

AVVENTURE DEL PENSIERO

LETTERATURA E CONOSCENZA IN MUSIL, PIRANDELLO E SVEVO

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil)

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Maddalena Graziano

2018

Erster Gutachter: Prof. Dr. Joachim Küpper

Zweite Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Zepp

Disputation: 06.02.2019

ERKLÄRUNG

gemäß § 7 Abs. 4 der Promotionsordnung der Freien Universität Berlin (2008)

Hiermit versichere ich, die vorliegende Dissertation auf Grundlage der angegebenen Hilfsmittel selbständig verfasst zu haben. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Aberkennung des akademischen Grades geahndet wird.

Berlin

Maddalena Graziano

INDICE

Introduzione	p. 6
1. Pensiero e romanzo. Romanzi intellettuali nel modernismo europeo	p. 22
1.1 Prologo. Perché leggiamo romanzi?	p. 22
1.2 Letteratura e pensiero	p. 27
1.3 Romanzi intellettuali	p. 32
1.4 Intermezzo. Generi letterari	p. 46
1.5 Gradi di profondità: primo grado	p. 54
1.6 Gradi di profondità: secondo grado	p. 58
1.7 Terzo grado: il pensiero del romanzo	p. 73
2. La conoscenza degli scrittori. Musil, Pirandello e Svevo	p. 85
2.1 Tre diverse voci saggistiche	p. 85
2.2 Qualche nota su Musil saggista	p. 88
2.3 Pirandello saggista	p. 92
2.4 Svevo saggista	p. 100
2.5 Musil: il pensiero vivo	p. 108
2.6 Pirandello: ragione e sentimento	p. 118
2.7 Svevo: il dilettante	p. 137
3. Avventure del pensiero	p. 152
3.1 Il romanzo come avventura intellettuale	p. 152
3.2 Viaggi di ricerca	p. 159
3.3 Pensatori nel labirinto	p. 168
3.4 Il pensatore appassionato	p. 179
3.5 Il ragionatore bugiardo	p. 192

Conclusioni	p. 202
Bibliografia	p. 209
Summary	p. 221
Zusammenfassung	p. 222
Curriculum Vitae	p. 225

DANKSAGUNG

Mein erster Dank gilt meinem Betreuer, Prof. Dr. Küpper, der meine Arbeit begleitet und unterstützt hat und jederzeit für ein Gespräch mit mir bereit war. Ich danke auch der Friedrich Schlegel Graduiertenschule, die es mir ermöglicht hat, meine Dissertation zu schreiben und von dem anregenden wissenschaftlichen Umfeld an der Freien Universität Berlin und am Department of Germanic Studies der University of Chicago zu profitieren. Dem Sekretariat der FSGS und der wissenschaftlichen Koordinatorin Frau Dr. Mak, die jederzeit ansprechbar war, danke ich für ihre unverzichtbare Hilfe in organisatorischen Fragen. Des Weiteren danke ich meinen KollegInnen und FreundInnen Lena Abraham, Jorge Estrada, Alessandro Metlica, Alessandra Origgi, Valentina Tibaldo und Caio Yurgel für unsere Gespräche, ihre Hinweise und Kommentare und ihre ununterbrochene Unterstützung. Nicht zuletzt danke ich Samer und meiner Familie für ihre Liebe und Geduld.

INTRODUZIONE

Per restare fedele alla natura ambigua dell'oggetto di questo studio, insediato in una regione intermedia tra letteratura e pensiero astratto, vorrei avviare la riflessione al modo degli scrittori, ovvero servendomi di una piccola storia, intitolata *Abbasso i poeti*:

«Abbasso i poeti». Io ho conosciuto due falegnami. Uno era sorridente bensì ma silenzioso; faceva dei bellissimi armadi che piacevano a tutti e lavorava il giorno intero. L'altro invece non moriva di fame perché aveva inventato un nuovo mestiere. Invece di fare degli armadi che era mestiere troppo faticoso per lui, s'era messo a descrivere gli armadi e tutti a starlo a sentire e a pagarlo. Pare ne valesse la pena perché egli sapeva descrivere molto bene e specialmente il *brunolin* e il giallo del legno e tutti gli altri colori che in un armadio possono entrare [...] e così si andò avanti per anni, uno a fare armadi, l'altro a descriverli. Ma coll'andare del tempo quello che faceva armadi faceva sempre buoni e belli armadi nei quali la gente amava mettere biancheria e vestiti. Il *brunolin* era sempre *brunolin* e il colore del legno sempre colore del legno. L'altro invece, che descriveva gli armadi, per divertire la gente, da principio, faceva delle piccole deviazioni. Descrisse il *brunolin* come se fosse colore di sangue, il sangue che circola nel corpo degli animali, e il colore del legno come se fosse colore di carne, carne umana, bianca o bruna ma sempre rosea per il colore che le dà la vita che circola di sotto. Poi vedendo che la gente ci si divertiva cominciò a pretendere di aver conosciuti degli armadi vivi. Andavano un po' troppo lenti con le piccole gambette, ma invece di attendere che le robe fossero in essi riposte, andavano da soli a prendersele. La casa diventava molto viva con tutti gli armadi che in essa correvano. Un uomo ricco che assistette a tale descrizione disse al falegname che voleva uno di quegli armadi. «Non vi consiglio» disse il buffone «perché ho paura che i miei armadi digeriscano anche la roba che vi si mette». Il ricco a cui anche della roba non importava niente, insistette e allora il buffone disse: «andate dal mio vicino. Quello sì che fa armadi mentre il mio mestiere è descriverli». Puoi immaginare quale viso facesse il vero falegname quando udì che gli si domandava di fare un armadio vivo: «Io non so fare roba viva» disse «e se sapessi non farei armadi».

La pagina che racchiude questa favola appartiene a una lettera, vergata nell'aprile del 1908. E la firma che reca in calce è quella di uno scrittore che le leggi della finzione e della menzogna, e del loro intreccio profondo con la conoscenza, le avrebbe esplorate

diversi anni dopo in un romanzo destinato a diventare famoso: si tratta di Ettore Schmitz, ovvero Italo Svevo.¹

Con questo breve racconto ci troviamo nel cuore del cosiddetto «silenzio» sveviano. Dopo l'insuccesso dei suoi primi due libri, lo scrittore ammutolito e umiliato vuole accantonare le ambizioni artistiche e dedicarsi soltanto alla vita d'ufficio. Quindi l'apologo, inventato per la figlia Letizia e sommerso tra le carte dell'epistolario, è uno strumento un po' disonesto per assicurarsi di aver saputo prendere la decisione giusta: «tu sei l'unico poeta a cui io voglia bene; tutti gli altri mi stanno molto antipatici» scrive il padre alla figlia, che all'epoca aveva dieci anni e si era resa colpevole di aver composto dei versi.

Al livello più superficiale della storia, i due falegnami sono dunque i due nomi, le due vocazioni opposte che si contendono la medesima persona: da un lato Ettore Schmitz, modesto impiegato, dall'altro Italo Svevo, artista impertinente. Li separa il merito, che va tutto al primo, mentre al secondo non spetta che riprovazione e disprezzo; li unisce il brutto scherzo giocato da questo ai danni di quello. Il piccolo testo racconta insomma una sorta di «burla riuscita», per rubare il titolo di una celebre novella sveviana: una parte di sé (lo scrittore) reca danno all'altra (il comune impiegato) e deve perciò essere proscritta. «Io non dubito che capirai quale essere stupido sia stato quel descrittore di armadi vivi. E senza sua grande colpa, sai! Descrivi oggi, descrivi domani e non fai nulla né oggi, né domani, finisci sempre col descrivere tutto fuori posto»: questa è la morale che sigilla la storia.²

Tutto qui? No. La favola forse ci dice qualcos'altro. E sabota la morale dentro alla quale pretende di volersi rinchiudere. Lo fa innanzitutto attraverso la sua forma: perché è una favola. La voce proscrittiva e infamante, a prima vista così imperativa e cristallina, indossa in realtà i panni della propria vittima: è una voce di scrittore. Ma

¹ Italo Svevo, lettera del 10.4.1908 in *Epistolario*, in Id., *Opera Omnia*, a c. di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, vol. I, pp. 473-474.

² Ivi, p. 474. E una parte di Svevo aderisce con una certa dose di sincerità a questa morale appesantita di sensi di colpa denegati. Lo prova la lettera successiva, redatta il giorno seguente e indirizzata alla moglie Livia: qui Svevo torna a insistere sull'educazione al lavoro manuale, che deve essere impartita alla figlia. Come? In un modo inconsueto: «Esistono per bambini delle botteghe da falegname?» chiede a Livia il marito angustiato, ivi, p. 475. Quella dell'educazione però non è soltanto un'idiosincrasia privata, ma anche un vero e proprio *topos* narrativo di Svevo, che dissemina i suoi romanzi e racconti dei più bizzarri pedagoghi, impegnati in ogni sorta di intervento ortopedico su una schiera di discepoli renitenti e birbanti (Emilio-Angiolina, dottor S.-Zeno, buon vecchio-bella fanciulla, Roberto-Teresa nel racconto *La morte* formano alcuni nodi di questa catena di educatori e educandi destinati a fraintendersi e a mancarsi sempre). Svevo insomma sembra qui giocare con una figura che è già semi-letteraria: quella della pedagogia paradossale, svolta in cattiva coscienza, ammantata di ironie e intrinsecamente votata al fallimento.

allora questo abbigliamento – come succede sempre con gli scrittori – è già travestimento: siamo chiaramente nel campo dell'ironia. Qui «chi parla, chi celebra la vittoria dell'altro, è ancora il secondo falegname».³ E forse questo è un modo per asserire una volta di più – con un'astuzia che conferma profondamente il contenuto dell'asserzione mettendosi allo stesso tempo al riparo dalle sue conseguenze – che i poeti sempre, immancabilmente, ci ingannano, e lo fanno nei modi più maliziosi e scorretti.

Ma c'è di più. L'ironia è ordita su una citazione implicita e l'ipotesto del gioco intertestuale non è difficile da riconoscere. Si tratta di un patrimonio di argomenti famosi sul rapporto tra letteratura e conoscenza del mondo che, attraverso una tradizione europea plurisecolare, sono giunti fino a noi da Platone. Non si può dire se Svevo, in questa lettera privata alla figlia bambina, stesse davvero pensando consapevolmente alla teoria platonica dell'arte; ma stabilirlo è irrilevante: si tratta, appunto, di un gioco su un patrimonio di argomenti notissimi, il vero e proprio «adagio antico secondo il quale i poeti mentono» con cui l'intera estetica occidentale, dai presocratici a Nietzsche, ha dovuto fare i conti senza sosta.⁴

Ora, proprio di un falegname Platone ha parlato nella sezione del libro X della *Repubblica* in cui si discute del potere ammaliante e manipolatore dell'arte in generale e della poesia in particolare. Il falegname del filosofo antico, a differenza di quello dello scrittore moderno, non fabbrica un armadio, bensì un letto – il famosissimo letto sul quale «Platone crede di poter far spirare ogni ambizione dell'arte alla conoscenza».⁵ L'artigiano platonico infatti, proprio come quello di Svevo, è inseguito da una sorta di alter-ego parassita e ciarlano: l'artista, che non fa altro che ritrarre i letti e i tavoli costruiti dal falegname e perfino il falegname stesso e, quel che è peggio, si comporta come se conoscesse perfettamente ciò che descrive. Si tratta di un inganno (meno premeditato di quello sveviano; ma altrettanto potente): le rappresentazioni create

³ Mario Lavagetto, *Svevo nella terra degli orfani*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003, pp. 279-297: p. 282. Si conferma così l'interpretazione della funzione dell'epistolario sveviano suggerita altrove da Lavagetto: campo di «infrazioni intermittenti» al divieto di inventare, «letteratura clandestina usata contro la letteratura ufficiale», Id., *Cronologia*, in I. Svevo, *Romanzi e 'continuazioni'*, Milano, Mondadori «Meridiani», 2004, pp. XCIII-CXXIII: p. CXII.

⁴ «Die Tradition unserer Dichtungstheorie seit der Antike läßt sich unter dem Gesamttitel einer Auseinandersetzung mit dem antiken Satz, daß die Dichter lügen, verstehen», Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in *Nachahmung und Illusion*, a c. di H. R. Jauss, München, Fink, 1964, pp. 9-27: p. 9. Le traduzioni da lingue diverse dall'italiano sono sempre mie quando non altrimenti indicato.

⁵ Paolo Tortonese, *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote a Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 15.

dall'artista sono tutte sbagliate, e per svariate ragioni. Come è noto, Platone accorpa nella sua condanna dell'arte pittura e poesia, considerandole due varianti analoghe di uno stesso gesto; tuttavia il suo vero bersaglio, su cui insiste con fervore, sono le negligenze dei poeti tragici e di Omero. Sono loro infatti – che all'altezza della redazione del dialogo platonico godevano di uno *status* istituzionale pari, se non superiore, a quello dei filosofi –⁶ gli artisti a cui va strappata la palma della sapienza.

La vicenda platonica è risaputa: il poeta, come il falegname scioperato della favola sveviana, imita gli oggetti costruiti dagli artigiani umili e onesti. Ha molto talento e dispiega tutta la sua abilità nel riprodurre in ogni minimo dettaglio forme e sfumature di colori, che sono numerosissime e mutano secondo i punti di vista. Secondo Platone, però, il suo sguardo resta inchiodato al volubile, cangiante e irrazionale mondo fenomenico, riducendo così l'arte a una mera copia di quella copia che è già il mondo. Artefice di parvenze: ecco che cos'è un poeta.⁷ Ma non è questa la sua unica colpa, come le bugie sugli armadi sono solo l'inizio del guaio combinato dal falegname di Svevo. C'è dell'altro; qualcosa che inquieta Platone ancora più profondamente, spingendolo a mettere in bocca a Socrate parole di angoscia. Il poeta instaura un rapporto diretto con noi: risiede in questa capacità di relazione con il suo pubblico «l'accusa più grave», «l'aspetto che fa più paura» della sua arte. Non solo fabbrica ogni sorta di fantasmi, ma con essi pretende maliziosamente di prendere parte alle nostre vite, di plasmarle, modificarle, manipolarle: ci attira nel suo effimero gioco, tanto che, se non prestiamo la dovuta attenzione, finiamo per credere alle sue pretese di conoscere tutto ciò di cui ci parla; «irriga e fa crescere» dentro di noi sentimenti sconvenienti e ignobili, «mentre dovrebbe disseccarli»; è una malattia per l'anima di chiunque non possieda l'unico «farmaco» che contrasti la sua potenza intossicante: la conoscenza autentica, filosofica, dello scarso valore delle sue opere.⁸

⁶ Sul ruolo istituzionalmente riconosciuto dei poeti come depositari di un sapere rilevante per la collettività nell'antichità classica prima di Platone cfr. il resoconto offerto da Martha Nussbaum in *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001² [1986], pp. XIV-XV e *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford-New York, Oxford UP, 1990, pp. 15 e ss.: «before Plato came on the scene the poets (especially the tragic poets) were understood by most Athenians to be the central ethical teachers and teachers of Greece [...] To attend a tragic drama was not to go to a distraction or a fantasy, in the course of which one suspended one's anxious practical questions. It was, instead, to engage in a communal process of inquiry, reflection and feeling with respect to important civic and personal ends».

⁷ Platone, *Repubblica*, X, 599d.

⁸ Ivi, 605b, 606d e 595b.

Questa seconda linea di capi d'accusa contro la letteratura, intrisa di implicazioni morali, riappare anche nella favola di Svevo. Ma ciò che a Platone provocava spavento a Svevo ispira invece l'idea di uno scherzo (siamo, ancora una volta, nel campo antagonistico e funambolico dell'ironia). Anche qui la problematicità del letterario scaturisce dal duplice nodo costituito dal suo rapporto con la verità – fatto in questo caso di volontarie trasformazioni, modifiche, allucinazioni, intraprese intenzionalmente dall'artista per sorprendere e dilettere il suo pubblico – e dalla capacità di far 'interferire' le sue immagini perturbanti con le nostre vite. Un uomo ascolta le descrizioni del falegname-poeta e poi agisce di conseguenza: vuole comprare quegli armadi speciali, vivi e mobili, che il poeta descrive nelle sue storie. Ad ogni costo – è un uomo ricco: è disposto a pagare qualsiasi prezzo. Certo, si tratta di un'ingenuità e di un fraintendimento, un classico errore donchisciottesco. Ma è un errore significativo: quel che importa qui è che il rapporto letteratura-verità va insieme, anche per Svevo, al rapporto letteratura-vita. Il problema è come i contenuti della letteratura, carichi di tutto il loro peso di ambiguità fantasmatiche, migrano nella nostra vita. L'immaginario emanato dalla letteratura ci turba e ci tocca: per questo conta. Svevo, attraverso la sua lettera, avverte sua figlia (e, oggi, anche noi insieme a lei) che i confini della letteratura non sono rigidi; sono morbidi, porosi, permeabili, in parte oltrepassabili. Letteratura e vita non sembrano funzionare come due compartimenti stagni: sono due contenitori che spargono continuamente il proprio contenuto l'uno nell'altro, e non solo poche gocce. I personaggi delle opere letterarie possono evadere dai mondi di carta e inchiostro, da cui traggono la loro linfa vitale, e penetrare in quelli di carne e sangue, di cui invece siamo fatti noi, influenzandoci e ispirando i nostri pensieri e i nostri comportamenti; così come noi ci immergiamo attraverso l'arte in esperienze per noi insolite o a volte addirittura inaccessibili e inimmaginabili, da cui possiamo uscire mutati e da cui traiamo ispirazione per valutare e orientare le nostre. Carta e carne, sangue e inchiostro, tendono a amalgamarsi in molti modi diversi. E in questo risiede un potere di seduzione e turbamento; ma anche la sorgente dell'influsso della letteratura su di noi, la sola condizione di possibilità del suo innesto nei tessuti della nostra esistenza.

Torniamo a Svevo: che cos'altro ci dice lo scrittore su questi problemi? Il lavoro che la letteratura compie sulla realtà del mondo è complesso, ci avverte. Non è semplice raffigurazione mimetica; può essere piuttosto un calcolato fervore di de-figurazione. Le parole del falegname-artista sono un flirt con il contraddittorio, l'ambiguo, lo sfuggente.

Sono «deviazioni», scrive Svevo; cioè letteralmente, secondo una etimologia alla rovescia, che estrae il greco dall'italiano, sono tropi, metafore. Un modo insomma di riferire sul mondo, sì, ma secondo una referenza straniata e alterata, mettendolo «fuori posto»: trasgredendolo e trasformandolo. Il loro rapporto con la verità si fa allora ambiguo: non la affermano né la aboliscono; la complicano. Dischiudono perplessità, non scolpiscono certezze. La favola sveviana si nutre quindi di un contesto problematico antico (di origine platonica). Ma lo riformula sottilmente in termini del tutto nuovi: Svevo non è Platone, ovviamente, anche se finge di volerlo essere; indossa la maschera del filosofo greco per esclamare «abbasso i poeti», ma l'esclamazione acquista subito un'intonazione polemica e irridente. Non c'è un limpido mondo di idee qui a sovrastare i due falegnami sveviani e a garantire un criterio per misurare le verità oggettive. E niente ci assicura, in effetti, che il secondo falegname, l'artista, non finisca per contrabbandare una qualche verità a suo modo profonda e pertinente dentro alle sue impertinenti metafore.

Ma allora una domanda continua a pulsare, dall'antichità fino a oggi: se la letteratura ci parla di un mondo a cui si accosta con uno sguardo dislocante e ingannevole, perché la lasciamo incidere sulle nostre vite, le permettiamo di influenzarle e indirizzarle? Perché accogliamo e prendiamo sul serio il suo invito a misurarci con la complessità che informa la sua struttura? Perché continuiamo a leggere romanzi, racconti e drammi o ad andare a teatro? Le questioni che il piccolo racconto di Svevo dischiude formano l'oggetto di questa ricerca. Siccome però si tratta di un contesto problematico vasto e frastagliato, con una lunga storia avanzata fino a noi a tappe lente e complesse, si sceglie di illuminarne qui soltanto uno spigolo.

*

I testi letterari ci parlano solo di sé stessi e delle proprie fantasie o ci offrono anche una qualche forma di conoscenza del mondo, uno strumento per riflettere sulla vita umana? Questo lavoro si allinea al partito di quei critici e teorici che riconoscono alla letteratura una dimensione conoscitiva – elusiva, eppure avvertibile –, una forza di svelamento e di esplicazione della vita, e che hanno provato a interrogarla. Qui però si parla non di letteratura in generale, bensì soltanto di narrativa e in particolare di romanzi. Il campo di ricerca si situerà inoltre all'interno di coordinate temporali e spaziali precise: mi

concentrerò infatti sulla letteratura europea del primo terzo del Novecento. Il romanzo primonovecentesco offre un terreno particolarmente favorevole alla ricerca: sono gli scrittori stessi a venire incontro ai critici sbandierando questo tema, che plasma le loro opere letterarie e viene discusso esplicitamente nei loro saggi.

Al centro del mio lavoro si trova una particolare forma di romanzo, piuttosto diffusa in Europa nei primi quarant'anni circa del Novecento: il cosiddetto 'romanzo-saggio' (*essayistischer Roman* in tedesco, *novel-essay* in inglese). Qui scelgo tuttavia di ricorrere ad un altro termine, più ampio e lasco, ovvero quello di 'romanzo intellettuale' – e spiegherò più avanti, nel primo capitolo, le ragioni di questa scelta. In questa forma di romanzo alla narrazione si affiancano spesso parti riflessive più o meno lunghe. Non si può parlare, a mio parere, di 'interruzioni', perché nell'economia del testo le porzioni riflessive non hanno un ruolo secondario rispetto alla trama, bensì piuttosto la accompagnano e addirittura la costituiscono. Le meditazioni tendono a rappresentare la colonna dorsale delle opere. Non si tratta quindi tanto (o non solo) di una preminenza meramente *quantitativa* della riflessione sulla narrazione, quanto soprattutto di una preminenza *qualitativa*, di ruolo e di funzione: il baricentro di queste opere tende a spostarsi dalla narrazione alla riflessione. Nei romanzi intellettuali pensiero e racconto sono quindi profondamente, strutturalmente intrecciati. Esempi classici di questo sottogenere romanzesco sono (in ordine di apparizione sulla scena letteraria europea): *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust (il primo volume esce nel 1913), *La montagna magica* di Mann (1924), *L'uomo senza qualità* di Musil (1930-1932), *I sonnambuli* di Broch (1930-32).

L'ipotesi che propongo nel mio lavoro è che non solo nella Mitteleuropa 'classica', bensì anche in Italia, nello stesso periodo storico, sono nati dei romanzi simili, che risentono dello stesso clima culturale, degli stessi interrogativi teorico-filosofici, delle stesse inquietudini estetiche. Si tratta di romanzi che, come i celebri classici della modernità tedeschi, tendono a spostare il loro baricentro dalla narrazione alla riflessione e a fondarsi non tanto su storie di avventura o di formazione, quanto piuttosto su un percorso intellettuale e conoscitivo dei loro protagonisti. Questi romanzi sono *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Luigi Pirandello (1915, 1925) e *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo (1923). Il *corpus* della mia tesi ruoterà dunque principalmente attorno a Pirandello e Svevo; i due autori italiani, tuttavia, verranno sempre proiettati sullo sfondo della letteratura mitteleuropea, in particolare di lingua tedesca, dello stesso

periodo e saranno analizzati attraverso un continuo confronto con Thomas Mann, Hermann Broch, Marcel Proust e soprattutto Musil. *L'uomo senza qualità* incarna infatti l'esempio per eccellenza del romanzo costituito di riflessioni più che di eventi. Nella mia tesi me ne servirò quindi come di una sorta di punto di riferimento fisso rispetto al quale posizionare e orientare l'interpretazione delle opere di Svevo e Pirandello.

Musil è uno dei principali rappresentanti della letteratura sperimentale primonovecentesca. Il suo romanzo *L'uomo senza qualità* costituisce un chiaro esempio di come la più importante innovazione formale del primo Novecento in campo narrativo – il sovvertimento dell'ordine tradizionale della trama –⁹ ha sconvolto la struttura del genere romanzesco. Oggi la voluminosa opera musiliana è considerata il paradigma del romanzo enciclopedico e «infinibile»,¹⁰ caratterizzato dall'intreccio di «finzione e riflessione».¹¹ Quando si parla del rapporto tra letteratura e pensiero astratto, convocare sulla scena Musil è dunque un atto scontato. È invece molto più inusuale accostargli i due maggiori romanzieri italiani a lui contemporanei, Pirandello e Svevo. Eppure i loro testi più maturi – ovvero i romanzi cosiddetti 'umoristici' di Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*, 1904, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Uno, nessuno, centomila*, 1926), *La coscienza di Zeno* e le ultime novelle sveviane – assumono un tono meditativo e filosofeggiante per molti aspetti affine a quello esibito dallo scrittore austriaco. Le loro trame eleggono a protagonisti degli eroi 'intellettuali' impegnati a ragionare sul mondo molto più che ad agire al suo interno. Inoltre, Pirandello e Svevo si interrogano esplicitamente sulla funzione conoscitiva della letteratura e sul rapporto che lega arte e filosofia, proprio come fa Musil nei suoi scritti saggistici.

L'affinità che lega questi tre scrittori (che nel corso della loro vita non si incontrarono mai) si riflette anche nell'opinione che Musil esprime sulle opere di Svevo e Pirandello. Quando nell'aprile del 1924 *I sei personaggi in cerca d'autore* furono messi in scena al Raimundstheater di Vienna, tra il pubblico sedeva infatti anche Musil, che recensiva gli spettacoli per i giornali. Il dramma, presentato in una traduzione di scarsa qualità, era stato tagliato e fortemente rimaneggiato e non incontrò il favore della

⁹ Su questo si veda Stephen Kern, *The Modernist Novel. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

¹⁰ Il termine è tratto da Mario Lavagetto, che lo conia per Svevo, sulla scorta del concetto freudiano di *unendliche Analyse*, in *Il romanzo oltre la fine del mondo*, introduzione a I. Svevo, *Romanzi e 'continuazioni'*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004, pp. XIII-XC: p. XC.

¹¹ Cfr. Ulf Schramm, *Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.

critica.¹² Nella sua recensione, tuttavia, Musil denuncia la messa in scena, colpevole di svilire l'«intuizione geniale» dell'opera, e loda invece il «fascino» della trovata pirandelliana e il suo intreccio sapiente di astrazione e concretezza, «le argutissime sovrapposizioni di mondo dell'anima e mondo delle cose».¹³ Ancora più entusiasta è la reazione di Musil all'uscita della traduzione della *Coscienza di Zeno*, che lo scrittore austriaco – come testimoniano i suoi diari – legge «con grande piacere» nel 1930, mentre lavora all'*Uomo senza qualità*. Sua moglie ne è addirittura «incantata».¹⁴ Musil esprime la sua passione per l'opera sveviana anche in una lettera indirizzata al traduttore, Piero Rismondo, ringraziandolo per aver introdotto nella letteratura tedesca «uno dei suoi più affascinanti arricchimenti, lo Zeno Cosini».¹⁵

Nonostante la rete di connessioni storiche e di affinità artistiche e intellettuali che unisce i tre scrittori, gli studi comparatistici che ricostruiscono i rapporti Musil-Svevo e Musil-Pirandello o che indagano le analogie e le differenze che intercorrono tra il romanzo sperimentale italiano e quello coevo di lingua tedesca restano ancora piuttosto rari.¹⁶ Con la mia tesi spero di offrire un contributo per iniziare a colmare questa lacuna.

¹² Cfr. Michael Rössner, *La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca*, «Problemi», Settembre-Dicembre 1986, pp. 298-305: pp. 298-300.

¹³ Robert Musil, *Wiener Theater*, in Id., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, a c. di Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, vol. 9, *Kritik*, pp. 1659-1661: p. 1661.

¹⁴ Id., *Tagebücher*, a cura di A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983, vol. I, *Heft 30: etwa März 1929-November 1941 oder später*, p. 694 e p. 695.

¹⁵ R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. 2, *Anmerkungen, Anhang, Register*, p. 1186.

¹⁶ In Italia, questa è la bibliografia classica a cui rivolgersi per un'indagine delle relazioni tra la letteratura e cultura italiane, austriache e tedesche nel primo Novecento: per Svevo, Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino, 1984, così come alcuni brevi saggi contenuti in Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982 e *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1988 (in particolare spiccano qui il testo sulla *Rigerenazione* di Svevo, *La guerriglia della vecchiaia*, pp. 119-122, e quello sui *Diari* di Musil, *L'inesauribile catasto del frammentario*, pp. 366-370); un inquadramento – simile a quello proposto da Magris – di Svevo nel contesto della letteratura europea e del venire meno della forma tradizionale di narrazione è offerto anche da M. Lavagetto nel saggio *Svevo nella terra degli orfani*, cit.; Gian Antonio Camerino, *Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 2002; Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse*, Einaudi, Torino, 1988. Per i romanzi di Pirandello è centrale invece Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987. Dal lato dell'italianistica tedesca rinvio invece al volume collettaneo *Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne*, a c. di R. Behrens, R. Schwaderer, Würzburg, Königshausen&Neumann, 1990. Molto utili sono anche i lavori di Peter Zima: *Robert Musil und die Moderne*, in *Die literarische Moderne in Europa*, a c. di H. J. Piechotta, R.-R. Wuthenow, S. Rothemann, Westdeutscher Verlag, 1994, pp. 430-51, che accosta Musil e Svevo sullo sfondo delle problematiche tipiche della letteratura mitteleuropea, e *Essay, Essayismus: zum theoretischen Potential des Essays von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2012, che dedica invece una sezione alla teoria dell'umorismo pirandelliano, letto come un esempio del saggismo modernista «costruttivista» e «utopico» di cui il portavoce più celebre è Robert Musil. Inoltre Zima propone qui una interpretazione del testo pirandelliano *Uno, nessuno, centomila* come romanzo dai tratti saggistici, accostandolo all'*Uomo senza qualità*. Infine, uno dei contributi più significativi e originali in questo campo viene dagli Stati Uniti: si tratta del volume di Thomas Harrison *Essayism: Conrad, Musil and Pirandello*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1992.

Oltre a dischiudere nuove possibilità per l'interpretazione dei testi sveviani e pirandelliani, lo scopo della mia ricerca è infatti anche e soprattutto osservare in che modo Svevo e Pirandello partecipano e contribuiscono, nel loro modo idiosincratico, al dibattito intorno al rapporto tra arte e filosofia, un dibattito antico che per la letteratura europea di inizio del Novecento sembra diventare di nuovo urgente e cruciale.

*

Non è facile rintracciare caratteristiche identiche e ricorrenti in tutti e tre i romanzi analizzati in questo lavoro. Si tratta di opere per certi aspetti molto distanti tra loro. Da un lato abbiamo un romanzo tentacolare che pullula di personaggi e ricorre alla narrazione in terza persona, ambientato in una sfavillante metropoli europea e incentrato sulle vicende di un protagonista rinomato e benestante che può concedersi una lunga vacanza per meditare sul senso della vita (*L'uomo senza qualità*); dall'altro due romanzi che assumono invece le forme dell'autobiografia finzionale e della scrittura diaristica, ambientati in una remota città di provincia (*La coscienza di Zeno*) o nei sobborghi e nei sottomondi di Roma (*I quaderni di Serafino Gubbio*), ripiegati sulle esperienze di un narratore omodiegetico di origini borghesi (Zeno) o perfino umili (Serafino). Mentre *L'uomo senza qualità* è composto in larga parte di lunghi passaggi riflessivi che occupano addirittura interi capitoli, i romanzi di Svevo e Pirandello lasciano molto più spazio alla narrazione vera e propria. È dunque impossibile e perfino inopportuno appiattire i tre romanzi gli uni sugli altri negandone le numerose differenze. Su quali basi si può fondare allora uno studio comparativo delle tre opere? Ritengo che si debba partire proprio dalla loro singolarità per trovare ciò che le accomuna.

Questa sorta di isolamento, secondo il quale a mio parere ciascuno dei tre autori dovrebbe essere letto, ha a che fare con l'essenza problematica del modernismo come categoria storico-letteraria ed interpretativa – categoria a cui appartengono gli scrittori studiati qui. La letteratura modernista a rigore non è un movimento: non si è pronunciata attraverso un manifesto, non ha posseduto un vero e proprio centro, non ha fondato istituzioni di riferimento, non ha saputo raccogliersi dietro l'egida di una poetica comune o nell'agio di un gruppo. Anzi: si può dire che proprio quella del gruppo è la dimensione alla quale alla maggior parte degli scrittori modernisti è stata negata, a causa della loro stessa costituzione interiore, ogni speranza di accesso.

Proviamo a richiamare alla memoria alcuni dei loro nomi, solo i più importanti: è un convegno di solitari. Proust, Joyce, Woolf, Musil, Mann, Kafka, Pessoa, Rilke: ciascuno di loro si è misurato con il dibattito e la comunità intellettuale del proprio tempo, eppure ha continuato a seguire la propria direzione di ricerca personale e idiosincratice, è rimasto una figura impenetrabile e isolata. E forse non poteva andare altrimenti, se una delle esperienze-chiave al cuore del paradigma della modernità ed avvertita in modo particolarmente intenso nel periodo modernista è quella dell'«estranità», del 'dispatrio' come forma del rapporto con la realtà («espatriazione trascendentale») è la solenne formula filosofica coniata per descriverla).¹⁷ Non è una sorpresa dunque che anche le opere di Musil, Pirandello e Svevo appaiano ciascuna come un caso particolare, isolato, contraddistinto da caratteristiche idiosincratice.

La nozione di modernismo ricorrerà spesso nelle prossime pagine e costituirà, come si è detto, la lente attraverso cui si proveranno a comprendere le affinità formali e tematiche riscontrabili nella scrittura e nel pensiero di Musil, Svevo e Pirandello, l'«aria di famiglia» – per dirla con un concetto un po' abusato – che aleggia sulle loro opere maggiori nonostante le molte differenze che li separano. Perciò occorre innanzitutto chiarire che cosa si intende per letteratura modernista. Il concetto storico-letterario di modernismo, applicato inizialmente alla sola letteratura inglese primonovecentesca¹⁸ e poi allargato ad altre tradizioni letterarie e linguistiche, si è consolidato da tempo nel linguaggio critico. Ad esso si ricorre per indicare la letteratura sperimentale ma non di avanguardia dei primi decenni del Novecento in Europa e negli Stati Uniti. Si tratta di un *corpus* di opere diverse tra loro, ma che condividono alcune caratteristiche: prendono le distanze dai modelli del realismo ottocentesco, sentiti come inadeguati per descrivere il mondo contemporaneo; sono profondamente influenzate dai mutamenti di paradigma che accompagnano il passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo (la filosofia nietzschiana, le scienze moderne, la psicologia e la psicanalisi); di conseguenza preferiscono i dubbi alle certezze, concepiscono la verità non come univoca ma come multiforme e sfuggente e si interrogano a lungo su come fare per ottenerla (il modernismo, ha scritto McHale sulla scorta di Jakobson, è un periodo letterario a

¹⁷ György Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt, Luchterhand, 1984.

¹⁸ Si veda Michael H. Levenson, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

dominante epistemologica);¹⁹ mettono in scena un io ‘in crisi’; sono consapevoli degli artifici adottati dalla letteratura per rappresentare la realtà e non esitano a metterli in evidenza; criticano i ‘tempi moderni’ e sono tormentate da un cupo senso di catastrofe imminente; a differenza delle avanguardie storiche, non respingono radicalmente le forme tradizionali, bensì coltivano con esse un rapporto fatto al contempo di continuità e rotture, nostalgie e innovazioni, consapevoli riprese e scarti netti.

Un chiaro consenso intorno alla definizione esatta di ciò che dovrebbe essere classificato come letteratura modernista, tuttavia, non sembra essere stato ancora raggiunto. Le teorie attuali esprimono pareri molto diversi sui confini temporali, formali e tematici del modernismo, avanzando ipotesi storiografiche contrastanti. In Germania è stato forgiato il termine periodizzante *Klassische Moderne*, che riprende ed allarga una definizione proposta da Helmut Koopmann negli anni Ottanta per descrivere esclusivamente la letteratura della *Zwischenkriegszeit* e in particolare i romanzi di Thomas Mann, Hermann Broch e Alfred Döblin.²⁰ La formula di Koopmann «sembra esprimere un paradosso, poiché si basa sull’assunto che qualcosa possa essere al contempo classico e moderno», mentre «‘classicità’ e ‘modernità’ di norma sono considerate due nozioni opposte e ciò ha a che fare con la genesi del concetto di ‘modernità’», il quale, come è noto, nasce proprio in opposizione a tutto ciò che è classico, fedele alla tradizione, ancorato al passato.²¹ Ma per Koopmann l’espressione corrisponde alla forma paradossale delle opere di Mann, Döblin e Broch, che appaiono radicalmente moderne e tuttavia anche legate a un «canone di valori ereditato dal passato e da esso legittimato», a «una fede nel paradigma classico». ²² Esse «si appoggiano in modo evidente a strutture romanzesche classiche, anche laddove queste vengono parodiate, convertite a nuove funzioni o contraddette». ²³

In questa sua accezione di ossimoro, necessaria per descrivere la natura di molte opere a cavallo tra Otto e Novecento, il termine è stato ripreso per definire non solo alcuni classici degli anni Venti-Trenta, bensì tutta la letteratura della *Jahrhundertwende*, le cui date di inizio e fine per convenzione si orientano approssimativamente all’arco

¹⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987, pp. 6-25.

²⁰ Helmut Koopmann, *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Döblin, Broch*, Stuttgart, Kohlhammer, 1983.

²¹ Ivi, p. 9.

²² Ivi, p. 10.

²³ Ivi, p. 12.

della vita di Robert Musil (1880-1930). Così ha proposto il «Musil-Forum», che ha avviato il dibattito,²⁴ approfondito poi da altri studiosi.²⁵

Anche in Italia, come in Germania, ribolle attualmente il dibattito sulla categoria di modernismo, che dovrebbe «mandare in pensione l'improbabile e immensamente fortunata etichetta di 'decadentismo' – uno strano 'movimento' in cui trovano posto Fogazzaro e d'Annunzio accanto a Svevo e Pirandello».²⁶ I contributi, che spaziano da numeri speciali di rivista a volumi collettanei, monografie e singoli articoli,²⁷ si appoggiano molto spesso, sul piano teorico, all'ultimo capitolo di *Mimesis, Der braune Strumpf*. In queste pagine Auerbach descrive, sulla scorta di un passaggio tratto da *Al faro* di Virginia Woolf, un nuovo tipo di realismo attento ai dettagli minuti e apparentemente insignificanti del quotidiano, alle vibrazioni della vita interiore e ai filtri attraverso cui ciascuna coscienza percepisce soggettivamente il mondo, trasformandolo in un fragile caleidoscopio di punti di vista.²⁸

Sulla base di queste osservazioni, nel canone del modernismo italiano sono stati eletti romanzieri e novellieri come Pirandello, Svevo e Gadda e poeti come Montale, Saba, Sbarbaro, Ungaretti. Per quanto riguarda le coordinate temporali, la maggior parte degli studiosi considera che gli anni del modernismo italiano coprano più o meno i primi tre decenni del secolo, anche se per la poesia ci si spinge tranquillamente fino al 1939 (quando escono *Le occasioni* di Montale, definite da Luperini un capolavoro del

²⁴ Matthias Luserke-Jaqui, Rosmarie Zeller, *Vorbermerkung der Herausgeber*, «Musil-Forum», n. 27, 2001-2002.

²⁵ Il dibattito è proseguito con l'intervento di Aldo Venturelli (*Per una definizione della 'Klassische Moderne'*, «Links», 3, 2003, pp. 41-46) ed è stato approfondito da Kiesel, Cambi, Venturelli, Vietta e altri nel volume *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, a c. di M. Ponzi, Milano, Mimesis, 2009. Una preziosa ricostruzione della storia dei concetti *Moderne* e *Modernismus* nella loro *longue durée* si legge in Cornelia Klinger, *Moderne / Modern / Modernismus*, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, a c. di K. Barck, vol. IV, Stuttgart, Metzler, 2002, pp. 121-167.

²⁶ Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze, 2004, p. 58.

²⁷ Si vedano Raffaele Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006; Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1926)*, «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45; Massimiliano Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 281-392; *Il modernismo in Italia*, «allegoria», 63, 2011; *Sul modernismo italiano*, a c. di R. Luperini e M. Tortora, Bari, Liguori, 2013; Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016; *Il modernismo italiano*, a c. di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018.

²⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Bern, Francke, 1971 pp. 488-514; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 305-338.

«classicismo modernista»)²⁹ e con Gadda, che Donnarumma considera a pieno titolo modernista, si supera addirittura la seconda guerra mondiale. Pellini, distanziandosi dalla maggior parte degli altri contributi, sostiene invece una tesi fortemente ‘continuista’ e considera modernista l’intera epoca che va dal romanticismo al postmodernismo. A suo parere le origini del modernismo italiano vanno retrodatate al secondo Ottocento e all’esperienza del verismo verghiano, con la quale intrattengono un forte debito.³⁰

Il mio lavoro intende inserirsi all’interno di questo dibattito. La categoria di modernismo costituisce infatti la cornice concettuale all’interno della quale sono pensati i tre scrittori al centro della mia indagine. Musil, Pirandello e Svevo – tre rappresentanti di punta di ciò che chiamiamo letteratura modernista europea – mostrano di condividere un immaginario, dei riferimenti intellettuali e una atmosfera storica ed esistenziale comuni. La loro somiglianza di fondo è radicata nella loro appartenenza a una medesima compagine culturale. Di questo materiale condiviso si indagherà qui però soltanto un aspetto: il tentativo di formulare delle risposte a una delle questioni cruciali al cuore del modernismo, ovvero il problema della conoscenza e delle possibilità conoscitive dell’arte.

*

Non ho scelto, sul piano metodologico, una teoria che faccia da perno a tutte le mie riflessioni. Più che a un solo metodo a cui attenersi una volta per tutte, mi affido a una cerchia ristretta ma eterogenea di pensatori – teorici del romanzo, critici e filosofi. Dei punti di riferimento impliciti, che cito in modo diretto solo di rado ma verso i quali ho contratto i debiti maggiori, sono il Lukács di *Teoria del romanzo* e *L’anima e le forme* e Auerbach con *Mimesis*. Nella prima parte della tesi, e soprattutto nel capitolo iniziale, mi appoggio poi ad alcuni filosofi e teorici della letteratura che si sono concentrati sulla dimensione cognitiva e filosofica del romanzo senza trascurare le peculiarità e le

²⁹ Romano Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100.

³⁰ Si vedano P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, cit., e Id., *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 133-153: in particolare p. 135.

potenzialità della forma narrativa: Thomas Pavel, Jacques Bouveresse e Vincent Descombes.

Il filone della tradizione italiana mi ha dotata invece non tanto di formulatori di teorie, bensì soprattutto di ‘critici’. I critici letterari sono figure ironiche e ambigue, inclini a transitare attraverso sfere intellettuali diverse con la circospezione dell’ospite provvisorio. Per loro nutro tutta l’ammirazione espressa dal giovane Lukács: «Penso alla grande ironia dei critici, che parlano 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». Il critico «respinge le proprie ambiziose speranze, che talvolta credono d’essere 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».³¹

I critici letterari italiani ai quali mi rivolgo sono soprattutto Giacomo Debenedetti, Guido Guglielmi, Giancarlo Mazzacurati, Claudio Magris e Mario Lavagetto. Tutti si sono occupati della letteratura sperimentale italiana di inizio Novecento e l’hanno letta accostandola alla filosofia e alle arti europee dello stesso periodo. A Magris, Lavagetto e Guglielmi mi sono rivolta per leggere Svevo. Guglielmi e Mazzacurati, affiancati da Luperini, mi hanno accompagnata attraverso i testi di Pirandello. Debenedetti è il nume tutelare di entrambi gli scrittori. Naturalmente la comunità degli interpreti che si sono occupati dell’opera dei due autori è molto più ampia e ha fornito numerose idee e intuizioni proficue per la mia analisi dei testi nel terzo capitolo della tesi.

*

La tesi si articola in tre parti. Il primo capitolo svolge la funzione di una sorta di introduzione storico-teorica e prova ad offrire una panoramica generale sulla questione del rapporto tra narrazione romanzesca e pensiero astratto. Il tema è naturalmente vastissimo. Perciò ho scelto – dopo un breve ‘prologo’ teorico generale intitolato *Perché leggiamo romanzi?* – di declinarlo subito all’interno di un determinato tempo storico, ovvero la modernità tra Ottocento e primo Novecento. Nella prima parte del

³¹ György Lukács, *Über Form und Wesen des Essays. Ein Brief an Leo Popper*, in Id., *Die Seele und die Formen*, trad. it. *L’anima e le forme*, a c. di Sergio Bologna con una nota di Franco Fortini, Milano, SE, 2007, p. 26.

capitolo cerco innanzitutto di descrivere le caratteristiche fondamentali di ciò che chiamo ‘romanzo intellettuale’ e di ricostruirne una breve genealogia dal tardo Settecento all’Ottocento. In seguito, nella seconda parte del primo capitolo, rifletto su altri due nodi concettuali: da un lato il concetto di ‘romanzo-saggio’ e il rapporto che Pirandello e Svevo intrattengono con la forma saggistica; dall’altro i diversi livelli a cui a mio parere il pensiero astratto agisce all’interno dei romanzi intellettuali.

Il secondo capitolo lascia il piano storico-teorico e si avvicina invece a Musil, Pirandello e Svevo esaminando le riflessioni e le dichiarazioni di poetica che hanno racchiuso all’interno di saggi, articoli di giornale e di rivista, taccuini e pagine di diario. Nella prima sezione del capitolo distinguo le diverse posture intellettuali che i tre autori incarnano. Nella sezione successiva, invece, cerco di portare alla luce, ordinare e confrontare le loro numerose e spesso asistematiche considerazioni intorno al rapporto tra letteratura e pensiero filosofico, sottolineando le differenze ma anche e soprattutto le molte similitudini che vi si riscontrano.

L’indagine delle esplicite dichiarazioni di poetica naturalmente non è sufficiente: occorre scavare più a fondo nelle vere e proprie pratiche di scrittura. Il terzo ed ultimo capitolo, dunque, si concentra sulla produzione letteraria dei tre romanzieri e analizza *l’Uomo senza qualità*, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e la *Coscienza di Zeno*. Sulla scorta di alcune osservazioni annotate da Musil tra gli appunti che circondano il finale incompiuto dell’*Uomo senza qualità*, il filo rosso che attraversa il capitolo è l’idea che i romanzi intellettuali modernisti non smettano affatto di raccontare avventure per sostituirle sempre più con delle meditazioni filosofiche. Sperimentano piuttosto una forma diversa e nuova di avventura narrativa, una *quête* moderna, ma non meno incerta, travagliata e ricca di imprevisti di quelle che costellano i romanzi da sempre: l’avventura intellettuale, il periglioso viaggio alla ricerca della conoscenza e della verità.

1.1 Prologo. Perché leggiamo romanzi?

Perché leggiamo romanzi? Perché abbiamo bisogno della letteratura? La domanda è vasta e vaga, e quindi può essere afferrata da molti lati. Uno possibile è quello scelto, per esempio, da Thomas Pavel. La risposta più semplice e vera, sostiene Pavel, è ancora oggi quella classica: per divertirci e imparare, come prescrive l'antica massima. *Docere et delectare* – o meglio, *delectare et docere*, perché Pavel rovescia la gerarchia abituale: «ciò che ci incanta e ci diverte, è prima di tutto il carattere ludico dell'arte».³² Ci sarebbero quindi due forze attive e modellanti nel nostro rapporto con la letteratura. La prima è quella della leggerezza, dell'evasione e del gioco. La partecipazione intima ma provvisoria e innocua a destini altrui, l'interruzione della nostra striminzita vita quotidiana e il sollievo che ce ne deriva: ecco l'impulso sorgivo del nostro rivolgerci alle opere letterarie, e soprattutto a quelle di narrativa. Apriamo un romanzo e ci muoviamo con fatica e circospezione, concentrati nello sforzo di abituarci all'atmosfera aliena che vi si respira. Se tutto va bene, però, ci acclimatiamo in fretta e allora siamo strappati a noi stessi e proiettati nell'altrove: dimentichi di tutto, assaporiamo una scintilla di quella 'alta gioia di non essere io' sperimentata qualche volta con stupore e grande soddisfazione da Umberto Saba. Su questo primo impulso, però, sul puro piacere, se ne innesta un secondo – anche se con un istante decisivo di ritardo («in seguito» ribadisce Pavel: «soltanto in seguito»): è un impulso intellettuale, di ordine conoscitivo. La letteratura sembra volerci offrire un insegnamento, trasmetterci un contenuto di verità che dovrebbe aiutarci a fare luce su noi stessi e il nostro posto nel mondo.

³² Thomas Pavel, *Raconter, réfléchir, exhorter*, in *Érudition et fiction*, a c. di Éric Méchoulan, Parigi, Garnier, 2014, pp. 247-265: p. 247.

Ma osserviamoli un po' più da vicino questi due nuclei di motivazioni e spinte alla lettura, riassunti in modo approssimativo e tendenziale nel binomio diletto-apprendimento. Il primo aspetto, quello che fa capo al piacere, contraddistingue l'arte narrativa e immaginativa in generale e infatti i teorici della *fiction* ne hanno spesso rilevato l'importanza. Jean-Marie Schaeffer lo ha descritto riattivando una vecchia metafora ben radicata nel senso comune: quella dell'«immersione» in un libro (o un film o uno spettacolo) coinvolgente, cioè lo 'sprofondamento' cognitivo e affettivo dentro all'opera di finzione, che ci fa dimenticare il mondo circostante e che ci risulterà tanto più intenso quanto più l'opera sarà riuscita.³³ Di questa forza annidata implicitamente nella forma del racconto di finzione i romanzi sembrano essere l'incarnazione più perfetta: nessun genere narrativo sa indurre i suoi lettori in «immersione» quanto il romanzo. Dal Seicento – quando cominciarono a fare capolino le prime teorie del romanzo – a oggi, non si contano gli interventi dei critici e dei teorici che hanno insistito su questo punto, esecrando o esaltando, a seconda dei casi e dell'epoca, la potenza avvincente delle trame romanzesche. Una potenza i cui tratti principali si possono riassumere così: i romanzi spingono i lettori a identificarsi nei personaggi, che sono credibili, complessi e dotati di sentimenti, ideali e difetti vicini ai nostri; di conseguenza i lettori inseguono con partecipazione le loro avventure tortuose, divorandone voracemente la storia fino a raggiungere con sollievo (e irrimediabile malinconia) il finale; nel frattempo però, mentre seguono con gli occhi gli intrecci che si snodano nel loro scialo di dettagli, i lettori sprofondano nell'oblio di sé e del mondo circostante, beatamente dimenticando tutto ciò che compone la loro vita ordinaria.³⁴

³³ Una fenomenologia della «immersione finzionale» è offerta in Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, pp. 179-198. E poi di nuovo, più succintamente, in Id., *Quelles vérités pour quelles fictions?*, «L'Homme», 175-176, 2005, pp. 19-36: «Une fiction artistique [...] est activée sur le mode de l'immersion: elle [...] nous invite à nous immerger mentalement ou perceptivement dans un univers narré ou dans un semblant perceptif, et à en tirer une satisfaction immanente à l'activité même de cette immersion» (pp. 24-25).

³⁴ Ecco un campionario, molto ridotto ma significativo, di posizioni teoriche su questo punto. Gotthard Heidegger, pastore svizzero e teorico precoce della forma romanzo (scrive nel 1698, pochi anni dopo l'uscita del *Traité de l'origine des romans* di Huet): «Questi libri sono fatti in modo tale che non li si può leggere consultandoli qua e là. Bisogna invece seguire con ordine tutto l'intreccio: sono costruiti secondo lo smodato, curioso appetito umano. Uno comincia a leggere (parlo dei lettori più semplici) e subito diventa ingordo, si ritrova intrappolato nella rete, tanto che si dimentica di tutto il resto e continua senza fermarsi fino a raggiungere il finale» (*Mythoscopia romantica oder Discours von den so benannten Romanen*, in *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Reclam, 1999, pp. 87-92: p. 89). Walter Benjamin, circa due secoli dopo: «Il lettore di romanzi si impadronisce del loro contenuto più avidamente di ogni altro lettore. È pronto ad assimilarlo interamente, a – per così dire – divorarlo. Sì, egli brucia, divora il contenuto come il fuoco la legna del camino» (*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk*

Tra tutti i generi letterari, insomma, i romanzi sembrano i più adatti a sollecitare le nostre emozioni e a garantirci qualche ora di «delizioso sonnambulismo».³⁵ E tuttavia siamo anche chiamati fuori da questa provvidenziale sonnolenza. Leggiamo, e mentre leggiamo gli occhi si aguzzano, l'attenzione si concentra – un qualche tipo di contenuto o messaggio sembra affiorare dalle righe che solcano ritmicamente la pagina, sollevandosi (e sollevandoci) oltre l'orizzonte della storia narrata. Leggendo riflettiamo, apprendiamo, comprendiamo. Al profondo principio di piacere che orienta la lettura si sovrappone così un secondo principio, che accompagna il primo eppure non vi coincide completamente: anzi, può al contrario sfidarlo, velarlo di qualche ombra di angoscia, o almeno di irrequietezza.

Così almeno sostiene Musil: «l'arte, certo, deve agire su molte persone» scrive in un aforisma; «ma deve agire su ciascuno singolarmente. L'arte deve isolare colui che ne gode. Ad uno spettacolo teatrale di buona qualità ciascuno deve sentirsi solo – cioè deve pensare, essere emotivamente produttivo».³⁶ Perfino nel caso dell'esperienza estetica collettiva per eccellenza (il teatro), l'arte secondo Musil non deve dissolverci nella vita calda e accogliente della comunità, ma piuttosto ritagliarci fuori da essa. Qui come altrove, riflessione e vitalità emotiva per Musil sono inseparabili, si implicano. Ma il pensiero si svolge nell'isolamento: c'è una equivalenza necessaria pensiero-solitudine. E dunque l'arte, quando ci induce a riflettere e ci agita emotivamente, non può che agire in un contesto di solitudine. Non si limita a sollevare nella sua leggerezza il pesante quotidiano e a permetterci di giocare con l'esperienza dell'identificazione; può produrre un effetto diverso e meno rassicurante.

Proprio un turbamento simile sembra essere suscitato anche dalla lettura delle opere di Svevo, almeno se prestiamo fede a uno dei suoi lettori più precoci e appassionati: il lettore-poeta Eugenio Montale. Ecco l'opinione di Montale su quella particolare esperienza che è, a suo parere, leggere i romanzi di Svevo:

Nikolai Lesskows [1936], trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274: p. 265). Per Bachtin invece le avventure romanzesche «possono essere rivissute con partecipazione, con questi personaggi ci si può identificare; simili romanzi possono quasi diventare un sostituto della propria vita. Nulla di simile ci può essere nei riguardi dell'epopea e degli altri generi letterari distanziati» (*Epos e romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 445-482: p. 474). E José Ortega Y Gasset rimodula lo stesso tema: «La tattica dell'autore deve consistere nel separare il lettore dal suo orizzonte reale e imprigionarlo in un orizzonte ermetico e immaginario che è l'ambito interno del romanzo. In poche parole, deve *insediare*» (José Ortega Y Gasset, *Ideas sobre la novela* [1925], in Id., *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 879-908: p. 899).

³⁵ J. Ortega Y Gasset, *Ideas sobre la novela*, cit., p. 902.

³⁶ R. Musil, *Motive – Überlegungen*, in Id., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, cit., pp. 881-882.

chi colga nella sua unità le varie stagioni dell'opera sua potrà fermare qua o là le sue preferenze di lettore antologico, ma non potrà mai rinchiudere, imprigionare Svevo nei limiti di una pagina o di un'opera sola. Non è solo l'analista che oggi interessa in lui, sebbene la letteratura d'analisi, che in Italia è povera di nomi, abbia avuto in lui un maestro e un precursore; è piuttosto l'irrequietudine ch'egli fomenta in noi, il bisogno di uno slancio, il senso di un al di là della pagina. Svevo è uno scrittore sempre aperto: ci accompagna, ci guida fino a un certo punto ma non ci dà mai l'impressione di aver detto tutto: è largo e inconclusivo come la vita.³⁷

Montale offre qui, nello spazio di qualche riga, una sorta di 'manuale di istruzioni per l'uso' delle opere sveviane. Sono istruzioni preziose e cariche della forza suggestiva tipica di «quelle miracolose formule critiche che toccano in sorte ai poeti-lettori».³⁸

Di Svevo leggete tutto, ci dice il poeta: non scegliete un'opera soltanto; certo, potete assumere una posa antologica e aguzzare le vostre pupille su questo o quel passo, ma non aspettatevi di incontrare l'intero autore cifrato in una sola facciata. Questo romanziere che negli ultimi anni della sua vita si sgretola in frammenti, secondo Montale scavalca sempre la dimensione della pagina («è largo e inconclusivo come la vita» recita il suo famosissimo aforisma-commento). Perciò è necessario percorrerne l'intera opera dall'inizio alla fine e lasciarsi «condurre fin dove a lui e a voi è possibile». Ed ecco che cosa succederà una volta raggiunto questo punto estremo: «più in là sarete soli ma non rimpiangerete il tempo perduto» predice Montale con una nota enigmatica; «vi rimarrà il sentimento di aver compiuto un'esperienza necessaria, di avere accresciuto la vostra comprensione della vita».³⁹ La nota è enigmatica: per quale ragione «più in là» – a lettura ultimata, dopo aver depresso il libro e alzato lo sguardo – saremo soli? In che modo lo scrittore ci avrà fatto il deserto attorno, ci avrà consegnato questa eredità di «irrequietudine»? Montale non offre ulteriori indicazioni al riguardo. Si limita a connettere – in un modo non troppo distante da Musil – il senso di solitudine all'impressione che i romanzi e i racconti sveviani possiedano una potenza esplicativa della vita. Una potenza però che non soddisfa e non placa, bensì inquieta; non spinge

³⁷ Eugenio Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita* [1962], in Id., *Il secondo mestiere*, 1966, vol. II, pp. 2495-2523: p. 2511.

³⁸ La definizione è di Lavagetto, che la applica proprio a Montale, ma in questo caso a Montale lettore di Saba: Mario Lavagetto, *Introduzione a U. Saba, Tutte le poesie*, a c. di Arrigo Stara, Milano, Mondadori «Meridiani», 1998, pp. XI-LXIC: p. XL.

³⁹ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, cit., p. 2511.

solo ad abbandonarsi all'«immersione», a sprofondare nel mondo immaginario, ma anche e soprattutto a protendersi in direzione contraria, oltre il confine di inchiostro della pagina stampata.

*

Le pagine che seguono vogliono provare a penetrare un po' più a fondo nelle questioni sollevate qui dalle parole di Musil e da quelle di Montale lettore e mediatore di Svevo, provando a prenderle sul serio e approfondirle. Musil e Svevo, come gli altri scrittori a loro contemporanei che compariranno da protagonisti in questo capitolo, sono tutti romanzieri. Si servono dunque del genere narrativo seduttivo per eccellenza, il genere più abile a polarizzare su di sé l'attenzione completa dei lettori: capace, letteralmente, di avvolgerli nelle sue trame. Eppure si servono del romanzo ampliandone al contempo la dimensione opposta, intensificando la sua funzione di sorgente attiva di meditazioni: meditazioni che, mentre ci sostengono e ci accompagnano nel riflettere e nel conoscere, possono anche turbarci. Possono lasciarci soli e irrequieti – sostengono Musil e Montale –, scuoterci invece di «immergerci», esigere un supplemento di solitudine. Gli equilibri tra le due forze che secondo Pavel ci spingono a consumare racconti così si complicano, e godimento e inquietudine si intrecciano.

Il filo rosso del capitolo sarà dunque un tema di ordine teorico: il multiforme rapporto che la narrazione romanzesca – con il suo strascico scintillante di avventure e discese nelle interiorità finzionali dei personaggi – e il pensiero astratto possono intrattenere. Dopo aver tratteggiato alcuni confini generali, la questione sarà affrontata da una prospettiva più concreta e ristretta, a cui ci avvicineremo poco per volta: concentreremo lo sguardo su una fase della storia della letteratura europea moderna (1920-1935 circa) e su uno specifico gruppo di romanzieri. Gruppo che si propone qui di considerare come legato da un elemento fondamentale di affinità: la spiccata inclinazione speculativa delle loro opere, che sono tutte contraddistinte da un intreccio di racconto e pensiero astratto e che, come è stato scritto, «spostano il baricentro dell'interesse narrativo dalla storia in sé al senso della storia».⁴⁰ Questa caratteristica comune è anticipata e preparata in parte dalla tradizione precedente del romanzo, da eterogenei antenati sette-ottocenteschi, ma al contempo rappresenta anche un fenomeno di dimensioni e portata del tutto nuove.

⁴⁰ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 313.

Il capitolo proverà allora a mettere in luce tre diversi livelli di profondità a cui si situano i punti di connessione tra pensiero e narrazione romanzesca. Il primo livello consiste nell'interesse degli autori al centro di questa analisi per teorie e testi scientifici e filosofici, soprattutto quelli che avevano maggiormente affascinato gli intellettuali del loro tempo, impregnandone la mentalità. Il secondo consiste nell'alterazione formale subita dalle loro opere, che ci costringono a confrontarci con romanzi che 'non sembrano romanzi', nei quali la riflessione si combina in vari modi con i fatti che costituiscono la trama e spesso prende il sopravvento su di essi (osserveremo quindi brevemente l'architettura narrativa dei romanzi in questione). E infine il terzo livello corrisponde al rilievo attribuito dagli scrittori alla dimensione conoscitiva del romanzo: la questione, dunque, se il romanzo disponga di una sua 'potenza filosofica', di una sua particolare forza di pensiero – ciò su cui teorici come Vincent Descombes, Thomas Pavel e Jacques Bouveresse si sono interrogati, e che Descombes e Pavel chiamano «pensiero» o «filosofia del romanzo».

1.2 Letteratura e pensiero

Quale rapporto ci può essere tra letteratura e pensiero, in particolare il pensiero filosofico? Dal punto di vista della letteratura, e soprattutto della narrativa, si possono immaginare diverse forme di relazione. La letteratura, per esempio, si può ispirare a una teoria. Può allora illustrarne i dogmi attraverso esempi e racconti allegorici incaricati di mettere in risalto una tesi, come avviene nel *conte philosophique*. Oppure può intrattenere con il pensiero filosofico un rapporto meno esplicito e assorbito piuttosto in varie forme e a diversi gradi di profondità.

Che cosa succede in questi casi? Il paesaggio si fa ancora più complesso e si offrono molte opzioni diverse. Eccone alcune, tutte prelevate dal campo della letteratura degli ultimi due secoli ed elencate secondo un ordine decrescente di fedeltà e armonia tra creazione artistica e idea filosofica (senza pretese di esaurire il campo delle possibilità, folto di varianti).

Opzione numero uno: gli scrittori possono rispettare il pensiero filosofico fedelmente, o almeno avere l'intenzione di farlo – pur finendo in realtà, inevitabilmente, per trasmetterne una lettura propria e particolare. Trascrivono alcuni passi tratti dai loro

filosofi prediletti e questi passi possono essere rintracciati dai lettori e ricondotti con certezza alle loro fonti, con grande godimento dei filologi. Nei *Buddenbrooks* di Thomas Mann ci si imbatte in frammenti di Schopenhauer balbettati confusamente nel dormiveglia dal protagonista;⁴¹ le euforiche elucubrazioni di Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* di D'Annunzio consistono spesso in un intarsio di frasi prelevate alla lettera dallo *Zarathustra* e da altre opere di Nietzsche;⁴² Adriano Meis nel *Fu Mattia Pascal* dà voce al suo senso di alienazione in una solitaria camera d'albergo servendosi delle parole di un capitolo di *Le génie dans l'art* di Séailles.⁴³

Opzione numero due: gli scrittori possono confrontarsi, sì, con il pensiero filosofico, ma senza riportarlo in modo esplicito e testuale nelle loro opere. Piuttosto, lo interpretano a modo proprio, alterandolo con cautela, integrandolo con altre riflessioni e imprimendogli un'impronta del tutto personale, per adeguarlo meglio ai propri scopi. È questo probabilmente il caso più comune e anche il più sfuggente, perché intessuto di fedeltà e infedeltà alla teoria di partenza in misure sempre diseguali e difficili da stabilire con chiarezza: non ci si imbatte qui in intrusioni intertestuali vistose; si va piuttosto a caccia di 'influenze'. Gli esempi citabili sono pressoché illimitati, perché quasi ogni grande romanziere moderno può essere accoppiato a un qualche suo filosofo di riferimento: si cercano per esempio gli influssi su Proust di Bergson, su Musil di Nietzsche, su Pirandello di un incrocio tra Binet e Séailles e via dicendo.

⁴¹ Cfr. Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in Id., *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main, Fischer, 38 voll., vol. I.1, 2002, pp. 723-726.

⁴² Un passaggio dal fitto catalogo degli esempi possibili: «E Giorgio Aurispa si ricordò delle parole di Zarathustra: 'Quando il cuor vostro palpita nella sua maggior pienezza e sta per traboccare - simile al fiume, benedetto e temuto dagli abitatori dell'argine - ivi è la fonte della vostra virtù'. Quante volte aveva egli provata la sensazione di quella pienezza? Quante volte aveva egli sentito diffondersi in tutta la sua sostanza la voluttà dell'energia? - Gli tornavano alla memoria episodii lontani ne' quali egli credeva di rinvenire il fantasma d'una tale gioia. E le sue aspirazioni fittizie verso l'ideale 'dionisiaco', verso la vita 'ascendente' prendevano forma nelle parole del discepolo al Maestro distruttore e creatore». Gabriele D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, a c. di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1988, vol. I, p. 929.

⁴³ Così filosofeggia Adriano Meis: «Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch'esso evoca e aggruppa, per così dire, attorno a sé. Certo un oggetto può piacere anche per se stesso, per la diversità delle sensazioni gradevoli che ci suscita in una percezione armoniosa; ma ben più spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per sé medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi». Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a c. di Giovanni Macchia, 2 voll., Milano, Mondadori, 1973, vol. I, pp. 420-421. Sulla cifrata ma inalterata presenza di passaggi tratti da Séailles negli scritti di Pirandello è fondamentale Gösta Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wicksell, 1966, pp. 141ss.

Infine, opzione numero tre: gli scrittori possono sfidare il pensiero filosofico, corteggiarlo per poi tradirlo senza alcun pudore (Svevo scrive *La coscienza di Zeno* escogitando tattiche sofisticate per aggirare e mettere in scacco le verità propugnate dalla psicanalisi freudiana).

Accogliendo così il pensiero filosofico da cui si fa ispirare, la letteratura può esporlo per via diretta, attraverso commenti e spiegazioni del narratore o di qualche personaggio che funge da attendibile *persona loquens* dell'autore; oppure più spesso può rielaborarlo per vie indirette più complesse che vanno studiate caso per caso: per esempio seppellendolo tra le parole e i pensieri dei personaggi, disseminandolo nei loro dialoghi, ma anche portandolo alla luce implicitamente attraverso le loro azioni, relazioni, esperienze e cifrandolo nell'ordine del mondo che li circonda.

Ma il problema può essere affrontato anche da una prospettiva opposta: la letteratura narrativa può plasmare essa stessa un qualche tipo di pensiero filosofico, autonomamente? E se può farlo, quale tipo di verità può raggiungere ed esprimere? Non deve trattarsi per forza di una verità fattuale, empirica: nella maggior parte dei casi sappiamo bene che tutto ciò che accade in un romanzo è finzione, nel senso che appartiene al dominio dell'immaginario e non a quello della realtà. Leggendo un romanzo sgusciamo nella modalità cognitiva dell'«Als ob», cioè intendiamo tutto «come se» stesse accadendo o fosse accaduto veramente – si è soliti dire sulla scorta di Vaihinger. Né si tratta sempre e necessariamente di una verità storica che fa luce su un'epoca del passato o ancora presente, una verità 'mimetica' garantita dal rispecchiamento fedele e autentico della società e dei suoi costumi così come si presentano ai nostri occhi in un tempo ben definito (questa è stata la missione soltanto di una parte della produzione letteraria europea del diciannovesimo secolo: ciò che chiamiamo realismo e naturalismo).⁴⁴ Non si tratta quindi solo di districare le fitte reti della referenza che connettono i mondi di finzione, in cui ci caliamo lungo il «vettore

⁴⁴ Thomas Pavel ci mette in guardia: «Des œuvres comme *La princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, *La vie de Marianne* de Marivaux ou *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, loin de peindre des êtres humains modelés par l'histoire et par la société, se proposent de décrire l'expérience humaine indépendamment de ces facteurs. Affirmer que les destins individuels racontés par une œuvre de fiction sont toujours et nécessairement envisagés par le biais de l'ordre social et historique, c'est faire comme si toute la littérature avait été écrite par Balzac, Tolstoï et Zola, c'est donc souscrire à un point de vue qui est lui-même clairement circonscrit dans l'évolution de la création littéraire». *Fiction et perplexité morale*, XXV^e Conférence Marc Bloch, 10 giugno 2003, < <http://cmb.ehess.fr/59> > [consultato il 9.05.2017].

dell'immersione»,⁴⁵ a quello reale in cui avanzano goffamente i nostri gravi corpi. Si tratta di qualcos'altro. Ma di che cosa?

Nel profluvio di risposte avanzate a questa domanda nel corso degli ultimi due secoli,⁴⁶ una è quella formulata da Hegel e dalla linea di pensatori che si sono posizionati sulla sua scia. Se ci rivolgiamo a Hegel, ci viene detto che l'arte è un connubio di aspetto sensuale e aspetto concettuale, dove il primo diventa un delicato veicolo per il secondo:

In confronto alla parvenza dell'esistenza sensibile e immediata e a quella della storiografia, la parvenza dell'arte ha il vantaggio di indicare qualcosa attraverso se stessa e di rinviare l'attenzione da sé ad un elemento spirituale che, per mezzo di essa, deve venire a rappresentazione.⁴⁷

Hegel articola qui il rapporto che lega l'opera al suo contenuto di verità (battezzato, in un lessico molto distante dal nostro attuale, 'elemento spirituale') attraverso la metafora dell'indicare: un gesto tenue che stabilisce una relazione mentre, allo stesso tempo, ratifica una distanza. Anche il giovane Lukács, che si nutre di Hegel in dosi massicce, affronta il problema in termini molto simili nelle prime pagine di quello che resta forse il suo libro più intenso e affascinante: *L'anima e le forme*. In un'opera letteraria, scrive Lukács, dominano le immagini e non i significati, come avviene invece nei generi dell'argomentazione concettuale:

La poesia in sé e per sé non conosce nulla che sia al di là delle cose, per essa ogni cosa è definitiva, unica e incomparabile. L'eroe si trova a un bivio o in mezzo alla battaglia, ma il bivio e la battaglia non sono destini tali da giustificare domande e risposte, ma semplicemente e letteralmente battaglie e bivi.⁴⁸

⁴⁵ J.-M. Schaeffer, *Quelles vérités pour quelles fictions*, cit., p. 25.

⁴⁶ Attraverso questo paesaggio intricato ci può fare da guida Jacques Bouveresse, che esplora molte delle teorie più autorevoli offerte nel '900 dai filosofi e dagli artisti (Musil, James, Valéry, Proust) in *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in Id., *Werke*, a c. di E. Moldenhauer e K. M. Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, vol. XIII, p. 23.

⁴⁸ G. Lukács, *L'anima e le forme*, cit., p. 20.

Tuttavia se si guarda con attenzione – si auto-corregge poco più avanti il saggista, stabilendo un nesso sensuale-spirituale molto più stretto e ricorrendo a un lessico molto più ispirato di quelli hegeliani –, la separazione tra immagine e significato

è essa stessa un'astrazione, poiché il significato è sempre avvolto da un velo di immagini e il riflesso di un bagliore che sta dietro le immagini filtra attraverso ognuna di esse. Ogni immagine è di questo mondo e il suo sguardo brilla per la gioia di esistere; ma essa allude e ricorda a noi qualcosa che esisteva chissà quando, chissà dove, ricorda la sua patria d'origine, quell'unica cosa che è pregna di significato nel fondo dell'anima.⁴⁹

'Velo di immagini', 'bagliore', 'alludere': sono metafore di fragilità e di rivelazione queste scelte da Lukács, sulla scorta di Hegel. Descrivono un alone evocativo fluttuante intorno al problema. Molti scrittori moderni e modernisti eredi di questa linea di pensiero probabilmente proverebbero ad affrontare il problema affermando che esiste una 'verità poetica' costituita da un intreccio precario e mai del tutto risolto di elementi sensuali o emotivi ed elementi intellettuali, indissolubilmente legata al senso di compiutezza e autonomia dell'opera letteraria. Ma il contenuto vero e proprio di questo particolare genere di verità sembra difficile da afferrare e resta oggetto di sforzi definatori molteplici ed eterogenei.

In Hegel sentiamo tuonare un lessico altisonante, secondo il quale tutta l'arte è «un modo di portare alla coscienza ed esprimere il divino, gli interessi più profondi dell'essere umano, le più complete verità dello spirito».⁵⁰ Tuttavia ci si può imbattere anche in idee opposte. Secondo per esempio la teoria molto più modesta proposta da Charles Swann nella *Recherche*, l'arte non comunica nient'altro che qualche frammento di memoria intima e individuale ad essa legata e rievocata in un processo fluido che assomiglia quasi alla libera associazione (in realtà Swann parla qui dell'arte musicale, ma si può generalizzare la sua osservazione in una teoria swanniana dell'arte *tout court*, ben diversa dalla posizione a cui giungerà Marcel alla fine del romanzo). E non si tratta della memoria delle giornate campali, stampigliata per sempre nella mente, bensì piuttosto della intermittente memoria proustiana, di ricordi pulviscolari depositatisi nel serbatoio dell'io in qualche momento di distrazione e sollecitati alla coscienza in modo involontario: «la frase di Vinteuil mi mostra soltanto ciò a cui allora non badavo

⁴⁹ Ivi, p. 21.

⁵⁰ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cit., p. 21.

affatto» osserva Swann, riascoltando dopo anni la sonata eseguita al pianoforte da Odette, ormai divenuta sua moglie. E prosegue, rivolgendosi all'io narrante ragazzino, che incontra il pezzo per la prima volta:

Dei miei crucci, dei miei amori di allora non mi rammenta più nulla [...] Volevo semplicemente dire a questo ragazzo, che quel che la musica mostra – almeno a me – non è affatto la ‘Volontà in sé’ e la ‘Sintesi dell’infinito’, ma, per esempio, il vecchio Verdurin in finanziaria nel *Palmarium* del giardino zoologico.⁵¹

Al posto degli alti concetti del vocabolario idealistico, che Swann respinge con forza, troviamo qui il loro opposto più esatto, un granello intimo della propria vita, nella sua forma più comune e prosaica: un vecchio borghese in finanziaria. Spaziando dai temi più solenni ai piccoli impulsi quotidiani della vita umana, la definizione di questa particolare specie di vero, il ‘vero artistico’, continua dunque a restare elusiva e oscillante.

1.3 Romanzi intellettuali

La questione della dimensione cognitiva della letteratura, della sua pretesa veritativa, è schiacciata sotto il peso di una storia tentacolare e millenaria. Già dalle più remote origini del pensiero sull'arte ci si è interrogati sul pensiero dell'arte. E la riflessione, fin dall'Antichità, è sempre stata problematica e incerta. Un atto traumatico la inaugura, un atto di denuncia e repulsione. Si tratta dell'accusa, rivolta da Platone ai poeti, di non essere in grado di accedere alla vera, luminosa Verità, ma solo di scimmiottarne le ombre illusorie proiettate nel mondo, di produrre dunque copie di copie, opere ben due volte distanti dal vero: il loro unico scopo infatti è imitare la realtà, che è già in sé mera riproduzione del mondo delle idee. Da qui segue l'inevitabile decisione platonica di bandirli per sempre dalla città perfetta. Questa furente dichiarazione di inimicizia è compensata solo debolmente dalla reazione di Aristotele, che oppone la poesia – tutta protesa a esprimere l'universale – alla storia, rattrappita invece su una miriade di fatti

⁵¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdue*, trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, a c. di M. Bongiovanni Bertini, con un saggio di Erich Auerbach, Torino, Einaudi, 2008, libro II, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, a c. di F. Fortini e N. Neri, p. 398.

particolari e contingenti, concedendo alla prima di essere «più filosofica» della seconda (ma solo comparativamente).⁵² Da allora arte e filosofia avanzano nella storia della cultura occidentale sempre a braccetto, come una vecchia coppia litigiosa ma inseparabile, tutta piena di attenzioni e sgarbi reciproci, carezze e schiaffi. Sembrano proprio marito e moglie, ha scritto Svevo infatti.⁵³ E Alain Badiou, che agli stereotipi borghesi preferisce Lacan, sceglie invece una coppia più sofisticata e morbosa: per lui arte e filosofia stringono un sodalizio paradossale simile a quello che lega l'isterica all'analista-padrone – la prima seduttiva e interrogante e il secondo soccombente all'interrogazione, come è destino di ogni padrone. L'arte – l'isterica – insiste a presentarsi alla porta del filosofo assicurando che dalla sua bocca zampilla la verità e pregando: 'tu che possiedi il sapere, dimmi chi sono!'; salvo poi però dichiararsi sistematicamente insoddisfatta se il filosofo ha la malaugurata idea di provare a rispondere, non importa con quanta cautela e precisione.⁵⁴

La domanda dunque continua a pulsare irrisolta: in che modo la letteratura prende parte alla vertiginosa e multiforme impresa della conoscenza? Ecco un'altra questione vaga e vasta, che si espande e ramifica tanto nella diacronia quanto nella sincronia. E rispetto alla quale ci si può anche chiedere, come fa Jacques Bouveresse, se saremo mai autorizzati a «trattarla come se fosse risolta chiaramente, se non altro per coloro che conservano una capacità di meraviglia e godimento di fronte alle opere letterarie, una domanda che in realtà non è mai stata risolta e non lo è tuttora».⁵⁵ Affrontandola, quindi, un velo di dubbio e incompletezza dovrebbe esserle lasciato aleggiare intorno, a inquietarla. E poi converrà ridurla, selezionando un campo problematico più ristretto: puntiamo lo sguardo sulla letteratura moderna e soprattutto su quell'area della letteratura europea e occidentale che ormai da più parti si viene definendo come 'modernismo', cioè la letteratura sperimentale (ma non avanguardistica) dei primi tre-quattro decenni del Novecento e in particolare degli anni Venti.

La letteratura moderna e poi modernista ha ereditato dai secoli precedenti questa domanda enorme e la fine del Settecento e tutto l'Ottocento vedono stringersi sempre di

⁵² Sulla teoria aristotelica cfr. Joachim Küpper, *Das Denken, das Unterscheiden und die Literatur*, «Poetica», vol. 45, 3-4, 2013, pp. 249-269.

⁵³ Italo Svevo, *Soggiorno londinese*, in Id., *Teatro e saggi*, a c. di F. Bertoni, Milano, Mondadori «Meridiani», 2004, pp. 893-910: p. 895.

⁵⁴ Alain Badiou, *Art et philosophie*, in Id., *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, pp. 9-30, pp. 9-10.

⁵⁵ Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, cit., p. 27.

più il nesso letteratura-pensiero filosofico. Il secolo in cui si sviluppa pienamente il ramo della filosofia che riflette sul senso dell'arte e sulla speciale forma del suo sapere – l'estetica moderna – è anche un periodo popolato di scrittori che si fanno filosofi o che assegnano alla letteratura un compito conoscitivo ambizioso e importante (si pensi all'autore che si staglia al cuore del realismo, Balzac, il quale non ha timore di attribuire a una parte della sua impresa narrativa il nome imponente di *études philosophiques*). Un compito conoscitivo, oltretutto, che non vuole più essere ancillare rispetto a qualche altro sapere o disciplina che si serve della letteratura come di un altoparlante, per esprimere idee e verità prestabilite (siamo anche nell'epoca che forgia il valore dell'autonomia dell'arte). La questione antichissima assume dunque nella modernità una attualità sempre più insistita e urgente, carica di nuove problematiche. Non sono rari gli artisti il cui pensiero si fa poroso e sensibilissimo alla filosofia, e che restano quindi profondamente turbati dalle loro letture filosofiche: sulla soglia dell'Ottocento, uno dei casi più noti e radicali è quello di Kleist, colpito – come molti suoi contemporanei – dalle preoccupazioni epistemologiche sollevate dalla prima critica di Kant fino al punto di sprofondare nell'angoscia e dichiarare di aver perduto tutte le sue certezze. E cominciano a diffondersi anche le figure che si stagliano al confine tra scrittura letteraria e scrittura filosofica: Leopardi o, più tardi, Dostoevskij sono solo due esempi (disparati) tra i più significativi e affascinanti. Nell'atmosfera del romanticismo tedesco, poeti-pensatori come Friedrich Schlegel esaltano l'unione di arte e filosofia: sbriciolato nei suoi frammenti, Schlegel proclama l'ideale di una *progressive Universalpoesie*, un'opera letteraria mobile e iridescente, capace di assorbire senza sosta in sé stessa ogni altro discorso. Mentre sul versante opposto naturalmente si affermano anche i filosofi che scrivono in uno stile tinto di toni letterari, esteticamente ricercato, e che decidono di affidare il loro pensiero a sfuggenti espedienti narrativi, racconti di finzione e versi, come Kierkegaard e Nietzsche. E con Nietzsche il remoto verdetto platonico è addirittura rovesciato: sì, i poeti mentono, ed è proprio questo a sancire la loro superiorità. Si affaccia il sospetto che sia la poesia a saperne di gran lunga di più di tutte le altre forme di discorso, perché – a differenza di esse – non è spinta dall'impulso che ci domina tutti di raggiungere e afferrare la verità («abbiamo l'arte per non morire di verità» esclama uno dei frammenti nietzscheani più famosi).

Da più parti e in molte forme diverse avanza quindi l'idea che arte e filosofia si attraggono, si appoggiano l'una all'altra, si contaminano e aspirano a incontrarsi e a

fondersi. Si tratta naturalmente non di una linea nitida di posizioni che si susseguono senza soluzione di continuità, bensì piuttosto di una costellazione sfrangiata e molto variegata al proprio interno: ciascuno degli esempi citati qui sopra rappresenta un diverso contesto di negoziazione del rapporto tra elementi letterari e ambizioni conoscitive e filosofiche, intese di volta in volta in modi diversi. Se, per esempio, la conoscenza inseguita dallo scrittore è per un romanziere come Balzac sempre una conoscenza di ordine strettamente sociologico (il romanziere è il segretario della società francese e della sua storia, come proclama l'*Avant-propos* della *Comédie humaine*), secondo Schlegel invece l'opera d'arte, che anche per lui coincide prima di tutto con il romanzo, deve cercare di assommare e fondere in sé i frammenti molteplici di ogni forma di sapere.

Ma è una condizione dell'arte moderna che viene additata e discussa molto presto, con parole famose. Non ci si è ancora addentrati in profondità nel diciannovesimo secolo (il secolo che vedrà lo sviluppo della psicologia, cioè lo studio scientifico dell'interiorità: un territorio fino a quel momento riservato soltanto ai poeti e ai moralisti) e già viene annunciato che i tempi moderni sono diventati troppo riflessivi e che la nostra esistenza è retta ormai dalla forza astratta e avvolgente di leggi, doveri e concetti. L'arte appartiene perciò irrimediabilmente al passato e di qui a poco alla letteratura si sostituirà la filosofia, una volta per tutte. L'artista di oggi (osserva Hegel inaugurando le sue lezioni di estetica) è immerso nella riflessione, «il cui suono sta diventando sempre più forte attorno a lui». E non può evitare di esserne «contagiato», finendo per infilare a sua volta nelle sue opere una quantità sempre maggiore di pensieri.⁵⁶ Secondo Hegel, un processo di progressiva 'astrazione' dei meccanismi della nostra vita è in atto e sta avanzando velocissimo: la poesia cede il posto alla prosa del mondo e alla dimensione concettuale del nostro esistere. Il pensiero ci circonda assordante. L'arte non può non essere toccata e coinvolta dal vasto processo, e questo coinvolgimento sancisce la sua estinzione, o perlomeno la sua messa in dubbio radicale e intensa.

*

⁵⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik I*, cit., p. 25.

Quasi come se volessero rispondere a distanza a questa profezia per confermarla e smentirla allo stesso tempo, molti romanzi tra i più prestigiosi e celebrati dei primi decenni del Novecento intrecciano tono letterario e tono filosofico, inserendo nelle loro trame numerosi passaggi riflessivi.⁵⁷ In questi testi il racconto gira a vuoto e ingrigisce, si compone di fatterelli minuscoli e spesso all'apparenza del tutto trascurabili, per lasciare spazio invece a lunghi inserti speculativi vivacissimi.

Occorre sottolineare che non si tratta qui (o almeno non soltanto) del tentativo di riprodurre le fluttuazioni enigmatiche della mente: l'attività per così dire 'collaterale' o sotterranea e primitiva del pensiero, con tutte le sue emozioni, percezioni, memorie riaffioranti, idee e intuizioni inconse o semi-conse, raccolte in un groviglio indagato fino al più microscopico dettaglio. Non si tratta insomma del tipo di pensiero esplorato negli stessi anni da molti romanzieri modernisti attraverso gli strumenti dello *stream of consciousness*, del monologo interiore o della «psiconarrazione», nel tentativo di riprodurre nel modo più fedele possibile lo srotolarsi quotidiano della nostra coscienza, ininterrotto, traumatizzato e spesso oscuro anche a noi stessi (come è noto, tra i più abili trascrittori di questo tipo di pensiero la critica annovera James Joyce e Virginia Woolf, ma anche Hermann Broch nei *Sonnambuli*, attraverso la figura del territoriale Gödicke, ha provato a dare voce ai faticosi tentativi dell'io di emergere da una esplosa oscurità inconscia).⁵⁸

Nei romanzi analizzati qui incontriamo invece un'altra forma di riflessione: una forma di ordine intellettuale, appartenente ai territori del pensiero discorsivo. È improntata alle regole dell'argomentazione e dell'indagine razionale, non accompagna in modo incontrollato il soggetto ma viene avviata da esso deliberatamente e – soprattutto – si pone come obiettivo la conoscenza o l'auto-conoscenza: la scoperta di verità riguardanti gli altri o il proprio io, o ancora l'indagine di verità astratte e leggi generali. In questo senso è un tipo di riflessione che, almeno in parte, condivide i

⁵⁷ Su questo cfr. anche Thomas Pavel, *The Lives of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 282.

⁵⁸ Sulle forme della rappresentazione della coscienza nel romanzo di primo Novecento si veda l'analisi fondamentale offerta nell'ultimo capitolo di *Mimesis*: E. Auerbach, *Der braune Strumpf*, in Id., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, cit. Per una indagine più approfondita rinvio in particolare a Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1979. Cohn riorganizza la classificazione dei tipi di «presentazione della coscienza nel romanzo» in nuove categorie, coniando il concetto di «psiconarrazione»: un resoconto della vita interiore capace di dare forma linguistica, attraverso la mediazione della voce narrante, anche ai contenuti che per il personaggio sono inarticolati e inarticolabili (intuizioni pre-verbali o non-verbali, immagini, sogni, emozioni troppo complesse perché il personaggio possa penetrarle).

propositi della filosofia. Sul piano formale, la sua espressione tende a rispettare i principi della grammatica e non insorge contro tutte le norme morfologiche, sintattiche, semantiche e della punteggiatura come avviene invece nel flusso di coscienza, abbandonato alla potenza di un pensiero associativo, a-logico e informe (in realtà, come vedremo nell'ultimo capitolo, i confini tra i due tipi di riflessione sommariamente delineati qui sono ben più complessi, spesso porosi e sfrangiati, e nel romanzo il pensiero intellettuale non si snoda mai del tutto privo di interferenze).

Nonostante le fitte differenze che li separano, i titoli citati più spesso come esempi di questa tendenza sono: *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust (1913-27), *La montagna magica* di Mann (1922), *L'uomo senza qualità* di Musil (1930-32) e il terzo volume della trilogia *I sonnambuli* di Broch (1932). Ma questi romanzieri non sono soli. Allargando lo sguardo attorno ci accorgiamo che la stessa tendenza coinvolge, anche se in modo meno estremo e esibito, altri scrittori dello stesso periodo: in Italia, per esempio, Pirandello e Svevo respirano la stessa atmosfera. Soprattutto dagli anni Dieci in poi, le loro opere assumono una andatura sempre più meditabonda e il problema della dimensione speculativa e conoscitiva della letteratura diventa anche per loro centrale e urgente. La forma dei loro romanzi più maturi – *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915, 1925) e *Uno, nessuno e centomila* (1926) per Pirandello; *La coscienza di Zeno* (1923) e la galassia incompiuta delle sue 'continuazioni' (1927-28) per Svevo – congeda la tradizionale linearità della trama romanzesca e gioca invece con le torsioni, le tensioni e i vuoti della scrittura dell'io, nelle vesti del memoriale autobiografico e del diario-monologo interiore. E negli spazi ambigui dischiusi dai nuovi generi a cui si rivolgono, Pirandello e Svevo disseminano riflessioni, discettazioni teoriche, conversazioni filosofeggianti e aforismi. Secondo i propri modi, dunque, anche la narrativa modernista italiana si accosta agli stessi voluminosi problemi che inquietano i grandi scrittori-pensatori 'mitteleuropei' di inizio Novecento.

Che cosa sta succedendo quindi in Europa e in Italia? Gli artisti di inizio Novecento – e non solo quelli di avanguardia – amano dipingersi, con un certo gusto per il sensazionalismo, come esploratori orfani e stupefatti di fronte a un mondo senza precedenti. L'individuo e la realtà che lo ingloba sono mutati radicalmente: «Intorno al dicembre del 1910 la natura umana cambiò» ha scritto Virginia Woolf, riecheggiata

spesso dai critici.⁵⁹ Anche se è vero che l'arte primonovecentesca tratta con scetticismo e distacco le norme estetiche e i valori morali ereditati dalla tradizione ottocentesca, le discontinuità con il passato in realtà sono meno nette di quanto si tende a credere – e perfino Virginia Woolf pronuncia il suo verdetto con un accento di ironia. In particolare gli scrittori modernisti, che non condividono le proteste di modernità assoluta tipiche delle avanguardie, continuano a intrattenere rapporti fertili e vivaci con la tradizione che li precede. Sugli scaffali delle loro biblioteche, ai quali non hanno alcuna intenzione di appiccare il fuoco a cui esortano i futuristi marinettiani, troneggiano i classici del Sette-Ottocento e dei secoli precedenti.

L'intreccio di prosa narrativa e pensiero astratto nel romanzo, dunque, non è un fenomeno inedito che debutta per la prima volta sulla scena letteraria allo scadere del diciannovesimo secolo, squassandola all'improvviso. Affonda le sue radici nelle inquietudini sollevate dalla concezione moderna dell'arte e conta diversi antenati ottocenteschi e perfino più antichi: il primo Novecento eredita dai due secoli precedenti una galassia densa e molto variegata di archetipi che calibrano in modo inusuale la relazione tra racconti e idee, concedendo largo spazio alle seconde. Tra gli esponenti di spicco del canone della narrativa europea moderna, i primi e più importanti antenati diretti sono probabilmente i romanzi umoristici e alcuni autori del romanticismo: Chamisso (che chiude il saggio pirandelliano sull'*Umorismo*), Heine e in particolare il *Tristram Shandy* di Sterne (1760-1767) e, in misura minore, il suo erede, *Jacques il fatalista* di Diderot (1796). Sterne e Diderot introducono molto presto nella tradizione romanzesca l'attenzione meta-narrativa per i meccanismi della trama e il gusto per una struttura proliferante e fitta di divagazioni saggistiche: «le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni» osserva Pirandello stesso nel saggio sull'*Umorismo*. «Basta citare il *Tristram Shandy* dello Sterne, che è tutto quanto un viluppo di variazioni e digressioni».⁶⁰ Con il suo tipico tono comico-riflessivo, il modello sterniano si prolunga nella *Coscienza* e negli ultimi racconti sveviani, nei romanzi umoristici pirandelliani e soprattutto in *Uno, nessuno e centomila*. Le opere più mature di Pirandello e Svevo sono le eredi novecentesche di una linea narrativa che si compiace delle striature dell'umorismo, dei contorcimenti dell'intelletto

⁵⁹ Virginia Woolf, *Mr Bennet and Mrs Brown* [1924], in Ead., *Collected Essays*, London, Hogarth Press, vol.1, 1966, p. 320.

⁶⁰ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi e interventi*, a c. di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2006, pp. 779-948: p. 918.

e della qualità misteriosa e modesta di cui sono fatti i nostri giorni feriali quaggiù sulla terra.⁶¹ Alle sorgenti di questa linea occupa un ruolo decisivo Cervantes, che infatti brilla incastonato nell'*Umorismo*, additato esplicitamente come esempio di intreccio umoristico di ideale e ridicolo, di riso scaturito dal dolore.

Un altro precoce tentativo di connubio racconto-riflessione incentrato su un eroe-filosofo è *Louis Lambert* di Balzac (1832), che fa anche una breve ma significativa comparsa nel primo romanzo sveviano, *Una vita*: il protagonista Alfonso Nitti infatti lo legge avidamente in biblioteca, ammirandone non tanto lo stile «quanto l'originalità di tutto un sistema filosofico esposto alla breve ma intero, con tutte le sue parti indicate, e regalato dall'autore al suo protagonista».⁶² Nella seconda metà dell'Ottocento, poi, il pensiero astratto diventa un ingrediente centrale non solo di alcuni testi eccentrici o minori, bensì di romanzi seri e decisivi: *Guerra e pace* (1865-69), con i suoi inserti storico-filosofici che a partire dalla seconda parte del romanzo circondano la narrazione e proseguono anche oltre il suo epilogo, dissolvendo i personaggi e i loro destini di morte oppure di modesta e privata felicità (il trasferimento di Nikolaj nella tenuta in campagna, Natasha spettinata e in pantofole) dentro alle questioni del destino storico e del suo superiore disegno, che ignora i singoli individui e li trascende; e alcune opere di Dostoevskij come *I fratelli Karamazov* (1879-1880) e soprattutto le *Memorie del sottosuolo* (1864), la cui prima parte è occupata dal ragionare acuto e persecutorio dell'io narrante, precoce vittima-interprete del disagio moderno.

Ancora più che Balzac o Tolstoj, è probabilmente Dostoevskij – con le sue spericolate indagini dei recessi della psiche – a esercitare un influsso decisivo sugli autori primonovecenteschi. Negli scritti di Musil, infatti, il nome di Dostoevskij ricorre spesso: «conoscevo Dostoevskij» annota il romanziere ricordando l'epoca in cui stava preparando il *Törleß*, «e poiché lo amavo ardentemente [...] è sulla base del mio rapporto con lui che oggi posso giudicare al meglio la mia posizione e il mio stato di

⁶¹ È questa una tesi centrale anche di Mazzacurati, che ha messo in luce soprattutto le permanenze di Sterne in Pirandello (ma tracce evidenti di Sterne sono disseminate anche nel secondo Svevo, non per nulla autore di un racconto intitolato *Corto viaggio sentimentale*). Si veda: Giancarlo Mazzacurati, *Ombre e nasi. Da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 269-303 e Id., *Il fantasma di Yorick*, a c. di Matteo Palumbo, Napoli, Liguori, 2006. All'influenza di Heine, Tieck e Chamisso in Pirandello accenna Romano Luperini in *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2014⁶ [1999], p. 14.

⁶² Italo Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e 'continuazioni'*, cit., p. 100.

allora».⁶³ Anche la figura tipicamente sveviana e pirandelliana dell'«inetto» – riflessivo e velleitario, tormentato dal risentimento e votato a vivere nell'ombra di chi invece è attivo e sano e non sperpera sé stesso in involuti ragionamenti – appare profondamente vicina al personaggio dell'uomo del sottosuolo. Come scrive Donnarumma, «da Tozzi a Svevo a Gadda, senza escludere Pirandello (e Moravia), il modernismo italiano è un'età dostoevskijana».⁶⁴ Uscendo dalla tradizione del romanzo in senso stretto, vale poi la pena di annoverare tra i possibili punti di riferimento, almeno per gli italiani, anche l'uso filosofico del racconto sperimentato da Leopardi nelle *Operette morali*, un testo certamente presente a Svevo e Pirandello.⁶⁵

Nonostante questa ricca ed eterogenea tradizione 'preparatoria' cresciuta soprattutto nel corso dell'Ottocento, il massiccio ingresso delle idee dentro al romanzo è però un fenomeno che si diffonde in una misura del tutto nuova soltanto nell'epoca dei modernismi europei: qualcosa cambia nel passaggio tra Otto e Novecento. L'atmosfera dei romanzi si fa radicalmente più rarefatta, cerebrale e venata di inquietudine.

In un racconto di Cechov che sbircia già oltre le spalle dell'Ottocento, l'assistente di un grande professore di medicina viene spedito da Mosca in campagna per visitare una giovane paziente afflitta da una delle patologie più tipiche della *fin de siècle* assieme alla tubercolosi e alla sifilide: la crisi nervosa – in questo caso nella forma di un'ansia insopportabile (siamo nel 1898, pochi anni dopo la pubblicazione degli *Studi sull'isteria* di Breuer e Freud, l'*Interpretazione dei sogni* uscirà l'anno successivo). Durante la notte, il medico e la ventenne insonne parlano a lungo. E il medico premuroso fa notare alla ragazza, cercando di suonare rassicurante:

In verità, per i vostri genitori una conversazione come questa che stiamo facendo ora sarebbe stata inconcepibile. La notte essi non conversavano, dormivano sodo, mentre noi, della nostra generazione, dormiamo male, ci angustiamo, discorriamo molto, e ci domandiamo se abbiamo o non abbiamo ragione. Per i nostri figli e i nostri nipoti, la questione sarà risolta; vedranno più

⁶³ R. Musil, *Vermächtnis II*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., VII, *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, pp. 952-957: p. 956.

⁶⁴ Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-38: p. 31.

⁶⁵ Sull'eredità leopardiana, in particolare delle *Operette*, in Pirandello e Svevo si veda '*Quel libro senza uguali*'. *Le Operette morali nel Novecento italiano*, a c. di Novella Bellucci e Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000. Sulla presenza di Leopardi in Svevo ha scritto anche Mario Lavagetto in *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 176-177.

chiaro di noi. Fra una cinquantina d'anni la vita sarà bella. Peccato che non potremo vivere sino allora! Sarebbe così interessante da vedere!⁶⁶

L'ottimismo del medico è coraggioso, ma naturalmente è sbagliato. Quell'incertezza intellettuale e morale (abbiamo o non abbiamo ragione?), quell'insonnia, quel discorrere e quel ragionare incessanti sono proprio l'insonnia, il discorrere e il ragionare che invaderanno in modo prepotente la letteratura e definiranno la *Stimmung* di molti dei maggiori scrittori dei decenni successivi. Al principio del Novecento, un buon numero di romanzi largamente occupati da riflessioni viene pubblicato in diversi punti dell'Europa all'incirca negli stessi anni: nello «sconvolto ventennio fra le due guerre», come lo ha definito Magris.⁶⁷ Che cosa è successo?

Il ventennio *entre-deux-guerres* – che dopo la fase delle sperimentazioni estreme delle avanguardie storiche vede nascere alcune delle opere maggiori della letteratura europea novecentesca – è segnato nella sua atmosfera culturale ed emotiva dall'esperienza bellica e da un senso luttuoso di nostalgia per l'atmosfera leggendaria e leggiadra della *belle époque*, ormai perduta per sempre insieme agli ultimi brandelli di fiducia in una verità comune, in un senso e un fondamento morale condivisi. Tanto che si potrebbe comporre un'antologia del trauma della guerra composta dalle voci dei numerosi artisti e intellettuali del tempo che l'hanno incapsulato nei loro scritti. Accolta spesso dai giovani artisti e intellettuali (non solo avanguardisti) come un'esplosione attesa e liberatoria, la prima guerra mondiale si rivela presto una violenza di proporzioni inimmaginate e viene in seguito percepita da tutti come una catastrofe assoluta e una frattura epocale. Negli anni Venti, infatti, si infiltra rapidamente nell'arte e soprattutto nei romanzi: sigilla i finali della *Montagna magica* e della *Coscienza*, aleggia minacciosa su tutto *L'uomo senza qualità* e costituisce un perno tanto di *Huguenau o il realismo* quanto di *Mrs Dalloway* (1925). Ma la incontriamo descritta nella sua potenza di spaccatura irrimediabile anche al di fuori della letteratura. Per Benjamin, dopo il 1918 «una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole».⁶⁸ Ed è l'esperienza della guerra a ispirare a Freud non solo uno dei suoi saggi

⁶⁶ Anton Cechov, *Un caso di pratica medica* [1898], in Id., *Racconti*, introduzione di F. Malcovati, Milano, Garzanti, 2004, vol. II, p. 61.

⁶⁷ Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 264-265.

⁶⁸ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., p. 248.

più speculativi e densi di conseguenze – *Al di là del principio di piacere* (1920), che prende le mosse proprio dagli incubi ripetuti che perseguitano i reduci –, ma anche un esile e intenso articoletto dedicato alla *Caducità* e alla profonda capacità umana di riconoscerla e tollerarla. In questo testo, che è anche un modo implicito di rielaborare l'esperienza della distruzione, Freud riassume così l'atmosfera che lo circonda nel 1915, appena un anno dopo l'inizio del conflitto:

scoppiò la guerra e depredò il mondo di tutte le sue bellezze. Non distrusse soltanto la bellezza dei paesaggi che si trovò ad attraversare e le opere d'arte che incontrò sul suo cammino. Essa spezzò anche il nostro orgoglio per le conquiste della nostra civiltà, la nostra stima per moltissimi pensatori e artisti, le nostre speranze di poter finalmente superare le distinzioni tra popoli e razze. Macchiò la superiore imparzialità della nostra scienza, mise a nudo la nostra vita pulsionale, scatenò gli spiriti malvagi che abitano in noi e che credevamo di aver bandito per sempre grazie a secoli di ininterrotta educazione impartitaci dai migliori tra noi. Rifece piccola la nostra patria e di nuovo lontano e vasto il resto della terra. Ci depredò di così tante cose che avevamo amato e ci mostrò la fragilità di quelle che avevamo creduto durevoli.⁶⁹

Anche Musil dedica uno dei suoi saggi più brillanti, *L'Europa abbandonata a sé stessa* (1922), alla guerra. «Comincio con un sintomo» scrive l'autore austriaco aprendo il saggio: «è da dieci anni, senza dubbio, che stiamo facendo della storia mondiale in grande stile, eppure non riusciamo a percepirla veramente».⁷⁰ A differenza di Benjamin e Freud, Musil non è incline al *pathos* neppure in questa circostanza. E affronta la questione nel suo modo più tipico: scomponendola lucidamente e analizzandone ogni dettaglio con disincanto. Per lui la guerra non è stata un cambiamento radicale, nessun taglio netto ha avuto luogo mutando l'essere umano per sempre. «La guerra ha confermato a tutti, con un esperimento di massa gigantesco, che l'essere umano può raggiungere i suoi limiti più estremi e tornare indietro senza battere ciglio e senza mutare nella propria essenza».⁷¹ Nel 1914 la violenza è divampata in modo così rapido ed esteso solo perché tutti erano desiderosi di accoglierla e alimentarla, tutto un humus

⁶⁹ Sigmund Freud, *Vergänglichkeit*, in Id., *Gesammelte Werke*, a c. di Anna Freud, London, Imago, 1946, vol. X *Werke aus den Jahren 1913-1917*, pp. 358-361: p. 360.

⁷⁰ Robert Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundersten ins Tausendste* (1922), in Id., *Gesammelte Werke*, cit., pp. 1075-1094: p. 1075.

⁷¹ Ivi, p. 1080.

politico, culturale e psicologico sotterraneo ne ha preparato lo scoppio. E inoltre la malvagità appartiene all'uomo quanto le più sublimi aspirazioni alla conoscenza: dobbiamo accettare, sostiene Musil (che incasterà questo aforisma anche nell'*Uomo senza qualità*), che «l'essere umano è portato tanto facilmente al cannibalismo quanto alla critica della ragion pura».⁷²

E tuttavia, se Musil dedica molte pagine al conflitto mondiale è perché esso sembra essere caratterizzato in effetti da una qualità particolare, che lo distingue da ogni altra esperienza: il conflitto mondiale non è stato un'esperienza. È stato vissuto, secondo Musil, in una sorta di stato di choc. E ha lasciato tutti attoniti, incapaci di elaborarlo, privi di strumenti per comprendere che cosa è successo veramente:

Prima eravamo dei cittadini operosi, poi siamo diventati assassini, macellai, ladri, incendiari e altre cose simili: e tuttavia in realtà non abbiamo vissuto [*erlebt*] nulla. O sbaglio? La vita va avanti come prima, solo un po' più indebolita e con la prudenza tipica dei malati; la guerra ha avuto un effetto più carnevalesco che dionisiaco e la rivoluzione si è parlamentarizzata. Insomma, siamo sempre stati tante cose e in questo non siamo cambiati, abbiamo visto di tutto e non abbiamo percepito niente.

Per tutto ciò c'è una sola spiegazione possibile, io credo: non avevamo i concetti per assorbire in noi il nostro vissuto. Oppure non avevamo i sentimenti, il cui magnetismo mette in moto i concetti. Ci è rimasta soltanto una stupefatta irrequietezza.⁷³

Nelle parole di Benjamin e Freud, ciò che è accaduto tra il 1914 e il 1918 ha lasciato l'uomo sorpreso e confuso dalla realtà circostante e da se stesso. Per Musil – più freudiano di Freud – lo stacco è meno vistoso, ma un trauma ha avuto luogo: così forte da non riuscire a farsi strada nella coscienza. E il suo «sintomo» è una agitazione che rasenta la psicosi. L'Europa attuale per Musil

è un manicomio babilonico; da mille finestre mille voci diverse, pensieri, musiche strillano addosso al viandante, ed è ovvio che così l'individuo diventa un incrocio di motivi anarchici e la morale si frantuma insieme all'intelletto.⁷⁴

⁷² Ivi, p. 1081.

⁷³ Ivi, pp. 1075-1076.

⁷⁴ Ivi, p. 1088.

Musil ci parla di una realtà la cui acustica è dominata da una dissonanza assordante. All'incertezza sempre più paralizzante descritta qui da Musil, alla piega di sviluppo-deriva incontrollabile e imprevedibile che ha preso il mondo agli occhi degli artisti e pensatori del tempo, la letteratura sembra reagire in diversi casi con un intensificarsi quasi nevrotico del pensiero.

La guerra e la confusione intellettuale che ne segue non sono, come si è già detto, la prima causa del diffondersi di questo fenomeno. La voce dello zelante medico cechoviano ce lo ha mostrato: un senso crescente di inquietudine e incertezza serpeggiava già alla fine dell'Ottocento. Il caos intellettuale postbellico non è quindi uno scoppio improvviso, frutto di una improvvisa soluzione di continuità. È piuttosto la punta estrema di un lungo processo di crisi che agita le sperimentazioni avanguardistiche negli anni Dieci del Novecento, si annuncia già nella *fin de siècle* e risale indietro a tutto l'Ottocento fino al romanticismo, e che ha a che fare con la rottura della modernità e la lunga e frastagliata messa in questione delle fondamenta intellettuali, morali e materiali del progetto moderno. Tutta l'arte alta ottocentesca è occupata da un dubbio squassante sulla modernità e le sue principali promesse: una civiltà urbana sviluppata e cosmopolita, il progresso tecnologico, il benessere materiale (la vita borghese comoda e ricca), un sapere scientifico fondato su basi razionali (la verità oggettiva), la piena libertà e autonomia dell'individuo e l'emancipazione politica delle società e delle nazioni. Nel corso dell'Ottocento e sempre di più nel Novecento, tutti questi principi sono sottoposti dal mondo artistico europeo a revisione e critica. La modernità – si va affermando da più parti – sembra averci promesso valori che non è in grado di garantire, o il cui vero significato non risulta più così chiaro e indiscusso, o che addirittura forse (ed è il dubbio più radicale e terrificante) è ingiusto e dannoso cercare di perseguire. Conducono a una vita volgare, inautentica e, quel che è peggio, feroce e priva di senso. Le 'grandi speranze' moderne sono viste sempre più come un errore catastrofico oppure, nel migliore dei casi, come ingenuo ottimismo, e in quanto tali vengono derise e respinte.⁷⁵ Alla fine dell'Ottocento, le rotture epistemologiche nei campi delle scienze e della filosofia collaborano a esacerbare il clima intellettuale, accentuandone il senso di scetticismo e incertezza: comincia già a profilarsi il nuovo

⁷⁵ Si veda su questo tema Robert Pippin, *Modernism as a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture*, Oxford, Blackwell, 1999, in particolare pp. 1-8 (che influenza largamente le mie riflessioni qui).

secolo, segnato all'origine da quello che Lavagetto ha definito una «sorta di gigantesco trauma che si determina allora nei vari campi del sapere e dell'attività umana».⁷⁶

È però soltanto negli anni Venti, dopo la guerra, che la crisi sembra essere percepita dalla comunità artistica e intellettuale europea in tutta la sua forza, con una gravità inedita. Adesso bisogna moltiplicare gli sforzi intellettuali, bisogna espanderli in ogni direzione attraverso il ricorso a molteplici strumenti teorici, scientifici e filosofici sperimentati con ansia, per venire capo di una realtà sempre più disarmonica, ossimorica, sorprendente e complessa. Più la presa sul reale si allenta, più la letteratura si affida a un ragionare ipertrofico che provi ad esorcizzare e compensare il senso di sperdimento. Nessuna disciplina o forma di discorso, se presa singolarmente, sembra ormai sufficiente per affrontare un mondo composto dall'intreccio di troppe dimensioni diverse.

Nella struttura delle opere che scelgono di percorrere questa strada, sul piano strettamente quantitativo le parti speculative tendono sempre di più ad avere la preminenza su quelle narrative; sul piano qualitativo, le riflessioni occupano il primo piano, mentre gli eventi della trama tendono ad apparire insignificanti, ripetitivi, falsi o vuoti: non possono essere presi sul serio e finiscono per venire relegati sullo sfondo. Rispetto agli antenati ottocenteschi, nei romanzi di Mann, Musil, Broch, Proust, Svevo o Pirandello la componente predominante del testo risulta quindi spostata – sia a livello qualitativo che quantitativo – verso l'aspetto riflessivo, a discapito di quello più strettamente romanzesco.

Ma c'è un fatto ancora più rilevante. Nonostante la loro impervia sperimentaltà e la loro ambizione di frantumare le regole della tradizione letteraria precedente, percepite come ingenua e soffocanti, queste opere non si situano ai margini del campo dei 'possibili letterari' del loro tempo, non sono riducibili a un rovesciamento parodico e umoristico giocato all'ombra di altre forme di romanzo più regolari. Non solo non sono casi isolati, ma non si concepiscono neppure come sfrontate sovversioni insorte contro un paradigma dominante, come era avvenuto in passato con la linea Sterne-Diderot (di cui pure in alcuni casi avvertono l'influsso). Al contrario: ben lontani dal presentarsi come anti-romanzi, questi testi conservano la loro aura e rappresentano per i loro autori l'unica forma praticabile di scrittura romanzesca, il solo modo di fare letteratura che sia ancora all'altezza dei tempi e tollerabile per la sofisticata sensibilità moderna. Sono testi

⁷⁶ Mario Lavagetto, *Svevo nella terra degli orfani*, cit., p. 283.

prestigiosi e decisivi, che aspirano a occupare il centro dello «spazio letterario»,⁷⁷ a plasmarne l'orizzonte di attese secondo nuovi valori e a essere riconosciuti come classici. E infatti se al tempo in cui furono scritti alcuni di essi ebbero grandi difficoltà a trovare un pubblico anche solo ristretto, una piccola *élite* di estimatori colti (finché furono in vita, Musil e Svevo non godettero di grande fortuna come romanzieri), oggi sono tutti riconosciuti come modelli paradigmatici del canone del primo Novecento.

Ci si può azzardare, quindi, a parlare di queste opere come di un gruppo di romanzi che, pur nelle loro differenze, appaiono legati da una rete di affinità e che potremmo chiamare 'romanzi intellettuali'. Si tratta di testi per molti aspetti diversi tra loro, diseguali nella portata delle loro sperimentazioni, che non appartengono a un movimento o a una corrente letteraria definita e riconoscibile, che non condividono neppure la lingua in cui sono scritti, ma che respirano una comune atmosfera culturale e mostrano una certa 'aria di famiglia'. La questione teorica che li accomuna e che permette di accostarli è il problema di come coniugare la costruzione narrativa con una aspirazione speculativa molto forte, problema che influenza in gradi di intensità diversi i romanzi di Mann, Musil, Proust, Broch ma anche, in Italia, di Svevo e Pirandello. Si tratta di un canone ristretto, ma maestoso. E che ci invita a considerare il modernismo europeo anche come – oltre a molte altre cose – una nuova tappa nella lunga e frastagliata storia del rapporto tra letteratura e filosofia.

1.4 Intermezzo. Generi letterari

Naturalmente non è un gesto innovativo ed eccezionale racchiudere *La montagna magica*, *L'uomo senza qualità*, il terzo volume dei *Sonnambuli* e la *Recherche* proustiana in un unico gruppo. Si tratta di opere che, vista la loro affinità, spesso vengono presentate insieme. E spesso vengono chiamate dai critici della letteratura e dai teorici della forma saggio «romanzi-saggio» (*novel-essay* in inglese oppure – con un sintagma più sfumato – *essayistischer Roman*, romanzo saggistico, in tedesco). Il romanzo-saggio è dunque un sotto-genere del genere romanzesco. Il progressivo

⁷⁷ Il concetto è di Guido Guglielmi e definisce le attese secondo cui percepiamo e organizziamo le opere di ciascuna epoca: «assegniamo i poeti di ogni epoca a uno stesso spazio letterario. Quando li leggiamo sappiamo già che cosa ci aspettiamo di leggere». *Lo spazio letterario*, in Id., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 3-12: p. 4.

diffondersi di romanzi traboccanti di idee tra l'Ottocento e l'inizio del Novecento, con un picco negli anni Venti, è stato definito addirittura una «svolta saggistica»: avrebbe insomma avuto luogo, nella storia del romanzo, un *essayistic turn*, come ci sono stati un *inward turn* nella letteratura o un *linguistic turn* nella filosofia.⁷⁸

Tuttavia, a differenza di altri sotto-generi più famosi che hanno costellato la storia del romanzo – dal *Bildungsroman* sette-ottocentesco all'*auto-fiction* contemporanea –, il romanzo-saggio non dispone di una teoria ampia e nutrita e non ci sono opere classiche di riferimento da consultare per informarsi approfonditamente su di esso. Sebbene ultimamente siano arrivati alcuni contributi in questo senso,⁷⁹ per recuperare una bibliografia sul romanzo-saggio bisogna continuare a rivolgersi alle brevi sezioni specificamente dedicate a questo sotto-genere all'interno di qualche recente teoria del romanzo o, più spesso, nelle teorie del saggio.⁸⁰

Nonostante manchi una vera e propria teoria, il termine «romanzo-saggio» è tuttavia ormai invalso nel linguaggio critico per definire il canone tedesco composto dai romanzi di Musil, Mann e Broch, a cui si aggiunge talvolta Proust. È invece molto meno comune e scontato ricondurre a questo sotto-genere anche le opere di Svevo e Pirandello. La *Coscienza*, i *Quaderni di Serafino Gubbio*, *Uno, nessuno e centomila* sono dei romanzi-saggio? Il dibattito su questo punto è fervido e ancora aperto. L'inclinazione al 'saggismo' della narrativa tarda e più sperimentale di Svevo (oggetto di critiche da parte dei primi recensori già al tempo dell'uscita della *Coscienza*) è stata sottolineata da più parti. Mazzacurati la descrive come un «formare a pezzi, spesso non per frammenti compiuti (non è certo questa la misura tipica dell'ultimo Svevo) ma per tronconi di saggio, di diario, di aforismi, di racconti predisposti ad un possibile incastro» – tecnica che «sarà poi la condizione del suo lavoro fino alla morte».⁸¹ In un

⁷⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 336.

⁷⁹ Si veda Stefano Ercolino, *The Novel-Essay. 1884-1947*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, che prova a ricostruire la storia dell'evoluzione del romanzo-saggio a partire da una teoria genetica dei generi letterari mutuata da Franco Moretti, connettendo le esperienze di Huysmans, Musil, Broch, Mann. Mi permetto anche di rimandare a Maddalena Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013, in particolare il capitolo *Romanzo e saggio. Forme, tempi e luoghi del romanzo-saggio*, pp. 17-40.

⁸⁰ Parlano esplicitamente di romanzo-saggio nelle loro storie del romanzo T. Pavel, *The Lives of the Novel*, cit., pp. 282-286 e G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 313-315 e pp. 336-338. La tradizione tedesca di teoria del saggio affronta spesso quella forma-limite del saggismo che è il romanzo-saggio: si vedano tra gli altri Gerhard Haas, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen, Max Niemeyer, 1966 e Dieter Bachmann, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969.

⁸¹ Giancarlo Mazzacurati, *Dentro il silenzio di Svevo*, in Francesco Paolo Botti, Giancarlo Mazzacurati, Matteo Palumbo, *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 17-73: pp. 31-32.

articolo importante, Magris osserva che la scrittura sveviana più matura esce dai territori della rappresentazione mimetica della realtà e piuttosto «diventa un trattato dell'esistenza, un'articolata enciclopedia della vita». Proprio per questa ragione anche Magris inserisce Svevo nella «tradizione analitica» e «etico-scientifica» della narrativa europea, cioè nel corpus dei romanzi intellettuali del suo tempo:

In questo senso Svevo rientra nella grande tradizione analitica, etico-scientifica della narrativa austriaca o mitteleuropea che, dagli inizi del secolo agli anni venti e trenta, ha trasformato la letteratura in un glossario del delirio contemporaneo, in un manuale di geometria della tenebra.⁸²

Più recentemente Mazzoni, tracciando una ampia storia dell'evoluzione del romanzo in Europa, inserisce Svevo e Pirandello nella famiglia dei romanzi-saggio:

Oltre a essere l'epoca dei punti di vista ristretti, il modernismo è anche la stagione del *romanzo-saggio*, cioè di opere le cui voci narranti pensano, giudicano e spostano il baricentro dell'interesse narrativo dalla storia in sé al senso della storia. Gli scheletri della *Recherche* e dell'*Uomo senza qualità* sono fatti di idee; nell'ultimo volume dei *Sonnambuli*, Hermann Broch inserisce un saggio vero e proprio; narratori in prima persona come Mattia Pascal, Malte Laurids Brigge o Zeno Cosini scivolano di continuo dal racconto dei fatti alla riflessione sui significati.⁸³

Il dibattito sulla inclusione o meno di Pirandello nel sotto-genere del romanzo-saggio è ancora più acceso e ricco che nel caso sveviano. Infatti, una voce autorevole ha proclamato esplicitamente i *Quaderni di Serafino Gubbio* un «romanzo-saggio sulla modernità»: così recita il titolo di un saggio di Luperini. Fuori dei confini italiani, anche Thomas Harrison e Peter Zima hanno portato in primo piano l'importanza di elementi e istanze saggistiche nell'opera pirandelliana, accostandola proprio al saggismo di Musil. Mentre di recente Castellana è tornato a mettere in questione la definizione di «romanzo-saggio» per i *Quaderni*, preferendo insistere sulla loro qualità di 'narrazione

⁸² Claudio Magris, *La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo*, in Id., *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 190-211: p. 192.

⁸³ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 313-314.

inattendibile'.⁸⁴

Sull'intrico del dibattito critico ritornerò nel dettaglio più avanti. Per il momento, mi interessa soffermarmi ancora sul piano teorico e riflettere sul rapporto tra le forme del romanzo e del saggio negli autori al centro della mia analisi, per mettere in luce alcune differenze importanti. Se ho preferito parlare qui di 'romanzi intellettuali' piuttosto che di romanzi-saggio non è per scivolare in una discussione terminologica superflua e svalutare una definizione utile e ormai radicata nel lessico critico forgiando un nome nuovo con cui sostituirla. Lo scopo è più modesto: si tratta di suggerire che il mio discorso si svolge su un piano leggermente diverso rispetto a quello della dialettica tra i generi, a cui invece il termine «romanzo-saggio» sembra dover necessariamente alludere.

Se guardiamo agli scrittori protagonisti di questa ricerca (in particolare Musil, Svevo e Pirandello) indossando gli occhiali dei teorici dei generi letterari, prestando attenzione soprattutto alla questione del romanzesco e del saggistico nelle loro opere, notiamo alcune importanti differenze, che non possono essere ignorate.

Musil proviene dal mondo di lingua tedesca, da una tradizione e cultura letterarie che nel corso del Sette-Ottocento hanno visto la nascita di alcuni tra i maggiori rappresentanti del canone classico del romanzo (dal *Werther* e il *Wilhelm Meister* fino a Fontane), accompagnati da un processo imponente e decisivo di legittimazione e sistematizzazione del genere stesso: da Blanckenburg a Schlegel, Hegel e Lukács, la grande teoria del romanzo parla tedesco. Una evoluzione affine conosce anche la Francia, dove non solo si sviluppa la solida tradizione del realismo, ma hanno anche avuto luogo i primissimi dibattiti sul romanzo, alimentati soprattutto dal *Traité sur l'origine des romans*, anteposto da Huet in forma di lettera-prefazione a *Zayde* di Madame de Lafayette (1670) e rimasto a lungo un punto di riferimento in tutta Europa. E non è tutto: Francia e Germania si corrispondono anche nel ruolo cruciale svolto nella storia e nella teoria del saggio. Nata in Francia con Montaigne, la forma-saggio è consacrata nella modernità dalle riflessioni che inaugurano l'*Anima e le forme* di

⁸⁴ Si vedano: Romano Luperini, 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore', *Romanzo-saggio sulla modernità*, in Id., *Pirandello*, cit., pp. 67-77; Thomas Harrison, *Essayism: Conrad, Musil, Pirandello*, cit.; Peter Zima, *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potential des essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne*, cit., in particolare il capitolo *Spätmoderner Essayismus als Konstruktivismus und Utopie: Pirandello und Musil*, pp. 173-178; Riccardo Castellana, *Pirandello o la coscienza del realismo. I 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore'*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 105-134.

Lukács (e la tradizione tedesca di teoria del saggio si prolungherà poi con Max Bense e Adorno). Musil, come Broch e Mann, è quindi immerso in una atmosfera culturale di grande consapevolezza delle specificità e del valore dei diversi generi letterari, un'atmosfera nella quale il dibattito sui generi accompagna l'elaborazione artistica ormai da tempo. E infatti i problemi che si coagulano attorno ai generi giocano un ruolo cruciale nei suoi scritti e nel suo pensiero: romanzo, novella e saggio sono un ricorrente oggetto di riflessione in quanto forme distinte e connesse. Il saggio si impone all'attenzione in modo particolare, non solo e non tanto perché è un genere che lo scrittore ha praticato a lungo scrivendo per le riviste più celebri dell'epoca (considerando però questo lavoro poco più che un espediente per guadagnarsi il pane), ma soprattutto perché lo ha caricato di grande valore e gli ha dedicato pagine importanti, tanto da essere considerato tuttora uno dei principali teorici del saggio nel Novecento. È ben noto il ruolo che giocano la forma del saggio e l'atteggiamento esistenziale 'saggistico' – che Musil chiama *Essayismus* – all'interno dell'*Uomo senza qualità*. Alle idee di Ulrich-saggista si aggiungono però anche tasselli ulteriori, che portano in calce la firma diretta di Musil stesso: su tutti, spiccano in particolare un frammento dal titolo editoriale *Über den Essay* (risalente circa al 1914), una recensione densa di osservazioni teoriche (*Essaybücher*, 1913) e alcune lettere inviate intorno alla metà degli anni '30 a Karl Baedeker, un giovane ammiratore che si apprestava a scrivere la sua tesi di dottorato sulla forma del saggio. In una di queste lettere, Musil si dice molto soddisfatto della scelta del tema di ricerca compiuta dallo studente, che aspira a occuparsi del rapporto arte-filosofia. Perché se «la questione se essere poeta o saggista o un nuovo connubio di entrambi non è chiara» né a Musil né al giovane studioso che lo venera, tuttavia, spiega lo scrittore:

il tema [del saggio] non solo è significativo in sé (e a mio avviso trascurato), ma conduce anche per contiguità dalla comunicazione filosofica alla letteratura, cosicché Lei si potrebbe muovere sulla cresta della sua problematica personale e farsi un'idea della sua struttura.⁸⁵

Il saggio, scrittura della riflessione intellettuale tinta sempre di un tocco di letterarietà, sospeso tra arte e concetti, è dunque per Musil non semplicemente un

⁸⁵ Robert Musil, *Briefe. 1901-1942*, a c. di Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981, pp. 651-652.

genere tra gli altri, bensì un luogo privilegiato all'interno del quale esaminare la questione capitale del rapporto tra espressione filosofica ed espressione letteraria, perché è la forma in cui questo rapporto si sedimenta.

In Pirandello e Svevo non si riscontra nulla di simile all'attenzione musiliana per i generi del romanzo e del saggio, che non giocano in quanto tali un ruolo così consapevolmente cruciale nel progetto artistico dei due scrittori. Come è noto, la storia della letteratura italiana non ha conosciuto una solida tradizione né di produzione romanzesca né di teorizzazione del genere. Agli inizi del Novecento, mentre buona parte dell'Europa si appresta a svuotare dall'interno modelli che appaiono ormai consunti per riformularli su basi nuove, in Italia il romanzo continua ad apparire deficitario e ad essere guardato con sospetto. A ciò si aggiungono fattori di resistenza ulteriori: da un lato l'ombra lunga dell'estetica di Croce, con la sua negazione dell'esistenza dei generi letterari e la concezione della poesia come intuizione trasversale alle singole forme, di cui Pirandello, ostile alla «Retorica» e al suo bagaglio di prescrizioni fisse, certamente avverte l'influsso nonostante l'aguzza polemica che conduce contro il filosofo; dall'altro il rifiuto delle narrazioni di ampio respiro e la cura del frammento e della prosa lirica autobiografica da parte dei vociani, una delle frange della cultura italiana d'inizio secolo più attive e aperte alle innovazioni europee. Pirandello e Svevo, quindi, scrivono romanzi all'interno di una cultura letteraria in generale priva di una tradizione romanzesca radicata e per di più in un'epoca di particolare «sordità al 'genere' racconto e romanzo», come ha mostrato Debenedetti.⁸⁶ Conoscono la tradizione romanzesca europea e si muovono con abilità dentro alle sue convenzioni narrative per manipolarle e deformarle, ma il romanzo fatica a imporsi alla loro attenzione come genere specifico, con i suoi problemi, limiti e potenzialità da discutere sul piano teorico.

Del saggio come forma e del saggismo come metodo di riflessione, invece, sembrano non essere affatto al corrente. Certo, il saggio – anche senza essere accompagnato da un corredo teorico cosciente ed esplicito – nella pratica è una forma frequentata spesso all'inizio del Novecento in Italia. Scrivono saggi grandi figure di critici come Croce e

⁸⁶ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998 [1971], p. 25. La tesi con cui Debenedetti inaugura le sue lezioni sul romanzo italiano è famosa: nei primi due decenni del secolo, l'imperare del frammentismo vociano (intrinsecamente ostile alla costruzione narrativa di largo respiro) ha ritardato in Italia lo sviluppo del romanzo moderno, che è tornato a emergere solo a partire dagli anni Venti grazie al lavoro critico di Borgese, alla riscoperta tardiva di Verga e all'imporsi all'attenzione pubblica delle opere di Tozzi, Svevo e Pirandello.

Debenedetti. E di fatto anche Pirandello e Svevo, come molti altri autori del loro tempo, redigono numerosi testi che possono essere ascritti al genere saggistico.⁸⁷ Infatti nelle edizioni ufficiali all'interno della collana dei «Meridiani» ricevono entrambi un volume apposito: *Saggi e interventi* per Pirandello, *Teatro e saggi* per Svevo (Lavagetto, che firma tre introduzioni in apertura a ciascuno dei tre «Meridiani» sveviani, sceglie purtroppo di dedicare l'introduzione al volume *Teatro e saggi* solo alle commedie e non alla variegata produzione di natura 'saggistica' di Svevo). Ma non si incontra nelle loro pagine alcun indizio di una loro consapevolezza del genere-saggio così come in quegli anni veniva praticato, discusso e teorizzato in Europa e in particolare nell'area di lingua tedesca. Pubblicati come articoli di giornale, recensioni, studi accademici o rimasti – nel caso di Svevo – spesso allo stadio di abbozzo, i testi pirandelliani e sveviani che oggi chiamiamo 'saggi' non portano consapevolmente questa definizione nel titolo né si definiscono mai come tali. Nell'*Umorismo*, Pirandello cita in due occasioni con freddezza Montaigne, «che è il tipo dello scetticismo sereno, non avido di lotte, senza impeti, senza ideali da difendere, senza virtù da seguire, lo scettico che tollera tutto senza aver fede in nulla».⁸⁸ Ma in entrambi i casi si tratta di contesti polemici. Pirandello è irritato che nella bibliografia sull'umorismo si indichi tra gli esempi Montaigne e vengano invece trascurati gli italiani:⁸⁹ di Montaigne 'inventore' del saggio non c'è traccia nell'intero testo. Secondo Taviani, d'altronde, Pirandello trattava con «dura indifferenza» o forse addirittura «alterigia» i suoi scritti non letterari, che «ripubblicava ogni volta che gli tornavano comodi. A volte se li faceva scrivere e poi li firmava». Insomma «non era uno di quegli scrittori che trattano la saggistica come sorella delle opere letterarie d'invenzione, minore ma di pari dignità»:⁹⁰ per Pirandello contava davvero soltanto la letteratura.

Naturalmente su un piano più astratto, indifferente alle dichiarazioni di poetica e alle opinioni esplicite degli autori, il termine romanzo-saggio deve essere preso come una

⁸⁷ Alla scrittura saggistica di Svevo e Pirandello, come di Cecchi, Ojetti e altri autori italiani primonovecenteschi, è dedicata una recente ampia monografia: Albert Göschl, *Die Logik des essayistischen Gedankens. Zur Analyse der italienischen Essayistik zwischen Fin de Siècle und Zweitem Weltkrieg vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte*, Heidelberg, Winter, 2016.

⁸⁸ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 887.

⁸⁹ Ivi, p. 898: «E tra gli umoristi della prima fase sono citati due francesi, Rabelais e Montaigne, e due inglesi Swift e Sterne; tra gli umoristi della seconda, due tedeschi, Richter e Heine, e tre inglesi, Crlyle, Dickens e Thackeray e poi... Marco Twain. Come si vede, nessun italiano. E dire che arriviamo fino a Marco Twain!».

⁹⁰ Ferdinando Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. XIII-CII: p. XIII.

indicazione tendenziale. Romanzo e saggio sono, per certi versi, due generi fatalmente attratti l'uno verso l'altro. Sono due forme espressive indissolubilmente legate alla modernità, al suo scetticismo e al suo sperdimento, al suo senso della contraddittorietà e alla sua predilezione per ciò che è proliferante più che per ciò che è sistematico.⁹¹ E si assomigliano non solo nella loro proverbiale elusività e resistenza a ogni definizione, ma anche nella loro doppia vocazione fenomenologica e 'morale'. Entrambe le forme si concentrano sul particolare, l'individuale, il quotidiano e il soggettivo per trarne conclusioni o insegnamenti di carattere più vasto e universale («ogni uomo porta la forma intera dell'umana condizione» recita una frase-perno degli *Essais*).⁹² Ed entrambe ruotano attorno a un'immagine dell'uomo come individuo spaesato e consegnato a una realtà vertiginosa e franante, privo di appigli certi e bisognoso di un orientamento nella propria esistenza – si pensi alla concezione dell'uomo nella *Teoria del romanzo* di Lukács e all'aspirazione morale dell'opera di Montaigne, che scrive saggi prima di tutto per offrire consigli a parenti e amici, per sostenerli e aiutarli nello sforzo di vivere meglio: secondo Auerbach «egli, più chiaramente di tutti i suoi contemporanei, ha veduto il problema dell'auto-orientamento dell'uomo, il compito di crearsi senza appoggi saldi un posto comodo nell'esistenza».⁹³

Con queste parole Thomas Harrison giustamente mette in luce la forza del saggismo, una forza 'mediatrice' tra istanze considerate di natura opposta:

Forma duttile di composizione in prosa senza regole fisse di metodo – capace di incorporare aforisma, condensazione lirica, confessione, invettiva e satira –, il saggio stava a cavallo dello spettro lungo il quale la metafisica occidentale sembrava aver allineato due componenti dell'esperienza umana: la testa e il cuore, la scienza e l'arte, la verità e il racconto, il corpo e lo spirito, la legge e il desiderio.⁹⁴

È comprensibile, dunque, che proprio il saggio, genere affascinante, flessibile e sfuggente, incline a rivestire di potenza estetica le sue argomentazioni, abbia colpito

⁹¹ Sulle affinità tra romanzo e saggio si veda M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, cit., pp. 22-27.

⁹² Michel de Montaigne, *Saggi* [1580-1588], a c. di F. Garavini e A. Tourmon, Milano, Bompiani, 2012, libro III, capitolo II, p. 1487.

⁹³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 61.

⁹⁴ Thomas Harrison, *The Essayistic Novel and Mode of Life: Robert Musil's The Man Without Qualities*, «Republic of Letters. A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and Arts», VI, 1, <<http://arcade.stanford.edu/rofl/essayistic-novel-and-mode-life-robert-musils-man-without-qualities>> [consultato il 16.06.2017].

l'immaginario di molti scrittori europei di inizio Novecento. E che sia la forma della riflessione concettuale che artisti e critici tendono ad associare immediatamente alla scrittura romanzesca. Parlando di romanzo-saggio si allude così non solo e non tanto al connubio esatto e calibrato di due generi ben definiti e riconoscibili, amalgamati consapevolmente dagli autori, ma più in generale alla convergenza tra il romanzo e un modo di riflessione esteticamente connotata che condivide qualcosa dell'attitudine romanzesca ed è capace di filtrare con facilità tra le maglie delle sue narrazioni.

Sul piano dell'analisi, tuttavia, non si può cancellare lo scompenso notevole nella rilevanza che i generi hanno per gli scrittori al centro di questa ricerca. Come rendere conto di questa disuguaglianza? Mentre Musil riflette senza sosta sul romanzo e sul saggio, Pirandello e Svevo, pur avendo raggiunto risultati artistici in parte affini, non hanno la stessa consapevolezza. Non è quindi semplicemente il ruolo svolto dal saggio e dal saggismo nelle loro opere il perno profondo della loro affinità. Quello che condividono è qualcos'altro, qualcosa di ancora più strutturale e astratto del rapporto fluido che a volte intrecciano tra loro i generi letterari: una dimestichezza con le nozioni e il pensiero della filosofia o delle scienze del loro tempo (in particolare, nel caso degli italiani, con la psicologia e la psicanalisi), con le quali intrattengono attraverso le loro opere un dialogo sotterraneo ma creativo e cruciale. E in generale un interesse teorico per la dimensione e perfino la *missione* conoscitiva della letteratura e in particolare della narrazione romanzesca, una fascinazione seria e inquieta per il rapporto che lega l'impresa letteraria a quella filosofica. È a questo livello di profondità che le posture intellettuali e la scrittura di autori come Musil, Pirandello, Svevo – ma anche Broch, Mann e Proust – si incontrano e si corrispondono. Ed è su questo piano che si muoverà dunque l'analisi.

1.5 Gradi di profondità: primo grado

Ma «dove cercare, dentro a un romanzo, la filosofia di un romanzo?». È quello che si è chiesto Vincent Descombes, accostandosi a uno dei romanzi più straripanti di meditazioni filosofiche dell'inizio del Novecento: la *Recherche* di Proust.⁹⁵ Facciamo

⁹⁵ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 23.

nostra per un istante la domanda di Descombes, strappandola con un po' di violenza al suo contesto: allargiamola e manipoliamola, prolungandola in territori ulteriori. Nei testi che compongono la famiglia dei 'romanzi intellettuali', dove agisce il pensiero astratto, dove si innesta il suo lavoro? Lo si incontra a diversi gradi di profondità. Un grado è quello storico-filologico, delle biografie intellettuali e delle letture di cui si sono nutrite. Un altro è quello della forma e della complessa architettura di questi romanzi. E infine lo incontriamo, molto più in profondità, al livello del compito che gli autori si prefiggono, degli scopi e delle ragioni che attribuiscono alla letteratura.

Osserviamo questi tre gradi uno a uno, a cominciare dal primo. Le letture filosofiche innervano l'immaginazione di tutti gli scrittori raccolti nel nostro piccolo 'canone': siamo qui a un primo livello del rapporto romanzo-filosofia, tocchiamo la superficie della questione e ci soffermiamo sulla soglia della scrittura romanzesca, prima del suo inizio. Ma questo dato è significativo e non deve essere liquidato frettolosamente come un dettaglio anedddotico, perché rinvia a un problema più ampio. Davanti a noi troviamo artisti che si nutrono con passione della filosofia e anche della scienza del loro tempo: scrittori dotti e, in qualche caso, «dottissimi».⁹⁶ E che per di più attingono in larga parte alla stessa tradizione di pensiero: da Schopenhauer, Nietzsche e Bergson ai pionieri della psiche che affascinavano e gettavano nello sconcerto il pubblico di inizio Novecento, come Binet e Freud (per nominare solo alcuni dei pensatori più celebri e la cui presenza è più vistosa nella maggior parte delle opere in questione). Le teorie più note e discusse del loro tempo forniscono loro un repertorio di concetti, temi, valori e problemi che possono essere travasati e messi a frutto nell'arte.

Come i loro colleghi al di là delle Alpi, anche Pirandello e ancora di più Svevo sono lettori piuttosto aggiornati di opere scientifiche e filosofiche. Sul pensiero di Svevo esercitano un fascino elastico, fatto di passioni e cautele, soprattutto Schopenhauer (il

⁹⁶ «Poetae doctissimi» definisce Martin Urmann gli artisti della *fin-de-siècle*. L'ampia cultura non è infatti una caratteristica limitata agli autori studiati qui, tutti appartenenti alle generazioni degli anni '60/80 dell'Ottocento, generazioni che daranno corpo al modernismo europeo degli anni '20/'30 del secolo successivo. Essa contraddistingueva già molti esponenti di spicco della generazione precedente, destinata a segnare l'atmosfera artistica di fine secolo, come sottolinea Urmann: «uno dei tratti più vistosi degli artisti della *fin-de-siècle* è senza dubbio il livello elevatissimo della loro cultura». «L'erudizione universale» di Mallarmé e Huysmans (come dei più giovani Schnitzler e Hoffmannsthal) è tale da incutere quasi soggezione, risultare disturbante e addirittura inibire la creatività. Cfr. Martin Urmann, *Gestimmtes Wissen*, in *Rationalisierung des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880-1930*, a c. di U. Jensen e D. Morat, Paderborn, Fink, 2008, pp. 251-274: p. 254.

suo «autore preferito»),⁹⁷ Darwin («l'eroe del pensiero moderno»),⁹⁸ Nietzsche e Freud («quale scrittore potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicanalisi?»).⁹⁹ Svevo, che per molti anni lavorò come «piccolo impiegato di corrispondenza alla sede triestina della Banca Union di Vienna»¹⁰⁰ prima di diventare venditore di vernici, si infilava ogni sera nella biblioteca civica per affinare ed espandere la sua cultura di «dilettante» appassionato e autodidatta.¹⁰¹ Pirandello invece, che a differenza di Svevo ebbe una carriera accademica modesta ma dignitosa, che si era laureato in filologia romanza «nella dotta Germania»¹⁰² e per una decina di anni insegnò all'Istituto Superiore di Magistero a Roma, è certamente un lettore meno accanito. Quando discute di teorie e filosofie nei suoi saggi, per esempio nell'*Umorismo*, lo fa spesso più per costrizione che per passione: per esigenze argomentative, da rispettare allo scopo di portare a termine la prova accademica che gli è richiesta per poter insegnare all'università (e quindi guadagnarsi da vivere).¹⁰³ Ma già durante gli anni dei suoi studi a Bonn era venuto a contatto con le opere di Schopenhauer e Nietzsche e aveva seguito le lezioni di estetica del filosofo e psicologo Theodor Lipps,¹⁰⁴ che in seguito occupò a Monaco la cattedra che era stata di Stumpf – il professore presso il quale Musil scrisse la tesi dottorato. Pirandello si era laureato con una tesi in dialettologia e conosceva bene il dibattito intorno alla ‘questione della lingua’, avvertendone tutte le implicazioni non solo storiche e concrete (il problema dell'italiano come lingua nazionale condivisa), ma anche teoriche e filosofiche (scrittore della dissonanza e avverso a ogni forma di ingenua armonia, sempre della parte del molteplice e non dell'unito, Pirandello era naturalmente un convinto sostenitore di Ascoli e della dignità proliferante dei dialetti

⁹⁷ Italo Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, a c. di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004, p. 801

⁹⁸ Id., *Del sentimento in arte*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., p. 841

⁹⁹ Id., *Soggiorno londinese*, p. 897.

¹⁰⁰ Id., *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 800.

¹⁰¹ Alla difesa dei diritti del dilettante Svevo dedicò un brillante articolo sul «Indipendente» nel 1884, intrecciando osservazioni teoriche e frantumi obliqui di autobiografia: *Il dilettantismo*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 1015-19. Sulla biblioteca sveviana si veda anche Simone Volpato, Riccardo Cepach, *Alla peggior andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di M. Gatta, prefazione di M. Sechi, postfazione di P. Innocenti, Macerata, Biblohaus, 2013.

¹⁰² Luigi Pirandello, *Frammento d'autobiografia* [1893], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 55-57: p. 57.

¹⁰³ Pirandello, ci spiega Ferdinando Taviani nell'introduzione al voluminoso Meridiano dei saggi, «trattò quelle scritture strumentalmente, con tutto l'impegno di chi si dedica al disbrigo degli affari inevitabili. Nulla più». *La minaccia di una fama divaricata*, cit., p. XIII.

¹⁰⁴ Cfr. il capitolo *Gli anni universitari* in G. Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, cit., pp. 59ss.

contro l'ideale dispotico, inautentico e solenne di un linguaggio puro).¹⁰⁵ Sappiamo anche che un altro punto di riferimento importante saranno le riflessioni estetiche del filosofo francese Gabriel Séailles. Mentre nel suo saggio su *Arte e scienza* loda affascinato *Les altérations de la personnalité* di Alfred Binet, «quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici»,¹⁰⁶ la cui conoscenza rappresenterebbe – ci assicura – un arricchimento prezioso per chiunque si dedichi allo studio dell'arte.

In qualche caso, poi, questi scrittori non si limitano ad essere affannati consumatori di teorie e filosofie. Sono addirittura filosofi di formazione, come Broch, che ha brevemente tentato la carriera accademica («la sua biblioteca era principalmente filosofica», rammenta Canetti, «non evitava il mondo dei concetti, li frequentava con lo stesso abbandono con cui altri frequentano i locali notturni»).¹⁰⁷

Anche Musil è stato a un passo dal fare della filosofia il suo lavoro: «a quei tempi», spiega in un frammento autobiografico rievocando i suoi vent'anni, «volevo sia diventare scrittore sia ottenere la abilitazione universitaria in filosofia, e non sapevo valutare con certezza dove risiedesse il mio talento».¹⁰⁸ Nel caso di Musil, quindi, l'esitazione tra arte e filosofia è annidata addirittura nel punto sorgivo dell'esperienza intellettuale: già da giovanissimo lo scrittore si era chiesto che strada seguire, non capendo in quale direzione avrebbe dovuto condurlo la sua vocazione più profonda. È una incertezza che continuerà a prolungarsi e a riverberare in ogni frammento della sua scrittura.

Ma Musil non è il solo a formulare questo dubbio. Un fremito di incertezza analogo percorre anche Proust, nell'istante in cui prende in mano la penna e si china sul foglio – i primi fogli della *Recherche*, in cui però, come si sa, l'inchiostro si condensa temporaneamente nella forma di un saggio: *Contre Sainte-Beuve*. «La pigrizia o il dubbio o l'impotenza si rifugiano nell'incertezza sulla forma d'arte. Bisogna farne un romanzo, uno studio filosofico, sono un romanziere?» è scritto nel suo *carnet* del 1908.¹⁰⁹ Anche Proust è paralizzato dall'alternativa: essere filosofo / essere scrittore.

¹⁰⁵ Cfr. L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1000-1021, soprattutto pp. 1010 sgg. Sulla 'filosofia del linguaggio' pirandelliana si leggano i saggi di Maria Antonietta Grignani, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993.

¹⁰⁶ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in Id., *Saggi*, p. 587.

¹⁰⁷ Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, in Id., *Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1994, [1985], p. 26.

¹⁰⁸ Robert Musil, *Tagebücher*, cit., a c. di Adolf Frisé, vol. I, *Hefte 33: 1937– etwa Ende 1941*, p. 912.

¹⁰⁹ Marcel Proust, *Carnets*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 49-50.

«Proust non è il solo, certo, ad avvertire *la pigrizia o il dubbio o l'impotenza che si rifugiano nell'incertezza sulla forma d'arte*» avverte Descombes commentando il passo celebre del *carne*; «si può ben dire che si tratta di un'esperienza tipicamente moderna. C'è come una paralisi della volontà in proporzione all'ampliamento delle possibilità offerte all'individuo. Perché una forma piuttosto che l'altra?». ¹¹⁰ Nei loro appunti e taccuini, in effetti, sia Musil che Proust confidano di avere (o avere avuto) grandi difficoltà a scegliere il metodo più adatto per esprimersi. Ma le possibilità che sentono di avere a disposizione non sono qui infinite o tantissime, come pare suggerire Descombes; sono soltanto due: quelle della letteratura o della filosofia. Non si tratta quindi solo dell'imbarazzo moderno di fronte all'eccesso di opzioni che ciascuno trova dischiuse davanti a sé, rispetto alle quali non sono la tradizione o le norme condivise a dettare la scelta finale, ma solo la responsabilità fragile e mai garantita dell'individuo. Si tratta di una forma più ridotta e specifica di imbarazzo moderno: l'imbarazzo tra la possibilità dell'espressione letteraria (fanzionale e narrativa) e quella di tipo discorsivo (saggistica o filosofica vera e propria). L'incertezza, quindi, che si spalanca tra racconti e concetti. Letteratura e filosofia non sono percepite qui come due generi di discorso divergenti, con obiettivi separati, inassimilabili. No: per un attimo agli occhi di Proust e Musil esse sembrano rappresentare due modi diversi, ma entrambi validi, di affrontare i temi e i problemi che li preoccupano. Nell'istante in cui la punta della penna si bagna di inchiostro, la parola si frattura in due incarnazioni possibili. Ed è compito dello scrittore-pensatore scegliere quella giusta.

1.6 Gradi di profondità: secondo grado

Gli autori del modernismo europeo lavorano in questo contesto di contiguità tra le due imprese della creazione letteraria e dell'investigazione filosofica, percepite come affini e alternative. Davanti alle tracce dei loro tremolii di esitazione nella fase dei propositi e dei progetti artistici ed esistenziali, davanti a quei puntini sospensivi che precedono di qualche istante l'inizio della loro scrittura, noi oggi sappiamo già come è andata a finire: Proust e Musil si sono decisi per la letteratura, è la via del romanzo quella che hanno scelto di percorrere. Ma la selezione di un'opzione non ha davvero abolito l'altra fino in

¹¹⁰ V. Descombes, cit., p. 25.

fondo. Infatti il pensiero filosofico, lungi dal limitarsi a restare una possibilità virtualmente accesa e poi scartata, filtra dentro le narrazioni di Proust e Musil come in quelle di Broch, Mann, Svevo e Pirandello. E ne compromette prima di tutto la superficie formale, alterandola e contraddicendo le nostre aspettative rispetto alla struttura che un romanzo di norma dovrebbe avere. Quando apriamo i loro romanzi, non ci troviamo davanti agli occhi ciò che siamo abituati a immaginare alla categoria ‘romanzo’: veniamo sfidati a leggere qualcosa di sorprendente e diverso.

Ma che cosa ci aspettiamo, quando ci accostiamo a un romanzo? Quale forma immaginiamo? Le regole del genere sono state scolpite abbastanza di recente – nel corso dell’Ottocento – ma il loro potere si consolida *ex negativo* nel primo Novecento e si estende fino a oggi. L’Ottocento è il grande secolo del romanzo, che giunge finalmente – come ha scritto Pavel – alla sua maturità: «alla fine del XIX secolo, il romanzo sembra essere giunto alla maturità».¹¹¹ È stato trasformato in un genere ‘classico’ ed è stato elevato da discorso frivolo a discorso serio e prestigioso. E ne è stata forgiata anche una forma-archetipo, che continua a essere ampiamente accettata come canonica e a servire tuttora da punto di riferimento: quello che qualcuno ha battezzato «il paradigma ottocentesco».¹¹² Il paradigma ottocentesco corrisponde alla forma (stereotipata) del romanzo realistico ottocentesco, che le avanguardie di primo Novecento hanno percepito come tradizionale e che, per questa ragione, hanno dileggiato e respinto con tutte le loro forze. Prescrive una costruzione fondata su una trama lunga, coesa e abbastanza lineare, articolata nella sequenza inizio-mezzo-fine, come avrebbe voluto Aristotele; e poi un capannello più o meno fitto di personaggi dall’interiorità credibile, complessa e profonda. Nei romanzi ‘intellettuali’ modernisti, tutto ciò viene non completamente soppresso, ma messo sotto accusa con violenza, interrogato e parodiato. Al posto di un’evoluzione lineare, troviamo qui scarti e giochi temporali e una commistione sofisticata e complessa di generi letterari diversi; e invece di un’azione narrativa serrata, una profusione di digressioni riflessive, in cui il racconto rallenta e si disperde. L’azione plasmante del pensiero astratto dentro il romanzo si manifesta quindi di nuovo a questo ulteriore grado di profondità: nei problemi e nelle strutture formali, che comprendono anche le convenzioni di genere e di conseguenza l’orizzonte delle attese dei lettori.

¹¹¹ T. Pavel, *The Lives of the Novel*, cit., p. 261.

¹¹² La formula è proposta da G. Mazzoni in *Teoria del romanzo*, cit., pp. 247-289.

Sul fenomeno ragionano gli autori stessi, quando si interrogano sulla faticosa ricezione dei loro testi. Invitato nel 1939 a tenere un ciclo di lezioni agli studenti di Princeton, Thomas Mann decide di dedicarne una alla *Montagna magica*: ripercorrendo il processo di ideazione e creazione dell'opera, Mann ricorda di aver molto dubitato del successo che il pubblico avrebbe potuto accordarle. Chi sarebbe stato disposto, si chiedeva a quel tempo, «a sborsare il prezzo di sedici o venti marchi per una così curiosa conversazione che non ha quasi niente a che vedere con quella che di consueto si chiama 'lettura di romanzi'»?.¹¹³ Non si tratta qui soltanto di un'esibizione di modestia da parte dell'autore in esilio, che all'uscita della *Montagna magica* nel 1924 certamente non soffriva di alcun problema di notorietà: era già il «grande scrittore» e il famoso saggista conservatore che Musil irriterà nella figura viscida dell'imprenditore-letterato Paul Arnheim, il potente antagonista dell'uomo senza qualità. Mann era davvero preoccupato, e a ragione: la sua opera, come fa notare lui stesso alla platea di Princeton, irrita la concezione comune e condivisa di romanzo e si ritrae in una forma ambigua per la quale lui stesso si limita a scegliere il nome cauto e vago di «wunderliche Unterhaltung»: una curiosa conversazione, un bizzarro discorso. Anche Musil, d'altronde, esita a chiamare il suo romanzo 'romanzo' e ha difficoltà a imprigionarlo dentro una definizione univoca: «Preferisco dire ciò che questo libro non è» annota tra gli ultimi appunti disperati in cui si sfalda *L'uomo senza qualità* (alcune delle identità negate che Musil elenca sono: un romanzo storico, una satira, una confessione, l'opera di uno psicologo, di un pensatore o di un cantore). E infine conclude rassegnato con un invito: «chi voglia sapere che cos'è questo libro farà meglio a leggerlo lui stesso».¹¹⁴ E non solo una volta: addirittura due. «È una cosa davvero arrogante: chiedo di essere letto due volte, in parti e per intero» scrive in un abbozzo di introduzione all'opera.¹¹⁵ E questa richiesta musiliana ne riecheggia un'altra quasi identica alla lettera, espressa ancora una volta da Thomas Mann nella sua lezione americana: «che cosa dovrei dire adesso del libro stesso e di come lo si dovrebbe leggere? Comincerò con una richiesta molto arrogante, e cioè che lo si dovrebbe leggere due volte».¹¹⁶ La preghiera (che è anche una implicita avvertenza) rivolta da Musil e da Mann al loro pubblico è il segno ulteriore di una ricezione che può essere solo

¹¹³ Thomas Mann, *Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. XI, Frankfurt am Main, Fischer, 1960, pp. 602-617: pp. 611-612.

¹¹⁴ Robert Musil, *Selbstanzeige*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. V, p. 1939.

¹¹⁵ Id., *[Zum Nachwort (u. Zwischenwort)]*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. V, p. 1941.

¹¹⁶ T. Mann, *Einführung in den Zauberberg*, cit., p. 610.

difficoltosa e accidentata, un rapporto con il lettore provocatorio ed esigente. Fondati su trame narrative esili, fitti di conversazioni intellettuali e incentrati su personaggi nevroticamente riflessivi, i romanzi di Mann e Musil, come quelli di Svevo, Pirandello, Broch e Proust, in effetti sfidano e in qualche caso mettono a dura prova la resistenza di quel sensibile eroe di tutti i giorni che Virginia Woolf ha battezzato con simpatia *the common reader*, «il lettore comune».

Naturalmente questo fenomeno non ricorre allo stesso modo e con la stessa intensità in tutti i romanzi, tanto che si può dire che ciascuna opera giunge a soluzioni formali assolutamente particolari e idiosincratiche, non sovrapponibili a quelle adottate nelle altre, nonostante i temi di fondo e le atmosfere che vi circolano siano spesso affini.

In questo contesto, Musil è senza dubbio l'esempio più estremo: *l'Uomo senza qualità* gioca senza alcuna pietà con la frustrazione dei lettori, costringendoli a leggere migliaia e migliaia di pagine di 'storie sul niente' che riuscirebbero esasperanti perfino a Flaubert. Ogni incontro tra le figure sfocia in una conversazione intellettuale lucida e densa, mentre l'agire è ostacolato o interrotto e gli eventi annunciati per lo più non hanno luogo: si inaugura un convegno solenne su temi culturali di grande importanza, ma dopo un paio di discorsi introduttivi cala un silenzio imbarazzante, la seduta viene sospesa e ci si sposta nell'atrio per una pausa; un maldestro incontro tra amanti si rovescia in una catastrofe di malintesi culminanti in un attacco isterico, e la pulsione erotica non consumata raggela ed evapora per sempre (se è vero, come sostiene Brooks,¹¹⁷ che il desiderio impregna e alimenta non solo il moto propulsivo delle nostre vite ma anche quello delle trame narrative, Musil non poteva escogitare una scena dalla potenza meta-narrativa più esplicita); scoppia una rivolta a Vienna senza che nessuno sappia di preciso per quale ragione, una folla ostile e inquietante si stringe alle inferriate del palazzo del conte Leinsdorf, ma l'aggressività in potenza non passa all'atto, la massa misteriosamente riunita altrettanto misteriosamente si disperde e di essa non sapremo più niente.¹¹⁸

¹¹⁷ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 1992, p. 61: «Le narrazioni raffigurano i motori di desiderio che muovono e consumano le loro trame, e inoltre svelano che la natura della narrazione è una forma del desiderio umano: il bisogno di raccontare come pulsione umana primaria che cerca di sedurre e soggiogare l'ascoltatore, di implicarlo nella spinta di un desiderio che non riesce mai a risolversi del tutto – non riesce mai del tutto a raggiungere la sua meta».

¹¹⁸ Le tre microscopiche trame soffocate corrispondono rispettivamente ai capitoli 42 (*Die große Sitzung*), 119 (*Kontermine und Verführung*) e 120 (*Die Parallelaktion erregt Aufruhr*) della parte II del romanzo.

Se si volesse ridurre l'intero romanzo di Musil a un solo segno di interpunzione, bisognerebbe scegliere i puntini di sospensione. Nel debole flusso del racconto che inanella un capitolo all'altro, di tanto in tanto piccoli nuclei narrativi potenzialmente fecondi si addensano – ma solo per avvizzire e tornare a dissolversi di nuovo dopo poco tempo, come una pianta che fatica ad attecchire perché immersa in un habitat inospitale. In effetti, se apriamo a caso una pagina ad un punto qualunque di questo romanzo, non troveremo storie e intrecci: il riquadro di carta davanti ai nostri occhi ci apparirà coperto quasi esclusivamente di argomentazioni. Ci imbattiamo in righe fitte di dialoghi o in lunghe sequenze di indiretto libero che cercano di catturare i moti tortuosi delle riflessioni di qualche personaggio (più probabilmente Ulrich): in Musil, ogni figura è un campo di sapere, immersa in una relazione di tensione con tutte le altre. In qualche caso – molto più raro – potremmo anche finire per chiederci se non stiamo stringendo in mano un saggio invece di un romanzo. Saremo capitati allora in uno dei capitoli in cui la voce del narratore prende il sopravvento e comincia a discettare di qualche questione con il suo tono distintivo: leggermente canzonatorio e sogghignante, teso di gelida ironia.¹¹⁹

Perfino i momenti centrali della trama nell'*Uomo senza qualità* sono costituiti da problemi concettuali e dagli sforzi (vani) compiuti dai personaggi per risolverli, discutendo gli uni con gli altri o meditando in solitudine. I principali nuclei narrativi, che tendono a radunare attorno alla propria forza agglutinante tutte le figure e ad esercitare un influsso decisivo su ciascuna delle loro vite, sono tre: il caso-Moosbrugger, «l'Azione parallela» e la scelta di Ulrich di concedersi un anno di vacanza, da cui l'intero romanzo scaturisce. Il primo nucleo narrativo consiste in realtà in un intricato nodo di ordine giuridico sulla capacità di intendere e di volere, cioè – in un senso più profondo – sulla qualità morale che si può ascrivere alle azioni di un sé vacillante e disintegrato (un grattacapo tipicamente modernista, e che getta nel dubbio l'intera città di Vienna); mentre il secondo è un progetto che gravita attorno a un problema patriottico tanto solenne quanto fumoso: qual è il senso profondo dell'Austria, «la sua unica vera essenza»,¹²⁰ e come si esprimerà la sua missione futura nei confronti del mondo? Per provare a formulare una risposta, si convocano nel migliore salotto viennese (quello di Diotima) i rappresentanti di ogni istituzione, arte e disciplina. Ma fin

¹¹⁹ Tendono ad assumere questa forma i capitoli 15 (I parte), 60, 61, 72, 92, 95 (II parte).

¹²⁰ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 38.

dal principio invece di una risposta si ottiene soltanto il brusio indistinto e soverchiante dell'intera conoscenza moderna, ramificata in infiniti discorsi specialistici, ciascuno con le sue «invenzioni, teorie, sistemi di interpretazione del mondo».¹²¹ Infine, la scelta di Ulrich di prendersi «un anno di vacanza dalla vita per cercare un modo appropriato di mettere a frutto le sue capacità», innegabili ma confuse, è legata a una questione ben nota e immortale, che Musil aspira ad affrontare frontalmente con una ambizione pari solo alla radicalità dei suoi dubbi: la questione del senso della vita («‘perdio’» esclama Ulrich «‘di sicuro il mio scopo non era di fare il matematico a vita!’ . Ma qual era allora il suo scopo?»).¹²²

Mentre nell'*Uomo senza qualità* i dialoghi si alternano alle meditazioni solitarie espresse per mezzo dell'indiretto libero, nella *Montagna magica* sono le conversazioni a farla da padrone: è soprattutto grazie alle interminabili discussioni con il pedagogico Settembrini, l'oscurantista Naphta, il cugino Joachim, i medici e qualche altro paziente del sanatorio, che il giovane e ingenuo Hans Castorp viene iniziato alle filosofie e alle scienze del suo tempo. In modo simile a quanto accade nell'*Uomo senza qualità* ma ancora più intensamente, si dispiegano qui veri e propri giochi dialettici, si inscenano drammi di scontro tra posizioni intellettuali spesso irriducibili l'una all'altra.

Rispetto al dispersivo e incompiuto romanzo di Musil, quello di Mann è più attento alle delicate volute dell'intreccio e agli artifici della trama. Si pensi per esempio al calcolatissimo ingresso nel racconto di Madame Chauchat – inattingibile oggetto di desiderio per il protagonista –, annunciato tramite quello che solo in seguito scopriremo essere il suo tratto distintivo, un attributo inscindibile dalla sua figura come gli epiteti dei poemi omerici: il gesto di sbattere la porta ogni volta che entra in sala da pranzo (in ritardo). Durante la sua prima colazione al Berghof, Castorp è scosso con orrore dal tuonante tintinnio della vetrata richiusa con forza (per l'ironia dell'amore, ci sono poche cose su questa terra che il bonario ingegnere di Amburgo detesta quanto il chiasso di una porta sbattuta). Ma né lui né i lettori verranno a sapere chi sia il deprecabile responsabile del fracasso fino alla colazione successiva, quando Castorp scopre che si tratta di una donna, scorgendone però per il momento soltanto la schiena e una mano che ravviva i capelli sulla nuca. Nonostante l'architettura studiata dell'intreccio, però, il romanzo di Mann è ben lontano dall'essere denso di eventi. Anche qui il ritmo narrativo

¹²¹ Ivi, p. 141.

¹²² Ivi, p. 47.

si sfalda: nella tranquillità lussuosa e ovattata del Berghof, il tempo assume la strana qualità di scorrere molto lentamente, protratto in una attesa vischiosa («Noi non conosciamo la misura settimanale. La nostra più breve unità di tempo è il mese» avverte fin da subito Settembrini, «noi si calcola in grande stile»).¹²³ E mentre il tempo scorre i malati indolenti discorrono, indugiando, nei lunghi intervalli vuoti tra una merenda e una misurazione della febbre, in dotte conversazioni in teoria educative, ma in realtà immancabilmente prive di una conclusione certa. La riflessione qui assume di volta in volta il tono di voce, l'inflessione del pensiero dei vari personaggi che partecipano al frastagliato colloquio in cui consiste il romanzo: si spezza e rifrange nel tono vivace e rimbeccante di Settembrini, in quello declamatorio e negativo di Naphta, in quello franto e delirante di Mynheer Peeperkorn e così via.

In Mann e Musil, dunque, racconto e riflessioni si intrecciano: *La montagna magica* e *L'uomo senza qualità* contaminano forme di discorso diverse, stemperandone le differenze, sperimentando nelle zone di confine e nei punti di contatto. In Broch, invece, la divisione tra i due codici è netta: Broch esaspera le forme del discorso, ne intensifica ed esibisce i segni distintivi. *1918. Huguenau o del realismo*, il più complesso e affascinante tra i volumi della trilogia dei *Sonnambuli*, adotta una scelta architettonica opposta a quella di Musil. È costituito infatti da una serie di capitoli di romanzo veri e propri, che intessono una storia non priva del suo intrigo e dei relativi colpi di scena (l'intrigo è ordito dal disertore e commerciante Huguenau ai danni di una intera cittadina lungo la Mosella – e in particolare ai danni di uno dei suoi più anziani e stimati membri, l'attonito maggiore von Pasenow, e del tipografo August Esch, esaltato da fantasie cristiano-rivoluzionarie). Neanche qui, però, la serie dei capitoli romanzeschi si snoda ritmica e ininterrotta. La spezzano a intervalli regolari delle intrusioni, delle serie di capitoli parallele ed eterogenee: da un lato una vicenda del tutto estranea al tronco narrativo principale, narrata alla prima persona singolare in una prosa talvolta quasi diaristica, talvolta in versi (*la Storia della giovane salutista di Berlino*); dall'altro una catena di saggi a carattere storico-filosofico che sgorgano dalla voce di un enigmatico 'io saggistico'¹²⁴ e compongono la teoria sulla «disgregazione dei valori» – una teoria

¹²³ Thomas Mann, *Der Zauberberg*, a c. di Michael Neumann, in Id., *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*, cit., vol. V.1, p. 91.

¹²⁴ Traggio il concetto di 'io saggistico' ('essayistisches Ich'), modellato su quello analogo di 'io lirico', dal tedesco, che lo usa per definire il soggetto che prende la parola attraverso la forma-saggio, un soggetto spesso non del tutto sovrapponibile all'autore esterno al testo, bensì carico di iridescenze più o meno intensamente finzionali. In particolare il concetto di 'io saggistico' è sviluppato e usato

tipicamente modernista nel suo oscillare tra ambizione e angoscia, tra la disperazione per la perdita di ogni fondamento morale e intellettuale condiviso e la flebile speranza in una nuova armonia a venire.

Nelle ultime righe di uno dei suoi saggi più importanti, Broch paragona la letteratura moderna a uno strumento musicale – e non a uno strumento qualsiasi, bensì a un organo: «lo strumento di cui la letteratura si è provvista con il nuovo romanzo ha le dimensioni dell'organo» proclama lo scrittore, «il nuovo romanzo, nella sua polifonia razionale-irrazionale, è un tale magnifico strumento che chiunque sarà disposto a prestarvi orecchio sentirà vibrare dentro al suo suono di organo anche il brusio del futuro».¹²⁵ Le parole di Broch sprigionano imponenza, gravità, ambizione, la lustra rotondità di una grande impresa portata a termine. L'organo non solo riesce a combinare armoniosamente voci separate e diverse – proprio come fa *Huguenau o del realismo* – ma è anche un oggetto che rimanda a un senso di solennità, di grandezza, alla sacralità delle melodie liturgiche addirittura (poco più sopra, nello stesso saggio, Broch esprimeva il suo desiderio bruciante e anacronistico di «opere d'arte di portata religiosa»). Il pathos che Broch infonde alle conclusioni del suo saggio, il 'suono di organo' che ascrive alla letteratura moderna, contraddistingue anche il tono del trattato sulla *Disgregazione dei valori*. Che è un tono declamatorio, enfatico e angosciato, in contrasto stridente con la tonalità di fondo dei capitoli più propriamente narrativi, che invece mettono in scena la vita quotidiana di personaggi semplici e comuni, e soprattutto del più comune, ignorante, meschino e prosaico di tutti: il disertore e commerciante Wilhelm Huguenau, «pingue e rotondetto».¹²⁶ Nel romanzo di Broch il pathos filosofico si oppone all'ironica prosa del mondo, di cui si fa carico la parte 'epica' e narrativa del testo. Tanto che un commentatore illustre e molto scettico, Winfried Sebald, se ne è detto deluso e insoddisfatto:

proficuamente da Birgit Nübel nei suoi studi sul saggismo musiliano: si vedano *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin, De Gruyter, 2006, pp. 77-85, pp. 196ss. e il capitolo *Essays* nell'imponente *Robert-Musil-Handbuch*, a c. di B. Nübel e N. C. Wolf, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 341-381, in particolare pp. 349-351.

¹²⁵ Hermann Broch, *Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag* [1933], in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, a c. di P. M. Lützerer, 12 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974-1981, vol. IX/2, *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, 1976, pp. 89-118: p. 117.

¹²⁶ Id., 1918. *Huguenau oder die Sachlichkeit*, in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, cit., vol. I *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, p. 475.

Mi ricordo ancora con grande chiarezza il senso di ammirazione che suscitò in me il freddo realismo di *Pasenow*, quando lo lessi molti anni fa, ma anche la delusione e l'irritazione crescenti nella misura in cui il ritmo narrativo del testo veniva rallentato da costruzioni teoriche esagerate, per mezzo delle quali Broch tenta di operare una sintesi tra le forze divergenti della sua opera. Se gli spunti offerti dalla storia di Huguenau, l'individuo totalmente funzionalizzato, sono di un'esattezza che soltanto Musil è stato capace di raggiungere, la teoria sulla disgregazione dei valori, estrapolata dal racconto, tende invece piuttosto a risultare confusa ed è contraddistinta da un pathos incompatibile con l'ironia del testo romanzesco.¹²⁷

A uno sguardo più attento, però, la separazione tra i diversi tipi di discorso che si alternano in *Huguenau*, a prima vista così limpida e suggerita dall'autore stesso attraverso la metafora ricorrente della letteratura come «polifonia», appare anche in questo caso torbida e attenuata. I capitoli-saggio sembrano del tutto astratti e impermeabili al racconto; e invece non solo analizzano spesso personaggi e temi che animano i capitoli narrativi, instaurando con essi una complessa relazione di prossimità e distanza, ma addirittura c'è un Io che li pronuncia. Un Io che non coincide fino in fondo con l'autore Hermann Broch e che possiamo localizzare sulle carte geografiche e sulla linea del tempo, racchiudendolo in un cronotopo pienamente romanzesco: si trova a Berlino nel 1918. Nel secondo capitolo del trattato sulla *Disgregazione dei valori*, l'io saggistico racconta delle sue irrequiete passeggiate architettoniche in città, dalle quali rientra sempre segnato da una «stanchezza atroce» per il turbamento che gli edifici moderni esercitano sulla sua anima. Le passeggiate lo conducono vicino ai grandi magazzini di Messel, il cui stile neogotico è sempre «un po' comico, di una comicità che irrita e stanca», e verso gli ampi e limpidi palazzi neoclassici di Schinkel, all'ombra dei quali l'io si rifugia per cercare di tranquillizzarsi.¹²⁸ Nessun luogo è esplicitamente nominato qui, ma si intuisce che la città che tormenta l'io saggistico deve essere Berlino, il cui paesaggio è stato segnato da entrambi gli architetti. Ma i tratti dell'identità finzionale di questo saggista ipersensibile e inquieto e del suo altrettanto finzionale posto nel mondo si precisano ulteriormente, per vie oblique, quando l'io narrante della *Storia della giovane salutista di Berlino*, che dice di chiamarsi Bertrand

¹²⁷ Winfried G. Sebald, *Una montagna bruna – Zum Bergroman Hermann Brochs*, in Id., *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer, 2012⁴ [1991], pp. 118-130: pp. 118-119.

¹²⁸ H. Broch, 1918. *Huguenau oder die Sachlichkeit*, cit., pp. 435-436.

Müller e di essere dottore in filosofia,¹²⁹ ci informa *en passant* di aver «ricominciato a occupar[si] dei [suoi] studi storico-filosofici sulla disgregazione dei valori».¹³⁰ Scopriamo così che i saggi incastonati nel romanzo sono firmati da un altro personaggio romanzesco, il cui nome – per complicare ulteriormente il quadro – rimanda a quello di Eduard von Bertrand, ‘eroe intellettuale’ che attraversa i primi due volumi della trilogia ed esce di scena alla fine del secondo, suicidandosi. Eduard von Bertrand, l’ironico viaggiatore che effonde un fascino demoniaco e stando ai giornali si era tirato un colpo di rivoltella nel 1903, e il filosofo Bertrand Müller, che in una torrida giornata del 1918 si aggira tra le fabbriche vuote di Schöneberg e si imbatte in una ragazza dell’Esercito della salvezza, sono dunque la stessa persona?¹³¹ La contiguità onomastica in un romanzo dalla struttura così finemente congegnata non può essere casuale; ma non disponiamo di dettagli ulteriori per stabilire questa identità con certezza. La consistenza narrativa della figura di Bertrand Müller è fievole e la sua voce di pensatore coincide ampiamente con quella dell’autore Hermann Broch – tanto che il ciclo completo dei saggi intitolati *Zerfall der Werte* è stato scorporato dal romanzo e pubblicato anche autonomamente nell’edizione dei saggi brochiani a cura di Hannah Arendt.¹³² Insomma, lo statuto dell’io che pronuncia gli inserti storico-filosofici del terzo volume dei *Sonnambuli* è sofisticato e ambiguo, ma il suo tasso di finzionalità è controllato e limitato. E se è vero che non si può parlare qui di saggi perfettamente autonomi rispetto al romanzo, come può sembrare a prima vista, è però vero anche che non si può parlare neppure di un vero e proprio io saggistico compiutamente finzionale, che pensa e teorizza immerso nel punto di vista parziale di un partecipante tra gli altri all’universo narrativo, con tutti i limiti connessi a questa condizione.

Limiti che invece gravano con tutto il loro peso sull’io narrante e meditante della *Recherche*, che incarna ancora un’altra, diversa possibilità per la riflessione di fare ingresso nel romanzo. Rispetto ai tre grandi romanzi in lingua tedesca, la *Recherche* infatti rappresenta un’eccezione: non è un racconto in terza persona, in cui un narratore

¹²⁹ Presentandosi a un altro personaggio: «‘Bertrand Müller, Dr.phil.’», *ivi*, p. 450.

¹³⁰ *Ivi*, p. 488.

¹³¹ La figura ambivalente di Bertrand, defilata e tuttavia cruciale nella trilogia, è stata variamente interpretata. Dorrit Cohn le riserva una acuta attenzione nel capitolo *The Bertrand Figure in The Sleepwalkers. Elucidations of Hermann Broch’s Trilogy*, The Hague-Paris, Mouton, 1966, pp. 61-102. Secondo Cohn, non c’è dubbio circa l’identità Eduard von Bertrand-Bertrand Müller, un’unica creatura carnale-astratta in grado di vivere oltre la morte.

¹³² Hermann Broch, *Der Zerfall der Werte*, in *Id.*, *Essays*, a c. di H. Arendt, Zürich, Rheinverlag, 1955, vol. II *Erkennen und Handeln*, pp. 5-43.

onnisciente può a tratti prendere la parola e curvarsi sopra il mondo cartaceo che ci dispiega davanti agli occhi per commentarlo. C'è invece un precario io scettico e cercatore di verità, perpetuamente oscillante tra sogno e frustrazione, tra supposizione ed errore, che avanza scrutando se stesso e il mondo in cui vive e di cui fa parte. Non seguiamo qui il rifrangersi del pensiero tra molte menti diverse, bensì il percorso individuale di una sola mente. Nella *Recherche* non mancano gli avvenimenti, gli incontri fulminanti che influenzano il corso di una vita (per esempio quelli con Odette, con Albertine), i misteri da dissipare (di nuovo Odette, Albertine), i viaggi, i cambiamenti di amante, le intuizioni improvvisate e perfino qualche tardiva ma decisiva rivelazione – insomma non mancano gli scatti in avanti compatibili con una normale trama romanzesca. Ma sotto il fuoco dell'attenzione analitica dell'io ogni dettaglio dell'esistenza si dilata e i fili narrativi si sviluppano con straordinaria lentezza, come se la mente fosse una spropositata lente di ingrandimento che deforma e allunga tanto la profondità delle esperienze quanto il tempo che le attraversa e le consuma.

La scrittura dell'io, con le sue grinze e i suoi trabocchetti, ha un ruolo centrale anche nei romanzi del versante italiano di questa ricerca: nelle opere di Svevo e Pirandello. Se lette in controluce, stagiate contro lo sfondo dei grandi romanzi filosofici mitteleuropei, che sfoggiano le loro migliaia e migliaia di pagine tentacolari e imponenti, *La coscienza di Zeno* (con la coda mutila delle sue *Continuazioni*), i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Uno, nessuno e centomila* possono apparire due testi molto diversi e quasi incomparabili. Non solo sono romanzi molto meno voluminosi, ma anche – almeno a un primo sguardo – meno audaci nella portata delle loro sperimentazioni. Le loro soluzioni formali sono molto meno estreme di quella adottata da Musil (ma quasi ogni altro romanzo lo sarebbe), come anche di quelle scelte da Mann e da Broch. Le loro pagine non ribollono di lunghe e informate disquisizioni sui grandi temi della scienza e della filosofia, della morale e della storia. Tutto è svolto in una chiave più umile e in un tono più sommesso, e per questo anche più umoristico e sfuggente. E tuttavia anche qui la riflessione si fa strada dentro al romanzo, increspandone la superficie formale e allontanandola dalla struttura standard della narrazione romanzesca.

I *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* adottano la forma di un taccuino finzionale composto da sette quaderni, uno per ciascun capitolo, a loro volta articolati in paragrafi indicati da numeri romani. A esibire il ruolo centrale che gli atti del riflettere e dell'analizzare ricopriranno nel corso del romanzo è già il primo quaderno. Non solo

perché le parole inaugurali incise da Serafino sul suo diario lo dichiarano programmaticamente, introducendo fin da subito un tema centrale dell'opera, e cioè quello dello «studio» («studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno»).¹³³ Ma anche perché le intere prime due parti del quaderno sono riempite soltanto dalle «considerazioni» del protagonista – come le definisce lui stesso poco più avanti –,¹³⁴ considerazioni che si trovano così ad occupare una posizione di preminenza (l'*incipit*) nel romanzo. Aprendo il libro dunque, invece di essere introdotti dentro una vicenda siamo, prima di tutto, introdotti in un problema, il problema fondamentale che sottenderà l'intera opera: i paradossi del «fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita» moderna, con la sua potenza annichilente e alienante.¹³⁵ A rigore, il romanzo vero e proprio inizia solo a partire dalla terza parte del primo quaderno, quando Serafino termina la sua lunga introduzione teorica e comincia finalmente a raccontare la storia del suo arrivo a Roma e dell'inizio del suo lavoro per la casa cinematografica Kosmograph. Ma non si tratta soltanto dell'*incipit*: anche nel resto dei *Quaderni* a pagine del tutto narrative si alternano parti più intensamente riflessive e l'intero drammatico evolversi degli eventi è costantemente accompagnato dalla voce interrogativa e commentante di Serafino, querulo e risentito, che ragiona sia sull'esperienza generale dell'alienazione e dell'inautenticità verso se stessi – un'esperienza tipicamente moderna –, sia sulle motivazioni particolari che muovono l'agire altrui, che appare ai suoi occhi sempre oscuro e inspiegabile. E infatti Debenedetti descrive il romanzo pirandelliano come «renitente all'affabulazione, alla oggettivazione distaccata, concertata, del racconto tutto filato» e lo definisce – parafrasando la famosa formula con cui Pirandello battezzò il suo dramma più intensamente sperimentale, i *Sei personaggi in cerca di autore* – un «romanzo da fare», imparentato con la narrativa europea di avanguardia.¹³⁶

In sintonia con le sperimentazioni della letteratura del suo tempo, anche la *Coscienza di Zeno* smantella la struttura tradizionale della trama romanzesca: affianca un testo con funzione di cornice narrative (la *Prefazione* del dottor S.), il resoconto autobiografico di Zeno – che ha un ordine policentrico ed episodico più che causale e cronologico – e

¹³³ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, p. 519.

¹³⁴ Ivi, p. 536.

¹³⁵ Ivi, p. 520.

¹³⁶ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 257.

infine il suo taccuino personale. E anche qui, come nei *Quaderni* pirandelliani, la scrittura dell'io si dissemina di riflessioni e aforismi. Questa tendenza si accentua ulteriormente nei cinque testi composti da Svevo nel 1927-1928 come abbozzi di «continuazioni» del suo terzo romanzo: Zeno, ormai «vegliardo», torna adesso a registrare e analizzare i pochi eventi e micro-eventi della sua vita in un diario.

Sul piano della struttura narrativa c'è, però, una differenza abbastanza vistosa tra i grandi romanzi di Musil, Mann, Broch e Proust da un lato, e la *Coscienza di Zeno* e i *Quaderni di Serafino Gubbio* dall'altro. Nei due testi italiani i passaggi riflessivi non hanno quella presenza quantitativamente preponderante che si impone imperiosa allo sguardo anche di un lettore occasionale e distratto che apra a caso una pagina della *Montagna Magica* o dei *Sonnambuli*, nella *Recherche* o dell'*Uomo senza qualità*. Nelle opere di Pirandello e Svevo il carattere romanzesco è ancora fortemente presente: leggendole, ci imbattiamo in realtà in un buon numero di vicissitudini e perfino di colpi di scena. Ma osserviamoli meglio, questi stratagemmi della trama, per valutare che ruolo occupano davvero nelle complesse architetture dei due romanzi.

Zeno dissemina il suo racconto di così tanti segni dalla sua inattendibilità, che uno dei suoi interpreti più raffinati – Mario Lavagetto – è arrivato a suggerire addirittura che forse l'intera storia di Zeno potrebbe non avere mai avuto luogo, che Zeno come personaggio finzionale potrebbe non essere mai esistito, e che siamo stati tutti beffati.¹³⁷ Mentre nei *Quaderni* entrambe le linee narrative – la vita di Serafino e il film che è incaricato di riprendere con la sua telecamera – traboccano di sentimenti esagerati, di coincidenze improbabili, di situazioni narrative consuete e personaggi convenzionali. I *Quaderni* ci suggeriscono che la vita assomiglia a un film di poca qualità, nel quale non si fa altro che rimettere continuamente in scena i soliti vecchi ruoli, e può essere espressa solo nella forma della parodia (mitigata da una goccia di compassione, naturalmente). Come hanno notato molti commentatori, il centro di questi due romanzi dunque non è situato al livello degli eventi narrati – eventi che esistono ancora, ma

¹³⁷ Lavagetto, narratologo forse un po' troppo zelante, esprime questa opinione attraverso una serie di dubbi sempre più radicali. Il punto di partenza (piuttosto debole) della sua argomentazione è una svista grammaticale di Zeno nell'ultimo capitolo del romanzo: l'uso del presente per parlare del cognato Guido, che dovrebbe essere già morto: «Se Guido non è morto, tutto può essere inventato. Forse Ada non ha mai avuto il morbo di Basedow; forse Zeno non l'ha mai chiesta in sposa; forse non è mai esistita; forse non sono mai esistite le sorelle Malfenti; forse Zeno non è mai stato sposato; forse è uno scrittore che non ha avuto fortuna; forse è nato in una periferia senza tradizioni di cultura, dove la lingua toscana è quasi una lingua straniera; forse è Svevo che si è inventato ogni cosa a partire da Zeno Cosini, dalla sua voce e dal suo inconscio. «Una storia vera» si è così trasformata in una storia falsa». *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002² [1992], p. 225.

diventano vaghi ed evanescenti, sempre sul punto di svanire in Svevo, e del tutto iperbolici e stereotipici in Pirandello. Anche qui, come nei grandi romanzi di Musil, Broch, Mann e Proust, il primo piano del romanzo, la dimensione dalla quale il testo sprigiona il suo significato, non si trova al livello degli accadimenti, ma a quello delle menti che su di essi ragionano e che li indagano.

Queste menti ragionatrici si assomigliano. Sono tutte ramificazioni di un unico prototipo di figura romanzesca: l'«eroe intellettuale».¹³⁸ È lui ad abitare i romanzi di Mann, Musil, Proust, Pirandello, Svevo, e dunque a costituirne uno dei tratti comuni più evidenti sul piano delle strutture narrative (Broch rappresenta, in questo caso, una lieve eccezione). Proviamo – come farebbe Pirandello – a immaginare tutti questi personaggi avanzare verso di noi: vediamo un gruppetto di figure molto disparate eppure affini invadere la scena a passo impacciato e circospetto. Uno è poco più di un ragazzo e contempla l'ambiente circostante a occhi sgranati, ingenuo, malleabile e fin troppo zelante (l'ingegnere navale Hans Castorp); un altro invece è un uomo fatto, muscoloso, scaltro, sofisticato e intellettualmente ambiziosissimo (l'ingegnere-matematico Ulrich). Uno è taciturno e si guarda attorno interrogante, spiegando in un tono querulo perché l'uomo moderno non può essere felice (Serafino Gubbio). Altri ancora preferiscono invece puntare lo sguardo su se stessi e sul proprio passato: se uno brandisce svariate teorie per sondare la voragine che di giorno in giorno si spalanca tra le sue attese più alte e le sue delusioni più cocenti, redigendo l'elenco delle proprie frustrazioni (Marcel), un altro invece sceglie una teoria soltanto – la psicanalisi freudiana –, e la usa per percorrere a ritroso l'avventura della sua nevrosi, sabotandola di nascosto (Zeno Cosini). Qualcuno infine non pensa affatto: esiste soltanto, attonito e perfettamente opaco a se stesso, ma avviluppato nelle riflessioni emesse da una voce inafferrabile di narratore-saggista che lo accompagna (Huguenau, Esch, Pasenow, Hanna Wendling, il territoriale Gödicke e tutte le altre sonnolente figure che si aggirano nel terzo volume dei *Sonnambuli*). Sono tutti diversi l'uno dall'altro, questi personaggi, e ciascuno modula l'intonazione del suo pensiero a modo proprio, secondo il proprio carattere e la propria posizione nel mondo narrato. Ma non importa *come* riflettono, se sono arditi teorici come Ulrich o semplici tecnici e ingegneri come Serafino e Hans Castorp, giovani letterati come il narratore proustiano o vecchi sfaccendati come Zeno. Ciò che

¹³⁸ Sull'ingresso dell'«eroe intellettuale» nel romanzo europeo moderno si veda G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 344 sgg.

conta è che sono tutti accomunati dall'atto in sé di riflettere, a scapito dell'impulso ad agire.

I personaggi brochiani, invece, rappresentano l'altra faccia dell'«eroe intellettuale», il suo affascinante ed esatto opposto: l'eroe «sonnambulo» (un altro grande esempio di eroe sonnambulo si trova nella letteratura italiana: è Pietro Rosi del romanzo *Con gli occhi chiusi* di Tozzi). Allo stato di vigilanza acuta e inquisitoria sostituiscono lo stato di dormiveglia, alla instancabile iper-produttività teorica un senso perpetuo di offuscamento e spossatezza. Eppure anche loro, seppure del tutto *ex negativo*, incarnano un'ossessione di ordine conoscitivo: l'ossessione di *non vedere*, di *non capire*, di agire solo di impulso, di annaspere in un perpetuo stato di lucidità limitata. I personaggi brochiani sono svuotati di tutta la capacità conoscitiva e teorizzante, che è interamente trasferita da loro alla figura del narratore-saggista Bertrand Müller. Sono consegnati alla forza dominante dell'irrazionalità e dell'inconscio, mentre intorno a loro il vero enigmatico ed ipertrofico «eroe intellettuale» del romanzo spiega, argomenta e tesse i fili della sua filosofia della storia.

*

Riassumiamo un'ultima volta quanto affermato fino a qui. L'ingresso impetuoso e preponderante della riflessione si sedimenta prima di tutto nella struttura formale dei romanzi. Sul piano delle strutture narrative, il lettore si scontra allora con alcune caratteristiche insolite, che rendono questi testi già a prima vista eccentrici rispetto al modello 'classico', ottocentesco del romanzo.

Come abbiamo visto, queste caratteristiche sono: a) la vasta e visibile presenza di passaggi riflessivi più o meno lunghi che accompagnano il racconto, interrogandolo, interpretandolo, commentandolo e trasformandolo in materiale per meditazioni di carattere generale. Ciò avviene a volte attraverso l'indiretto libero che segue i movimenti del pensiero di un singolo personaggio, a volte tramite i dialoghi tra le figure, a volte nelle forme della scrittura in prima persona, altre ancora invece con la voce di un narratore di tipo autoriale; b) il ritmo narrativo della trama brutalmente soffocato (Musil), rallentato e dilatato (Proust, Mann), accompagnato dalla sua esplicazione teorica (Broch), oppure relegato in secondo piano attraverso abili strategie che lo ingigantiscono fino a ridurlo a parodia (Pirandello) o lo svuotano dall'interno

compromettendone l'attendibilità (Svevo); e infine c) la scelta di incentrare il romanzo su esitanti ma instancabili eroi intellettuali alla ricerca di qualche tipo di verità, reincarnazioni moderne dei personaggi-cercatori che animavano già i romanzi medievali. «In me era la crudele inquietudine del ricercatore», dice di sé il nervoso narratore della *Recherche* ¹³⁹ e la stessa affermazione potrebbe essere pronunciata all'unisono anche dai suoi fratelli Ulrich, Serafino Gubbio, Zeno e Hans Castorp.

1.7 Terzo grado: il pensiero del romanzo

Non è però soltanto la specifica qualità formale a fare di molti romanzi modernisti dei romanzi intellettuali. E i problemi filosofici non fluiscono dentro alle opere di Musil, Mann, Proust, Broch, Svevo e Pirandello solo sotto forma di temi discussi senza sosta dai personaggi, tra sé e sé o insieme agli altri. C'è un livello ulteriore a partire dal quale possiamo attribuire a questi romanzi l'appellativo solenne di 'romanzi intellettuali' e addirittura 'filosofici'. In questi testi, la laboriosità del pensiero agisce anche più in basso, più in profondità e implicitamente: sotto forma di un più generale impulso filosofico, che si sedimenta alle radici della scrittura e ne plasma l'attitudine di fondo. È un carattere essenziale delle opere al centro di questa ricerca, che partecipano così di una questione teorica e formale più vasta, antica ma riproposta con urgenza da molti dei maggiori romanzieri alle soglie del Novecento: il problema del rapporto tra letteratura e filosofia e della possibilità dell'arte di elaborare verità e contribuire a comprendere la nostra vita.

Spesso sono le parole degli scrittori stessi a istruirci al riguardo e a guidarci verso una lettura delle loro opere che tenga conto della acuta ambizione speculativa e conoscitiva che non solo le contraddistingue, ma addirittura le fonda.

Prendiamo Proust, per esempio: Proust affida con forza indicazioni di questo tenore a una lettera redatta nell'aprile 1914, in seguito all'uscita del primo volume della *Recherche*. La lettera, oggi famosa, è indirizzata a Jacques Rivière, che aveva letto *Dalla parte di Swann* tutto d'un fiato, senza riuscire a fermarsi, durante un viaggio in

¹³⁹ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., libro II, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, p. 332.

treno da Angoulême a Parigi.¹⁴⁰ Nella sua lettera il romanziere, prima di tutto, esulta: «finalmente trovo un lettore che *indovina* che il mio libro è un'opera dogmatica e costruttiva».¹⁴¹ Poi – come in premio all'intelligenza di un ammiratore tanto perspicace – confida qualche dettaglio ulteriore intorno ai propri progetti. «Ho trovato più giusto e più delicato» spiega, «di non lasciare vedere, di non annunciare che è alla ricerca della Verità che sono partito, né in che cosa essa consista per me». Per Proust, il suo romanzo è configurato dunque come una implicita «ricerca della Verità». È questa «Verità» l'obiettivo segreto verso cui tende la scrittura, anche se c'è un pudore di artista che impone di non sbandierare davanti agli occhi dei lettori i contenuti intellettuali dell'indagine («detesto talmente le opere ideologiche» precisa Proust poco più avanti, «dove il racconto per tutto il tempo non è altro che un fallimento delle intenzioni dell'autore»¹⁴²).

L'iniziale maiuscola di «Verità» scolpisce il concetto, attribuendogli l'aura di una verità non storica né locale, personale o autobiografica, bensì di una verità generale, universale, protesa a coinvolgerci tutti: una verità carica di solennità filosofica.¹⁴³ Si può avere l'impressione che lo scopo dell'autore della *Recherche* sia quello di recuperare il tempo trascorso, di riportare alla luce i «giorni vissuti» per poterli esperire ancora una volta. Ma ci si sbaglia: «no», asserisce Proust, «se non avessi delle convinzioni intellettuali, se cercassi semplicemente di rammentare il passato e di replicare con i ricordi i giorni vissuti, non mi prenderei, malato come sono, la pena di scrivere».¹⁴⁴ Senza le ambizioni di ordine intellettuale, scrivere un romanzo *non varrebbe neppure la pena* e la fatica della malattia avrebbe la meglio: la scrittura trova una giustificazione solo nel suo impulso conoscitivo.

Tra gli scrittori europei del suo tempo, anche Musil è uno dei più ossessionati dal problema dei diversi metodi di conoscenza e della loro insuperabile limitatezza, e di conseguenza dalla questione della possibilità per la letteratura di contribuire al processo conoscitivo ed esprimere delle verità. Non è affatto sorprendente, quindi, che nel 1926

¹⁴⁰ La storia di questa lettura e dell'incontro Rivière-Proust è ricostruita da Mario Lavagetto in *Proust e Freud nel 1923* in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, cit., pp. 301-323.

¹⁴¹ Marcel Proust, *Correspondance*, a cura di P. Kolb, Paris, Plon, vol. XIII, 1985, p. 98.

¹⁴² Ivi, p. 99.

¹⁴³ Descombes glossa così questo dettaglio denso di implicazioni: «Nella locuzione *la ricerca della verità*, la parola *ricerca* inizia con la minuscola, ma *Verità* con la maiuscola». Dunque, conclude Descombes, «non si tratta della verità fattuale degli storici e degli enciclopedisti. Si tratta della verità dei saggi e dei metafisici. Questa dichiarazione proustiana suggerisce che una lettura speculativa della sua opera non è fuori luogo», V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, cit., p. 12.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

sveli piani di portata simile a quella dei propositi proustiani. In un'intervista spesso citata dai critici, rilasciata alla rivista «Die literarische Welt» mentre lavorava all'*Uomo senza qualità* (allora intitolato ancora *Die Zwillingsschwester*), lo scrittore lapidario illustra così i suoi intenti: «voglio offrire contributi per padroneggiare intellettualmente il mondo [*zur geistigen Bewältigung der Welt*]. Anche attraverso il romanzo».¹⁴⁵ Come per Proust, anche per Musil la ragione che muove la scrittura è di ordine prima di tutto intellettuale.

Ma ancora più radicale di Proust e di Musil è forse Hermann Broch. In uno dei suoi saggi più importanti, Broch si sofferma a lungo sullo stesso tema toccato da Proust per lettera e da Musil sotto il fuoco di domande di un'intervista. Il saggio è scritto in onore del suo romanziere prediletto, James Joyce, verso il quale Broch nutre una vera e propria adorazione. Ma diventa presto un testo a cui Broch consegna i propri propositi poetici più pressanti (forse proprio in virtù di quell'amore totalizzante verso i propri modelli che finisce per farceli assorbire come parti di noi stessi). Lo scrittore austriaco sembra non avere dubbi: «ogni atto autenticamente artistico è intriso di conoscenza» proclama. Per poi spingersi oltre: questa conoscenza ha un carattere totale, ambisce a esaurire l'interezza del reale – è «comprensione della totalità del mondo» scrive, con un vocabolario non troppo distante da quello altrettanto imponente e ambizioso musiliano («*künstlerische Totalitätserfassung der Welt*»)¹⁴⁶ Da quando si è staccata dalla teologia, infatti, la filosofia moderna – così argomenta Broch – va contraendosi in un ambito di validità sempre più angusto e limitato: si protende verso «temi sempre più 'scientifici' ed 'esatti'». Solo le formule di carattere matematico sono verificabili scientificamente. E dunque la filosofia decide di limitarsi al regno della logica: «così la filosofia si è ritirata nel puramente logico». Eppure, obietta Broch, «per quanto si possa credere al primato del logos, la filosofia sa bene che il logico non riesce più senz'altro ad abbracciare l'interezza del mondo».¹⁴⁷ L'argomento qui è affine a quello di Wittgenstein, che Broch infatti cita. La filosofia ha espulso da sé i temi che appartengono all'ordine dell'etico, spingendoli verso le lontananze affascinanti e inaccessibili della mistica, e perciò non può più parlarne. Eppure sono proprio questi i temi di cui dovrebbe parlare con più urgenza: sono, nelle parole di Broch, «le sue

¹⁴⁵ Robert Musil, *Interview mit Oskar Maurus Fontana*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VII, p. 942.

¹⁴⁶ Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag* [1936], in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, cit., vol. IX/1, *Schriften zur Literatur I. Kritik*, 1975, pp. 63-94: p. 83.

¹⁴⁷ Ivi, p. 84.

domande più scottanti». ¹⁴⁸ Ma per Broch una soluzione c'è. È la letteratura che deve farsi carico di tutte le questioni che sfuggono alle maglie della filosofia: «le spetta di prendere in consegna dalla filosofia tutti quegli ambiti che in sé sono propriamente filosofici e che tuttavia la filosofia non può più elaborare». ¹⁴⁹ Da qui discende la doppia natura conoscitiva e morale che Broch ascrive alla conoscenza letteraria, che ai suoi occhi è totale (non tralascia nulla di ciò che compone la nostra iridescente esperienza del mondo) ed è una «missione»: «missione di una conoscenza totale» («Mission einer totalitätserfassenden Erkenntnis»). ¹⁵⁰

Broch continua a tornare sul concetto più volte, ricalcandolo: «proprio questa totalità è il compito dell'arte e della poesia, anzi è il suo compito fondamentale per eccellenza». Per questo anche lui, come fanno Proust e Musil, finisce per indicare nell'impresa conoscitiva del romanzo la motivazione ultima – la «ragione d'essere» l'ha definita Milan Kundera – della letteratura: «se esiste una giustificazione dell'esistenza della letteratura» scrive il romanziere austriaco, «questa risiede nella totalità della conoscenza» («Existenzberechtigung der Literatur» è l'espressione solenne di cui Broch si serve qui). ¹⁵¹ Non solo scrivere sarebbe inutile se non ci fosse uno scopo conoscitivo: senza di esso la letteratura non avrebbe ragione di esserci, la sua esistenza sarebbe uno scandalo.

Proust, Mann e Broch esprimono dunque tutti una idea comune: il sospetto che la semplice bellezza estetica – l'armonia della forma, la perfezione dello stile – e il suo godimento non riscattino, da soli, l'opera d'arte. L'arte in sé, come semplice fonte di piacere e intrattenimento per il lettore, è insufficiente, non ci basta. Ancora una volta è Broch a dare voce a questa concezione nel modo più perentorio. «Fa parte dell'essenza della visione del mondo borghese» sostiene lo scrittore, «o meglio, di quella filistea, che è più antica di quella borghese e probabilmente le sopravvivrà, di considerare l'opera d'arte uno strumento di piacere, una mera creazione estetica». Ma oggi questa visione è sorpassata e irrealizzabile, non può più essere presa sul serio. Oggi l'arte deve essere

¹⁴⁸ Ivi, p. 85.

¹⁴⁹ Ivi, p. 84.

¹⁵⁰ Ivi, p. 85.

¹⁵¹ Ivi, p. 86. Nel suo saggio *L'art du roman* Milan Kundera, uno dei più grandi estimatori di Broch, ha tradotto questo concetto come *raison d'être* («Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seul raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral», Milan Kundera, *Œuvre*, Paris, Gallimard, 2011, vol. II, p. 641). Tuttavia, il significato dell'espressione è anche più radicale di così: «giustificazione dell'esistenza della letteratura», «diritto della letteratura di esistere» sono traduzioni più appropriate.

mossa da uno scopo ulteriore. Non si può scrivere e basta, senza interrogarsi sul senso del gesto a cui ci si accinge: «allo scrittore è interdetto una volta per tutte di potersi buttare a scrivere spensieratamente, essere un poeta e nient'altro».¹⁵² Non si può scrivere (o leggere) solo per piacere, ma anche e soprattutto per comprendere e interpretare.

Il linguaggio di Proust, Mann e Broch è grave, imponente e intrinsecamente superlativo: i tre scrittori ci rovesciano sulla testa tutto il peso della Verità con l'iniziale maiuscola, non hanno timore a esibire concetti come «totalità» o «mondo», di cui sperano di potersi impadronire con la forza tanto dei loro ragionamenti quanto della loro immaginazione narrativa. Pirandello e Svevo si accostano agli stessi temi poderosi, ma con molta meno solennità, con più lievità e – nel caso di Svevo – sempre con un tocco di ironia. Anche Pirandello, proprio come i suoi colleghi europei, ha espresso la convinzione che scrivere al solo scopo di raccontare una storia, per intrattenere e incantare il lettore, è un gesto inutile. Come scrive nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*:

Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo.

Ci sono certi scrittori (e non pochi) che hanno questo gusto e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica.

Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica.

Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi.¹⁵³

Pirandello non fa riferimento qui a un genere letterario in particolare. Come Broch, riflette sulla forza e la missione della letteratura narrativa in generale. Raccontare una storia al solo scopo di raccontarla è, per Pirandello, un atto superfluo. O, in ogni caso,

¹⁵² «Es ist dem Dichter endgültig untersagt, frisch drauflos zu dichten, ein Poet und sonst nichts» scrive Broch, *James Joyce und die Gegenwart*, cit., p. 89.

¹⁵³ Luigi Pirandello, *Prefazione* [1925] a *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, a c. di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 1986-, vol. II, pp. 654-655.

un atto insufficiente per sentirsi spinti a scrivere. Pirandello sottolinea questo giudizio di ‘insufficienza’ attraverso una ripetizione insistita, che fin da subito non lascia adito a dubbi: «il solo gusto» di rappresentare, «il solo gusto» di narrare, «il solo gusto di descrivere». Ci sono scrittori che hanno questo gusto poco ambizioso, capace di accontentarsi: si sentono «paghi», «non cercano altro» (e non sono pochi, sottolinea Pirandello con disprezzo, innalzando sopra la massa della produzione letteraria la sua opera). Pirandello invece non si accontenta. E non ha timore di ricorrere addirittura alla definizione altisonante di «scrittore filosofico». Per lui ogni vicenda immaginata e narrata deve assumere un «valore universale», deve essere elevata a un più alto grado di generalità. Anche lui, come Proust, Musil e Broch, invita il lettore a cercare nella sua scrittura non semplicemente vicende e aneddoti, ma in primo luogo significati. «Si racconta in nome del racconto, in nome del significato della storia, in nome del significato: tre gradi» scrive Musil negli appunti che accompagnano la fine impossibile dell’*Uomo senza qualità*,¹⁵⁴ condensando dentro questa formula in gradi ascendenti la stessa diffidenza pirandelliana per il narrare fine a sé stesso e il rispetto invece verso una forma di scrittura più ‘alta’, votata a uno scopo conoscitivo e dunque intrisa di quello che Pirandello chiama «un più profondo bisogno spirituale» (ricorrendo così proprio al corrispettivo italiano di un concetto caro a Musil: *geistig*).

La questione introdotta nella *Prefazione ai Sei personaggi* da Pirandello senza discuterla molto (ma che risuona con toni affini anche nelle osservazioni di Musil, Proust o Broch) è di tipo teorico. Ed è delicata: la letteratura può essere o non essere filosofica. Il suo grado di ‘filosoficità’, però, non sembra definirsi sulla base di una quantità misurabile di ‘filosofia’ esplicita e riconoscibile contenuta dentro all’opera. Il problema non è legato soltanto alla presenza di proposizioni filosofiche (di passaggi argomentativi e riflessivi) nel testo letterario. Anzi, Pirandello si premura di sottolineare che la sua concezione di ‘scrittura filosofica’ non ha nulla a che fare con un’opera a tesi, dove il racconto svolge la mera funzione di *exemplum* al servizio di una serie di concetti. La reazione di Pirandello a questo tipo di letteratura ventriloqua, che svilisce il racconto subordinandolo a degli obiettivi ‘teorici’, è affine a quella di Proust: anche Pirandello la *odia*. «Odio l’arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria».¹⁵⁵ Anche per Pirandello c’è

¹⁵⁴ R. Musil, *Vermächtnis: Notizen*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. V, p. 1940.

¹⁵⁵ L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 655.

quindi una distinzione ulteriore tra opere filosofiche vere e proprie e quelle che Proust nella lettera a Rivière chiama «opere ideologiche». La questione non è riducibile insomma a un problema esclusivamente formale e non si limita allo statuto poroso e approssimativo dei confini tra il romanzo o il dramma e altri generi, come il saggio. È un problema che investe invece l'intera composizione letteraria e dipende dalle intenzioni dello scrittore.

Per essere filosofica un'opera deve assumersi il compito esplicito di voler comunicare un contenuto di validità di generale, deve volerci mostrare qualcosa che ha rilievo per la vita di tutti. Solo in questo senso – quando agisce a questo livello di universalità – offre un contributo alla nostra comprensione della vita. Esistono opere letterarie che possiedono una dimensione speculativa e conoscitiva, ci dice Pirandello; e naturalmente la conoscenza è tale quando ha un certo grado di generalità. «Se un dramma può essere filosofico allora una tragedia come, mettiamo, l'*Otello*, non può parlare, incarnare un modo di comprendere la gelosia di Otello senza anche parlare o mostrarci qualcosa della gelosia in generale», ha scritto Robert Pippin.¹⁵⁶ E questo è precisamente l'argomento pirandelliano.

La questione così si complica e finisce per riguardare, in ultima analisi, il problema cruciale degli scopi e delle ragioni della letteratura, e soprattutto del romanzo. Sebbene infatti alcuni scrittori, come Broch o Pirandello, non facciano distinzioni di genere e parlino della letteratura in generale, è sulla forma-romanzo in particolare che la maggior parte di loro ha concentrato i propri sforzi più grandi (con l'eccezione forse soltanto di Pirandello, che si è dedicato con altrettanta intensità e creatività sperimentale anche al dramma). Se ascoltiamo con attenzione e prendiamo sul serio le loro parole, dobbiamo riconoscere dunque che la letteratura in generale e il romanzo in particolare sembrano voler incarnare un autonomo discorso di conoscenza. E questa conoscenza è portata avanti non solo per mezzo di argomenti filosofici espressi esplicitamente dentro all'opera, ma anche attraverso il romanzo nel suo complesso, costituito tanto di racconti quanto di riflessioni.

Non si tratta quindi soltanto di considerare il romanzo una forma eterogenea e aperta, disposta ad accogliere al proprio interno linguaggi di ordine diverso e dunque ad assorbire tra le proprie maglie frammenti estranei di teorie e filosofie, come recita il

¹⁵⁶ Robert Pippin, *Philosophical Fiction? On J. M. Coetzee's Elizabeth Costello*, «Republic of Letters», V, 1, 2017, <<http://arcade.stanford.edu/rofl/philosophical-fiction-jm-coetzee-elizabeth-costello>> [consultato il 30.05.2017].

topos introdotto già da Friedrich Schlegel ed esaltato nel Novecento soprattutto da Bachtin. Si tratta invece di guardare al romanzo come a una modalità di «filosofia con altri mezzi», secondo un'espressione efficace coniata da Pippin.¹⁵⁷ Nel sintagma, l'accento va posto su «altri mezzi», cioè sull'idea che l'opera letteraria non sia solo il contenitore o l'illustrazione di una filosofia, ma incarni *un altro modo* di avvicinare, dispiegare ed esplorare questioni di ordine filosofico. Adottando la prospettiva 'bachtiniana', si punta lo sguardo sul piano della forma, constatandone le discontinuità e i punti di rottura: l'azione narrativa deviata dagli inserti speculativi, l'alternanza di racconto vero e proprio da un lato e commenti, aforismi, dialoghi o monologhi filosofici dall'altro. Questa prospettiva tende inevitabilmente a mettere in risalto la tendenza del romanzo a forzare i propri confini e a contravvenire alla propria 'norma'. Concepisce il romanzo come un costruito variegato e instabile, rispetto al quale le riflessioni filosofiche rappresentano una 'alterità' che il romanzo, grazie alla sua elasticità, è in grado di integrare al proprio interno. Adottando invece la prospettiva espressa da Pippin, il romanzo viene concepito come un intero che non si limita a rapportarsi al pensiero filosofico come ad una alterità esterna da assorbire, ma che rappresenta anche *in sé stesso* un modo di *praticare il pensiero*.

A mio parere le due prospettive non vanno opposte l'una all'altra, bensì armonizzate. Le opere di Pirandello, Svevo, Musil e degli altri scrittori modernisti al centro di questa indagine possono essere definite dei 'romanzi intellettuali' a partire da entrambi i punti di vista. Esse contengono e intrecciano ai loro racconti dei pensieri. Ma si impegnano anche e soprattutto a esercitare un *loro* pensiero: ciò che Descombes ha chiamato «pensiero romanzesco» o «filosofia del romanzo» e che ha descritto come una «autonoma potenza esplicativa» intrinseca alla forma romanzesca.

Proust. Philosophie du roman recita infatti il titolo del libro di Descombes incentrato su questa nozione. Il filosofo la elabora a partire da un unico autore, Proust appunto; ma il volume in realtà costituisce anche un contributo più ampio alla teoria del romanzo, camuffato sotto le vesti di uno studio di critica della letteratura. Descombes vi rovescia la tesi abituale secondo cui la *Recherche* sarebbe un romanzo filosofico in virtù dei suoi inserti speculativi. Il romanzo proustiano possiede sì una dimensione speculativa, come lo scrittore stesso denuncia nella famosa lettera a Rivière. Ma a Descombes interessa non tanto la teoria esposta nelle sue parti 'saggistiche', quanto la filosofia espressa o

¹⁵⁷ *Ibidem*.

‘comunicata’ dalle parti romanzesche vere e proprie. Anzi, il filosofo si spinge perfino più in là e oppone parti saggistiche a parti romanzesche, argomentando che nella *Recherche* il romanzo ‘supera’ il saggio: «il romanzo proustiano è più audace del Proust teorico. Con questo intendo dire: il romanzo è filosoficamente più audace, si spinge più lontano nella missione che Proust assegna al lavoro dello scrittore (chiarire la vita, chiarire ciò che è stato vissuto nell’oscurità e nella confusione)». La lettura di Descombes dunque fondamentale «poggia su una distinzione tra il pensiero del romanziere e il pensiero del teorico»¹⁵⁸ (occorre sottolineare, tuttavia, che l’autore fa risalire le riflessioni contenute nel romanzo direttamente a Proust, senza distinguere più sottilmente tra autore e narratore omodiegetico).

Le riflessioni teoriche proustiane, secondo Descombes, non fanno che riprodurre le conclusioni più aporetiche e inconsistenti della filosofia tra Otto e Novecento: dall’ossessione per il linguaggio privato alla tentazione del solipsismo, dal soggettivismo come fondamento della visione del mondo alla convinzione che qualsiasi comunicazione autentica con gli altri sia pressoché impossibile. Il romanzo invece offre una comprensione e una chiarificazione del mondo umano molto più sfaccettate, complesse e arricchenti. È in questa comprensione e chiarificazione che consiste la «filosofia del romanzo», una nozione che si fonda sull’idea che un «romanzo possa essere filosoficamente istruttivo in quanto romanzo, e non solo sulla base delle digressioni speculative che si mescolano alla narrazione» e che «un romanzo possa offrire il mezzo per pensare alcune questioni senza per questo essere la semplice trasposizione del corpo di una dottrina filosofica».¹⁵⁹ Appoggiandosi al lessico proustiano, soprattutto quello messo in campo nel lungo monologo riflessivo di Marcel nella scena della rivelatoria *matinée* dai Guermantes, Descombes definisce questa potenza esplicativa un «lavoro di chiarimento di ciò che era oscuro».¹⁶⁰ Le metafore a cui il filosofo ricorre per descrivere la «potenza» cognitiva del romanzo sono legate al

¹⁵⁸ Ivi, p. 15.

¹⁵⁹ Ivi, p. 19.

¹⁶⁰ Ivi, p. 46. Così il narratore della *Recherche* definisce il proprio compito, il giorno della fulminante visita ai Guermantes: «Impressioni come quelle che cercavo di fissare non potevano che svanire al contatto di un godimento diretto, che era stato impotente a farle nascere. Il solo modo di goderle meglio era quello di cercare di conoscerle più completamente, là dove esse si trovavano, cioè in me stesso, e di renderle chiare fin nella loro profondità». «Io dovevo cercare d’interpretare le sensazioni come segni di altrettante leggi e idee, sforzandomi di pensare, cioè di far uscire dalla penombra ciò che avevo provato». «Quel che noi non abbiamo dovuto decifrare, chiarire col nostro sforzo personale, quel che era chiaro prima del nostro intervento, non è cosa nostra. Proviene da noi soltanto ciò che noi medesimi traiamo dall’oscurità ch’è in noi e che gli altri non conoscono». M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., *Il tempo ritrovato*, rispettivamente a p. 2202, p. 2203 e p. 2204.

campo semantico della luce e del buio, del chiarire e dell'illuminare: «travail d'éclaircissement», «puissance d'élucidation» ripete in continuazione Descombes. Viene così abilmente preservata la sottigliezza intrinseca al tipo di contributo conoscitivo offerto dal romanzo. Non si tratta infatti di uno studio che perviene a risultati saldi e ben definiti, bensì piuttosto di uno sforzo e di un processo («travail»), un impegno a osservare con attenzione e a penetrare in ciò che è enigmatico per decifrarlo, in ciò che è intricato per renderlo più comprensibile.

Ma che cos'è questo territorio buio che ha bisogno di essere illuminato? Sono dei temi che il romanzo e una certa branca della filosofia – la filosofia morale – condividono: gli «affari umani», come li chiama Descombes sulla scorta di Aristotele. L'esperienza, dunque, dell'essere umano immerso ogni giorno nella sua esistenza pratica e nei suoi rapporti con gli altri. Sono queste le tenebre su cui il pensiero romanzesco e il pensiero filosofico si affacciano, cercando entrambi di gettarvi luce: le «realità enigmatiche o oscure, come è precisamente la vita per la maggior parte del tempo in cui viene vissuta».¹⁶¹ Descombes ne offre alcuni esempi precisi, connessi naturalmente a Proust: «il prestigio, il malinteso, la distinzione, l'elezione e l'esclusione, il fascino personale, la tracotanza, i doveri e gli obblighi».¹⁶² In questo campo, il romanzo sembra addirittura essere più abile della filosofia e Descombes chiama a raccolta i filosofi, invitandoli a leggere romanzi per arricchire e approfondire la propria riflessione morale: «è un peccato che i filosofi non leggano più spesso romanzi», o meglio, «è un problema che i filosofi non parlino di più dei romanzi che leggono».¹⁶³

Inviti simili, sempre strettamente connessi alla critica dell'idea strutturalista e post-strutturalista che l'opera letteraria non sia altro che una costruzione da scomporre nei suoi elementi fondanti o un testo immerso in una rete di referenzialità e auto-referenzialità, sono stati lanciati negli ultimi decenni anche da altri filosofi. Tra i primi spicca Martha Nussbaum, che ha argomentato che «certe verità sulla vita umana possono essere espresse in modo appropriato e accurato solo nel linguaggio e nelle forme tipiche dell'artista narrativo» e che ha richiamato l'attenzione dei filosofi verso l'apporto conoscitivo offerto dalla forma specifica della letteratura, in particolare quella

¹⁶¹ J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, cit., p. 19.

¹⁶² V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, p. 18

¹⁶³ Ivi, p. 17.

romanzesca.¹⁶⁴ Più recentemente, anche Jacques Bouveresse ha esortato a non dimenticare «che la letteratura ci parla non soltanto di testi e in ultima analisi di sé stessa, ma anche della verità, della vita umana e dell'etica».¹⁶⁵ Il concetto di «pensiero del romanzo» è riaffiorato poi in Thomas Pavel, che lo ha scolpito nel titolo di un suo studio sulla storia e l'evoluzione del romanzo: *La pensée du roman*. Anche Pavel si allinea al partito di chi sostiene che la dimensione cognitiva del romanzo è connessa a questioni di ordine etico e morale, che descrive così:

I romanzi propongono delle ipotesi sulla vita umana e immaginano dei mondi finzionali che vi corrispondano. Queste ipotesi riguardano la diversità dei tipi umani, i loro comportamenti e i legami che li uniscono alla comunità di cui fanno parte. [...]

Il romanzo pone il problema di sapere se gli ideali morali appartengono o meno al mondo umano. [...] Il romanzo, in altri termini, ci invita a riflettere sulla differenza tra il modo in cui gli esseri umani dovrebbero agire e il modo in cui agiscono; esaminando questa differenza al livello dell'individuo, si chiede infine se, al fine di far rispettare gli ideali in un mondo che non ne garantisce la supremazia, gli individui devono semplicemente resistere al mondo, sforzarsi di cambiarlo o impegnarsi a correggere i propri errori. Lukács lo sapeva bene: il romanzo si chiede se gli esseri umani possono fare la pace col mondo e *abitarlo* veramente.¹⁶⁶

Il pregio di questa costellazione teorica e degli impulsi che offre è di mettere in risalto una forma diversa e meno esplorata di rapporto tra romanzo e pensiero: la capacità e l'ambizione del romanzo di affrontare e *pensare*, autonomamente e a modo proprio, problemi di ordine filosofico – una questione cruciale per gli scrittori modernisti.

*

Ecco dunque attraversati i tre aspetti: il rapporto degli scrittori con le filosofie e teorie del loro tempo, che alcuni di loro – come ha scritto Canetti parlando di Broch – frequentano con l'intensità e la passione con cui si frequentano i locali notturni; la

¹⁶⁴ Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, cit., in particolare *Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature*, pp. 3-53: p. 5.

¹⁶⁵ J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, cit., p. 12.

¹⁶⁶ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 46, poi pubblicato in inglese in una versione rivista con il titolo *The Lives of the Novel*, cit.

presenza visibile di inserti speculativi che si intrecciano alla narrazione; e infine l'ambizione del romanzo di incarnare un «pensiero romanzesco», di essere strumento di esplorazione e illuminazione del mondo umano.

È soprattutto questo ultimo aspetto il più profondo e decisivo, a mio parere, nei romanzi intellettuali del modernismo. Per questa ragione il prossimo capitolo è dedicato in modo particolare al suo approfondimento. Ci immergeremo dunque più a fondo nelle riflessioni degli scrittori modernisti intorno al rapporto tra pensiero e letteratura, accostandoci soprattutto alle opinioni che affidano ai loro scritti teorici e saggistici, a diari, appunti, lettere e abbozzi. Lo scopo è di mettere alla prova le idee sviluppate qui e di verificare in quale misura, in che modi, secondo quale vocabolario e repertorio concettuale gli scrittori stessi immaginano ed articolano la particolare 'forza esplicativa' del romanzo. Per poter delineare il problema più nitidamente, si sceglie qui di restringere ulteriormente il campo e di concentrare lo sguardo soltanto su tre autori, che saranno gli unici protagonisti dei prossimi capitoli: Robert Musil, Italo Svevo e Luigi Pirandello.

2.

LA CONOSCENZA DEGLI SCRITTORI.

MUSIL, PIRANDELLO E SVEVO.

2.1 Tre diverse voci saggistiche

Quando si parla di romanzo-saggio o più in generale della vocazione ‘filosofica’ che sembra contraddistinguere molti classici del modernismo europeo, la dimensione che viene posta al centro dell’analisi è di solito quella formale. Si guarda quindi al fitto intreccio, all’interno della stessa opera, di passaggi spiccatamente narrativi e passaggi che possiamo genericamente definire ‘riflessivi’. L’approccio teorico a cui più spesso si ricorre è mutuato da Bachtin, che concepisce il romanzo come convivenza di elementi eterogenei. Senza voler negare l’importanza degli esperimenti testuali tentati dagli scrittori modernisti, nella sezione conclusiva del capitolo precedente si è provato invece a sottolineare un’altra dimensione del problema. Si tratta della convinzione – molto diffusa nel primo Novecento – che il romanzo non solo sia in grado di assorbire nel suo corpo enunciati filosofici, ma possieda anche una propria forza conoscitiva e possa rappresentare un modo autonomo di *praticare il pensiero*. I punti di riferimento teorici che ci hanno sostenuto erano in questo caso alcuni contributi di Descombes, Pippin, Bouveresse, Pavel. Scendiamo ora dal piano generale delle discussioni teoriche e accostiamoci invece al territorio accidentato e proliferante delle opere e delle poetiche che le accompagnano. In quale misura il tema della ‘conoscenza letteraria’, della letteratura come possibilità di pensiero, è presente negli autori del modernismo? Con quali concetti, esempi, argomentazioni viene articolato? In che cosa consiste la «conoscenza degli scrittori», a giudizio degli scrittori stessi?

A parlarne saranno in questo capitolo Robert Musil, Luigi Pirandello e Italo Svevo, di cui si osserveranno le riflessioni contenute in saggi, articoli, appunti. L’attenzione si concentrerà in modo particolare su Pirandello e Svevo: lo spazio e l’intensità dell’approfondimento dedicati a loro saranno dunque maggiori. Tuttavia, per

comprendere appieno i due autori italiani occorre situarli all'interno dell'orizzonte culturale a cui appartengono, che trascende i limiti nazionali. Il loro pensiero verrà dunque messo in comunicazione con il panorama europeo del loro tempo e soprattutto con le riflessioni di Musil. Lo scrittore austriaco, infatti, è uno degli autori primonovecenteschi che con maggiore energia e convinzione si sono dedicati alla questione della letteratura come strumento conoscitivo. Le sue posizioni possono essere considerate, in un certo senso, come sintomatiche del clima culturale d'inizio Novecento, caratterizzato da un forte sperimentalismo e da un interesse diffuso per la questione dello statuto dell'arte in generale e per le potenzialità e i limiti della forma romanzesca in particolare.

Naturalmente accostando questi tre autori ci troviamo davanti a un panorama sfaccettato, composto da tipologie di testi molto eterogenee. Musil, Pirandello e Svevo infatti non rappresentano soltanto tre diversi contesti di negoziazione degli equilibri tra elementi letterari ed elementi filosofici nella scrittura romanzesca; i loro nomi rinviano anche a tre posture intellettuali ben distinte. C'è quella imponente e sofisticata di Musil, autore di articoli e saggi densissimi e di vere e proprie teorie dei generi letterari (dal romanzo al saggio, dal racconto al dramma). Poi c'è quella espressa spesso in forma accademica da Pirandello, che nei «due libri del 1908», *L'umorismo* e la raccolta *Arte e scienza*, deve preoccuparsi di esibire il più possibile le proprie fonti e apparire preparato e convincente, «con le spalle imbottite e foderate di dottrina»,¹⁶⁷ allo scopo di ottenere un posto di professore. E infine troviamo quella funambolica ed elusiva di Svevo, che ama ragionare di scienza, filosofia e psicanalisi, ma confondendo quasi sempre le tracce di ogni suo debito troppo esplicito e diretto a teorici e sapienti di ogni sorta.

Prima di addentrarci nelle ramificazioni del loro pensiero, osserviamoli dunque un po' più da vicino questi tre scrittori così diversi: attraversiamo – senza sminuirle – le disuguaglianze che li separano per postura intellettuale, formazione e collocazione nel campo dell'arte e delle istituzioni, prima di avviarci alla ricerca dei punti di consonanza e delle convergenze. Offrire un primo schizzo generale dei caratteri e della natura della

¹⁶⁷ Così scrive Pirandello a Ugo Ojetti parlando dell'*Umorismo*, presentato «a una Commissione di 5 Professori che doveva esaminare i miei titoli per la mia promozione da professore straordinario a ordinario. Se li prendevo di faccia, addio! E sono andato innanzi a loro con le spalle imbottite e foderate di dottrina». Luigi Pirandello, *Carteggi inediti*, a c. di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980, lettera del 21 marzo 1909, p. 33. La definizione «i due libri del 1908» è stata coniata da Ferdinando Taviani nell'edizione «Meridiani» dei saggi di Pirandello. Taviani ha infatti scelto di pubblicare l'*Umorismo* (nella sua prima edizione) accanto all'intero volume *Arte e scienza*, presentato con tutti i suoi capitoli nell'ordine che Pirandello aveva progettato per la pubblicazione.

loro produzione saggistica è utile anche perché la ricerca finora ha dedicato poca attenzione a questa zona della loro scrittura, considerandola secondaria rispetto all'opera letteraria vera e propria. Di più è stato scritto negli ultimi anni sui saggi di Musil, un autore che d'altronde ormai tanto il pubblico quanto la critica associano automaticamente alla nozione di 'saggismo', rendendo inevitabile accostare allo studio del suo romanzo principale anche un'indagine della sua ampia produzione per riviste e periodici.¹⁶⁸ Ancora piuttosto poco si è detto invece dei saggi pirandelliani, a cui tuttavia sono stati dedicati un volume apposito dell'edizione dei 'Meridiani' e un convegno con relativi atti;¹⁶⁹ mentre su saggi, recensioni e articoli sveviani la bibliografia specifica è davvero scarna, ad eccezione della «Conferenza su James Joyce», che ha goduto di un'eco critica un po' più vasta.¹⁷⁰ Le prossime pagine saranno quindi dedicate innanzitutto a tracciare uno schizzo dell'attività saggistica dei tre autori, riassumendone per sommi capi le forme, i caratteri e i temi più importanti. Solo dopo aver tracciato le linee generali di questi diversi 'profili di saggista' approfondiremo,

¹⁶⁸ Si pensi a un titolo ormai fondamentale della bibliografia musiliana come Birgit Nübel, *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, cit. Ma si pensi anche a Barbara Neymeyr, *Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie, Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays*, Heidelberg, Winter, 2009 e all'ampio spazio dedicato alla saggistica e critica teatrale, ai «feuilletons» e alla pubblicistica di guerra nel recente *Robert-Musil-Handbuch*, a c. di Birgit Nübel e Norbert Christian Wolf, cit., pp. 341-440. In Italia, sui saggi musiliani si concentra una dettagliata monografia di Daniela Nelva: *Percorsi critici nei saggi di Robert Musil*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

¹⁶⁹ La lunga introduzione di Ferdinando Taviani al Meridiano dei saggi pirandelliani offre uno sguardo acuto ed esaustivo sul rapporto tra Pirandello e la scrittura accademica e saggistica nel corso di tutto l'arco della vita dello scrittore (*La minaccia di una fama divaricata*, cit.). Si vedano anche gli atti del convegno *Pirandello saggista*, a c. di P. D. Giovanelli, Palermo, Palumbo, 1982.

¹⁷⁰ Per quanto riguarda Svevo, la bibliografia non è certo nutrita e si compone di articoli, sezioni di libri o brevi accenni. Qualche intervento si sofferma sugli apologhi: è il caso di Mario Lavagetto, *Storia del genere umano*, in Id., *L'impiegato Schmitz*, cit., pp. 169-207: pp. 173-181, e di Natalia Văcante, *Favole, apologhi, aforismi. Svevo sulla linea da Leopardi a Hebbel*, in *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, a c. di M. Sechi, Roma, Donzelli, 2009, pp. 113-140. Una certa attenzione è stata dedicata anche ai cosiddetti «scritti londinesi»: cfr. Brian Moloney, *Introduzione: «Londra è una città misteriosa»*, in *È tanto differente questa Inghilterra...». Gli scritti londinesi di Italo Svevo*, a c. di J. Gatt-Rutter, B. Moloney, F. Hope, Trieste, Museo Sveviano, 2003, pp. 155-165.

In questo panorama piuttosto scarno una eccezione significativa è rappresentata dalla «Conferenza» su Joyce, spesso citata negli studi sull'amicizia Svevo-Joyce. In particolare si segnalano tra gli altri Giovanni Palmieri, *La conferenza su James Joyce*, in *Faccio meglio di restare nell'ombra: Il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce*, Lecce, Manni, 1995, pp. 65-74 e il commento al testo a cura di Federico Bertoni contenuto nell'appendice a I. Svevo, *Teatro e saggi*, cit., pp. 1708-1772. Per una approfondita analisi del testo della conferenza si rinvia però soprattutto all'ottimo saggio di Giancarlo Mazzacurati: *Introduzione*, in I. Svevo, *Scritti su Joyce*, Parma, Pratiche, 1986. All'attività giornalistica sveviana accennano i testi che si occupano della formazione di Svevo (cfr. Edoardo Saccone, *I dolori del giovane Schmitz*, in Id., *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1977, pp. 39-79 e Mario Sechi, *Il giovane Svevo. Un autore mancato nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000). Si veda infine il recente Gino Tellini, *Svevo*, Roma, Salerno Editrice, 2015, che, ricostruendo l'intero percorso biografico e intellettuale di Svevo, indaga brevemente anche gli scritti saggistici: cfr. le sezioni *Un'idea di letteratura* e *Un geniale dilettante della penna* (pp. 63-77), *Esercizi di racconto e attività saggistica* (pp. 127-134), *Ultimi saggi* (pp. 231-234).

nella seconda parte del capitolo, il tema del rapporto letteratura-pensiero filosofico nei testi teorici dei tre scrittori.

2.2 Qualche nota su Musil saggista

L'adagio dice che Robert Musil è uno scrittore difficile. Il suo capolavoro tentacolare e dispersivo – *L'uomo senza qualità* – più che stimolare la lettura, la ostacola. Gli *Schwärmer (I fanatici)*, il dramma che Musil pubblicò nel 1921 dopo più di dieci anni di lavoro, non riuscirono a trovare un regista disposto ad affrontarli fino al 1929, quando vennero finalmente messi in scena in una versione brutalmente accorciata. E a sostegno del *cliché* viene convocato anche Benjamin, di cui si ricorda il commento con cui liquidò lo scrittore austriaco in una lettera a Scholem: «è più intelligente del necessario».¹⁷¹ Un giudizio identico riverbera anche nel celebre episodio della proposta di ammissione di Musil alla sezione letteraria della Preußische Akademie der Künste: la nomina (avanzata tra gli altri anche da autori del calibro di Thomas Mann e Döblin) nel 1932 venne respinta, con la motivazione che Musil era «troppo intelligente per essere un vero scrittore».¹⁷²

In effetti, Musil è un romanziere dal pensiero articolato e originale, oltre che un famelico lettore di testi scientifici e filosofici: le sue opere potrebbero e dovrebbero essere studiate nei dipartimenti di filosofia come in quelli di letteratura. Così affermano se non altro alcuni filosofi, soggiogati dalla complessità e dalla ricchezza delle sue riflessioni, che si estendono per migliaia di pagine e dialogano sapientemente con le principali correnti di pensiero del suo tempo:

Nel vasto panorama della letteratura romanzesca, l'opera di Robert Musil è quella la cui portata filosofica si impone con maggiore evidenza.¹⁷³

¹⁷¹ Walter Benjamin, lettera del 23 maggio 1933 a Gershom Scholem, in Id., *Gesammelte Briefe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, vol. IV 1931-1934, p. 214.

¹⁷² Questa frase è riportata da Musil nei suoi diari (R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, *Heft 33: 1937-1941*, p. 921), ma si veda anche Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biografie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003, p. 798.

¹⁷³ Così scrive Jean-Pierre Cometti, che si pronuncia senza mezzi termini al riguardo: «Musil filosofo» è la formula lapidaria con cui designa lo scrittore. Cfr. *Musil philosophe*, «Revue de Métaphisique et de Morale», 2, *Philosophies autrichiennes*, aprile-giugno 1997, pp. 239-264: p. 239.

Musil è certamente, tra tutti i maggiori scrittori del ventesimo secolo ai quali lo si è di solito accostato (i due nomi citati più di frequente sono, a torto o a ragione, quelli di Proust e di Joyce), quello che – pur difendendosi in ogni modo dal cercare di esserlo e dal pretendere di esserlo – è stato tuttavia nel modo più diretto e profondo un filosofo.¹⁷⁴

La grandiosa filosofia di Musil [...] non è ancora stata propriamente valutata in quanto specifico contributo filosofico.¹⁷⁵

Questo mancato riconoscimento da parte della filosofia fu un cruccio segreto anche per lo scrittore. Giunto quasi alla fine della sua vita, osò lamentarsene di nascosto tra le pagine del suo diario:

Quando mi sono sentito lusingato che filosofi e studiosi avessero cercato la mia compagnia e lodato i miei libri più di altri, come mi sbagliavo! Non apprezzavano il mio contenuto filosofico, pensavano piuttosto di aver trovato un poeta che capiva il loro!¹⁷⁶

Musil esige esplicitamente di essere letto non solo come artista, ma anche come pensatore. E non semplicemente come un poeta intelligente, un poeta-lettore informato e accorto, che sa riformulare nel vocabolario della letteratura le teorie apprese altrove. Musil rivendica e protegge il suo pensiero: è un poeta-filosofo, con un suo rigoroso bagaglio di riflessioni inedite e autonome da offrirci.

Dove incontriamo le teorie dello scrittore, se guardiamo fuori dal romanzo? Oltre ad annotare le sue idee in fogli di appunti, nel diario o a condividerle per lettera, Musil è stato anche un prolifico autore di saggi, pubblicati soprattutto tra gli anni Dieci e Trenta per alcune delle riviste più in voga dell'epoca: la «Neue Rundschau» (di cui diventa redattore nel 1914), «Lose Vogel» (diretto dall'amico Franz Blei), «Pan». Il lavoro teorico di Musil è straripante, multiforme e dedicato a moltissimi temi diversi. Vi si incontrano talvolta riflessioni di tipo politico-culturale: si parla per esempio non di rado dell'Austria e delle sue contraddizioni insolubili, che la fanno apparire ridicola e

¹⁷⁴ Jacques Bouveresse, *L'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2004² [1993], p. 40.

¹⁷⁵ Kevin Mulligan, *Musils Analyse des Gefühls*, in *Hommage à Robert Musil*, a c. di B. Böschstein e M.-L. Roth, Berna, Lang, 1995, pp. 87-110: p. 87. Mulligan analizza qui la 'teoria del sentimento' annotata nel proprio diario da Ulrich (che per Mulligan coincide però senza troppi problemi con Musil) nei cosiddetti 'capitoli in bozze' dell'*Uomo senza qualità*.

¹⁷⁶ R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, *Heft 33: 1937-etwa Ende 1941*, p. 942.

affascinante insieme (*Politik und Österreich* e *Buridans Österreich*). Ma vi si discutono ancora più spesso ampie questioni di ordine genericamente antropologico e socio-culturale. È questo il caso per esempio dell'importante saggio *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (*L'Europa smarrita o viaggio di palo in frasca*, 1922), che descrive lo stato di angoscia e di sospensione tra orientamenti filosofici e valori opposti in cui versano le persone all'indomani del conflitto mondiale. E appartiene alla medesima categoria anche *Geist und Erfahrung* (*Spirito ed esperienza*, 1921), un lungo articolo corredato da un sottotitolo sarcastico: *Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* (*Note per lettori scampati al tramonto dell'Occidente*). Il saggio si scaglia contro il caso letterario del momento, *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler (1918-1923), e ancora di più contro lo *Zeitgeist* di cui lo stile spengleriano sarebbe, secondo lo scrittore, un chiaro sintomo: uno *Zeitgeist* improntato a uno scetticismo superficiale e impreciso ma gonfio di impeto lirico, incline ad attribuire grande prestigio alle approssimazioni enfatiche e a disprezzare invece il rigore della logica, accusata di soffocare la libera creatività dello spirito. Si tratta di uno stile di pensiero che Musil – sostenitore di un posato atteggiamento scientifico e fedele alla ragione come unico strumento efficace, seppure insufficiente, per tentare di comprendere il mondo – non può non disprezzare profondamente, tanto da venire battezzato dal filosofo Jacques Bouveresse «l'anti-Spengler».¹⁷⁷

Ma non si tratta qui di un caso isolato: anche al di là di Spengler, la postura intellettuale musiliana negli scritti critici e teorici è spesso una postura polemica, di opposizione e sfida al clima culturale che lo circonda, in particolare nei confronti delle tendenze irrazionalistiche dilagate in Europa nei primi decenni del secolo. Lo testimonia anche uno dei possibili titoli che Musil si era immaginato di attribuire ad una eventuale raccolta in volume dei suoi saggi: «fern von Heute», ovvero «lontano dall'oggi».¹⁷⁸ Un titolo scopertamente antifrastico, se consideriamo che i temi trattati nei testi sono sempre di grande attualità e si riferiscono di solito a questioni che si trovavano al centro dei più accesi dibattiti del momento. Ma ad essere anacronistico e incongruente rispetto all'ambiente che lo circonda non è il materiale trattato, bensì probabilmente lo scrittore stesso: è lui a sentire di trovarsi in un profondo stato di estraneità al proprio tempo – è lui ad essere «fuori chiave», come Pirandello definiva sé stesso, o *unzeitgemäß*, come

¹⁷⁷ Jacques Bouveresse, *Robert Musil ou l'anti-Spengler*, in Id., *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Paris, Seuil, 2001, pp. 147-171.

¹⁷⁸ Si vedano i diari: R. Musil, *Tagebücher*, cit., *Heft 31, 7 Februar 1931-Frühjar 1926*, p. 825.

invece avrebbe preferito scrivere Nietzsche (e non è escluso che meditando sul titolo da attribuire ai suoi saggi Musil pensasse proprio alle *Considerazioni inattuali* e alla postura di critico e di eterno ‘alieno’ scelta per sé da Nietzsche).

Alla fine la raccolta di saggi progettata da Musil non vide mai la luce: lo scrittore non riuscì a risolversi di confezionarla. Agli occhi dell'appassionato teorico del «saggismo» come atteggiamento esistenziale, i saggi usciti su rivista conservavano in realtà un carattere d'occasione che ne sminuiva il valore e ne impediva una pubblicazione ‘ufficiale’. Musil aveva una concezione severa e ambiziosissima del proprio lavoro di artista e così leggiamo nel suo diario:

sono stato invitato a pubblicare i miei [saggi], che nel corso di un decennio sono usciti sparsi nelle varie riviste letterarie; non sono riuscito a decidermi a farlo, perché sento troppo intensamente che in essi qualcosa di connesso al di sotto della superficie è stato modellato dall'occasione, che mi ha fornito un pretesto mentre io in realtà non mi sentivo affatto pronto a scrivere; così ciò che per me era essenziale è sempre finito ai margini.¹⁷⁹

Ancora negli ultimi anni di vita, redigendo un canovaccio autobiografico (*Curriculum Vitae*, 1938), Musil si affretta a presentare la sua attività di pubblicista come una soluzione di fortuna per ovviare alla perdita di capitale causata dalla guerra e in ogni caso subordinata alla «libera professione di scrittore»: «dopo la guerra, Musil, che nel frattempo si è anche sposato, perde l'intero patrimonio a causa dell'inflazione. Diventa, a lato della sua occupazione principale, critico teatrale, tra le altre cose scrive saggi». ¹⁸⁰ È innegabile quindi che per Musil i saggi fossero testi minori, poco più che espedienti per guadagnarsi il pane. Tuttavia occorre sottolineare che in realtà i primi articoli su rivista risalgono a prima della guerra – al 1911 – e che dunque il vago disprezzo dello scrittore per la propria opera saggistica è in parte frutto di una strategia retorica che arriva ad alterare retrospettivamente ragioni e fatti. Lunghi dall'essere meri interventi occasionali, questi testi in realtà contengono non di rado dichiarazioni di poetica e riflessioni teoriche capaci di illuminare in modo significativo il progetto letterario e intellettuale musiliano.

Musil, infatti, non è soltanto un pubblicista colto e desideroso di comprendere e commentare – o meglio: criticare – il movimentato paesaggio culturale che lo circonda

¹⁷⁹ Ivi, *Heft 26, 1921-1923?*, p. 666.

¹⁸⁰ Id., *Curriculum Vitae*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VII, p. 949.

(un interesse di cui resta traccia nell'*Uomo senza qualità*, che cerca di raccogliere in un solo romanzo i rappresentanti delle diverse correnti culturali primonovecentesche). Nel molteplice complesso dei suoi scritti ci si imbatte anche in altre due grandi costellazioni tematiche che risultano cruciali per il suo lavoro di artista: alcuni trattatelli sulla morale (dal frammento *Über Moral*, 1910-1911, al saggio *Moralische Fruchtbarkeit*, 1913) e numerose riflessioni di ordine estetico sulle varie arti, dal teatro (sul quale redige numerose recensioni) alla nuova tecnica cinematografica (*Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films / Spunti per una nuova estetica. Osservazioni per una drammaturgia del film*, 1925) fino, naturalmente, al romanzo, la novella e la forma cruciale del saggio. Sarà soprattutto a questi ultimi testi che rivolgeremo l'attenzione, selezionando dalla matassa di considerazioni alcuni passaggi particolarmente significativi, a partire da uno dei saggi più famosi, *Skizze der Erkenntnis des Dichters (Schizzo della conoscenza dello scrittore*, 1918), che ha prestato il proprio titolo a questo capitolo e fornisce una prima porta d'ingresso nel problema al cuore di questa ricerca.

2.3 Pirandello saggista

Pirandello non possiede una formazione filosofica così solida e vasta come quella di Musil, anche se innerva spesso le sue opere letterarie di un intreccio di concetti sottratti alle teorie dello psicologo sperimentale Binet (sulle identità psichiche spezzate) e del filosofo vitalistico Séailles (sullo spirito spontaneo e creativo immerso in un *continuum* di pensiero e vita, prefigurazione dell'idea bergsoniana della vita-flusso che dominerà l'immaginario di molti scrittori primonovecenteschi). Ma anche Pirandello sembra nutrire la stessa ambizione musiliana pungente e contraddittoria di essere accolto a pieno titolo nella schiera dei filosofi, sebbene soltanto a patto di essere riconosciuto come filosofo di un genere tutto particolare. Il romanziere-drammaturgo che, come abbiamo visto, non esita a definirsi «di natura più propriamente filosofica»,¹⁸¹ insiste

¹⁸¹ Così recita la formula famosa nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*. Cfr. L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. II, cit., p. 655.

infatti allo stesso tempo che le sue opere «sono tutte nate al di fuori della tesi e degli apriorismi filosofici».¹⁸²

Entrambi, d'altronde, hanno costeggiato da vicino l'attività accademica vera e propria: Musil ha redatto un piccolo trattato di filosofia – la tesi di dottorato su Mach – ed è stato a un passo dal diventare filosofo di professione; Pirandello ha composto scrupolosamente due volumi (una monografia e una raccolta di articoli) intarsiati di citazioni letterarie e filosofiche, con cui si è guadagnato la cattedra di professore. Da un lato abbiamo quindi il filosofo sprezzante che ha rifiutato la carriera universitaria che gli era stata offerta per dedicarsi senza riserve all'arte e che tuttavia dichiara di aver continuato a cercare ansiosamente l'approvazione di studiosi e pensatori. Dall'altro lo scrittore-maestro celebre in tutta Europa, che dopo il trionfo del suo teatro negli anni Venti viaggia senza sosta e deve addirittura difendersi dalla pervasività del proprio nome divenuto ormai un bavaglio concettuale che lo soffoca.¹⁸³

Delle riflessioni pirandelliane, molte hanno visto la luce innanzitutto sotto forma di saggi per riviste e giornali: si tratta di recensioni e articoli di critica militante usciti tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Nel 1898 il giovane scrittore è addirittura cofondatore, insieme ad alcuni amici, di una rivista: «Ariel». Nel 1908, poi, Pirandello si sforza di coagulare il suo pensiero in grandi testi di tenore scientifico, nei quali confluiscono anche articoli già pubblicati precedentemente. In qualche caso importante, infine, ad accogliere frammenti delle sue teorie sono i paratesti di opere letterarie di spicco: come l'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, pubblicata nel 1921 e poi annessa alle successive edizioni del *Fu Mattia Pascal*, e il saggio *Come e perché ho scritto i 'Sei personaggi'*, diventato dal 1925 la celebre *Prefazione* al dramma. E sono proprio questi due vestiboli della scrittura di invenzione, insieme ad alcuni passaggi dell'*Umorismo* e di *Arte e scienza*, i luoghi dove probabilmente il pensiero pirandelliano emerge con più libertà e indipendenza. Spesso, infatti, la saggistica di Pirandello tende a mostrare i tratti controllati e costretti della scrittura accademica. E non bisogna dimenticare che per di più lo scrittore, come ci avverte a più riprese il cauto Taviani nell'introduzione e nel commento al «Meridiano» dei *Saggi*, è accademico per necessità e non per scelta: per garantirsi un posto di ruolo all'Istituto Superiore

¹⁸² Id., *Abbasso il pirandellismo* [1931], in Id., *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori «Meridiani», 2006, pp. 1459-1461: p. 1460.

¹⁸³ «A nome della mia opera tutta intiera, così come questa opera è nel suo assieme, io mi ribello contro la mia fama e contro il pirandellismo e arrivo fino a dichiarare di essere pronto a rinunciare al mio nome, pur di riconquistare la libertà della mia immaginazione di scrittore», *ibidem*.

Femminile di Magistero di Roma – un istituto minore, privo del prestigio di cui è infusa l'alta università, ma in grado di garantirgli un'entrata sicura. Pirandello, però, non possiede la natura del maestro. Insegnare gli ripugna: insegnare implica lo stare con gli altri, mentre la sua più profonda vocazione è l'isolamento. «Insegno, purtroppo, da 15 anni Stilistica nell'Istituto Superiore di Magistero femminile» dichiara nella sua *Nota autobiografica*. «Dico purtroppo, non solo perché l'insegnamento mi pesa enormemente, ma anche perché la mia più viva aspirazione sarebbe quella di ritirarmi in campagna a lavorare».¹⁸⁴ Ma neppure la discettazione teorica, svincolata dall'impegno educativo e didattico, è un territorio in cui si sente a proprio agio. *L'umorismo* e *Arte e scienza* rappresentano dunque una tappa importante della sua opera, ma restano pur sempre una «tappa forzata», resa impellente dalle necessità pratiche.¹⁸⁵ E in effetti in qualche caso i ragionamenti di Pirandello si appesantiscono e si aggrovigliano, finendo per risultare contorti e banali allo stesso tempo (una «ipertrofica intelligenza media» è stato detto di lui).¹⁸⁶

Eppure è utile e interessante interrogare questa zona della scrittura pirandelliana – dall'attività pubblicistica a cavallo tra i due secoli fino ai saggi più tardi – perché in essa Pirandello si confronta quasi costantemente con problemi che possiamo definire di 'teoria estetica'. Lo scrittore partecipa così nel proprio modo idiosincratico, stratificato e contraddittorio alla stessa indagine intorno allo statuto della letteratura che occupa molti degli artisti maggiori del suo tempo. Il tema martellante e inaggirabile è la questione della creazione artistica. Che cos'è? Come funziona? Quali sono le sue regole e i suoi valori? Come, che cosa e perché si scrive? Articoli e saggi finiscono quasi sempre per arrivare a toccare, almeno in un punto della loro argomentazione, queste domande. Perfino mentre sta recensendo l'opera di qualche altro autore o quando dovrebbe scrivere un articolo di critica letteraria, Pirandello vi ritorna, come se ne venisse fatalmente risucchiato suo malgrado. Il culmine, il momento in cui l'attenzione si concentra quasi esclusivamente su questo punto, sono naturalmente i due «libri del 1908», dedicati a temi più autenticamente sentiti dallo scrittore stesso. E queste due opere infatti si staglieranno al cuore della analisi nelle prossime pagine.

¹⁸⁴ Id., *Nota autobiografica per un profilo critico*, ivi, pp. 1109-1111: p. 1109. Scritta su commissione nel 1912-1913, fu pubblicata in rivista solo nel 1924.

¹⁸⁵ F. Taviani, *Notizie sui testi*, ivi, p. 1565.

¹⁸⁶ Da Cesare Garboli, citato in F. Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, cit., p. XVII.

Nei testi critici e teorici, l'atteggiamento di Pirandello è per lo più grave e spesso bellicoso, polemico. La serietà però non è pura e si accende spesso in note scintillanti di ironia. Si tratta di solito un'ironia corrosiva: quasi sarcasmo, diretto contro qualche posizione teorica, corrente critica o figura intellettuale che Pirandello vuole smentire.

Si pensi, per esempio, alle frasi taglienti con cui stronca Gabriele D'Annunzio, in una recensione che è tutta un ininterrotto sbeffeggio:

Fino a pochi anni addietro queste novità, queste imprese straordinarie il D'Annunzio si contentava di esporle solamente e tutt'al più, le faceva annunciare dai giornali. Ora pur troppo ci sembra, e ce ne duole, ch'egli abbia in gran parte perduta questa avvedutezza.¹⁸⁷

Ecco qua intanto *La città morta*. La tragedia si può dir greca, in quanto che si svolge nell'Argolide «sitibonda», presso le rovine di Micene «ricca d'oro». E la forma si può dire antica, in quanto che nessuno oggi, per fortuna, parla come i personaggi di questa tragedia.¹⁸⁸

Oppure si pensi alle irrisioni che riserva a Benedetto Croce, bersaglio di attacchi ripetuti: «offende la logica prima con una petizione di principio, poi con un sofisma e in fine con una contraddizione» denuncia già in *Arte e scienza*, ricostruendone un ragionamento per metterne in luce le falle e le aporie;¹⁸⁹ e nell'edizione ampliata dell'*Umorismo* rincara la dose: «a questo punto si fa avanti Croce, con tutta la forza della sua logica raccolta in un *cosicché*».¹⁹⁰ Ma sono numerosi i teorici che non incontrano il suo favore e cadono sotto i suoi colpi: «l'entusiasmo del Gaultier ogni volta che gli eroi nominano il nome di Dio è talora ridicolo» scrive per esempio nell'*Umorismo*; «egli va in estasi per la frase più bassa e triviale in cui si parli di angeli ed esclama tosto: *sublime, incomparable*».¹⁹¹

Pirandello, insomma, è un saggista irritabile, irritato. L'intonazione della sua voce argomentativa ricorda quella di certi protagonisti dei suoi romanzi: Vitangelo Moscarda per esempio, il più contestatario e tormentato di tutti, dispettoso e ronzante come una

¹⁸⁷ L. Pirandello, *La 'Città morta' di Gabriele D'Annunzio* [1898], ivi, pp. 260-265: p. 261.

¹⁸⁸ Ivi, p. 262.

¹⁸⁹ Id., *Arte e scienza* [1908], ivi, p. 596.

¹⁹⁰ Nella seconda edizione del saggio. Le aggiunte polemiche rivolte contro Croce, inserite nell'edizione del 1920 in risposta alla recensione negativa che il filosofo aveva dato della prima edizione, sono riportate in apparato nel «Meridiano» dei *Saggi* (che sceglie invece di mettere a testo la versione del 1908, meno diffusa). Cfr. pp. 1567-1576: p. 1575.

¹⁹¹ Id., *L'umorismo*, ivi, p. 833.

mosca.¹⁹² Moscarda si rivolge costantemente ad un pubblico: un pubblico che gli resiste. Per questa ragione si esaspera, accusa e si difende. Brandisce con gesto di sfida i suoi «signori miei, scusate», «Caro mio», «perché allora, santo Dio, fate come se non si sapesse?», «E allora?», «Ma che belle costruzioni vengono fuori!», «mi pareva, santo Dio, di avervelo dimostrato!». E strilla persecutorio e carico di risentimenti: «dunque, che torto vi fo io? Me lo fate voi, il torto», «stavate a leggere questo mio libretto col sorriso un po' canzonatorio che fin dal principio ha accompagnato la vostra lettura».¹⁹³ Ma già Mattia Pascal e Serafino Gubbio prefiguravano a tratti questo atteggiamento. Inaugurando i suoi quaderni, Serafino compie un gesto inconsueto per un diarista: si rivolge a un ipotetico pubblico da cogliere alla sprovvista, smascherare e convincere («No, via tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete»; «no signori! Non ci credete»; «Che volete farci? Io sono qua»)¹⁹⁴ E anche l'autobiografia di Mattia è interrotta, di tanto in tanto, da esclamazioni simili («come le so io queste cose? Oh bella, come le so!»).¹⁹⁵

Il tono di Pirandello saggista non è, naturalmente, così veemente come quello dei monologhi di Moscarda e dei suoi un po' più pacati fratelli Serafino e Mattia. Ma è, come nei mondi di finzione, il tono dell'invettiva. E dunque è spesso polemico, animoso, striato da interiezioni e frasi esclamative che conferiscono al discorso scritto una potenza dialogica e gli imprimono una inflessione vocale quasi teatrale: «Ahimè! Ahimè!»,¹⁹⁶ «← pare incredibile! →»,¹⁹⁷ «Ma lasciamo andare!», «Oh bravo!»,¹⁹⁸ «Oh, benone!»,¹⁹⁹ «Ci vuole un bel coraggio, perdio!», «Apriti Cielo!», «eh no, perbacco!»,²⁰⁰ «Sicuro!»,²⁰¹ «Ah, va bene», «Ah, una bella soddisfazione la

¹⁹² È il personaggio stesso ad auto-denunciare il proprio nome: «il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. *Moscarda*. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante». Id., *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 786. Le strategie retorico-argomentative messe in atto dai protagonisti-ragionatori pirandelliani sono numerose e raffinate: dalla *sermocinatio* (l'oratore introduce a parlare un'altra persona) alla finzione di dialogo per mezzo di un discorrere articolato in domanda e risposta; dall'uso di *exempla* alla presentazione delle aporie del discorso altrui allo scopo di far trionfare la tesi del locutore principale, fino alle «figure della comunione», che suscitano un'impressione di solidarietà con l'uditorio (l'interrogazione retorica, l'apostrofe). Cfr. M. A. Grignani, *Sintassi di un'impassibilità novecentesca*, in Ead., *Retoriche pirandelliane*, cit., pp. 61-82.

¹⁹³ Ivi, rispettivamente alle pagine 761, 770, 768, 770, 779, 799, 804.

¹⁹⁴ Id., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 519, p. 523 e p. 524.

¹⁹⁵ Id., *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., I, p. 341.

¹⁹⁶ Id., *La 'Città morta' di Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 261.

¹⁹⁷ Id., *'Il vecchio'. Romanzo di Ugo Ojetti* [1898], ivi, pp. 266-272: p. 272.

¹⁹⁸ Id., *Arte e scienza*, cit., p. 596 e p. 599.

¹⁹⁹ Id., *Per uno studio sul verso di Dante* [1908], ivi, pp. 659-678: p. 663.

²⁰⁰ Id., *Poscritta a Per uno studio sul verso di Dante* [1908], ivi, pp. 679-684: p. 681, p. 682 e p. 683.

filosofia!»,²⁰² «Come, come? Sì, signori».²⁰³ Fino a inarcarsi in qualche caso anche nell'apostrofe aggressiva. Così accade per esempio in *Per l'ordinanza di un sindaco*, un intermezzo brillante e 'giornalistico' sull'uso delle lingue straniere a Roma, inserito tra gli impegnativi articoli di teoria e critica della letteratura raccolti in *Arte e scienza*:

Voi, signori bottegai, potete sì seguitare a vendere, come e quanto vi piaccia, merce francese, inglese, tedesca, americana, turca se volete o che so io [...] e tu, sarto, che sogghigni sotto sotto e mi commiseri se vengo a ordinarti una marsina e non un *frack*, un soprabito e non un *pardessus*, un vestiario completo e non un *tout-de-même*, tu seguita pure a vendere e consigliare il panno inglese e la seta di Lione e l'ultimo figurino di Parigi; ma le insegne, vivaddio, no, le insegne delle vostre botteghe siano scritte d'ora in poi in lingua italiana!²⁰⁴

Proprio come Vitangelo Moscarda incalza con apostrofi, appelli e domande la schiera dei suoi ipotetici lettori, sospettosa e ostile, così Pirandello saggista punta il dito contro le tendenze culturali e le istanze letterarie che lo circondano e lo infastidiscono, assalendole e trovando in ogni argomento una buona occasione per difendere e portare avanti la sua poetica.

Ma nei saggi agisce anche un'altra strategia che contraddistingue gli scritti letterari: la ripetizione. L'opera di Pirandello andrebbe letta non in piccole dosi, ma sempre in grandi quantità, perché solo così si può apprezzare fino a che punto il mondo pirandelliano sia un mondo della replica. In esso, il ritorno degli stessi sintagmi narrativi (coppie amoroze infelici, sostituzioni, tradimenti, duelli, passioni non corrisposte, gelosie, vendette) non è semplice riuso. Il geminare perpetuo delle stesse situazioni e degli stessi sentimenti diventa elevazione dell'Identico a un estenuante grado metafisico, la ripetitività in senso assoluto: il *Seinesgleiche* lo chiamerebbe Musil. E anche i discorsi dei personaggi sono necessariamente ossessivi, iterativi, coatti. «La ripetizione», si sa, «è una figura tipica dell'arte di Pirandello. Ciò che il personaggio pirandelliano dice, deve sempre tornare a dirlo, perché l'oggetto della sua parola è infinito [...] egli è obbligato a riverificare all'infinito la sua parola».²⁰⁵ Proprio come la

²⁰¹ Id., *Per l'ordinanza di un sindaco* [1908], ivi, pp. 713-717: p. 716.

²⁰² Le esclamazioni sono tratte dalla versione dell'*Umorismo* del 1920. Le aggiunte e modifiche apportate al testo da Pirandello nella versione del '20 sono riprese in apparato in Id., *Saggi*, cit., p. 1573 e p. 1547.

²⁰³ Id., *Trovare senza cercare* [1936], ivi, pp. 1537-1545: p. 1437.

²⁰⁴ Ivi, p. 714.

²⁰⁵ Guido Guglielmi, *Le forme del racconto* [1988], in Id., *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1998, vol. II *Tra romanzo e racconto*, pp. 3-21: p. 7.

scrittura narrativa e drammatica, anche la scrittura teorica pirandelliana è un continuo collage di materiali già esibiti altrove. E non si tratta soltanto di tessere staccate dalle opere letterarie e infilate in quelle teoriche e viceversa – come quando Mattia Pascal appare in veste di dedicatario sulla soglia del saggio sull'*Umorismo*, l'articolo *Arte e coscienza oggi* (1893) diventa una conferenza pronunciata nel romanzo *L'esclusa* (1901) o un passaggio dell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* sulla «metafora di sé» affiora anche tra le meditazioni di Serafino Gubbio.²⁰⁶ No, sono parti degli stessi saggi che migrano da un testo all'altro, instancabilmente identiche, testimoniando anche sul versante della produzione saggistica quel carattere di 'bricoleur' in cui Macchia ha riconosciuto un segno distintivo del Pirandello scrittore di invenzione:

Egli compone e scompone: mette un tassello in un punto, e lo utilizza tale e quale in un altro. Costruisce, sembra soddisfatto, ma poi con gli stessi materiali, sbozzati diversamente e diversamente collocati, ricomincia un'altra costruzione. È un grande cantiere ove non si ha mai riposo, come in Balzac. Ma, mentre Balzac sembra essere il titolare di una grande impresa di costruzioni, retta su impianti giganteschi e animata da un folle dispendio di forze, Pirandello è un grosso artigiano che tende al risparmio, al bricolage, a tirare sulle spese, e poco bada a rifinire i suoi prodotti.²⁰⁷

Così, come nei territori di finzione personaggi e vicende si trasferiscono da un testo all'altro, nei territori concettuali sono gli argomenti a ripresentarsi ciclicamente in contesti diversi.

'L'argomento degli occhiali', per esempio, appare già in un articolo del 1897 sulla rivista «Ariel» (intitolato per l'appunto *Gli occhiali*). In esso, lo scrittore racconta una breve storia comica: un «campagnuolo», avendo sentito il prevosto del suo villaggio dichiarare «non posso leggere; mi son dimenticati a casa gli occhiali», si convince che per leggere basti indossare un paio di lenti ben graduate. Il raccontino è in realtà soltanto un pretesto narrativo per affrontare uno dei più cruciali temi-ossessione di Pirandello: l'imitazione nelle arti. 'Occhiali' infatti sono per Pirandello ciò che indossiamo, velandoci le pupille, tutte le volte che scriviamo secondo le mode letterarie e filosofiche del momento, impedendoci così di puntare sul mondo il nostro sguardo più

²⁰⁶ Cfr. Luigi Pirandello, *Arte e coscienza oggi* [1893], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 185-203 e *L'esclusa*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., I, p. 150; *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., I, pp. 583-584 e *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 642.

²⁰⁷ Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 27-28.

individuale e autentico. «Non si hanno» allora «occhi propri, bensì un paio d'occhiali tolti in prestito altrui».²⁰⁸ Il lungo passaggio si materializza di nuovo davanti a noi nel 1905, in un saggio importante che serve da preludio allo studio sull'umorismo: *Un critico fantastico* (ripubblicato nel 1908 in *Arte e scienza*).²⁰⁹

Allo stesso modo ci imbattiamo più volte nella polemica contro le categorie letterarie troppo rigide («di natura s'è fatto naturalismo; di reale, realismo; di vero, verismo; di ideale, idealismo, e via dicendo»),²¹⁰ nel concetto di sincerità («che vuol dire: natura? che vuol dire: reale? che vuol dire: il vero? E chi mi sa dir che sia l'ideale degli idealisti? Termine astratto è anche sincerità, su cui manca una comune intesa»)²¹¹ oppure nell'immagine del tempo-fornaciaio che forgia i concetti astratti secondo le mode del giorno («Natura, reale, vero, ideale ecc., son termini astratti, quasi vaselli, elastici, che ciascuno può riempire del proprio sentimento e del proprio pensiero [...] Ora il fornaciaio che fabbrica questi vaselli è il tempo, il quale di tanto in tanto ne varia più o meno la foggia e ne cresce o scema la capacità»)²¹².

Ma non ci sono soltanto il Pirandello-giornalista e critico militante (con le recensioni e i commenti) e il Pirandello-filologo zelante (con la tesi di laurea sul dialetto di Agrigento e gli studi su Cecco e su Dante). C'è anche un altro volto, una terza possibilità, una postura estrema del Pirandello saggista: quella che affiora tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta – quando Pirandello ormai è un autore anziano e sempre più affermato – in una serie di testi a carattere più intensamente autobiografico, redatti per riviste e giornali a quattro mani assieme al figlio Stefano. Qui la teoria dell'arte è meno baldanzosa, si spoglia della necessità di dimostrare tesi e allineare rimandi bibliografici. E si intreccia spesso a considerazioni di ordine esistenziale, addirittura intimo e a tratti lirico e suggestivo. La voce dell'accademico è sostituita ora da una «più vera e sentita».²¹³ Anche tra le pieghe di questa scrittura più idiosincratca e personale, però, continuano fino agli ultimi anni a farsi strada le grandi

²⁰⁸ Id., *Gli occhiali*, ivi, pp. 243-247: pp. 243-244.

²⁰⁹ Si veda Id., *Un critico fantastico*, (uscito nel 1905 con il titolo *Alberto Cantoni* e in seguito incluso in *Arte e scienza*), in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 607-634: pp. 607-608.

²¹⁰ In *Sincerità* [1898], ivi, p. 284; *Per un libro di novelle* [1905], ivi, pp. 571-575: p. 571; *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, ivi, pp. 685-712: p. 686.

²¹¹ In *Sincerità*, cit., p. 286. Riappare in *Soggettivismo e oggettivismo*, cit., p. 688.

²¹² *Sincerità*, cit., p. 286. Poi ripreso in *Soggettivismo e oggettivismo*, cit., p. 687.

²¹³ Id., *Tra i tanti Pirandello* [1935], ivi, pp. 1514-1515: p. 1515. A questa serie di testi il curatore del «Meridiano» dei *Saggi* ha voluto dare «un posto d'onore», raccogliendola sotto il titolo di *Scritti con 'Taluno'* e definendola «'il meglio' del Pirandello non-d'invenzione» (F. Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, cit., p. XX).

questioni che hanno sempre interessato e turbato Pirandello: gli impulsi e le spinte che si trovano all'origine dell'opera d'arte, la concezione del lavoro dell'artista, il ruolo dei classici, il rapporto tra la (propria) creazione letteraria e la riflessione filosofica.

2.4 Svevo saggista

E Svevo invece? Alla cultura scientifica e filosofica l'impiegato Ettore Schmitz si è esercitato da solo nell'aula della biblioteca civica di Trieste, ogni giorno dopo il lavoro. «Trova poche le ore che studia», annota nel 1881 il fratello Elio nel suo diario parlando di Ettore, «che sono dalle 6 di sera fino alla mezzanotte e qualche volta anche tutta la notte».²¹⁴

Mentre Pirandello e Musil per un periodo della loro vita sono stati iscritti – seppure contro voglia, con ambivalenza – nei ranghi universitari e si sono impegnati a stendere articoli per concorsi accademici, libri o riviste di spicco, Svevo appartiene al nutrito drappello novecentesco di oscuri impiegati di concetto che leggono e scrivono la grande letteratura soltanto la domenica o nelle sere dei giorni feriali. Del metodo di lettura del giovane Svevo ci è pervenuta una descrizione compilata da Livia Veneziani: una descrizione affascinante, anche se certamente un po' sentimentale e plagiata dal racconto di sé che lo scrittore ha sempre costruito e divulgato, in particolare attraverso il suo *Profilo autobiografico*, dal quale Livia trae non soltanto informazioni, ma addirittura sintagmi e intere frasi. La formazione culturale del marito, ci dice dunque Livia, si era svolta così: «la sua brama di conoscere non si placava con il lavoro. Nonostante il divieto paterno vegliava intere notti sui libri. Tutti i ritagli di tempo, tutte le ore libere erano per lo studio. [...] Il De Sanctis gli era di guida, ma nelle letture Ettore non seguiva un metodo: si abbandonava ai suoi gusti e forse anche al capriccio».²¹⁵

Svevo era dunque un lettore capriccioso e ardente, incalzato dall'eccitazione totalizzante dello studio fino al punto da dedicare ogni ora libera ai libri. Ma non ha mai fatto parte di alcuna istituzione culturale ufficiale. E c'è di più: agli occhi del giovane

²¹⁴ Elio Schmitz, *Diario*, a c. di L. de Angelis, Palermo, Sellerio, 1997, cit., p. 240.

²¹⁵ Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito* [1950], Milano, Dall'Oglio, 1976, p. 20.

Svevo, aspirante intellettuale costretto dalle ristrettezze economiche ad accettare un lavoro in banca, le istituzioni culturali ufficiali sembrano apparire così rigide, inaccessibili e lontane, che finiscono per diventare oggetto di critica e di satira sferzante. Contro le «accademie» il giovane Svevo si scaglia infatti in un articolo ironico e feroce intitolato, appunto, *Accademia* (1887): «sono organismi complessi – scrive – e lo schiamazzo ne è la fisionomia costante; il carattere ne è il formalismo e l'amore della menzogna».²¹⁶ Ma il tema ricorre più volte nei testi saggistici: appare fugacemente nell'articolo *Salvatore Grita* (1884) ed è ripreso anni dopo (nel 1888) in una recensione al romanzo *L'immortel* di Daudet, il cui protagonista è uno studioso di modeste origini dominato fino all'autodistruzione dal desiderio di diventare membro della Académie française. Oltre al personaggio principale, che «ama l'accademia con quell'amore cieco, esclusivo, della persona niente intelligente», Svevo trova particolarmente riuscito anche un personaggio secondario, un «eterno aspirante al seggio» che sacrifica tutto in nome della sua ambizione, «sempre invano».²¹⁷ Il tema forse affascina Svevo perché rinvia alla questione più ampia del velleitarismo e della competizione per la supremazia, la darwiniana 'lotta per la vita' che giocherà in futuro un ruolo centrale nei suoi racconti e nei suoi romanzi. Ma questa piccola e resistente *idée fixe* giovanile rende conto abbastanza bene anche della posizione dello scrittore nello scacchiere culturale: una posizione eccentrica e defilata, che gravita intorno all'oggetto «accademia» e al problema del riconoscimento istituzionale sempre dall'esterno, rivestendoli tanto di disprezzo quanto di un forte fascino.

Tutto ciò naturalmente non significa che la preparazione culturale di Svevo sia lacunosa e dilettantesca. Anzi, tutt'altro: le sue letture sono sì eclettiche e idiosincratiche, ma anche bene informate e nutrite dei grandi pensatori della sua epoca. Si agglutinano intorno ad alcuni nuclei di interesse centripeto che si conservano nel tempo – Darwin, Schopenhauer, Nietzsche, in seguito Freud –, ma si allargano con curiosità anche al romanzo contemporaneo italiano ed europeo, ai classici e alla musica di Wagner. Di questo profilo intellettuale rimane traccia nella vivace attività giornalistica di Svevo, che inizia negli anni Ottanta dell'Ottocento (quando il giovane aspirante artista collabora con il giornale triestino «L'indipendente») e riprende negli

²¹⁶ Italo Svevo, *Accademia* [1887], in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 1050-1055: p. 1050.

²¹⁷ Id., *L'immortel* [1888], ivi, pp. 1071-1074: p. 1073.

anni Venti (quando il romanziere è ormai anziano e scrive per testate locali come «La Nazione» e «Il Popolo di Trieste»).

Paradossalmente, dei tre scrittori che formano il corpus di questa ricerca è proprio quello meno integrato nelle istituzioni culturali del suo tempo, il meno accademico e ‘ufficiale’, il più oscuro e alieno ai meccanismi delle società letterarie, dei premi e delle grandi riviste, l’unico a non trattare mai con sufficienza e disprezzo la scrittura saggistica e giornalistica. A differenza di Musil o Pirandello, Svevo infatti non stampa recensioni e articoli per guadagnarsi da vivere ma piuttosto per curiosità e passione intellettuale – e forse anche per entrare in contatto con gli ambienti culturali di Trieste. Secondo quanto riporta il fratello Elio nel proprio diario,²¹⁸ fu Svevo stesso a prendere l’iniziativa e a proporre il suo primo articolo all’«Indipendente», avviando una collaborazione che negli anni successivi restò saltuaria (nell’intero decennio 1880-1890 si contano attualmente soltanto 27 pezzi) ma tenace. Stando a quanto afferma lo scrittore stesso nel suo *Profilo autobiografico*, l’attività di critico e recensore per il giornale gli procurò comunque «una certa rinomanza di critico letterario nel piccolo ambiente cittadino».²¹⁹ Anche Svevo quindi, come Musil e Pirandello, è critico e saggista, seppure un saggista di nicchia, dislocato in provincia e dissimulato sotto gli abiti sbiaditi di un impiegato.

Che tipo di saggista è, dunque, Svevo? I primi scritti giornalistici e saggistici sveviani hanno quasi sempre la forma della recensione o dell’opinione culturale. Mostrano soprattutto il delinearsi di scelte letterarie ancora aperte e multiformi, ma aggiornate sulle ultime novità europee, soprattutto se provenienti dalla Francia. Vi emerge innanzitutto una spiccata predilezione per una precisa linea letteraria: quella del realismo-naturalismo-verismo, rappresentata da autori come Balzac, Zola, i fratelli Goncourt e il Verga del *Mastro-don Gesualdo*, che Svevo recensisce prontamente e con entusiasmo (in un’epoca in cui in Italia, occorre ricordarlo, si celebrava piuttosto D’Annunzio). In secondo luogo, alla propensione per il realismo letterario si accompagna un certo disprezzo per i romanzi di intrattenimento, di cui secondo il giovane Svevo si possono apprezzare tutt’al più amabilità e leggerezza (Georges Ohnet, Cherbuliez). Infine, emerge fin da ora un vivace interesse per le teorie filosofiche, storiche, sociologiche o psicologiche antiche o recenti (testimoniato dalle numerose

²¹⁸ E. Schmitz, *Diario*, cit., p. 238.

²¹⁹ I. Svevo, *Profilo autobiografico*, cit., p. 802.

riflessioni su Machiavelli, Schopenhauer, Nordau, Taine, Renan e Beard). I testi sono snelli e brevi, come si conviene a un articolo di giornale, e sono attraversati di tanto in tanto – ma non ancora in modo sistematico – da tocchi di ironia.

Nei tardi anni Ottanta sembra aver luogo una svolta minima, ma decisiva: una svolta verso la letteratura. Ed è proprio «L'indipendente» a registrarla. Svevo vi pubblica infatti sia due racconti d'esordio – *Una lotta* (1888) e *L'assassinio di via Belpoggio* (1890) – sia alcuni 'articoli' dal tono completamente nuovo, sospeso tra riflessione e racconto, tra autobiografia e invenzione: *Il sig. Nella e Napoleone* (1887), *Sogni di Natale* (1889) e *Il fumo* (1890). Soffermiamoci ad osservarli più da vicino, perché possono gettare luce su alcuni caratteri particolari della scrittura saggistica di Svevo. Si tratta di tre testi ancora poco discussi dalla critica e che si sottraggono a una facile classificazione. Da un lato giocano con diversi gradi di finzione ed esibiscono una natura spiccatamente letteraria e addirittura narrativa: *Il sig. Nella e Napoleone* tende ad assomigliare a un racconto breve, pur presentandosi nelle vesti di un episodio di colore locale; *Sogni di Natale* potrebbe sembrare una semplice nota autobiografica se l'autore – in realtà ventottenne – non si dichiarasse prossimo ai sessant'anni; *Il fumo* è un trattatello sul vizio nevrotico e i propositi disattesi ed è attraversato da elementi autobiografici, piccoli aneddoti e considerazioni ironiche o paradossali che prefigurano gli artifici umoristici della *Coscienza*. Oltre a sviluppare una vocazione letteraria più esplicita, i tre testi però inseguono anche – con gradi di intensità diversi – un ritmo riflessivo. Questo è particolarmente esplicito nel *Fumo*, la cui forma è quella dell'argomentazione divagante. Ma un implicito scopo gnomico sembra sottendere anche la storia rievocata ne *Il sig. Nella e Napoleone* e i racconti onirici in *Sogni di Natale*.

Attraverso la rievocazione dei sogni che ogni anno per quasi sessant'anni avrebbero visitato l'io narrante alla vigilia di Natale, *Sogni di Natale* sceglie la forma dell'autobiografia posticcia per alludere al tema della fantasia ad occhi aperti e del desiderio (che spesso coinvolge la pericolosa presenza di una donna: «per parecchi anni non solo il Natale ma l'intero calendario venne riempito da fantasmi di donne, finché uno disgraziatamente non si realizzò»²²⁰). L'ironico resoconto onirico finisce così per offrire implicitamente una piccola meditazione sul fallimento esistenziale e le illusioni compensatorie che ci aiutano a sopportarlo. *Il sig. Nella e Napoleone* – il più

²²⁰ Italo Svevo, *Sogni di Natale* [1889], in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 1083-1084: p. 1084.

spiccatamente narrativo dei tre articoli – rievoca invece un assiduo frequentatore della Biblioteca civica di Trieste: un impiegato regio in pensione che, rammentatosi della sua passione giovanile per Napoleone, aveva deciso di leggere per intero la *Storia del consolato e dell'impero* di Adolphe Thiers. Ogni giorno sedeva in sala lettura, col viso incartapecorito, gli occhi rossi e una tosse squassante che spingeva tutti i vicini di posto a zittirlo brutalmente («non vi è nulla di più villano di un lettore seccato» commenta Svevo).²²¹ Ed è proprio in biblioteca che l'io narrante e il signor Nella si incontrarono e iniziarono a discutere di Thiers e Napoleone. Ostinato e sempre più malato, il signor Nella continuò a frequentare la sala lettura nonostante i divieti del medico e morì prima di aver portato a compimento la sua impresa intellettuale. Consultando il volume di Thiers dopo la morte del Nella, l'io narrante vi trova un segnalibro all'ultima pagina letta: è la sezione dedicata alla battaglia di Montmirail, una delle ultime vittorie francesi. «Il signor Nella era proprio morto a tempo»²²² conclude l'io narrante: appena prima di dover venire a sapere che il suo amato Napoleone fu costretto ad abdicare.

Lungi dall'essere un mero bozzetto di vita locale o un semplice lacerto di memoria autobiografica, in questo piccolo testo già si addensano in forma embrionale moltissimi nodi di riflessione che inquieteranno il pensiero di Svevo fino agli anni Venti: l'ambiente della biblioteca (che avrà grande rilievo nel romanzo *Una vita*); l'incontro al caffè con l'amico malato (che prelude all'incontro Zeno-Tullio nella *Coscienza*); le figure del dilettante vorace (doppio dell'autore), dell'escluso e dell'anziano brontolone e ostinato (come sarà Zeno Cosini); la malattia e i consigli del medico che in nome della salute e della tutela della vita ci impediscono di fare ciò che desideriamo per vivere pienamente (e che proprio in nome di questo divieto finiamo per desiderare ancora di più); il fascino per Napoleone come esempio di una biografia eroica; i grandi progetti intellettuali bizzarri e un po' ridicoli che aspirano a una conoscenza risolutiva e sono destinati al fallimento (al centro per esempio della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, 1926); e infine la verità elusiva e inafferrabile – o che forse il signor Nella stesso, morendo, ha voluto astutamente aggirare, evitando così di assumere su di sé il carico di sofferenza e delusione che essa talvolta inevitabilmente implica.

Del dolore che a volte può accompagnare la conoscenza della verità Svevo in effetti aveva già parlato alcuni anni prima in un articolo su Renan intitolato *La verità e*

²²¹ Id., *Il sig. Nella e Napoleone* [1887], ivi, pp. 1056-1060: p. 1056.

²²² Ivi, p. 1060.

incentrato sull'esperienza di chi, come Renan, «afferma una cosa e non l'ama troppo, ne nega un'altra ma con dolore, con reticenze». «Questo dolore esiste, esiste per l'acquisto della verità» asseriva li Svevo, anche se «è ben vero» che le conclusioni raggiunte da chi ha un rapporto tormentato con la verità a cui aspira «sono più assolute talvolta e più ardite di chi questo dolore non sente». In ogni caso, conclude Svevo, «riconoscere la verità non equivale ad amarla».²²³

Questi tre piccoli testi dunque risultano particolarmente significativi perché si collocano al punto di incrocio tra la scrittura giornalistica e la scrittura letteraria di Svevo. Pur presentandosi come articoli, esibiscono una forma più o meno spiccatamente aneddotica e narrativa e introducono e discutono temi-chiave che informeranno romanzi e racconti. A questa forma intermedia Svevo ritornerà più volte anche quando, dopo la prima guerra mondiale e il suo lungo 'silenzio', ricomincerà a scrivere per i giornali. I quadri che compongono la serie *Noi del tramway di Servola* e i due articoli *Storia dello sviluppo della civiltà a Trieste nel secolo presente* e *Viaggiando* (apparsi sulla «Nazione» di Trieste rispettivamente nel 1919, 1921 e 1922) intrecciano infatti tono narrativo e intenzioni argomentative, cospargendo l'impasto di una ironia acuta e spinta fino al paradosso.

Non è un caso che Svevo sia anche un abile inventore di 'favole' e soprattutto di 'apologhi' (come il dittico di testi che va sotto il titolo *La corruzione dell'anima*), che coincidono con alcuni dei risultati più alti della sua saggistica. Apologhi e favole sono generi letterari che per il loro statuto narrativo-riflessivo confinano con la scrittura saggistica: infondono il racconto di potenza gnomica e si servono dell'aneddoto di invenzione, spesso tratto dal mondo animale, per indagare qualche aspetto problematico del mondo delle relazioni umane. Apologhi e favole sveviane non esibiscono però un esplicito intento didascalico e non ci consegnano sentenze o la classica 'morale della storia'. Piuttosto Svevo, mascherando con l'ironia un tono da moralista angosciato e inquieto, si serve di questi testi per alludere a condizioni ed esperienze ingiuste, contraddittorie o paradossali che caratterizzano l'esistenza e l'interiorità umana, talvolta cucendo nella narrazione anche materiali tratti dalla filosofia o dalla scienza. Basti citare due esempi:

²²³ Id., *La verità* [1884], ivi, pp. 1008-1009.

Senz'alcuna colpa un uomo perdette le proprie sostanze e cadde nella più dura indigenza. Già avanzato in età non aveva speranza di alzare mai più la testa. Eppure visse. Spesso desiderò la morte, mai, però, la disperazione fu bastante ad armargli la mano contro se stesso.

Un giorno si imbatté in Erberto Spencer che gli spiegò come la sua sventura fosse evidentemente la conseguenza della sua incapacità e come non meritasse né compassione né aiuto perché l'aiuto dato a lui avrebbe corrotta la legge sociale che vuole la soppressione del vinto.

Allora appena, in via di conclusione, il povero uomo si uccise.

La porticina della gabbia era rimasta aperta. L'uccellino con lieve balzo fu sull'uscio e da lì guardò il vasto mondo prima con un occhio e poi con l'altro. Passò per il suo corpicino il fremito del desiderio dei vasti spazii per cui le sue ali erano fatte. Ma poi pensò: «Se esco potrebbero chiudere la gabbia e io resterei fuori, prigioniero». La bestiola rientrò e poco dopo, con soddisfazione, vide rinchiudersi la porticina che suggellava la sua libertà.²²⁴

Nel primo caso Svevo disegna una storia pensata per 'mettere in scena' una teoria scientifico-filosofica, scoprendone anche i lati potenzialmente assurdi. Nel secondo, invece, lo scrittore affronta il tema del rapporto tra le proteste del desiderio e la repressione sociale esigente ma rassicurante: un tema che, approfondito grazie alla lettura di Freud, diventerà centrale nelle sue opere degli anni Venti (e infatti la stessa piccola favola riapparirà proprio nella *Coscienza*, dove Zeno ne attribuisce l'invenzione al cognato Guido).²²⁵

La scrittura argomentativa o narrativo-riflessiva sveviana non si limita al corpus di testi usciti sui giornali triestini e all'insieme eterogeneo di favole e apologhi, ma comprende anche saggi di più ampio respiro, trattazioni teoriche più complesse. Come molti protagonisti dei suoi racconti, anche Svevo però non riuscì mai a pubblicare questi progetti ambiziosi e addirittura spesso li abbandonò prima di averli completati. Spiccano fra di essi il saggio giovanile *Del sentimento in arte* (1887), che si misura con problemi di teoria estetica, *L'uomo e la teoria darwiniana*, *Ottimismo e pessimismo*, *Sulla teoria della pace*, *Uomini e cose in un distretto di Londra* e, infine, i materiali preparatori per la conferenza che Svevo tenne a Milano al circolo culturale «Il Convegno» nel 1927 (ovvero l'abbozzo dal titolo editoriale *Soggiorno londinese*,

²²⁴ Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 653-654 e p. 656.

²²⁵ Cfr. Id., *Romanzi e 'continuazioni'*, cit., p. 948.

incentrato su Freud e rimasto incompiuto, e la tormentatissima *Conferenza su James Joyce*, di cui non ci è pervenuta la redazione definitiva).

A causa forse anche del loro stato incompiuto e spesso addirittura frammentario, i saggi sveviani appaiono aperti e frastagliati. L'argomentazione che li regge è fluttuante e poco sistematica. Si prenda *Soggiorno londinese* (1926) per esempio. Svevo inizia il saggio riportando le indicazioni che ha ricevuto dal committente della conferenza, il dottor Ferrieri: «parli di quello che vuole, di quello che sa» era la consegna. Ma per Svevo tutto è misterioso. E allora comincia a parlare dell'unica cosa che gli sembra di conoscere un po' più da vicino: sé stesso. Naturalmente però anche il sé non è un dominio di conoscenza sicuro, anzi. Se ci guardiamo allo specchio, che cosa ci viene in mente? Per esempio i baffi. Darwin ne ha attribuito l'origine al bisogno dei roditori di controllare l'ampiezza dello spazio che li circonda. Immaginare sé stessi come roditori però fa ridere. Svevo allora parla del riso, che «è un'espressione che cela invece che rivelare il pensiero. Quando si studia non bisogna ridere perché il riso cela troppe cose».²²⁶ La conoscenza di sé, le origini dell'uomo, il riso; il tema successivo è facile: la psicanalisi. Svevo prende quindi a parlare della sua conoscenza di Charcot e di Freud, del rapporto tra letteratura e filosofia, di Nietzsche, Einstein, Wagner, Schopenhauer, Leopardi e Rossini. Prosegue poi raccontando del suo tentativo fallito di smettere di scrivere, del suo lavoro a Londra e della vita quotidiana nella «perfida Albione». Poi passa a parlare dell'altra attività, oltre al lavoro, che lo ha sempre distratto dalla letteratura, ovvero suonare (male) il violino. Insegue per diverse pagine il tema del suo rapporto con la musica e arriva infine a raccontare del ritorno alla scrittura negli anni della prima guerra mondiale. Le riflessioni si snodano qui tra scherzi, capovolte semantiche, aneddoti autoironici e autobiografici, arrivando quasi a sfiorare a tratti l'accostamento per associazione libera, mostrandosi così solidali nella forma al loro contenuto, che nelle intenzioni iniziali doveva essere, appunto, Freud.²²⁷

Soggiorno londinese è certamente un caso estremo, ma tutti i saggi sveviani – anche i più compiuti e in apparenza sistematici, come *Del sentimento in arte* – tendono a ramificarsi in esempi, aneddoti e dettagli che arricchiscono il vettore del discorso di intuizioni e sempre nuove dimensioni, ma al contempo lo decentrano e lo spostano. In

²²⁶ Id., *Soggiorno londinese*, cit., p. 893.

²²⁷ Lo testimonia, oltre all'incipit del saggio, anche l'epistolario con Ferrieri, che per primo aveva suggerito a Svevo di parlare di Freud o Joyce e che nelle sue lettere fa riferimento alla «conferenza su Freud» (cfr. il commento al testo in I. Svevo, *Teatro e saggi*, cit., pp. 1682-1683).

questo senso si può parlare di una vera e propria propensione sveviana alla forma saggio così come è descritta dai suoi teorici: un argomentare aperto e slittante, che non perviene a un 'risultato' definitivo o a una affermazione risolutoria, agitato da immagini e micro-racconti che attribuiscono alla riflessione astratta una intonazione letteraria.

*

Ecco delineati dunque i tre diversi profili intellettuali di Musil, Pirandello e Svevo. Ciò che rubrichiamo nella sezione saggistica della loro opera è dunque, in ciascun caso, qualcosa di leggermente diverso: tipologie di testi differenti per dimensioni, stile, statuto compositivo, pubblico e funzione. Ma, una volta messe in luce le differenze, quello che ci interessa adesso è piuttosto ciò che li accomuna: il fatto che nei loro saggi e articoli Musil, Pirandello e Svevo tornino spesso su questioni di teoria dell'arte e in particolare sul tema del rapporto tra letteratura e filosofia, nello sforzo di afferrare e descrivere il particolare compito conoscitivo che sembra spettare alla letteratura, tanto precario quanto essenziale. Lo sfondo culturale su cui tutti e tre gli scrittori si proiettano è infatti il medesimo: la grande crisi epistemologica che ha travolto le generazioni che vivono e scrivono tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo.

2.5 Musil: il pensiero vivo.

La funzione conoscitiva della letteratura, il particolare tipo di pensiero che agisce attraverso le opere letterarie e il rapporto che intercorre tra sapere artistico, sapere scientifico e sapere filosofico sono questioni a cui Musil ha sempre dedicato moltissima attenzione e grandi sforzi di riflessione. La mole delle sue osservazioni su questi temi è imponente e fluisce dai romanzi ai saggi agli appunti alle note di diario. In questi continui passaggi da una zona all'altra della sua scrittura, le tesi, gli argomenti e i termini si accavallano, si sormontano e slittano. Musil cambia spesso prospettiva, aggiusta il tiro, corregge, sposta il discorso, sviluppa connessioni e indaga rapporti, adotta una nuova immagine o un nuovo concetto. «Atteggiamento» annota nel suo diario qualche anno prima della sua morte: «quello di un uomo che non è d'accordo

neppure con se stesso».²²⁸ D'altronde Musil non è uno scrittore disposto ad aggirare le questioni intricate, anzi. Preferisce moltiplicare le sfaccettature di un problema piuttosto che ridurle: «Non si sospetti di nulla quanto di tutte le aspirazioni a semplificare la letteratura e la vita» avverte in uno dei suoi saggi.²²⁹

Per Musil un punto di partenza fondamentale in fatti di letteratura è il rifiuto netto e quasi disgustato della concezione sacerdotale dell'arte e di «tutto quel cicaleccio da sacrestia sulla missione dell'artista».²³⁰ Della «concezione borghese dell'artista come individuo eccezionale» si fa beffe: «da qui a incapace di intendere e di volere il passo è breve» commenta sarcastico. L'artista «non è il 'folle' né il 'visionario' né il 'bambino' né nessun'altra anomalia della ragione»: ²³¹ è un uomo normale dalla mente perfettamente funzionante. La letteratura è vista qui con uno sguardo molto distante dalle correnti irrazionalistiche che percorrevano la riflessione estetica a cavallo tra Otto e Novecento. Nonostante l'aguzza critica a cui la ragione è sottoposta da un avido lettore di Nietzsche quale è Musil, essa continua quindi a restare per lo scrittore lo strumento fondamentale per accostarsi alla realtà.

Anche se non può essere considerata un'impresa eccezionale, una missione sacra o una forma suprema di chiarezza, non si può dire però che l'arte sia superflua o votata soltanto all'espressione di sé o al divertimento del pubblico, senza alcuno scopo ulteriore di indagine del mondo che ci circonda e che si agita dentro di noi. Secondo Musil, in modo pacato e umile, simile a quello delle scienze, «anche l'arte cerca il sapere».²³² E tuttavia, pur non essendo pura espressione del bisogno del soggetto di esprimere se stesso, la letteratura non è neanche rigorosa ricerca di verità oggettive al pari delle discipline scientifiche. Infatti tanto il polo della verità oggettiva, che esclude qualsiasi rapporto con la vita interiore e si realizza nei discorsi specialistici di studiosi e scienziati, quanto il polo della pura soggettività, che esclude il ragionamento e si ripiega sulla mera ispirazione poetica, appaiono a Musil insufficienti in modo eguale, seppure per ragioni opposte. «Ci sono due concezioni che non solo si combattono a vicenda, ma che di solito – il che è ancora peggio – coesistono l'una accanto all'altra senza

²²⁸ R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, *Heft 33: 1937-etwa Ende 1941*, p. 944.

²²⁹ «Man sei gegen nichts so mißtraulich wie gegen alle Wünsche nach Entkomplizierung der Literatur und des Lebens». Id., *Analyse und Synthese* [1913], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. 8, pp. 1008-1009: p. 1009.

²³⁰ Id., *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* [1911], ivi, pp. 977-983: p. 979.

²³¹ Id., *Skizze der Erkenntnis des Dichters* [1918], ivi, pp. 1025-1030: p. 1029.

²³² Id., *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, cit., p. 980.

scambiare una parola» si legge nell'*Uomo senza qualità*. «La prima si accontenta di essere esatta e si attiene ai fatti; l'altra non se ne accontenta, bensì guarda al Tutto e deduce le proprie idee dalle cosiddette grandi verità eterne. L'una ci guadagna in successo e l'altra in ampiezza e dignità. È chiaro che un pessimista potrebbe anche dire che i risultati dell'una non hanno valore e quelli dell'altra non sono veri».²³³ Se l'aspirazione musiliana è quella di evitare di precipitare su ciascuno dei due poli di attrazione, in che cosa consiste allora esattamente il lavoro di riflessione portato avanti dalle opere letterarie?

A questo tema nel 1918 Musil dedica un intero saggio, un testo famoso e importante intitolato *Schizzo sulla conoscenza dello scrittore*. Che cos'è uno scrittore?, si chiede qui Musil. È più facile descriverlo per via negativa: che cosa non è uno scrittore. Ovvero l'uomo delle certezze e dei punti fermi, delle norme costanti e immutabili, che si riscontrano solo nel mondo fisico e sono l'oggetto delle discipline scientifiche. Quando però ci spostiamo «dalla natura allo spirito» – scrive Musil con il suo solito intreccio di ironia e poesia – è come se passassimo da un «immoto museo di minerali» a una «serra piena di silenzioso movimento».²³⁴ Da un lato la liscia solidità e la lucentezza fresca della pietra; dall'altro l'intrico. Custodiamo nel cuore un vivaio rovente: immaginiamoci una vegetazione tropicale, lussureggiante e coi rami gonfi e lievemente incurvati sotto il peso dell'umidità, e avremo una metafora della nostra vita interiore e morale, secondo Musil. Ma non si tratta solo di questo: la differenza tra universo inorganico e organico è anche la differenza tra ciò che è immobile e ciò che cresce sempre. Il primo si arrende facilmente alla catalogazione, il secondo resiste prolungandosi in sempre nuove ramificazioni eccentriche. Questa serra rigogliosa dello «spirito» è l'habitat più naturale dello scrittore. In *Schizzo sulla conoscenza dello scrittore* – è un fatto ben noto alla critica musiliana – Musil attribuisce infatti all'arte il dominio sul «territorio non-razioide» e alla scienza quello sul «razioide»; quando ci si muove nell'orizzonte del «razioide» vige la legge della «regola con eccezioni», quando si passa all'orizzonte del «non-razioide» (che è anche il campo delle questioni di ordine etico) la legge si capovolge nel «predominio delle eccezioni sulla regola». La scienza appartiene dunque allo spazio dell'astrazione e delle regolarità generali (il «museo minerale»), l'arte allo spazio proliferante di irriducibili casi particolari (la «serra»).

²³³ Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 248.

²³⁴ Id., *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, cit., pp. 1027-1028.

Così Musil comincia a distinguere la sfera specifica della letteratura, separandola da quella di altre forme di sapere. Esiste un pensiero artistico – diverso da ogni altra forma di pensiero – che va protetto e messo a frutto: «la persona che pensa artisticamente» protesta il romanziere nel 1913 «oggi è minacciata dalla persona che non pensa artisticamente e dall'artista che non pensa. Sarà necessario ricordarsi di limiti, diritti e doveri».²³⁵ Eppure nonostante il suo stesso appello a tracciare confini chiari tra le diverse sfere di espressione, resta difficile – se non impossibile – trovare e isolare una formulazione definitiva di ciò in cui esattamente, secondo Musil, consiste la conoscenza della letteratura. Equidistante dai turbini della passione e dei sentimenti 'in libertà' da un lato e dal rigore delle scienze che maneggiano esclusivamente i fatti duri del mondo naturale dall'altro, l'arte che Musil vuole praticare continua a interrogare il proprio statuto e il proprio compito. La questione campeggia anche al centro dell'*Uomo senza qualità*, naturalmente, dove Ulrich la articola ancora una volta sotto forma di questo interrogativo: «un uomo che vuole la verità, diventa uno studioso; un uomo che vuole far giocare la propria soggettività diventa forse scrittore; ma che cosa dovrebbe fare un uomo che vuole qualcosa di intermedio tra i due?».²³⁶

È a questo punto che entra in gioco la nozione cruciale di «saggio». Proprio come la letteratura nella sua versione più matura e compiuta, il saggio è agli occhi di Musil una forma 'meticciasca' ed occupa per natura una posizione interstiziale che non può essere riassorbita completamente in nessuna delle discipline canoniche o dei punti di vista consacrati (lo statuto liminare della forma-saggio è sottolineata più volte da Musil, che ricorre spesso ai termini «zwischen», «Mittelzone», «Dazwischen», «Grenzgebiet» in riferimento ad essa).²³⁷

Nella concezione musiliana il nesso che intercorre tra la forma del saggio e la letteratura in generale è molto stretto e poco chiaro, al punto che può risultare addirittura difficile distinguere le due entità l'una dall'altra. Come ha scritto giustamente Barbara Neymeyer, «da un lato le sue tesi sulla letteratura possono ritenersi valide *totum pro parte* anche per il saggio, dall'altra la saggistica sembra entrare in

²³⁵ Id., *Essaybücher* [1913], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. IX, pp. 1450-1457: p. 1451.

²³⁶ Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 254.

²³⁷ Id., rispettivamente nel saggio *Über den Essay* (circa 1914), in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, pp. 1334-1337: p. 1335 («tra queste due zone si trova il saggio. Della scienza ha la forma e il metodo. Dell'arte la materia»); nel saggio *Anmerkungen zu einer Metapsychik* (1915), ivi, pp. 1015-1019: p. 1019; nell'*Uomo senza qualità*, come citato poco sopra; e in una lettera a Karl Baedeker del 16 agosto 1935 ora Id., *Briefe. 1901-1942*, cit., p. 652.

gioco *pars pro toto* in nome della letteratura *tout court*». ²³⁸ In un certo senso, nell'orizzonte della riflessione musiliana il saggio diventa insomma il rappresentante per eccellenza dell'impresa letteraria: non è semplicemente «un genere letterario tra gli altri» sostiene infatti Jacques Bouveresse, «bensì il genere vero e proprio della letteratura stessa, per il modo in cui ne comprende la missione e gli impegni». ²³⁹ Ormai scrittore maturo, Musil indica in effetti proprio nel saggio lo strumento migliore per muoversi «sulla cresta» della questione che gli sta a cuore: «il tema [del saggio] non solo è significativo in sé (e a mio avviso trascurato), ma conduce anche per contiguità dalla comunicazione filosofica alla letteratura». ²⁴⁰

Oltre a muoversi al limite tra diverse modalità di espressione e conoscenza – quelle filosofiche, scientifiche e letterarie – il saggio mostra negli scritti musiliani delle caratteristiche abbastanza definite: si fonda sulla varietà delle prospettive, adotta un atteggiamento di tolleranza e addirittura simpatia verso le contraddizioni, ²⁴¹ è mobile e aperto, obbedisce a una «logica più flessibile», ²⁴² «non offre una soluzione totale bensì una serie di soluzioni particolari» ²⁴³ e soprattutto – come sintetizza Bouveresse – si muove in un campo di oggetti che «non si presta all'uso di metodi esatti e a un trattamento di tipo sistematico», ²⁴⁴ ovvero lo sfuggente campo «non-razioido» delle questioni etico-morali e delle relazioni io-altri che è anche il territorio per eccellenza delle opere letterarie («il saggio prende un oggetto da molti lati senza esaurirlo completamente – perché un oggetto completamente esaurito perde subito la sua ampiezza e si scioglie in concetto» è scritto nell'*Uomo senza qualità*). ²⁴⁵

Ma c'è di più. Oltre a questi tratti caratteristici – che coincidono ampiamente con quelli ascritti al genere da tutta la tradizione teorica da Montaigne a Lukács – il saggio ha per Musil un'altra funzione altrettanto preziosa e centrale: è la forma espressiva di

²³⁸ Barbara Neymeyr, 'Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen'. *Robert Musils Konzept einer 'emotio-rationalen' Literatur im Kontext der Moderne*, in *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, a c. di S. Becker e H. Kiesel, Berlin, de Gruyter, 2012, pp. 199-226: p. 206.

²³⁹ J. Bouveresse, *Précision et passion: le problème de l'essai e de l'essayisme dans l'œuvre de Robert Musil*, in Id., *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, cit., p. 381.

²⁴⁰ Id., *Briefe. 1901-1942*, cit., pp. 651-652.

²⁴¹ In una lettera del 4 dicembre 1935 a Baedeker, Musil sottolinea di essere convinto «che sia possibile contraddire una persona senza sminuirla e che – tanto più nel territorio del 'saggismo' in senso ampio – diverse opinioni debbano avere ragione contemporaneamente; questo avere ragione, nel suo particolare rapporto con la verità e la soggettività, è insomma un problema centrale del saggio», ivi, p. 683.

²⁴² Id., *Essaybücher*, cit., p. 1450.

²⁴³ Id., *[Über den Essay]*, cit., p. 1335.

²⁴⁴ J. Bouveresse, *Précision et passion: le problème de l'essai e de l'essayisme dans l'œuvre de Robert Musil*, cit., p. 379.

²⁴⁵ Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 250.

una condizione particolare di pensiero. Più ancora che un genere ben definito e praticato con convinzione, il saggio (o meglio, il saggismo) per Musil è infatti una «innere Haltung», una «postura interiore».²⁴⁶ A giudizio del romanziere, esistono infatti due grandi generi fondamentali di pensiero: Musil li chiama ripetutamente i pensieri «vivi» e i pensieri «morti». Questa distinzione inizia già a farsi strada all'inizio del Novecento nel romanzo d'esordio *I turbamenti del giovane Törleß*²⁴⁷ ed emerge a più riprese in opere e testi successivi, dove viene spesso accostata al tema del saggismo. Mentre i pensieri «morti» sono quelli che pratichiamo comunemente quando srotoliamo un'argomentazione che non ci tocca, i pensieri «vivi» sono quelli che ci toccano personalmente e che coinvolgono tutto il nostro essere scuotendolo. Possono produrre delle conseguenze esistenziali ed indurci a mutare il nostro comportamento o la nostra visione della vita: possono dare luogo a ciò che Musil chiama una «menschliche Umbildung»,²⁴⁸ una trasformazione dell'essere umano, una ricomposizione di sé secondo una struttura interiore inedita. Anche un processo di riflessione infatti può diventare per Musil un'esperienza personale vissuta: non un semplice ragionamento ma un vero e proprio *Erlebnis* intellettuale.²⁴⁹

Commentando l'opera dell'amico Franz Blei, che per Musil è l'incarnazione del saggista per eccellenza, il romanziere torna su questa coppia opposizionale e la descrive con queste parole:

Lo spirito ha in sé un elemento che è la ragione e prende parte a un processo di sviluppo, e un altro elemento che è incalcolabile, privo di sviluppo, contraddittorio. Esso è legato a sentimenti fondamentali che si alternano lentamente, al modo in cui essi oggi riportano in vita pensieri che ieri erano morti, senza che nella loro verità sia mutato nulla a parte noi stessi. Kant

²⁴⁶ Marie-Louise Roth, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, München, Paul-List Verlag, 1972, p. 281.

²⁴⁷ «Sì, ci sono pensieri morti e pensieri vivi [...] Un pensiero – può aver turbinato a lungo prima nel nostro cervello – diventa vivo solo nel momento in cui qualcosa che non è più pensiero, che non è più logico, lo avvicina, così che noi sentiamo la sua verità al di là di ogni giustificazione [...] Una intuizione importante si realizza solo per metà nei circoli luminosi del cervello e per l'altra metà si realizza nel fondale oscuro dell'interiorità ed è soprattutto uno stato d'animo, sulla cui propaggine più estrema il pensiero giace soltanto come un fiore», Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VI, pp. 136-137.

²⁴⁸ Musil ascrive questa capacità di produrre una *menschliche Umbildung* al genere del saggio nel frammento *Über den Essay*, cit., p. 1337.

²⁴⁹ Nel frammento *Über den Essay* Musil parla infatti del ruolo cruciale delle «esperienze personali vissute, comprese quelle intellettuali»: «queste ultime» spiega «sono conservate in una somma di complessità, un intrico di pensieri inestricabile». [*Über den Essay*], cit., p. 1336.

può essere giusto o sbagliato, Epicuro o Nietzsche non sono giusti o sbagliati, bensì vivi o morti.²⁵⁰

La filosofia vera e propria (Kant) dà voce a pensieri giusti o sbagliati, sufficientemente protetti da una armatura argomentativa oppure rigettati da argomentazioni migliori; la saggistica invece (Musil conta Nietzsche tra i maggiori saggisti tedeschi) è la forma espressiva in cui trovano espressione i pensieri «vivi». Essa confina solo tangenzialmente con i modi della filosofia vera e propria, tanto che Musil arriva ad affermare che i contenuti di un saggio difficilmente possono essere isolati dal contesto a cui appartengono ed essere trasposti nella forma del pensiero concettuale: «una caratteristica distintiva del saggio è che il suo nucleo più interno è tanto poco traducibile in pensiero concettuale quanto una poesia è traducibile in prosa» si legge in *Essaybücher*, una recensione ad alcune raccolte saggistiche. Tradurre il pensiero saggistico in pensiero concettuale vero e proprio significherebbe privarlo degli elementi soggettivi, emotivi, idiosincratici che lo accompagnano e che costituiscono la fonte della sua potenza e la sua efficacia:

I suoi pensieri giacciono inseparabili da un terriccio denso composto di sentimento, volontà, esperienze individuali e quelle connessioni e costellazioni di idee che ricevono ed emettono piena luce solo nell'atmosfera spirituale di una particolare situazione interiore. Non aspirano a una validità generale, bensì hanno un effetto simile a quello delle persone che ci colpiscono e ci sfuggono senza che riusciamo a fissarle razionalmente e che ci contagiano intellettualmente con qualcosa che non si lascia dimostrare. Possono anche contenere delle contraddizioni, poiché ciò che nel saggio ha la forma di un giudizio non è altro che l'istantanea di ciò che può essere afferrato soltanto per istantanee.²⁵¹

Il pensiero resta morto e freddo se non è fecondato da un'energia emotiva che interviene a vivificarne l'erudizione. E quando questa 'vivificazione' avviene, esso non può più essere staccato dall'atmosfera di passioni che lo accompagnano. Esiste dunque per Musil un pensiero inseparabile dalla sfera emotiva e il saggio è uno dei luoghi in cui questo connubio può trovare espressione. Il risultato è un genere di scrittura in cui forma e contenuto diventano inscindibili, tanto che qualsiasi tentativo di estrapolare il

²⁵⁰ Id., *Franz Blei* [1918], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, pp. 1022-1025: p. 1023.

²⁵¹ Id., *Essaybücher*, cit., p. 1450.

secondo dalla prima e di esibirlo nella sua forma di pura riflessione rischia di lasciarci in mano un pugno di mosche, come si legge nel capitolo sull'*Utopia del saggismo* all'interno dell'*Uomo senza qualità*:

Niente d'altronde è più caratteristico dell'esperienza involontaria che si fa con i tentativi scientifici e ragionevoli di interpretare questi grandi saggisti, di trasformare la dottrina di vita, così com'è, in una scienza di vita e di estrarre un 'contenuto' dalla commozione dei commossi; di tutto ciò resta più o meno quanto avanza del corpo delicato di una medusa quando la si toglie dall'acqua e la si depone sulla sabbia. Gli insegnamenti dei commossi davanti alla ragione dei non commossi si sbriciolano in polvere, contraddizione e stoltezza.²⁵²

Proprio come il saggio, anche la letteratura vive di questo connubio di pensiero e sentimento. Anche nelle opere letterarie infatti «è impossibile isolare il pensiero di un libro dalla pagina che lo contiene», come si legge ancora una volta nell'*Uomo senza qualità*:

Pensiamo ai grandi scrittori. Si può orientare la propria vita su di loro, ma non si può distillare da loro la vita. Hanno dato a ciò che li toccava una forma così salda da riempire come metallo pressato perfino gli spazi tra le righe. Ma che cosa hanno detto veramente? Nessuno lo sa. Loro stessi non l'hanno mai saputo del tutto. Sono come un campo sul quale volano le api e al contempo sono loro stessi un volare avanti e indietro. I loro pensieri e sentimenti hanno tutti i gradi del trapasso tra verità o anche errori, che se necessario sarebbe possibile dimostrare.²⁵³

Ecco dunque un punto cruciale in cui saggistica e letteratura *tout-court* arrivano a toccarsi e in cui il saggio svela la sua natura di rappresentante per eccellenza di ciò che contraddistingue la conoscenza letteraria rispetto ad altre forme di sapere. Come il pensiero 'saggistico', anche il pensiero espresso dalla letteratura, il contributo conoscitivo che essa può offrirci, possiede questa strana e potente qualità di non poter essere impunemente strappato alla pagina di cui fa parte. Ci perviene avvolto di emozioni, passioni individuali, esperienze interiori soggettive. Tutto questo costituisce una dimensione ineludibile della sua 'verità', collabora alla costruzione dei messaggi che l'opera intende trasmetterci.

²⁵² Id., *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 254.

²⁵³ Ivi, p. 574.

La posizione di Musil non è affatto radicale. Saggi e opere letterarie non detengono il monopolio sul connubio forma-contenuto, perché anche la scienza a giudizio del romanziere possiede una sua estetica. «Anche la prosa scientifica ha una dimensione estetica» scrive Musil in un saggio rimasto incompiuto, «anche la pura prosa tecnica [*Sachprosa*] ha dei valori formali nella struttura, nel ritmo, in ciò che i matematici chiamano la bellezza di un ragionamento».²⁵⁴ Ma il grado di dipendenza dall'intensità formale negli scritti scientifici e accademici è molto limitato: è solo nel saggio e nella letteratura che il nesso diventa davvero imprescindibile, perché non è un semplice perfezionamento del processo di pensiero bensì l'unico modo in cui un certo tipo di pensieri può essere articolato.

Ma se saggio e letteratura sono così simili, perché allora si dovrebbe scegliere di scrivere un romanzo quando ci si può benissimo esprimere anche nella forma di un saggio? Questa domanda naturalmente si affaccia più volte alla mente di Musil, che ne vive personalmente la contraddizione nel processo di stesura dell'*Uomo senza qualità*, oscillando appunto tra i due generi senza sceglierne alcuno in modo definitivo. Nello stesso frammento citato poco sopra, Musil torna sulla questione, che è poi a questo punto l'ultimo ostacolo da rimuovere per riuscire finalmente a definire più esattamente in che cosa consiste la specificità di ciò che altrove ha chiamato la «conoscenza dello scrittore»:

Ogni novella ogni romanzo e ogni dramma hanno un 'problema'. Questo problema non deve poter essere trattato in prosa tecnica [*Sachprosa*]. Questo problema potrebbe essere trattato in un saggio. Nella vita di ciascun grande scrittore o critico deve esserci un momento casuale in cui egli ha deciso di diventare l'uno o l'altro.²⁵⁵

Romanzi, novelle, drammi e saggi affrontano lo stesso tipo di nodi problematici – questioni che ci toccano ma che non saremmo in grado di risolvere attraverso un ragionamento filosofico o matematico o per mezzo di una prova sperimentale scientifica. Si tratta in larga parte di questioni di ordine etico-esistenziale – come abbiamo già appreso da molti altri testi musiliani. Saggistica e narrativa insomma condividono l'interesse e la vocazione per un certo tipo di contenuti – quelli che Musil riserva al regno «non-razionale». Optare per un genere dell'espressione narrativa o per il

²⁵⁴ Id., [*Form und Inhalt*] [circa 1910], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, pp. 1299-1302: p. 1300.

²⁵⁵ Ivi, pp. 1300-1301.

saggio è dunque una libera scelta e un dilemma di fronte a cui si trova ogni vero scrittore. Può succedere però che in qualche caso «il problema, se trattato in un saggio, risulterebbe stancante, strascicato». Allora ci si decide per un genere narrativo, «ci si decide per la vivificazione [*Vivisicirung*]» della questione che ci inquieta, cioè per la sua rappresentazione sotto forma di vite umane. A questo punto però l'intero processo di discussione del problema muta e assume un aspetto del tutto nuovo, che Musil descrive efficacemente in questo modo: «È un momento di grande beatitudine quando ci riesce di sentire un 'ma egli disse' come un arricchimento, una chiarificazione della vita».²⁵⁶

Nella letteratura dunque un «ma egli disse» occupa il posto di un'argomentazione concettuale come potremmo incontrarla in un saggio. Ecco che qui si palesa finalmente una differenza fondamentale tra saggistica e letteratura: in letteratura non c'è bisogno di pronunciare esplicitamente i pensieri, perché l'azione raccontata costituisce già una forma di riflessione in sé. Lo snodo dell'azione narrativa assume la funzione di uno snodo di pensiero, è un modo di articolare il ragionamento attorno a un certo tema problematico e può caricarsi di una potenza repentina di «chiarificazione della vita» («*Klärung des Lebens*»). Mentre i nostri occhi scorrono le righe, la mente si arresta su un passaggio del racconto da cui si sprigiona un'idea che all'improvviso sembra poterci spiegare qualcosa della nostra stessa esperienza. Musil prosegue descrivendo la qualità di questa forza illuminante:

In un romanzo o in una novella i pensieri non vengono espressi, bensì li si lascia risuonare. Perché allora non si sceglie piuttosto il saggio? Proprio perché questi pensieri non sono nulla di puramente intellettuale, bensì qualcosa di intellettuale intrecciato a qualcosa di emotivo. Perché può esserci più potenza nel non esprimere questi pensieri, bensì nell'incarnarli.²⁵⁷

La forza conoscitiva della letteratura è dunque una forza che non viene articolata in concetti ben argomentati. Essa si incarna invece in figure fittizie e si rivolge tanto al nostro intelletto quanto alla nostra affettività, come sottolinea Jacques Bouveresse commentando proprio questo passo.²⁵⁸ La sua portata coincide con «l'ampiezza delle oscillazioni dell'anima» che la pagina riesce a suscitare in noi.

²⁵⁶ Ivi, p. 1301.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, cit., p. 70.

Riassumendo dunque le diverse considerazioni musiliane che abbiamo selezionato e raccolto qui e riconducendo tutti i luoghi testuali citati a un'unica formula sintetica, possiamo concludere che la letteratura (o almeno la *buona* letteratura) è per Musil una forma di pensiero e offre contributi di tipo intellettuale e conoscitivo, ma il suo metodo si distingue da quello delle scienze e della filosofia. Si fonda infatti sulla collaborazione stretta di intelletto ed affettività e si serve dell'azione narrativa come uno strumento per svolgere implicitamente un ragionamento. Essa è – come scrive Musil condensando le sue riflessioni in una formula pregnante e spesso citata – il canale di «un pensiero emozio-razionale e senti-mentale» («emotio-rationales und senti-mentales Denken»)²⁵⁹. Questa caratteristica la rende straordinariamente vicina al genere 'fratello' del saggio, con il quale si trova in un rapporto di affinità e di stretta contiguità. Questo territorio saggistico-letterario è la zona intermedia in cui a Musil interessa lavorare: è qui che lo scrittore desidera muoversi e radicare la sua sperimentazione letteraria.

Come vedremo nei paragrafi successivi, anche Pirandello e Svevo, quando riflettono sulla letteratura e sul suo compito conoscitivo, annotano nei loro saggi e nei loro appunti idee per una poetica che si muove su una linea affine e che addirittura gravita intorno agli stessi poli concettuali. Una poetica che – eludendo tanto i proclami irrazionalistici quanto i programmi positivistici ereditati dagli ultimi decenni dell'Ottocento – si sforza di trovare un nuovo compromesso tra sfera razionale, intellettuale, argomentativa e sfera emotiva, soggettiva, frutto ed espressione dell'esperienza intima individuale.

2.6 Pirandello: ragione e sentimento.

Il 29 maggio del 1898 esce su «Ariel», la rivista romana che Pirandello aveva fondato quello stesso anno insieme ad alcuni amici, un commento dello scrittore siciliano all'ultimissimo romanzo di Zola, fresco di stampa: *Paris* (1897-1898). La recensione è una stroncatura – come sono stroncature molte delle recensioni pirandelliane. Il romanzo, spiega piuttosto sbrigativamente Pirandello, non ha un grande valore artistico: Zola assomiglia a «quei nostri scrittori che, non potendo con le armi, vollero in altro

²⁵⁹ R. Musil, *Analyse und Synthese*, cit., p. 1008.

tempo dar col libro una battaglia». ²⁶⁰ Circa trent'anni dopo e a diversi gradi di latitudine più a nord, Musil applicherà la stessa immagine ai filosofi: «i filosofi sono dei violenti che, non avendo a disposizione un esercito, sottomettono il mondo serrandolo in un sistema». ²⁶¹ Che si tratti di filosofi o di romanzieri, il capo d'accusa pronunciato qui dai due scrittori è lo stesso: violenza intellettuale. Si conducono battaglie libresche a colpi di tesi, allo scopo di comprimere e strizzare la realtà proliferante di casi particolari dentro allo spazio angusto di un'unica dimostrazione. Zola calca la mano, carica le tinte, si impegna a scovare le più torbide passioni umane e, infine, compie il peccato più immorale di cui, secondo Pirandello, un artista si può macchiare: «vede attraverso gli occhiali d'un preconetto. Un metodo prestabilito regola le sue osservazioni, che perciò non sono né spontanee né sincere». ²⁶²

Il verdetto pirandelliano è inappellabile: il romanzo a tesi è fallito. «Resta però la tesi». Ed è su questa che Pirandello si vuole adesso concentrare: l'idea «che la società, cioè, va ricostituendosi su la scienza per modo che, in un giorno ormai vicino, la scienza potrà soddisfare, nel regime della verità, tutte le aspirazioni dell'individuo umano, e stabilire la società su la base della giustizia». ²⁶³ Pirandello giustappone a questa ipotesi (l'ipotesi incarnata da Zola) quella di un altro autorevole recensore da lui molto ammirato: il letterato Gaetano Negri, secondo il quale la scienza non giungerà mai a sopprimere la religione. Il pensiero moderno tende a sostituire alle cause soprannaturali quelle naturali, ma non riesce a risolvere fino in fondo il problema della causalità: abbiamo bisogno di continuare a credere a una ragione ultima divina per spiegarci il complesso dei fenomeni naturali che ci circondano. Pirandello delinea così due opzioni divergenti: quella dei naturalisti devoti alla scienza e quella dei conservatori devoti a Dio. Ma qual è la sua posizione nello scacchiere del dibattito? «Nel prossimo numero» annuncia enfatico, «dirò quel ch'io penso intorno alla guida superiore di cui tutti oggi sentiamo angoscioso bisogno, della guida cioè che, attraverso la vita, senza terrore dovrebbe condurci fino alle soglie della morte». ²⁶⁴

E tuttavia, ecco la sorpresa: se ci affrettiamo a compulsare le pagine del numero successivo della rivista – che poi sarà l'ultimo – non troviamo assolutamente nessun articolo, neppure uno straccio di dichiarazione di Pirandello su questo problema.

²⁶⁰ L. Pirandello, *Intorno al 'Paris' di E. Zola*, in Id., *Saggi*, cit., pp. 288-292: p. 288.

²⁶¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 253.

²⁶² L. Pirandello, *Intorno al 'Paris' di E. Zola*, cit., p. 289.

²⁶³ Ivi, p. 290.

²⁶⁴ Ivi, p. 292.

Troviamo invece qualcos'altro, di genere completamente diverso: una novella breve, intitolata *Se...* (novella già pubblicata nel 1896 e nel 1897).²⁶⁵ Invece di esporre le sue argomentazioni, Pirandello ci coglie alla sprovvista: esibisce un racconto.

Ora, la domanda che è inevitabile porsi a questo punto è: quale ragionamento vuole dimostrare la novella pirandelliana? In che rapporto si trova con il dibattito? C'è innanzitutto una vistosa continuità tematica. Come la discussione di cui Pirandello aveva tracciato uno schizzo nel suo articolo, anche il tema della novella è incentrato sul problema della causalità. Seduto al caffè di una stazione nel chiasso confuso dei treni in arrivo e in partenza, un uomo si accorge che al tavolo vicino un avventore dagli «occhi torbidi e ammaccati» lo osserva con insistenza. E addirittura si rivolge a lui mormorando il suo nome. Un'atmosfera di ansia conoscitiva e di incertezza avvolge l'inizio del racconto, e tanto il personaggio focale quanto il lettore ne sono risucchiati. «Che voleva insomma quello sconosciuto? Perché lo guardava a quel modo?».²⁶⁶ L'enigma è presto sciolto. Si tratta della specie più sinistra e pericolosa di conoscenti, quelli di cui sarebbe preferibile non incrociare mai il passaggio: un vecchio amico, un amico dei tempi del servizio militare.

Gli incontri di vecchi amici producono spesso violenti collassi temporali. Bilanci esistenziali sommari devono essere consegnati in fretta nello spazio di pochi minuti. L'irruzione in scena del «vecchio amico», familiare ed estraneo allo stesso tempo, incrina la serie degli eventi che articolano il proprio mondo, smascherandone la natura fragile, arbitraria e ingiustificabile: una luce sgradevolmente rivelatoria promana dalla sua comparsa. Comunque si svolga, è una apparizione traumatica e carica di tutta la potenza perturbante del rimosso che torna inspiegabilmente a inquietarci. Forse per queste ragioni affascina l'immaginario degli scrittori di inizio Novecento: in Svevo pullulano i vecchi amici riaffiorati 'per caso' dalla gioventù e capaci di alterare gli equilibri della realtà attuale – si pensi ai malati Tullio e Copler nella *Coscienza*, con la loro ambigua influenza seducente e disturbante su Zeno. O al racconto incompiuto *Incontro di vecchi amici*, dove Roberto Erlis, ennesima rifrazione di Zeno-Svevo, si imbatte in un conoscente anziano, sfortunato e consunto dalla vita che, come uno specchio potentissimo, mette in luce oscuri fatti passati e dissepellisce in pochi istanti

²⁶⁵ Le copie facsimili dei fascicoli di «Ariel» sono riprodotte in Alfredo Barbina, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, Istituto di Studi Pirandelliani, Bulzoni, Roma, 1984.

²⁶⁶ Luigi Pirandello, *Se...*, in Id., *Novelle per un anno*, a c. di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, vol. I, tomo I, Milano, Mondadori, 1985, pp. 196-204: p. 197.

un intero viluppo di emozioni e autoinganni del protagonista (il senso della propria forza, della ricchezza e del proprio – supposto – trionfo misurato sul fallimento altrui, le attese del padre, le velleità di artista, la vita passata e il ruolo guadagnato oggi nella comunità cittadina).²⁶⁷

Anche in Pirandello, dunque, il racconto gravita intorno a questa figura archetipica del «vecchio amico», Lao Griffi, che invade con le sue sventure e le sue domande un segmento apparentemente quotidiano e innocuo di vita del personaggio focale, il Valdoggi. Con il Griffi la vita è stata senza pietà (mentre poco o nulla sappiamo del Valdoggi, ridotto alla sua unica funzione di muto recipiente del disagio). Il Griffi ha scelto di fare la carriera militare, sperando di poter viaggiare e sognando di venire trasferito in qualche nuova città italiana, a Udine oppure a Bologna. I desideri però sono stati frustrati e il governo lo ha lasciato di stanza sempre nello stesso posto: inchiodato a Potenza. Come se non bastasse, ha contratto un matrimonio sbagliato e la moglie, da sempre innamorata di un altro, lo ha tradito spingendolo al delitto d'onore, a cui è seguito qualche mese di carcere. Adesso il Griffi, che come molti personaggi pirandelliani è stato messo in scacco dalla vita, protesta 'filosoficamente' contro di essa. E lo fa con argomenti molto precisi e ben ponderati. Questi:

E tu non sai ciò che voglia dire vivere la vita che avresti potuto vivere, se un caso indipendente dalla tua volontà, una contingenza imprevedibile, non t'avesse distratto, deviato, spezzato talvolta l'esistenza, com'è avvenuto a me, capisci? a me... [...] Tutto ciò che avviene doveva dunque fatalmente avvenire? Falso! Poteva non avvenire, se... E qui mi perdo io: in questo *se*! Una mosca ostinata che ti molesti, un movimento che tu fai per scacciarla, possono di qui a sei, a dieci, a quindici anni, divenir causa per te di chi sa quale sciagura. Non esagero, non esagero! [...] Non destino, dunque, né fatalità. Tu puoi sempre risalire alla causa de' tuoi danni o delle tue fortune; spesso, magari, non la scorgi; ma non di meno la causa c'è: o tu o altri, o questa cosa o quella. È proprio così, Valdoggi; e senti: mia madre sostiene ch'io sono aberrato, ch'io non ragiono...²⁶⁸

²⁶⁷ «La vita era passata su tutto ciò ed oramai fra lui e i Miller non v'era più alcun punto di contatto. Tuttavia trovandosi dinanzi al vecchio Erlis provò una lieve emozione: Non ricordava molto il vecchio ma vedendolo ricordava se stesso come era stato in altra epoca. Ricordava la propria gioventù». Italo Svevo, *Incontro di vecchi amici*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 289-294: pp. 292-293. La datazione del testo è incerta, ma quasi sicuramente successiva al 1899 (cfr. *l'Apparato genetico e commento* a cura di Clotilde Bertoni, ivi, pp. 1016-1018)

²⁶⁸ L. Pirandello, *Se...*, cit., p. 200-202.

Il Griffi riesce a pensare il mondo solo al congiuntivo, immaginando le forme alternative che avrebbe potuto assumere. La novella contiene così una teoria, che potremmo chiamare la ‘teoria del se’ e che rappresenta un modo di articolare il problema della catena della causalità. E include già un seme umoristico: proprio sulla congiunzione «se» poggia infatti la pagina finale del saggio pirandelliano sull’*Umorismo*. Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, come sarebbe stata la storia del mondo? «Ah, questo *se*, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre» prorompe Pirandello nell’*Umorismo*, avviandosi a concludere il suo testo.²⁶⁹

A differenza che nel saggio, nella novella c’è però un controcanto alla ‘teoria del se’. Un controcanto flebile, ma tenace: quello espresso quasi in forma di lamento della madre del Griffi. La vecchina è seduta accanto al figlio, col viso incorniciato da «due nastri da corona mortuaria» annodati sotto al mento. E appartiene all’ampio partito di coloro che credono ancora nel «destino»: lo ripete con ostinazione. «‘Perciò ti dico che tutto è destino’ disse ancora una volta, convintissima, senza scomporsi, la vecchierella, a occhi bassi, andando con passo pesante».²⁷⁰ Tutto doveva accadere così come è accaduto, non c’è da dubitarne. Ma questa vocina incrollabile e mite ormai è poco più di un borbottio, masticato tra sé e sé contro ogni logica, quasi al modo di un antico scongiuro. E non fa che irritare il figlio, il quale torna a ripetersi ancora e ancora:

Se follia c’è, è questa la mia follia... Posso veder tutto ciò che sarebbe stato, se quel che è avvenuto non fosse avvenuto. Lo vedo, ci vivo; anzi vivo lì soltanto... Il *se*, insomma, il *se*, capisci? [...] E se mi avessero mandato a Udine?²⁷¹

Alla discussione introdotta e abbandonata nell’articolo su Zola – una «elevata e interessantissima discussione» la definisce Pirandello –²⁷² lo scrittore risponde dunque con un piccolo, coerente universo di finzione. Un personaggio immaginario è convocato a smentire con la sua esperienza, le sue emozioni e le sue parole sia Zola che i suoi oppositori: il Griffi strilla disperato che esiste, sì, una fitta rete di cause che produce ogni increspatura del nostro percorso, ma non è una rete razionale e necessaria. È un

²⁶⁹ Id., *L’umorismo*, cit., p. 947.

²⁷⁰ Id., *Se...*, cit., p. 201.

²⁷¹ Ivi, p. 204.

²⁷² *Intorno al ‘Paris’ di E. Zola*, cit., p. 292.

intrico arbitrario e contingente di casi che si sono serrati gli uni sugli altri stritolandoci, ma che sarebbero anche potuti andare altrimenti. Un atto minimo, una scelta altrui, un commento fortuito accumulano in sé il potere immenso di condannarci o di salvarci (si pensi all'osservazione innocente con cui la moglie di Moscarda annienta per sempre il marito all'inizio del romanzo, scagliandolo in un solo istante fuori dall'esistenza condivisa con gli altri). La nostra vita ci sembra essere precipitata dal giorno della nascita fino al momento attuale con una sorta di solida inevitabilità. Sfoggia una consistenza ineluttabile. Ma secondo il Griffi, questa in realtà non sarebbe che un'illusione che riusciamo a tenere in piedi in virtù di una efficace «riduzione prospettica dell'intelletto», come direbbe l'uomo senza qualità (*perspektivische Verkürzung des Verstandes*):²⁷³ «in grazia» di una «distrazione provvidenziale» direbbe invece Mattia Pascal.²⁷⁴ Se, come il Griffi, facciamo un passo fuori dalle nostre convinzioni più incancrenite, possiamo anche finire per vivere nel vertiginoso mondo delle possibilità irrealizzate invece che in quello del reale precario che per puro caso le ha sospinte ai margini. Né un ordine naturale né un ordine soprannaturale, dunque: Lao Griffi si sottrae a entrambe le alternative e forgia la sua posizione altrove, su un piano ulteriore. Per lui c'è solo la coscienza (schiacciante) del carattere costruito e fortuito di ogni forma di ordine.

La posizione del Griffi è la posizione modernista e infatti ricorda da vicino i ragionamenti dell'uomo senza qualità, il personaggio modernista per eccellenza. Nella novella, però, questa posizione è a sua volta – umoristicamente – soltanto una possibilità all'interno di una dialettica che la contiene, ed è preminente sulle altre solo sul piano dell'esuberanza linguistica. Dal punto di vista strutturale, il punto focale della novella coincide invece con un altro personaggio, con cui solidarizziamo perché è lui a riferirci la storia che leggiamo e perché abbiamo accesso alla sua interiorità. L'io narrante però non parla: si limita ad ascoltare e sceglie piuttosto di ritrarsi in un silenzio sempre più denso e carico di imbarazzi: «sbalordito», «confuso, vieppiù smarrito», «mezzo intontito», «sorpreso, impacciato, afflitto».²⁷⁵ «'Ragioni troppo, mi pare...'» obbietta all'amico, difendendosi così dal suo assalto verbale e minandone la credibilità.²⁷⁶ L'ultima parola del racconto, invece, spetta di nuovo alla vecchia madre,

²⁷³ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 648.

²⁷⁴ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 325.

²⁷⁵ L. Pirandello, *Se...*, cit., alle pp. 197 e 202.

²⁷⁶ Ivi, p. 202.

di cui il narratore ci assicura – quando i personaggi ormai si allontanano da noi e già affievoliscono all’orizzonte – che sta sussurrando ancora una volta a se stessa: «Destino!». Quando il racconto finisce, dunque, un’altra voce ricomincia a confutare la prima, quella che fino a poco fa tendeva a prevalere. Ne insidia il tono definitivo, torna a renderla provvisoria. Il discutere si trasforma in un ridere compulsivo che itera e revoca le sue ipotesi contrastanti. Assume, in *explicit*, un tono insolubile di paradosso, dentro al quale l’intero problema teorico è inghiottito.

Dove localizzare allora la posizione di Pirandello nel dibattito? Che cosa intendeva comunicare ai suoi lettori con questa novella logorroica e sfuggente? È lecito supporre che sia il Griffi il depositario del pensiero dell’autore. Ma la forma narrativa (e tanto più la forma narrativa umoristica) esclude una risposta così limpida e leggera. Il Griffi è un personaggio di finzione immerso in una rete di rapporti con altri personaggi. Non è possibile affrontare, sbandierare o confutare le sue opinioni come si affronterebbero quelle di Pirandello in un articolo di giornale. Le verità del Griffi non si stagliano isolate: le orlano e le inquietano il silenzio e le verità inconciliabili delle altre due figure. E le loro radici affondano nell’esperienza individuale, che costituisce la loro unica premessa. L’intera discussione sul problema della causalità è dunque riformulata e affidata all’arte di un racconto che, come tutte le narrazioni umoristiche pirandelliane, costringe i lettori a esperire un violento «decentramento della verità».²⁷⁷

La questione di fronte a cui Pirandello implicitamente ci pone non si riduce quindi soltanto al problema di estrarre dal meccanismo della novella la ‘tesi’ dell’autore. È una questione più astratta e complessa: come si comporta, quale valore possiede, che tipo di effetto esercita su di noi un pensiero immerso nel processo della elaborazione artistica? È la questione del racconto come forma del comprendere, come modo per continuare a pensare, per spingere un passo più avanti la riflessione. Anche Musil e Svevo hanno accennato con parole simili alla stessa questione. «Sarebbe tanto bene ch’io sapessi spiegarmi. Invece che spiegare, ti racconterò» afferma il protagonista nella commedia sveviana *La rigenerazione*, per molti aspetti connessa alla *Coscienza*.²⁷⁸ E nel racconto musiliano *Die Amsel (Il merlo)*, un personaggio si rivolge all’altro dicendogli: «si è svolto tutto proprio in questo modo; e se ne sapessi il senso, non avrei avuto bisogno di

²⁷⁷ Guido Guglielmi, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a c. di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996, vol. IV *Dall’Unità d’Italia alla fine del Novecento*, pp. 556-615: p. 562.

²⁷⁸ Italo Svevo, *La rigenerazione*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., p. 715.

raccontartelo».²⁷⁹ Dove il senso diventa scivoloso e incerto, lì entra in gioco il racconto: cerca di afferrare il mondo proprio quando esso si sottrae a ogni altra spiegazione. Dove le forze dell'argomentazione e dei concetti vengono meno, si può tentare di gestire il problematico con altri strumenti. Ecco incontrato – in tre formulazioni lievemente diverse – il nucleo rovente di interrogativi che accomuna Musil, Svevo e Pirandello. Attraverso questa piccola porta che ci ha immessi nell'universo pirandelliano, addentriamoci allora nelle riflessioni dello scrittore.

Con *Se...* Pirandello ci ha ricordato implicitamente che il suo pensiero è 'pensiero dello scrittore'. È questa identità sfuggente che Pirandello difende sempre con veemenza. Tra gli scrittori italiani, infatti, è uno di quelli che più rapidamente e comunemente sono stati definiti filosofici. E gli è anche stata ascritta una filosofia ben precisa: quella a marchio Tilgher, che predica la famigerata opposizione forma-vita. Ecco trovata la tesi definitiva che racchiude tutto Pirandello: la questione quindi è già stata enucleata, spiegata, appesa al chiodo e dimenticata? Pirandello ci ha urlato in faccia la sua filosofia attraverso i suoi logorroici personaggi e noi non dobbiamo fare altro che raccoglierla, contrastarla con le filosofie del tempo ed emettere un giudizio finale? No, questa è la «lectio facilior» sulla quale ci si schiaccia troppo spesso, come avverte giustamente Taviani.²⁸⁰

Molto è stato detto e scritto sul 'pirandellismo', cioè la vulgata filosofica in cui Pirandello è mortificato e riassunto. E la discussione si è assestata subito su una duplice direttrice, incarnata fin dall'inizio dalla coppia estrema di interpreti Croce-Tilgher. Sciascia ha criticato l'ingenuità con cui entrambi si sono affannati a dimostrare o a smentire la profondità della 'filosofia' che i personaggi pirandelliani declamano a gran voce testo dopo testo. Tutti e due non si sono accorti che si stavano arrestando alla semplice superficie, alla parte ostentata delle opere:

Evidentemente, non ci pensò Benedetto Croce e non ci pensò Adriano Tilgher, i quali, trovandosi a considerare Pirandello da punti di vista opposti, finiscono paradossalmente con il vedere la stessa cosa: un Pirandello filosofo o pseudofilosofo. E bisogna aggiungere che tanto

²⁷⁹ Robert Musil, *Die Amsel*, in Id., *Nachlass zu Lebzeiten*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VII, pp. 548-561: p. 561.

²⁸⁰ F. Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, cit., p. XXIV.

più il Tilgher si affannò a cercare in Pirandello una filosofia, tanto più veniva a confermare il giudizio di Croce sulla pseudofilosofia.²⁸¹

Da allora, nella critica si è cristallizzato un doppio habitus: lo sforzo di attribuire a Pirandello una filosofia, uguale e contrario allo sforzo di denunciarne la debolezza o l'assenza – il suo «convulso, inconcludente filosofare».²⁸² Tra i primi a mettere in guardia da un atteggiamento così riduttivo e semplificatorio è stato probabilmente Debenedetti, che già nel 1937 scrive:

Sulla faccia esterna della sua opera, Pirandello mostrava quella che si chiama una *filosofia*; e la critica sotto, a dare una traduzione, una divulgazione letterale di quella *filosofia*. Che poi non era se non un'astuzia della Provvidenza: il materiale isolante che permetteva a Pirandello di maneggiare il fuoco bianco del suo nucleo poetico e umano.²⁸³

Ma ancora decenni dopo le cose non sembrano essere del tutto risolte. E anche Barilli denuncia il tono condiscendente e bonario che molta critica pirandelliana continua ad adottare quando parla del pensiero di Pirandello. Si tratta, afferma Barilli, di un

tono di superiorità pietosa e compassionevole verso gli sforzi che Pirandello farebbe nell'arrampicarsi sulle pareti per lui sdruciolevoli della filosofia o delle idee, ricadendo spesso e rompendosi le ossa; atteggiamento di chi appare come munito di una matita rosso-blu per sottolineare gli 'sbagli' dell'artista sulla via del pensiero.²⁸⁴

Per Barilli, invece, il pensiero di uno scrittore deve essere trattato con un atteggiamento completamente diverso: più delicato e sottile. «Le idee impiegate da un artista» avverte il critico, «non possono fare a meno di subire una curvatura, di ricevere i tratti specifici, settoriali del territorio in cui vengono calate (anche se il problema di definire questa specificità del territorio artistico o letterario è uno dei più complessi e

²⁸¹ Leonardo Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953, p. 61.

²⁸² Benedetto Croce, *Luigi Pirandello* [1935], in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1950, vol. VI, pp. 354-373: p. 356.

²⁸³ Giacomo Debenedetti, *'Una giornata' di Pirandello*, in Id., *Saggi*, a c. di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 625-646: p. 626.

²⁸⁴ Renato Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972, p. 235.

più mobili)». Perciò «il difetto di metodo» di chi si inoltra nel pensiero di uno scrittore «sta nel riconoscerli su tale piano un ‘meno’ rispetto a coloro che sembrano gli specialisti delle idee: i filosofi, gli psicologi, gli scienziati». ²⁸⁵

Ora, Pirandello stesso – come Musil e molti altri scrittori modernisti – non è affatto estraneo a questa idea. Dai saggi giovanili di fine Ottocento fino agli anni Trenta, si interroga incessantemente sul processo creativo, sul lavoro di formatività artistica. E forgia fin dal principio una sua poetica anti-classicista, anti-tradizionalista e anti-idealista, attentissima alle sottili e molteplici oscillazioni che si producono in ogni opera tra impulsi letterari e impulsi concettuali. Un tratto vistoso del suo anti-classicismo è l’orrore per l’*imitatio*, a cui abbiamo già accennato sopra. Le idee mutate da altri sono ridicole e dannose; tanto le regole antiche e prestabilite quanto le più fuggevoli mode del momento sono sempre intrinsecamente nemiche dei prodotti dell’invenzione artistica, che per il giovane Pirandello devono essere «sinceri»: «sinceri nell’essenza e sinceri nell’espressione». ²⁸⁶ E si iscrive nella poetica anti-classicistica (con un tocco di influenza crociana) anche la diffidenza, anzi, l’aperta ostilità verso la definizione dei generi letterari. «Noi non vogliamo sapere che cosa debba essere una novella» asserisce polemico lo scrittore in una recensione a Capuana. E prosegue:

Che importa il nome? Che importa il metodo o il criterio o la norma? L’arte è vita; non è un ragionamento; e la bellezza non nasce mai viva da una formula, né sta al servizio d’alcun pedante. ²⁸⁷

Nel 1908 Pirandello riconferma la sua opinione: «Grazie a Dio, non vogliamo più sapere adesso che cosa debba essere, in astratto, un romanzo o una novella». Ricondurre un’opera letteraria a un genere ben definito «è questione di catalogo e di casellario. L’arte non ci ha a che vedere». ²⁸⁸ Si sta già delineando lo scheletro assiologico che reggerà tutta la sua opera: il rifiuto di qualsiasi tipo di ‘maschera’ repressiva e

²⁸⁵ Ivi, pp. 235-236.

²⁸⁶ Id., *Sincerità*, cit., p. 286. L’odio per l’imitazione dei modelli non spinge però Pirandello tra le braccia delle avanguardie. Come è noto, di fondo Pirandello è profondamente conservatore. E come è facile immaginare conoscendo la sua tetra concezione della modernità, disprezza la soluzione estrema del futurismo. «Chi esce per via con le maniche alla rovescia e il cappello assettato sottosopra sul capo, vorrà magari chiamarsi *futurista*, è uno stravagante, non un originale. Originali si è o non si è. Chi voglia esserlo per forza o per far colpo, per ciò solo dimostra di non aver la minima idea di quello che sia la vera originalità» scrive in *Si dovrebbe intendere* [1933], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1490-1492: p. 1490.

²⁸⁷ Id., *Novelle e novellieri* [1906], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 510-530: pp. 510-511.

²⁸⁸ Id., *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa*, cit., p. 648.

inautentica, anche sotto forma di moda o maniera estetica; e l'arte come regno dell'asistematico e del proliferante. Se le teorie dei generi si sforzano di ridurre la molteplicità delle opere a qualche grande unità, l'arte secondo Pirandello si sottrae sempre a questa violenza concettuale. Non è quindi possibile riflettere sui rapporti tra generi diversi: essi non esistono.

Questo però non significa che l'arte non sia agitata al suo fondo da rapporti e tensioni tra forze di altro tipo: quelle che uniscono e separano il sentimento e le idee, il ragionamento astratto e l'esperienza particolare (la «vita»), l'«intelletto» e il «cuore». E il tentativo di fissare questi rapporti sfuggenti attraversa tutta la riflessione di Pirandello. Riflessione che tende a coagularsi, soprattutto alla fine dell'Ottocento, intorno a un assunto fondamentale: l'arte «non è un ragionamento», l'arte è frizzante, irrefrenabile autenticità. «Guai a noi», nota lo scrittore in *Arte e coscienza oggi*, se volessimo «in base a un criterio o ad un ragionamento edificare la nostra opera artistica, che deve nascere spontaneamente dal sentimento».²⁸⁹ *Arte e coscienza oggi* è senza dubbio il saggio più decisivo del periodo giovanile: traccia linee che riemergeranno spesso nel pensiero pirandelliano. E in effetti il tema del «sentimento», forza spontanea e idiosincratica, come luogo sorgivo dell'arte è un concetto da cui Pirandello non si separerà mai del tutto. È l'argomento alla base di molte sue posizioni teoriche e critiche, dal rifiuto dei generi letterari alla polemica contro lo «scrivere bello» incarnato da Gabriele D'Annunzio, il mito-spauroscio di tutta la generazione di scrittori i cui capolavori sono usciti nei primi tre decenni del Novecento.

Per Luperini questa convinzione, nutrita e avvalorata in modo particolare dalla lettura di Séailles e temperata solo parzialmente dall'influenza più inquietante di Binet, ha impedito a Pirandello di spingersi avanti nelle sue intuizioni più innovative e moderne:

Il fatto è che, sul piano meramente estetico-filosofico, egli non riesce mai a sottrarsi del tutto né all'influenza di Séailles, né a quella del filone italiano dell'idealismo, da De Sanctis a Croce: la costante sottolineatura del momento del sentimento individuale, della sincerità e della spontaneità che si affermerebbero contro qualsivoglia canone, genere, tradizione, gli impedisce di valorizzare adeguatamente le sue intenzioni più originali.²⁹⁰

²⁸⁹ Id., *Arte e coscienza oggi*, cit., p. 202.

²⁹⁰ R. Luperini, *Pirandello*, cit., p. 19.

A mio parere, le riflessioni pirandelliane sul tempestoso rapporto pensiero-sentimento in realtà restano sempre complesse e oscillatorie. I due poli (che Luperini tende a ricondurre da un lato all'armonico Séailles e dall'altro al disgregante Binet) occupano continuamente un ruolo centrale nella riflessione pirandelliana, come se fin dai saggi giovanili lo scrittore, pur rifiutando ancora al polo del «ragionamento» uno spazio strutturale nell'opera letteraria, comunque non riuscisse del tutto a prenderne congedo. A ben vedere, ciò che Pirandello indica col termine vago di «ragionamento» appare d'altronde un concetto piuttosto delimitato. Assume sempre il significato di 'programma prescritto':

L'arte è la vita e non un ragionamento; che partire da un'idea astratta o suggerita da un fatto o da una considerazione più o meno filosofica, e poi dedurne, mediante il freddo ragionamento e lo studio, le immagini che le possano servir da simbolo, è la morte stessa dell'arte.²⁹¹

È questo che la letteratura non tollera: che l'arte dell'invenzione sia *derivata* rigidamente da dei concetti stabiliti in precedenza. Il pensiero non deve pesare sull'opera con prescrizioni e limitazioni. Come afferma anche Proust quando si lamenta delle «opere ideologiche» e dichiara nella *Recherche*, con un aforisma famoso, che le opere d'arte in cui vengono esibite pedissequamente delle teorie sono come merci a cui sia rimasto attaccato il cartellino del prezzo.

Un primo segno del fatto che Pirandello si muove in una direzione più sfaccettata e sofisticata si trova già in una recensione del 1898 al romanzo *Il vecchio* di Ugo Ojetti. Qui lo scrittore, prima di discutere il romanzo e di criticarne l'eccessivo 'idealismo', si lancia in una discettazione teorica. E prova a smussare i contorni della questione elaborando il concetto di «sentimento dell'idea», che nella sua intrinseca natura di ossimoro è davvero una «formula pirandelliana assai caratteristica».²⁹²

Pirandello parte dalla sua disciplina: dalla linguistica. «Con lo studio della storia delle parole», dice, «è ormai distrutto il concetto dell'esistenza assoluta e soprannaturale delle idee». Le idee non sono pure e trascendenti: sono sempre fecondate dal materiale magmatico della realtà, del divenire storico, «dei casi e della fortuna». Secondo Pirandello, infatti, ogni idea nasce da un sentimento che sviluppiamo rispetto ai fatti contingenti della vita: «entità astratta, che ha però radice, sempre, in un fatto concreto».

²⁹¹ Luigi Pirandello, *L'azione parlata* [1899], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 447-451: pp. 448-449.

²⁹² G. Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, cit., p. 153.

L'astrazione è dunque un moto di estrazione: il generale è dedotto dal particolare – dall'esperienza interiore che facciamo di eventi e fenomeni. Ma si produce anche il movimento opposto. La stessa «idea comune», generale, «l'idea chiusa in un termine astratto», non rimane mai tale, inalterata. Se ci accostiamo a un'idea, ne siamo plasmati e la plasmiamo: ciò accade attraverso il «sentimento concreto e particolare che noi abbiamo di questa idea: sentimento che può anche trasformar l'idea, farle acquistare un nuovo valore e impregnarla tanto di sé da farle partorire una nuova idea, che diverrà comune».²⁹³ Pensiamo e mentre pensiamo intridiamo i nostri concetti di una tonalità emotiva che sgorga da noi stessi. Ed è proprio questo rivestimento emotivo a renderli vitali, a elaborarli e a metterli a frutto: per pensare, assicura Musil, c'è bisogno dei «sentimenti, il cui magnetismo mette in moto i concetti».²⁹⁴ E Pirandello sembra essere profondamente d'accordo. Anche per lui generale e particolare, astratto e concreto, intellettuale ed emotivo si fecondano reciprocamente: c'è un continuo dialogo tra pensiero e impulso interiore, tra le esperienze contingenti e individuali da un lato e i concetti che formano lo scheletro delle nostre riflessioni dall'altro. Attraverso il sintagma «sentimento dell'idea» Pirandello testa allora la sue possibilità: sta provando a mettere in rapporto di comunicazione termini che la cultura occidentale considerava da secoli come opposti e inconciliabili. Che è, come abbiamo visto, anche lo scopo degli sforzi di Musil, racchiusi nella formula «pensiero emozio-razionale e senti-mentale», formula che appare così sorprendentemente affine a quella pirandelliana. Pirandello appartiene a tutti gli effetti a una cultura intellettuale e artistica europea che cerca incessantemente dei modi per negoziare nuovi equilibri tra forze conflittuali, come ha cercato di mostrare Barilli.²⁹⁵

È vero però anche, come argomentano invece altri,²⁹⁶ che allo stesso tempo le sue convinzioni estetiche e i suoi programmi poetici si trasformano e cambiano nel tempo. Sentiamo cosa scrive nella recensione del 1898 a Ojetti:

Il poeta *imitatore* vuole in un personaggio rappresentare una verità, il poeta *non imitatore* rappresenta 'un uomo'; parola questa in cui è un cumulo di verità che, rese dal poeta concrete, si presentano come sentimento e conquistano il cuore piuttosto che assalir l'intelletto.²⁹⁷

²⁹³ L. Pirandello, *'Il vecchio'. Romanzo di Ugo Ojetti*, cit., p. 267.

²⁹⁴ R. Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundersten ins Tausendste*, cit., p. 1076.

²⁹⁵ R. Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., pp. 240-243.

²⁹⁶ Per esempio R. Luperini, sulla scorta di Giuseppe Nava, in *Pirandello*, cit., pp. 16-17.

L'opera d'arte degna di questo nome rappresenta i particolari e non espone una verità generale, seduce e non argomenta, e parla al «cuore» più che all'«intelletto». La dialettica complicata cuore-intelletto sta già prendendo forma. Ma siamo qui davvero molto lontani dalla visione gelida e scettica che sarà quella dell'umorismo: la visione secondo cui «il monello della riflessione acchiappava per la coda la lodoletta del sentimento nell'atto ch'essa spiccava il volo».²⁹⁸

Con l'umorismo, Pirandello fa fare alle sue considerazioni teoriche uno scatto decisivo in avanti: la poetica dell'arte come espressione spontanea è sostituita da una più complessa poetica dell'arte come forza analitica che arresta i processi di trasporto e immedesimazione prima che riescano a 'spiccare il volo'. La riflessione diventa di conseguenza un ingrediente indispensabile nella ricetta della letteratura, mentre lo scrittore si trasforma in una nuova creatura intermedia: il «critico fantastico», una definizione che Pirandello applica all'ammiratissimo collega scrittore Alberto Cantoni, capace di coniugare perfettamente riflessione e invenzione e dunque umorista per eccellenza. «Critico fantastico»: eccoci davanti ad un altro sintagma quasi ossimorico, l'evoluzione ulteriore della nozione di «sentimento dell'idea».

In effetti, nell'arte umoristica e nel saggio pirandelliano che ne offre la teoria – di cui è stato detto che è il «testo inaugurale [...] dell'arte novecentesca» –²⁹⁹ tutto si trova in rapporto ossimorico e di tensione. Pirandello sceglie il termine «sdoppiamento» e infarcisce l'ultima sezione dell'*Umorismo* di infinite e martellanti declinazioni del concetto di 'contraddizione'. È una corsa a perdifiato attraverso le sue possibili varianti, quasi una sorta di scritto in suo onore. Ripercorriamo le parole pirandelliane: l'arte umoristica è «sentimento del contrario» ed «erma bifronte», è lavoro di «associazione per contrari», oscillazione tra «irrisione» e «indulgenza», è una «pietà [...] spietata»; l'accostamento delle immagini funziona «per contrasto»; l'umorista è un individuo «perplesso», «a un tempo violino e contrabbasso», «uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario»; don Abbondio è un anti-eroe «impigliato in un contrasto terribile»; l'identità individuale è un'entità composta di «tanti sistemi distinti e mobili», è «lotta d'anime fra loro, che si contrastino

²⁹⁷ L. Pirandello, *Il vecchio*. *Romanzo di Ugo Ojetti*, cit., p. 268.

²⁹⁸ Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., p. 620.

²⁹⁹ Guido Guglielmi, *Peri Bathous*, in Id., *La prosa italiana del Novecento*, cit., vol. I *Umorismo, metafisica, grottesco*, pp. 56-84: p. 57.

il dominio pieno e definitivo della personalità»; la vita è un «fluttuare incessante tra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti». Fermiamoci qui: ma si potrebbe continuare ancora. «Il contrasto ci si dimostra inavviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo» conclude lo scrittore alla fine della sua corsa estenuante.³⁰⁰ È questa una forma ultima del paradosso: tutto è scisso; l'unica cosa da cui non ci possiamo separare è la nostra scissione.

Il contrasto, la tensione, l'ossimoro diventano allora anche il meccanismo fondamentale della letteratura. L'ossimoro si spalanca qui tra invenzione letteraria e riflessione astratta, concettuale. E Pirandello lo riassume in una formula famosa: «la fiaccola accesa del sentimento e l'acqua diaccia della riflessione».³⁰¹ L'ossimoro non concilia le parole e le idee di senso opposto, bensì le radicalizza, le gioca l'una contro l'altra. In questo senso Pirandello parla, per l'arte umoristica, di una «speciale attività della riflessione». In ogni opera d'arte infatti, dice Pirandello, c'è del pensiero. Ma che ruolo ha? Organizza le parti, «organa le idee e le immagini in una forma armoniosa», «raccosta» gli elementi, «coordina», «compara». Però lo fa in modo segreto, lavorando dietro le quinte, «si nasconde», resta «invisibile»: coincide con il lavoro di progettazione dell'opera. Invece nell'arte umoristica la riflessione ha un ruolo diverso, tutto speciale: «analizza» il sentimento «spassionandosene», «ne scompone l'immagine». E «non si nasconde, non resta invisibile». Nell'opera umoristica la riflessione affiora esplicitamente, è una forza vistosa e disgregante.

Seguiamo però fino in fondo l'argomentazione di Pirandello: la riflessione, ci ha detto, blocca l'espandersi travolgente del sentimento – «spassiona» e «analizza». Costringe a soffermarsi a pensare, soppesare le alternative, riflettere sui contrasti. Ma, come prodotto di questo processo, la riflessione produce di nuovo un sentimento: «da questa analisi, però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira», il celebre sentimento del contrario – cioè un senso conoscitivo-emotivo di *perplexità* (indecisione tra riso e pianto) di fronte all'ambiguità del mondo.³⁰² Gli sforzi pirandelliani, pur essendo diventati più espliciti ed estremi, continuano dunque a muoversi sulla falsariga di quanto annunciato già nella recensione a Ojetti citata qui sopra: c'è un moto oscillatorio tra sentimento/riflessione/sentimento. Il pensiero

³⁰⁰ Tutte le citazioni sono tratte dall'ultima parte dell'*Umorismo*, cit., pp. 916-948.

³⁰¹ Id., *Umorismo*, cit., p. 924.

³⁰² Ivi, pp. 910-911.

dischiuso dall'opera d'arte umoristica è dunque un'altra forma del 'pensare sentimentale' cercato e sperimentato da Musil.

Si può dire che la teoria dell'umorismo e la nozione di «critico fantastico» (che è un sinonimo di autore umorista) segnano anche il punto in cui Pirandello si è maggiormente avvicinato alla poetica del 'romanzo-saggio' così come è praticata in Musil. E si conferma a questo punto l'osservazione di Guido Guglielmi, secondo il quale la poetica umoristica «finisce per presentare singolari e abbastanza puntuali convergenze con altre poetiche del Novecento».³⁰³ Nella figura del «critico fantastico» riflessione e immaginazione letteraria convivono, ma nessun tratto può prendere il sopravvento sull'altro. «Se non fosse stato un umorista» dice Pirandello di Alberto Cantoni «sarebbe stato semplicemente o un artista o un critico. Egli è umorista perché è artista e critico insieme; e non più critico che artista».³⁰⁴ Con il suo ragionare che non rispetta i confini tra le discipline e «sconfina spesso nella filosofia», Cantoni fa parte della famiglia degli scrittori «ribelli», che vivono «oscuri, solitari e sdegnosi, lavorando nell'ombra».³⁰⁵ Ed ecco come funzionano le sue opere critico-fantastiche, che aspirano a una fusione del letterario e del riflessivo senza però mortificare il primo a favore del secondo:

Quasi a ogni pagina vi si parla e vi si discute [...] ma la discussione non mortifica mai la creazione fantastica, i personaggi che vi prendono parte; ciascuno ha la sua storia, un suo proprio corpo, di carne e d'ossa: e son rappresentanti con evidenza così trasparente, con tale efficacia di tocchi, che voi li vedete vivi e spiranti innanzi a voi.

Il Cantoni, insomma, non pestava il fiore per cavarne l'essenza odorosa, ma il fiore lasciava intatto e vivo, e ne raccoglieva delicatamente l'alito, cioè l'idealità essenziale e significativa.³⁰⁶

Come avrebbe voluto Musil, insomma, anche il critico fantastico pirandelliano non è semplicemente un pensatore o un filosofo che si esprime in forma artistica, bensì una persona che *pensa artisticamente*: egli «è, e vuol essere, in fondo, segnatamente un critico, ma un critico che non si serve dei procedimenti della critica, bensì di quelli dell'arte».³⁰⁷

³⁰³ G. Guglielmi, *Peri Bathous*, cit., p. 66.

³⁰⁴ L. Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., pp. 617-618.

³⁰⁵ Ivi, p. 633.

³⁰⁶ Ivi, p. 615.

³⁰⁷ *Ibidem*.

C'è però ancora un altro luogo, nel corpus saggistico pirandelliano, in cui l'autore ha affrontato in modo frontale e dettagliato la questione del rapporto letteratura-pensiero astratto. È il saggio *Arte e scienza*. La parola 'scienza' è infatti usata qui da Pirandello non tanto nel senso di 'sapere scientifico', quanto come sinonimo di conoscenza intellettuale, nonostante il saggio inizi con un importante riferimento a Binet e ai suoi «meravigliosi esperimenti psico-fisiologici».³⁰⁸ In tutto il testo Pirandello ricorre in modo piuttosto contorto e impreciso a molti concetti vaghi («arte», «sentimento», «impulso», «immagine», «fantasia»; «scienza», «conoscenza», «intelletto», «astrazione», «concetti», «idee», «logica») per indicare i diversi aspetti di due grandi sfere generiche che si trovano in un rapporto di fertile relazione: l'arte e la conoscenza discorsiva. Ma questa difficoltà intrinseca al ragionamento pirandelliano è anche conseguenza del fatto che Pirandello presenta la questione del rapporto arte-conoscenza fin da subito come molto problematica e sfaccettata e ha bisogno di continue, lievi precisazioni teoriche. Di fondo il saggio è informato, anzi si potrebbe dire davvero *impregnato* dalla filosofia di Séailles, che Pirandello infatti a un certo punto, verso l'inizio del testo, cita. L'idea è che l'anima umana consista in un rapporto di continuità tra funzioni e attività diverse, che convivono. L'artista è particolarmente abile a gestire magistralmente e mettere a frutto l'equilibrio armonioso tra queste diverse istanze che lo abitano. «Unità cioè e varietà»:³⁰⁹ questa è la armonica teorica che regge tutto l'impianto di *Arte e scienza*.

L'arte e le altre forme di sapere infatti non sono assolutamente separate per Pirandello: l'arte e la critica dell'arte, per esempio, possono trarre grande arricchimento dagli studi scientifici, come quelli di Binet: «la scienza potrebbe non poco aiutare e corroborare la critica letteraria».³¹⁰ E Pirandello si lamenta molto del brutto «vezzo di ostentare soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell'arte».³¹¹ Ma certo la ricerca scientifica per la letteratura è tanto ispirante quanto può essere prevaricante, specifica lo scrittore: si pensi a tutti quegli studiosi che trasformano ogni caso letterario in un caso patologico e ogni artista innovativo in un malato mentale. Il rapporto arte-scienza è dunque presente, vivo, fruttuoso, ma attenzione: è delicato. La scienza non deve trattare l'arte come tratta i propri oggetti,

³⁰⁸ L. Pirandello, *Arte e scienza*, cit., p. 587.

³⁰⁹ Ivi, p. 589.

³¹⁰ Ivi, p. 591.

³¹¹ Ivi, p. 588.

perché l'operazione artistica ha un suo modo particolare di funzionare. E qui cominciano a germogliare le distinzioni e chiarificazioni di Pirandello: «perché il vero dell'arte, il vero della fantasia, non è il vero comune» avverte subito.³¹² Anche per Pirandello – come per Musil – l'arte dispone di una sua propria, particolare forma di verità e di «ragione», che non ha nulla a che vedere con la verità della logica comune.

La sua posizione Pirandello la elabora principalmente per via negativa, contrapponendosi alla teoria dell'arte di Croce, di cui si può dire che è l'opposto speculare di Pirandello. Dove Pirandello vede tensioni e convivenze di elementi molteplici e vari, Croce vede un solo principio. Per il filosofo infatti tutta l'arte è intuizione, è conoscenza intuitiva. Sia la componente soggettiva, emotiva, impulsiva che la componente intellettuale sono escluse dal fenomeno artistico. A Pirandello questa concezione non può non apparire intollerabilmente riduttiva e lo scrittore identifica subito l'errore di fondo, dal suo punto di vista: per lui infatti, séaillanamente, non è possibile a livello psichico dividere «le varie attività e funzioni dello spirito, che sono in intimo inscindibile legame e in continua azione reciproca».³¹³ E a buona ragione allora accusa la teoria crociana di essere «un'Estetica intellettualistica senza intelletto».

Le cose invece stanno per Pirandello in modo del tutto opposto. «L'arte per me non è semplice conoscenza» dichiara in più punti lo scrittore.³¹⁴ E torna a sottolineare l'importanza del momento creativo come momento spontaneo, impulsivo, libero. Ma allo stesso tempo per lui sia la componente emotiva che quella intellettuale giocano un ruolo cruciale nel processo artistico: l'arte è dunque per Pirandello – parafrasando le sue stesse parole – anti-intellettualistica, ma in rapporto creativo con l'elemento intellettuale. E tutta la parte finale del saggio – la *pars costruens* che segue alla *pars destruens* in cui Croce viene confutato – si sforza di condensare in formule questa concezione:

L'arte non c'è dubbio non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo [...] Ma si deve dir forse con questo che l'intelletto non ha nulla da far con l'arte? L'idea non può essere assente dall'opera d'arte, ma deve esser sempre, tutt'intera in quell'emozione feconda, ond'è creata. Erro dunque se per mezzo del ragionamento, cioè logicamente, la realizzo in arte; non erro più se la realizzo

³¹² Ivi, p. 589.

³¹³ Ivi, p. 592.

³¹⁴ Ivi, p. 603.

per mezzo della fantasia. Funzioni o potenze antitetiche, insomma, son fantasia e logica, non fantasia e intelletto: antitetiche, ma non così nettamente separate e distinte da non aver reciproca azione tra loro. Tanto è vero che ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza.

In questo passaggio l'argomentare pirandelliano si sgrana, perde la sua trasparenza e tende a diventare contorto. Ma quel che conta è che qui, come nel saggio nel suo complesso, vengono riaffermati tutti insieme simultaneamente gli stessi punti essenziali che in forme più o meno spiccate abbiamo visto affiorare anche negli altri testi critici e teorici: l'elemento intellettuale fa parte dell'arte; l'arte però è un processo autonomo e specifico che dispone di un suo particolare tipo di verità, dove la componente intellettuale è combinata con la componente 'immaginativa' («fantastica») ed emotiva, perciò non è possibile considerare l'arte come semplice derivato o dimostrazione di un ragionamento prestabilito (la «logica»); la specificità dell'arte tuttavia non implica che i rapporti con altre forme di intellettualità (per esempio le scienze) siano interrotti – al contrario, essi possono dare luogo a incontri e scambi fecondi.

Si tratta di punti che, elaborati tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, di fondo non cambieranno e ritorneranno spesso anche in seguito negli scritti teorici di Pirandello. Così nella *Prefazione ai Sei personaggi* lo scrittore «di natura filosofica» distingue ancora una volta molto esplicitamente tra un'arte narrativa che serve da «dimostrazione» o da «allegoria» di una verità esterna e un'arte narrativa che invece 'pensa' autonomamente, ed è dunque dotata di una sua propria «verità fantastica», inscindibile dal mondo di finzione a cui appartiene:

Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale. Quel bisogno spirituale di cui io parlo non si può appagare, se non qualche volta e per un fine di superiore ironia (com'è per esempio nell'Ariosto) di un tal simbolismo allegorico. Questo parte da un concetto, è anzi un concetto

che si fa, o cerca di farsi, immagine; quello cerca invece nell'immagine, che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, un senso che gli dia valore.³¹⁵

Con le sue riflessioni, che si sviluppano e maturano nel corso del tempo, Pirandello entra pienamente nel paesaggio europeo, affiancandosi a Musil nello sforzo di articolare e bilanciare la frastagliata relazione arte-pensiero.

2.7 Svevo: il dilettante.

Tanto nella biografia quanto nell'opera di Svevo tutto è ambivalente e diviso in due: dal suo pseudonimo che giustappone cultura italiana e cultura tedesca alla sua vita perpetuamente oscillante tra le ambizioni del letterato e gli impegni dell'impiegato, fino al tema che anima i suoi ultimi testi, l'ambivalenza della nostra psiche e del nostro linguaggio. Forse è anche questa familiarità di Svevo con i fenomeni dell'antinomia, dell'ossimoro e del paradosso a spiegare la sua propensione per uno stile di tipo saggistico, ovvero per un discorso divagante e divergente, una forma argomentativa aperta ed eclettica, che tollera ed anzi incoraggia le contraddizioni.

Questa tendenza trova una particolare incarnazione nella figura del «dilettante», che si vuole provare a leggere qui come una sorta di variante sveviana del concetto musiliano di saggismo.

Al «dilettante» e al suo 'metodo' artistico e conoscitivo, il «dilettantismo», Svevo dedica un piccolo saggio uscito nel 1884. Il testo – intitolato appunto *Il dilettantismo* – prende le mosse da una nota polemica uscita poche settimane prima sulla «Domenica Letteraria».³¹⁶ In essa venivano lanciate aspre accuse contro i dilettanti e Svevo reagisce ergendosi a difesa di «questi annoiatori o danneggiatori del proprio simile», che torturano gli altri offrendo loro in regalo le proprie mediocri opere letterarie o invitandoli ad assistere a pessimi allestimenti domestici dei grandi drammi shakespeariani. A poco a poco, però, da semplice apologia il saggio si trasforma in una

³¹⁵ Id., *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 655.

³¹⁶ Cfr. M. Sechi, *Il giovane Svevo*, cit., p. 49.

sorta di fenomenologia del dilettantismo, carica di implicazioni che gettano luce su tutta l'opera di Svevo stesso.

Innanzitutto un dilettante è – spiega Svevo – chiunque coltivi un'arte o una scienza nei ritagli di tempo concessi da un'altra occupazione. Un esempio a caso: dilettante è chi pratica la musica, il teatro o la letteratura per «sfoga[re] degl'istinti che rimangono insoddisfatti scrivendo lettere di Banca» (il discorso svela qui una sempre più esplicita nota autobiografica, essendo Svevo al tempo impiegato alla Banca Union).³¹⁷ I dilettanti vengono così subito iscritti in una cornice interpretativa destinata a diventare centrale per Svevo: la cornice ironicamente patologica dei desideri e delle pulsioni insoddisfatte e impossibili da soddisfare. L'arte è un istinto un po' perverso e i dilettanti, normali membri della nostra società a cui non è consentito di vivere da artisti, fanno quel che possono per liberarsene. Essi sono insomma degli «ammalati» – argomenta lo scrittore – e perciò non vanno odiati ma compianti: «non è scusabile», ci chiede ancora una volta Svevo, «se un nostro agente di commercio o di banca soddisfa come può quel desiderio di ridare idee o forme estetiche che madre natura, irragionevolmente, gli mise nel sangue?». ³¹⁸

Ma dopo aver assorbito i dilettanti nella propria costellazione di pensiero, trasformandoli nel più classico dei suoi alter-ego (il malato, l'organismo debole che cade vittima dei propri impulsi e affligge i sani con i suoi tormenti), Svevo rovescia l'immagine iperbolica in una sorta di abbozzo di programma intellettuale, sottolineando i lati positivi e i punti di forza del dilettantismo. Oscillare tra discipline diverse, sbocconcellandole tutte senza dedicarsi fino in fondo e in modo esclusivo a nessuna, non è infatti soltanto un sintomo di malattia. È anche un preciso atteggiamento conoscitivo: serve a preservare la vivacità dell'intelletto e a difenderlo da ogni dogmatismo. «Contro l'immiserimento dello spirito, contro la pedanteria» afferma lo scrittore «non c'è altro mezzo che il culto di più materie». E non si tratta di un culto rudimentale e approssimativo: per Svevo il dilettante, lungi dall'essere necessariamente un mero *amateur*, può anche praticare «l'esercizio [...] non del tutto superficiale» delle varie discipline di cui si occupa. Infatti, anche alcuni tra i più grandi artisti del passato sono stati contagiati dal «germe» del dilettantismo: un esempio eccellente è Goethe, che aveva «la tendenza al dilettantismo, cioè la passione per molte materie di cui una sola

³¹⁷ I. Svevo, *Il dilettantismo* [1884], in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 1015-1019: p. 1015.

³¹⁸ Ivi, p. 1017.

basta a riempire la vita di un uomo anche se quest'uomo si chiama Goethe» (il quale infatti da vecchio si addolorava «di non vedersi meglio apprezzato come naturalista» e «deplorava, inoltre, di non avere avuto tempo da poter dedicare all'architettura»). Ma nel novero degli avidi di ogni genere di conoscenze Svevo inserisce anche Michelangelo Buonarroti e soprattutto Machiavelli, «sommo fra i dilettanti».³¹⁹ Infine, conclude Svevo, un ulteriore merito dei dilettanti è quello di essere ottimi divulgatori: assorbono grandi dosi di cultura e poi non riescono a trattenersi dal trasmetterla a tutti coloro che li circondano, disturbando – ma al contempo istruendo – i propri vicini di posto a teatro oppure in ufficio «il proprio principale se è persona a modo».³²⁰

Per Svevo quindi la figura del dilettante, oltre a essere avvolta in un'atmosfera ironica e auto-ironica caratteristica del suo stile, rimanda anche a una precisa postura epistemologica, corredata da una genealogia di modelli illustri. Una postura ondivaga e sfaccettata, caratterizzata prima di tutto dall'essere frammentaria, incompleta: «la sua attività» è «divisa», sottolinea più di una volta lo scrittore, è una «semi-attività».³²¹

Se Musil ha forgiato una figura-cardine del suo pensiero come quella del saggista, rappresentazione di un preciso atteggiamento conoscitivo, si può dire che anche Svevo si è costruito una figura simile. Nel mondo sveviano il saggista si chiama «dilettante». E in effetti i pochi tratti di cui Svevo si serve per accennare il ritratto del «dilettante» assomigliano per diversi aspetti a quelli che Musil indaga approfonditamente nel corso degli anni per costruire il profilo del «saggista». Anche per Musil infatti – come si è accennato più sopra – il saggista incarna una postura intellettuale intermedia, duplice, eclettica e mai del tutto compiuta. Così dichiara in un testo del 1918 dedicato all'ammiratissimo amico saggista Franz Blei, capace di abbracciare «con il suo amore molte cose che secondo il giudizio comune non si accordano tra loro»:

Il saggista – il quale agli occhi dell'accademico è una specie di banderuola che si guadagna da vivere con ciò che per la produzione accademica non è che materiale di scarto – appare d'altro canto agli scrittori per lo più come una mera soluzione di compromesso, un rifrangersi della loro luminosa essenza nelle nebbie della comune razionalità. Tanto l'una quanto l'altra prospettiva sono limitate.³²²

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ivi*, p. 1019

³²¹ *Ibidem* e *ivi*, p. 1015.

³²² R. Musil, *Franz Blei*, cit., p. 1024.

In un saggio del 1931, Musil torna a descrivere la cultura sterminata ed eccentrica di Blei:

Questa enorme capacità di assorbimento non è né quella tipica del collezionista, che si getta su tutto con una sorta di voracità onnivora e gaudente, né quella tipica del sistematico, che ha sempre una grande idea in nome della quale arruola le nozioni utili e infila loro un'uniforme [...] per descriverlo nel modo più appropriato bisognerebbe ricorrere al concetto paradossale di un edonismo rigoroso o di un edonistico rigore.³²³

Il «saggista» musiliano e il «dilettante» sveviano condividono quindi alcune caratteristiche fondamentali: la vocazione eclettica e la tendenza a dedicarsi con avidità ma anche con un certo «rigore» (in modo «non del tutto superficiale») a molti oggetti di interesse diversi; la natura incompiuta e sospesa tra mondi separati, nessuno dei quali è disposto a riconoscerli e accoglierli pienamente; e infine la pessima fama che da ogni parte – ingiustamente – li circonda. «Saggista» e «dilettante» attraversano i confini, fanno saltare le linee di demarcazione prestabilite che separano le discipline e le sfere di sapere. E proprio in questa loro imperfezione e nel loro implicito atto di sfida risiede la loro forza: la capacità di preservare l'elasticità e l'apertura dello «spirito». Tanto per Svevo quanto per Musil, infatti, il principale nemico del dilettantismo o del saggismo sono gli spiriti «immiseriti», la «pedanteria», le prospettive «limitate» – ogni disposizione intellettuale rigida, sistematica e sicura delle proprie ragioni.

Di che cosa ci parla questa somiglianza di attitudine e temperamenti, questa solidarietà a distanza tra «dilettante» e «saggista»? Tutte e due le figure sembrano essere convocate sulla scena in risposta o almeno in *reazione* alle inquietudini epistemologiche che attraversano il pensiero tanto di Musil quanto di Svevo. Entrambi scrupolosi lettori di Nietzsche, i due scrittori – come la maggior parte degli artisti più significativi della loro generazione – si dichiarano insoddisfatti delle nozioni correnti di verità e menzogna e dei modi convenzionali di concepire i processi di pensiero e conoscenza. Affacciati sul precipizio della loro incertezza, cercano di escogitare nuove strade, posture conoscitive diverse. Musil prova ad elaborare una possibile soluzione scolpendo il concetto di saggismo; il giovane Svevo tasta il terreno rivendicando i pregi

³²³ Id., *Franz Blei – 60 Jahre* [1931], ivi, pp. 1119-1203: pp. 1200-1201.

del dilettantismo. In questo contesto, il «saggista» e il «dilettante» funzionano come incarnazioni di una attitudine intellettuale alternativa ed eccentrica. Mentre però la figura musiliana del «saggista» è molto articolata e si sviluppa negli anni attraverso numerosi testi fino ad approdare alle pagine celebri sull'«utopia del saggismo» all'interno dell'*Uomo senza qualità*, il «dilettante» sveviano è un'immagine molto meno approfondita e complessa. E tuttavia l'atteggiamento di fondo è affine.

La vivida immagine sveviana del «dilettante» come figura di confine, intermediario goffo e un po' ridicolo tra sfere di conoscenza diverse, si innesta su un più vasto terreno di riflessioni intorno al rapporto tra artisti, scienziati e filosofi. Infatti, benché non dedichi lunghi saggi e trattati alla teoria dell'arte, come fanno invece Musil e Pirandello, anche Svevo torna a più riprese su questo tema. Alcune prime considerazioni al riguardo si possono già riscontrare nei suoi testi giovanili, ovvero gli articoli e le recensioni scritte per l'«Indipendente» negli anni Ottanta dell'Ottocento. Che cosa possiamo scoprire qui della concezione dell'arte che sembra avere il giovane Svevo? Sentiamo intanto come nel 1885 parla di un genere specifico di letteratura – la letteratura di intrattenimento:

Giorgio Ohnet è un amabile scrittore ed avrebbe torto a voler essere di più. Le grandi verità della vita gli rimangono ignote; le piccole le scorge con sguardo esercitato, ma poche rimangono inalterate dalla sua commozione e dai suoi pregiudizi. Perciò la critica potrebbe fargli il viso d'armi; non il pubblico, il grande pubblico, quello che non si occupa d'arte che per divertimento. I romanzi di Ohnet sono fatti per lui.³²⁴

Ohnet è uno scrittore alla moda. Svevo recensisce con attenzione e un tocco di ironia il suo ultimo romanzo ma, giunto quasi alla fine del suo commento, conclude che Ohnet «è un amabile scrittore» e niente di più. «Le grandi verità della vita gli rimangono ignote». E perfino le verità «piccole» Ohnet le riveste di pregiudizi e toni drammatici ed eccessivamente passionali. Svevo non sa dire quanto nella scrittura di Ohnet sia frutto di calcolo e quanto semplice ingenuità: quel che è certo è che «l'idea morale pare che in lui sia quale è nella maggior parte dei lettori».³²⁵ È uno scrittore in armonia con le attese del suo pubblico, dunque, nato per confortare e tranquillizzare i lettori e confermare le loro convinzioni. Questa di conforto e rassicurazione è una possibile funzione dell'arte,

³²⁴ I. Svevo, *Giorgio Ohnet* [1885], in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 1028-1035: p. 1035.

³²⁵ Ivi, p. 1034.

ma non è quella congeniale a Svevo: anzi, non potrebbe essere più lontana dal suo gusto. A giudizio di Svevo, l'arte è ricerca e ascolto delle «piccole» e «grandi verità della vita». E non solo: proprio come Musil, che nel prologo del capitolo I di questo lavoro ci parlava di un'arte che deve isolare il suo fruitore («l'arte deve isolare colui che ne gode»), anche Svevo affronta la questione dell'arte come fonte di irrequietezza, carica a volte di una potenza addirittura disturbante.

Lo fa per esempio in *Del sentimento in arte*, un abbozzo di discettazione estetica a cui lavorava nel 1887, poco prima di cominciare a scrivere *Una vita*. Qui ci presenta lo strano caso di Charles Darwin, scienziato legato da un rapporto di amore-odio per l'arte. Da giovane Darwin era molto appassionato di musica e letteratura, come testimonia la sua autobiografia, a cui Svevo fa riferimento. La «musica bella lo commoveva in modo da risentirsene fisicamente»: si trattava di una «sensazione fisica» molto specifica, che consisteva in «uno strano brivido che affettava principalmente le vertebre della schiena». La letteratura invece – prosegue Svevo assumendo un tono un poco canzonatorio – lo spingeva addirittura «a commoversi su bei versi, a piangere sulla sorte di qualche eroe di Walter Scott ch'egli ancora non sapeva discendente da scimmie». Amava esclusivamente le storie a lieto fine, dove il vizio è punito e la virtù premiata, secondo la più rigida e rassicurante giustizia poetica. «Insomma» – conclude Svevo – «quando il futuro grande naturalista teorizzava su arte ne sballava di grosse».³²⁶

Ma da vecchio Darwin mutò completamente atteggiamento: l'intensità del piacere provocato dall'arte si tramutò nel suo opposto, in turbamento e angoscia. «Qualunque commozione artistica agitava quel potente cervello» spiega Svevo, «ma non per portarlo a sofisticare sull'opera artistica»: al contrario, «per ripiombarlo con maggior violenza alle abituali preoccupazioni e il vecchio ne soffriva quanto il giovane ne aveva goduto».³²⁷ L'arte dunque non offre sempre sollievo e commozione, passioni sublimi (e un po' *kitsch*) e oblio di sé stessi. L'arte scoperta da Svevo riflettendo su Darwin ha un effetto violento. Invece di distrarci, ci riporta indietro a noi stessi e ai nostri problemi. Un'arte non d'evasione ma di 'imprigionamento', dalla quale – potendo – si preferirebbe piuttosto fuggire. Non è un caso probabilmente che il giovane Svevo sia rimasto tanto colpito dalla storia di Darwin. Anzi, sembra quasi una sorta di presentimento: lui stesso assomiglierà al vecchio scienziato quando, divenuto ormai il

³²⁶ Id., *Del sentimento in arte*, cit., p. 841.

³²⁷ Ivi, p. 842.

maturato industriale Schmitz, vivrà a sua volta la letteratura come un tormento, una «ridicola e dannosa cosa» da strappare via da sé stessi, una malattia da scongiurare per sempre.³²⁸

Ma come funziona questa arte concepita come preoccupazione e assillo? Anche Svevo, come Musil e Pirandello, è affascinato dalla questione del rapporto tra le sfere dell'immaginazione letteraria e della teorizzazione scientifica o filosofica, sfere distinte ma che anche ai suoi occhi – come a quelli degli altri due scrittori – non appaiono affatto prive di punti di contatto. Il tema, che innerva profondamente tutta l'opera sveviana, non compare solo negli anni della *Coscienza di Zeno*, ma si annuncia già molto prima: alla fine dell'Ottocento, quando inizia a emergere a sprazzi in diversi luoghi della produzione giornalistica del giovane aspirante intellettuale. Svevo però – a differenza di Musil e Pirandello – non lo affronta mai su un piano puramente astratto, dove sarebbe molto difficile articolarlo e gestirlo. Lo avvicina invece a partire da esempi e casi concreti.

Un caso è l'opera di Zola, che Svevo ammira molto. Benché recensendo *La gioia di vivere* Svevo ne critichi la tendenza a sottomettere il racconto a una tesi astratta, facendo sembrare la storia «una logica consigliata al lettore, un insegnamento morale»,³²⁹ altrove indica nel romanziere francese un esempio del possibile connubio tra arte e scienza. Con Zola, infatti, «l'idea scientifica dell'eredità è entrata al luogo che occupava il destino nella tragedia greca». E che cosa succede quando un'idea scientifica entra in questo modo nei territori dell'arte? Per il giovane Svevo, l'artista non fornisce delle mere dimostrazioni alla teoria. Zola «non si prefisse di provare le teorie di Darwin che ammise a priori per provate». Della scienza il romanziere si serve invece liberamente per gettare una luce di conoscenza sulla vita, che sta cercando di comprendere: «non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega». Tanto che la teoria scientifica potrebbe anche venire smentita e superata da nuove teorie più aggiornate, ma l'opera letteraria ad essa ispirata non perderebbe il suo valore e continuerebbe ad apparire coerente e fondata: «se questa

³²⁸ Su questo si veda anche E. Saccone, *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, cit., p. 73: «Dunque l'arte non è un dimenticarsi, un sogno, un'evasione dal reale verso lidi più calmi e sereni? Non è catarsi, liberazione dalle passioni? Pare proprio di no».

³²⁹ Italo Svevo, *'La joie de vivre' di Emilio Zola [1884]*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 993-996: p. 995.

teoria venisse scartata da altra, i nostri posteri vedrebbero, nell'opera di Zola, una rappresentazione della vita quale la sentono i più colti dei nostri contemporanei». ³³⁰

Qualche anno più tardi, la questione riaffiora di nuovo con un esempio opposto: il caso di un filosofo che mise da parte le teorie e scrisse un'opera letteraria. Si tratta di Machiavelli e della *Mandragola*. In un articolo del 1887, Svevo si interroga sulle ragioni che possono aver spinto l'autore del *Principe*, nei cui scritti «le idee sovraneggiano tanto le forme», a cimentarsi nell'arte. Perché un pensatore così impegnato a riflettere sui problemi del suo tempo ha deciso di riscrivere in forma di dramma una novella di Boccaccio? Perché un filosofo si è reinventato artista? La risposta più semplice e frequente è che la *Mandragola* non sia altro che una «necessaria appendice alle teorie» espresse nel *Principe*. Eppure Svevo, ancora una volta, si dichiara in disaccordo con questa interpretazione che riduce l'opera artistica a una ancella del sistema filosofico:

Eppure mi sembra che quest'uomo, tanto serio, tanto posseduto da un concetto suo, non abbia fatto quella commedia per le idee che gli dettarono *Il Principe*, ma che – una volta in sua vita – l'artista trionfò del filosofo. ³³¹

L'artista trionfò del filosofo: la commedia deve essere letta quindi come un'opera autonoma, frutto del lavoro dello scrittore e non semplicemente del grande pensatore, nonostante il rigore e la forza argomentativa di quest'ultimo. «Sarebbe ben povera cosa», osserva Svevo, «quella novella drammatizzata quale appendice al *Principe*». Ma questo non significa che il pensatore non abbia giocato alcun ruolo nella costruzione del testo letterario, seppure «inconsapevolmente» e «con altri scopi». Il filosofo infatti è penetrato nella narrazione, ma non per fornirle idee e argomentazioni (è anacronistico – sostiene Svevo – vedere nella *Mandragola* una commedia a tesi e ricercarvi «un'idea politica o filosofica»). Piuttosto il filosofo, con il suo tipico «spirito d'osservazione», ha influenzato la forma: rendendo possibile un atteggiamento distaccato che ricorda «l'impersonalità moderna», uno «stile più disinvolto» rispetto ai contemporanei e un uso migliore del «dialogo» per «descrivere persone e cose». ³³²

³³⁰ Id., *Il libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio, ivi, pp. 1010-1014: p. 1012.

³³¹ Id., *Una frase sulla 'Mandragola'* [1887], ivi, pp. 1042-1044: p. 1043.

³³² Ivi, p. 1044.

L'idea, o meglio la costellazione di idee, che sta affiorando nel giovane Svevo è dunque questa: scienza, filosofia e arte sono ambiti separati e diversi e l'artista non è subordinato al filosofo o allo scienziato, bensì agisce secondo i propri mezzi e persegue i propri fini. Tuttavia artisti, scienziati e filosofi possono incontrarsi e interagire, contaminandosi a vicenda: gli artisti possono servirsi delle teorie scientifiche e i filosofi possono esprimersi nelle forme dell'arte. Il contributo offerto da una teoria scientifica o da un pensiero filosofico a un'opera d'arte, però, è sempre un contributo di tipo *artistico*. Entrando nei territori dell'arte, la teoria astratta non rimane immutata e non assoggetta l'opera alle proprie tesi. Piuttosto avviene il contrario: l'opera assoggetta ai suoi scopi la teoria e da essa ricava un arricchimento della propria visione della vita oppure un rinnovamento formale e stilistico. La letteratura assorbe la teoria filosofica nei propri tessuti, la trasforma e la adatta a sé stessa.

Le intuizioni abbozzate nel saggio sulla *Mandragola*, finora piuttosto trascurate dai commentatori, preludono a idee che lo Svevo maturo elaborerà intorno alla metà degli anni Venti, in particolare in quell'abbozzo per la conferenza a Milano che oggi è conosciuto con il titolo di *Soggiorno londinese*, sul quale dovremo tornare più avanti. Prima, però, il giovane Svevo si confronta ancora una volta con alcune questioni di ordine estetico – e cerca di farlo in grande stile. Si tratta del saggio incompiuto *Del sentimento in arte*, a cui lo scrittore lavora nel 1887 (lo stesso anno in cui pubblica l'articolo su Machiavelli). Il saggio, rimasto incompiuto, aspira a raccogliere e ordinare le riflessioni di Svevo in campo estetico e affronta un tema che sarà «uno dei punti nevralgici di tutta la sua opera successiva»,³³³ ovvero il rapporto dialettico che intercorre tra «ragionamento» e «sentimento», tra arte e conoscenza astratta.

Non è facile ricostruire la struttura delle riflessioni sveviane, perché il testo si snoda secondo un ritmo discontinuo e divagante e si fonda su una serie fitta ma estremamente eterogenea di letture (vengono citati – tra gli altri – Kant, Darwin, Renan, Schumann e Wagner, Poe, Dumas, Zola, Heine, Cervantes, Sofocle, Descartes e Comte). E tuttavia il nucleo argomentativo centrale è piuttosto coerente. Il discorso si avvita intorno al problema di distinguere le differenze tra «ragionamento» e «sentimento» che, come abbiamo visto, sono una coppia di concetti su cui si soffermano anche Musil e Pirandello.

³³³ Federico Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in I. Svevo, *Teatro e saggi*, cit., p. 1601.

In primo luogo Svevo declina la questione sul piano della ricezione: l'arte va analizzata attraverso il ragionamento o va 'sentita'? Tra le due opzioni Svevo tende a dare la sua preferenza al sentimento, senza interpretarlo però come ispirato e sognante irrazionalismo bensì come alternativa a un razionalismo eccessivo, borioso e soddisfatto di sé stesso, come quello dei letterati dotti che pontificano sull'arte. Un razionalismo che fa assomigliare chi lo pratica a un elefante, l'animale più «dottrinario»: pesante, sgraziato, lento, privo di mobilità, con una proboscide che si allunga per «potersi ficcare dappertutto».³³⁴ Ma non è necessario essere un elefante coltissimo per estrarre la «verità di un'opera». Non serve infatti disporre di ampie conoscenze fattuali per comprendere un testo letterario: «per un antico adagio l'uomo porta in sé i germi di tutti i caratteri; è l'umanità del suo carattere che lo abilita a sentire tutti i fatti umani», scrive Svevo, «non occorre essere stato in Russia per sentire la verità di Tourgeneff o Tolstoj o in California per quelle di Bret-Harte». Anzi, la verità dell'opera d'arte viene portata alla luce anche meglio da «animali che hanno il sentimento facile, largo, veramente da animali alati».³³⁵ Per Svevo, quindi, il sentimento è una facoltà dalla portata conoscitiva tanto quanto la ragione.

Ma il rapporto tra «ragione» e «sentimento» è sfaccettato e non si risolve, agli occhi dello scrittore, in una semplice e incontrastata supremazia del secondo sul primo. Di ciascun polo si possono soppesare vantaggi e svantaggi:

Il vantaggio principale della conclusione del cervello sta nella precisione ma anche il sentimento ha dei vantaggi su questo giudizio. Intanto è più completo più elementi rimangono a formarlo perché il ragionamento è prima di tutto un lavoro di eliminazione; non si ragiona sulle cose stesse, si ragiona su loro parti. Per quanto oscuro per quanto muto il sentimento è più completo.³³⁶

La ragione ha quindi il vantaggio dell'esattezza, ma è analitica e parziale, tende a concentrarsi solo sui dettagli: la riflessione scompone il suo oggetto, avrebbe detto Pirandello. Il sentimento invece è globale e sintetico, abbraccia l'insieme. Ragione e sentimento inoltre differiscono non solo nell'approccio generale al loro oggetto, ma anche nel modo e nella velocità con cui lo affrontano:

³³⁴ I. Svevo, *Del sentimento in arte*, cit., p. 833.

³³⁵ Ivi, p. 834.

³³⁶ Ivi, p. 833.

Il sentimento è anzitutto irragionevole. Ma questo sentimento sa da solo giungere alle più alte sommità cui alla ragione sia dato di arrivare. È ben vero che spesso non s'accorge di essere tanto in alto e che presto ritorna a valle quando non vi capitombola preso da capogiro, mentre la ragione lenta e a fatica vi sale ma giuntavi vi cerca l'altipiano e lo costruisce e vi si acclimatizza.³³⁷

Il sentimento è rapido, il ragionamento lento. Mentre il sentimento procede per intuizioni repentine, la ragione richiede un tempo molto lungo per elaborare le proprie verità. E tuttavia proprio il suo avanzare per intuizioni espone il sentimento a gravi errori e «capitomboli», che la ragione invece sa evitare. Per questo, verso la fine del testo, Svevo conclude che oggi l'artista «deve essere dotto». L'«errore» e il «cattivo gusto» lo minacciano e «l'artista abbandonato al suo sentimento potrebbe ricaderci».³³⁸ La moderata difesa del sentimento di fronte alla arroganza del discorso «dottrinario» non conduce dunque Svevo a un rifiuto della ragione come strumento per interpretare la realtà. Lo scrittore tenta piuttosto di illuminare i punti di forza e debolezza di tutte e due le istanze, che sente «entrambe gnoseologiche e tuttavia irriducibili l'una all'altra».³³⁹ Ed esorta a mantenerle in equilibrio:

Descartes lasciò detto che l'uomo sa di essere perché pensa, Auguste Comte, invece il fondatore del positivismo, asserì che sappiamo di essere perché sentiamo. Credo che meglio di tutti saprà di vivere chi sente la verità di tutt'e due le prove.

Con questo invito finale a tenere insieme Descartes e Comte, il pensiero e il sentimento, anche Svevo si colloca insieme a Musil e Pirandello nella stessa costellazione di autori primonovecenteschi che si distaccano tanto dall'ingenuo razionalismo positivista tardo-ottocentesco quanto dal lirismo ispirato dell'irrazionalismo *fin-de-siècle*.

La ricerca di una via intermedia, che non sia un semplice compromesso ma un incontro produttivo tra due diverse sfere di conoscenza, si prolungherà attraverso tutta l'opera sveviana. E Svevo torna a parlarne ancora una volta, in termini nuovi, nel 1926,

³³⁷ Ivi, pp. 845-846.

³³⁸ Ivi, p. 846.

³³⁹ E. Saccone, *Il poeta travestito*, cit., p. 76.

nel testo incompiuto *Soggiorno londinese* (già indagato più volte dalla critica).³⁴⁰ Adesso però Svevo è uno scrittore maturo e sceglie di affrontare questo tema voluminoso nel suo stile più tipico: leggero e ironicamente modesto. E tuttavia, pur avvolgendo l'intera questione in una patina scherzosa, riesce ad articolarla con chiarezza e perfino a condurla a delle possibili soluzioni. «Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo» scrive.³⁴¹ E fa l'esempio del superuomo che, rielaborato in Italia nelle forme della prosa e della poesia, è tanto cambiato da risultare irriconoscibile allo stesso Nietzsche. È proprio il malinteso tra pensatori e artisti a interessare Svevo, che lo illustra con un esempio narrativo, una storia brevissima il cui protagonista è un artista interessato alla teoria della relatività:

Dopo qualche vano tentativo di avvicinarvisi, la mette in un cantuccio di dove essa lo turba e l'inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo senza la quale non si sa più pensare.

Svevo immagina che l'artista inventi un racconto ispirato alla teoria e che Einstein risponda: è bello, ma non ha niente a che fare con la relatività. «Io che non conosco la matematica e perciò la vera relatività» commenta però Svevo, «non sono sicuro che non ci sia in quell'idea più relatività di quanto l'Einstein supponga».³⁴² Ritorna qui l'idea, già espressa da Svevo molti anni prima riflettendo su Zola, che l'artista si appropri di una teoria scientifica o filosofica non per dimostrarla pedissequamente, bensì per usarla a modo proprio per 'spiegare' la realtà. Ma adesso Svevo si spinge ancora più avanti e raffigura questo rapporto come un vero e proprio tradimento dell'artista rispetto alla teoria. Un tradimento a cui l'artista sembra avere pieno diritto, perché le verità a cui perviene non hanno meno valore di quelle raggiunte dallo scienziato. E Svevo infatti conclude:

³⁴⁰ Si vedano tra gli altri E. Saccone, *Il poeta travestito*, cit., pp. 244-245 e 260-263; M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz*, cit., pp. 39-67; Matteo Palumbo, *La gaia coscienza*, in F. P. Botti, G. Mazzacurati, M. Palumbo, *Il secondo Svevo*, Liguori, Napoli, 1982; Maria Anna Mariani, *Svevo e Nietzsche*, «allegoria», 59, gennaio-giugno 2009, pp. 71-91.

³⁴¹ I. Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 895.

³⁴² *Ibidem*.

Questo rapporto intimo tra filosofo e artista, rapporto che assomiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli, conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso. In quanto al filosofo può dirsi contento quando un potente riflettore lo metta in piena luce del mondo lui che corre il rischio di fare la vita del roditore.³⁴³

Svevo sostiene qui un'aspirazione intellettuale forte nella letteratura, che si trova connessa in un «rapporto intimo» con la filosofia. E tuttavia questo rapporto è «intimo», ma non armonico. L'arte e la filosofia non sono fatte per comprendersi e illuminarsi a vicenda: piuttosto si fraintendono, si tradiscono e si manipolano. Ma è proprio dalla disarmonia e dal conflitto che entrambe possono trarre giovamento e produrre, ciascuna nel proprio campo e in modo autonomo, i frutti migliori. La specificità di ogni disciplina non significa quindi che esse non abbiano degli scopi condivisi: mentre avverte dei litigi, Svevo parla infatti di «matrimonio», mai di divorzio, tra letteratura e filosofia. Infine, l'autore triestino rifiuta categoricamente anche la concezione sacerdotale della letteratura come forma suprema di conoscenza: come è noto, nelle *Continuazioni* della *Coscienza* l'anziano Zeno Cosini paragona la propria scrittura a una giornaliera «misura d'igiene» che si accompagna al rituale dell'assunzione del «purgante».³⁴⁴ Ben lontana dall'essere una attività sacra ed eletta, l'arte per Svevo non è che il frutto di una umile e costante pratica quotidiana.

*

Attraverso la lettura dei saggi di Pirandello, Svevo e Musil abbiamo ricostruito i percorsi delle loro riflessioni intorno al binomio letteratura-pensiero, mettendo in luce l'orizzonte intellettuale che – a distanza e senza che ne siano consapevoli – li unisce. I tre scrittori gravitano innanzitutto intorno a una medesima questione, che declinano ciascuno secondo il proprio lessico personale, ma tuttavia ricorrendo a termini non troppo diversi gli uni dagli altri. Si tratta della coppia concettuale sentimento-ragione. Il rapporto tra questi due poli che la tradizione occidentale considera di norma separati e

³⁴³ Ivi, pp. 896-897.

³⁴⁴ Id., *Prefazione*, in Id., *Romanzi e 'Continuazioni'*, cit., pp. 1222-1234: p. 1227.

inconciliabili (quello dell'intellettualità pura, filosofica, da un lato e quello dell'emotività e dell'affettività, radicato nella sfera estetica, dall'altro) sembra apparire a Musil, Pirandello e Svevo affascinante e decisivo. Tutti e tre dedicano infatti a questo tema diverse pagine dei loro saggi e articoli. Per cercare di articolarne il senso, i tre scrittori propongono formule che contengano entrambe le nozioni. Musil ricorre al trattino per formare dei neologismi capaci di annettere le due sfere l'una all'altra dentro un'unica parola: parla di «pensiero emozio-razionale e senti-mentale». Pirandello riflette sul sintagma «sentimento dell'idea» e sul nesso fondamentale che nell'arte umoristica lega «il caldo del sentimento e il freddo della riflessione». Svevo invece – che scrive un intero saggio su questo argomento – ci consegna una *pointe* dalla potenza aforistica: se Descartes propugnava il primato del pensare e Comte il primato del sentire, noi dovremmo credere alla verità di entrambe le affermazioni.

Tutti e tre gli scrittori poi forgiavano delle 'figure' archetipiche di scrittori in grado di incarnare la fusione tra le due istanze: Musil costruisce la figura del «saggista», sospeso tra arte e scienze (rappresentato per eccellenza nella vita reale dall'amico Franz Blei); Pirandello quella del «critico fantastico», creatura «bifronte» che combina fantasia e ragionamento (incarnata nella vita reale in Alberto Cantoni); Svevo la figura, più sfumata, del «dilettante» (che rinvia *in primis*, attraverso molte velature autoironiche, a se stesso). Si tratta di figure di artisti della parola – spesso misconosciuti, incompresi e respinti – che non si lasciano racchiudere soltanto in una disciplina, una sfera di conoscenza, una modalità di scrittura: trascinati dalle proprie passioni intellettuali, evadono le definizioni esatte e scivolano lungo i confini tra i generi tradizionali.

Infine, ancora più in profondità, tutti e tre gli scrittori mostrano un forte interesse per il reticolo di relazioni – fatto di interazioni, scambi, prestiti, ispirazioni, tradimenti – che lega letteratura e forme del sapere teorico (sia scientifico che filosofico). Tuttavia, sia Musil che Pirandello e Svevo sono convinti sostenitori dell'idea che la letteratura disponga di un proprio sapere attivo e autonomo, non derivato passivamente dalla filosofia o dalle scienze. Musil parla infatti della «conoscenza dello scrittore» e segna i confini del territorio che si trova sotto la sua giurisdizione, «il regno della sua ragione»,³⁴⁵ che è il campo delle questioni etico-morali, delle relazioni io-altri. Pirandello si serve di una sua novella (*Se...*) per portare avanti una discussione teorica moltiplicandone le sfaccettature e sostiene che «il vero dell'arte, il vero della fantasia,

³⁴⁵ R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, cit., p. 1029.

non è il vero comune». Svevo, infine, illustra questa tesi inventando una piccola parabola – la storia di un artista che si serve della teoria della relatività per scrivere un racconto e, così facendo, delude profondamente Einstein, ma insegue una propria verità.

Alla luce delle loro riflessioni, i tre scrittori appaiono dunque come tre esponenti significativi di una stessa temperie culturale, che si situa sul crinale tra irrazionalismo e positivismo senza accogliere nessuno dei due: è questo il sostrato intellettuale fondamentale di ciò che chiamiamo ‘modernismo letterario’.

3.

AVVENTURE DEL PENSIERO³⁴⁶

3.1 Il romanzo come avventura intellettuale

Ci siamo chiesti fin qui in che modo il romanzo – in particolare il romanzo modernista – aspiri ad offrire una forma di conoscenza. Per affrontare la questione ci siamo rivolti, nel primo capitolo, alla storia e alla teoria della letteratura. In seguito, nel secondo capitolo, abbiamo preso in considerazione da vicino le parole che Musil, Pirandello e Svevo – tre autori che abbiamo selezionato in quanto rappresentativi dell’atmosfera intellettuale primonovecentesca – spendono su questo tema. Ora inseguiamo il problema che interessa questi tre scrittori ancora un po’ più a fondo e abbandoniamo gli scritti teorici per addentrarci invece nelle loro opere romanzesche. Il vero punto di incontro tra le dimensioni della finzione letteraria e della riflessione astratta si trova infatti proprio dentro alle trame narrative. Qui Musil, Pirandello e Svevo sperimentano concretamente possibili forme di affinità e addirittura di «intimità» tra le idee filosofiche e le invenzioni della letteratura (è Svevo a ricorrere al concetto di ‘intimità’, parlando del «rapporto intimo», simile ad un «matrimonio legale», che spesso intrattengono filosofi e artisti).³⁴⁷

Pur prendendo in considerazione diversi testi di Pirandello e Svevo e anche alcune opere della letteratura europea coeva (come quelle di Mann e di Broch), in questo capitolo ci soffermeremo su tre romanzi, che analizzeremo più da vicino: *L’uomo senza qualità*, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *La coscienza di Zeno*. Cosa

³⁴⁶ In forma più sintetica ho anticipato e discusso parte delle idee esposte in questo capitolo in alcuni miei interventi: Maddalena Graziano, *Italo Svevo*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, a c. di G. Ferroni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 588-596; Ead., *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a c. di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp. 113-131; Ead., *Adventures of Thought. Fiction and Reflection in Modernist Italian Narrative*, in *Borders of Modernism*, a c. di M. Tortora, A. Volpone, atti del convegno internazionale del *Centre for European Modernism Studies*, Perugia, 14-16 dicembre 2016, Perugia, Morlacchi (CEMS Series), in corso di stampa. Le tesi – presentate nei testi citati in modo molto meno ampio – vengono qui riprese, ulteriormente sviluppate e approfondite.

³⁴⁷ I. Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 895.

accomuna questi titoli? Innanzitutto, si tratta di tre testi che ruotano attorno a protagonisti eccentrici tanto sul piano intellettuale quanto su quello ‘sociale’. In Ulrich, Zeno Cosini e Serafino Gubbio l’inclinazione a filosofare molto si accompagna a una vocazione profonda alla solitudine e all’isolamento. La questione dell’alienazione dal mondo circostante è uno dei temi più importanti che i romanzi di Musil, Pirandello e Svevo condividono.

Ulrich, l’«uomo senza qualità», è un matematico-filosofo benestante. Abita da solo e – benché goda di un discreto successo con le donne – vive tutte le sue relazioni, anche quelle sentimentali, con distacco e freddezza. Ma la disconnessione dal mondo umano che lo circonda non tocca solo le relazioni sociali e le vicende a carattere erotico: è una caratteristica profonda di cui Ulrich stesso prende coscienza nel capitolo 120 del romanzo, che segna uno snodo decisivo nella trama. Siamo quasi alla fine della seconda parte: in città ha luogo una sollevazione popolare suscitata dall’«Azione Parallela», il progetto per le celebrazioni del settantesimo compleanno dell’imperatore Francesco Giuseppe nel 1918, di cui si discute ormai da molto tempo senza giungere ad alcun risultato. Agitata dall’attesa frustrante di un evento sul quale i notabili della città non riescono a decidersi, una massa sempre più febbrile e minacciosa si riversa nelle strade della capitale, cercando di raggiungerne il centro. Il corteo, tuttavia, non sembra avere uno scopo o una ragione precisa: a suscitare l’aggressività è bastata la sensazione diffusa e irrazionale «che qualcosa doveva finalmente una buona volta succedere», «qualcosa di inconsueto».³⁴⁸ L’uomo senza qualità non partecipa al corteo, ma ne osserva le dinamiche da una finestra del palazzo del conte Leinsdorf, il principale promotore dell’Azione Parallela. Attorno all’edificio la massa va sempre più addensandosi, ma una spessa vetrata attutisce il rumore esterno, rendendo quasi inudibile il tuono della folla. Racchiuso in questa posizione estranea e ovattata, Ulrich è assalito tutt’a un tratto dal

bisogno di tagliarsi fuori o di lasciare la vita che si trascorre affabilmente insieme agli altri. Ciò che si chiama anarchia o misantropia, quel sentimento mille volte giustificato e meritato, non si sviluppava, non si manifestava in alcun modo, era semplicemente là e Ulrich si accorse che ne era stato accompagnato per tutta la vita, ma di rado con quella intensità.³⁴⁹

³⁴⁸ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 626.

³⁴⁹ Ivi, p. 633.

È una auto-rivelazione piuttosto importante, perché da questo momento qualcosa nella vita dell'uomo senza qualità è destinato a cambiare per sempre. Nell'ultimo capitolo della seconda parte, significativamente intitolato *Inversione di rotta* (nell'originale tedesco *Umkehrung*), Ulrich, una volta tornato a casa, trova un telegramma che gli trasmette un messaggio sconvolgente: suo padre è morto. «Adesso sono completamente solo al mondo!» esclama tra sé e sé l'uomo senza qualità, scorrendone le righe con gli occhi.³⁵⁰ La notizia della morte del padre, che sopraggiunge poco dopo l'esperienza epifanica della folla, acuisce il senso di alienazione di Ulrich. L'uomo senza qualità avverte la sensazione sempre più profonda di «essere straniero» nel proprio mondo (*Landesfremdheit*),³⁵¹ di essere insomma quello che Pirandello definisce, nel *Fu Mattia Pascal*, un «forestiere della vita». Con il ritorno alla casa paterna inizia allora la terza parte del romanzo, il viaggio «verso il Regno Millenario» (*Ins tausendjährige Reich*) che Ulrich intraprenderà ritirandosi in mistica solitudine con la sorella Agathe.

Il modesto operatore cinematografico Serafino Gubbio e il provinciale nullafacente Zeno Cosini condividono con il raffinato intellettuale viennese Ulrich questa stessa condizione esistenziale fondamentale: la separazione dal mondo che li circonda. La solitudine che li racchiude si fa sempre più intensa, spingendoli addirittura a sospendere o almeno ad evitare la comunicazione diretta con gli altri. Se Zeno, da una parte, tende a mentire e celare i propri pensieri ogni volta che parla, Serafino, dall'altra, finisce addirittura per perdere la capacità di parola e sprofondare in un mutismo impenetrabile. Entrambi redigono dei 'quaderni' privati e, invece di conversare con gli altri, preferiscono annotare le loro riflessioni nei fogli dei loro taccuini.

Serafino appartiene pienamente alla famiglia dei personaggi moderni notturni ed enigmatici, deposti nel mondo non si da dove, senza che l'autore si degni di fornire a loro o a noi lettori una spiegazione. Quando iniziamo a leggere i *Quaderni* ci troviamo catapultati improvvisamente nella penombra di una sera qualsiasi. Un uomo entra in scena: è il protagonista e la sua voce ci parla e plasma per noi le immagini del suo mondo, attirandoci in un abbraccio affabulatorio che si proclama più volte spento e asettico. È vestito bene, porta le ghette ai piedi e i guanti alle mani e ha una sola preoccupazione: la sua valigia. Una valigia non grande – una «valigetta» piuttosto, un

³⁵⁰ Ivi, p. 655.

³⁵¹ *Ibidem*.

bagaglio modesto, ma infinitamente caro (è lì «tutta la [sua] casa»). L'ha lasciata al deposito della stazione e ora si aggira per Roma in cerca di un «modesto alloggio» dove trascorrere la notte. In queste righe Serafino è la piccolezza, la solitudine, l'irrilevanza, l'esclusione per eccellenza: dormirebbe addirittura per strada, se non fosse per la sua valigia, che vuole tenere al riparo. È privo di legami e la metropoli che si stende davanti a lui non lo invita ad essere conquistata, ma piuttosto lo respinge ed esclude. Fin dall'inizio non è il luogo dell'apertura e delle promesse, bensì dell'inaccessibilità: «le grandi architetture umane, nella notte, e le costellazioni del cielo pare che s'intendano tra loro» è il pensiero che attraversa Serafino mentre contempla la mole di Castel Sant'Angelo.³⁵² I maestosi edifici romani appaiono irraggiungibili ed estranei quanto la volta celeste.

Questo incipit ha colpito più di un lettore. Franca Angelini ne nota l'intensità, che segna una condizione di estraneità più radicale nei *Quaderni* che nel precedente e più famoso *Il fu Mattia Pascal*.³⁵³ Anche Debenedetti lo ripercorre con attenzione, descrivendo Serafino come «un intellettuale napoletano evidentemente un po' fallito» e «con scarse speranze».³⁵⁴ È una scena potente, dalla quale si rende subito visibile l'isolamento profondo in cui Serafino è immerso e che – nonostante i suoi numerosi incontri con un profluvio di personaggi – continuerà ad accompagnarlo per tutto il romanzo, il quale non per caso ha la forma di un taccuino privato, per definizione sottratto agli sguardi altrui e poco interessato alla condivisione con gli altri.

A metà tra forma autobiografica e forma diaristica si colloca anche il romanzo di Zeno Cosini: anche questo mutevole e sfaccendato triestino sceglie per sé una modalità di 'scrittura dell'io'. Ripiegata su di sé e sulla storia che va intessendo, la sua voce proviene, come quella di Serafino, fin dall'inizio da una condizione solitaria. Quando pronuncia le sue prime parole, Zeno è «comodamente sdraiato» (la posizione psicanalitica per eccellenza) «su una poltrona Club» e parla silenziosamente a sé stesso.³⁵⁵ E nel corso del racconto si distacca sempre di più dai membri della sua famiglia, con i quali d'altronde ha poca intesa e da cui viene fisicamente separato una volta per tutte dallo scoppio della guerra nell'ultimo capitolo. Nelle *Continuazioni della Coscienza* (il ciclo di capitoli incompiuti che raccontano la vita familiare di Zeno

³⁵² L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 528.

³⁵³ Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 42-43.

³⁵⁴ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 259.

³⁵⁵ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 626.

anziano) il «patriarca», ormai «vegliardo», abita di nuovo con moglie e figli, ma continua ad osservarli da una posizione di simulazione e distacco. Ritratto nelle sue pratiche di riflessione e scrittura, sottolinea più volte la sua condizione solitaria: «sto solo a questo mondo»,³⁵⁶ «sono tanto solo sempre!».³⁵⁷

In opere dominate da eroi-ragionatori così isolati, nevrotici e poco coinvolti nella realtà che li circonda, l'ipertrofia della riflessione tende a ostacolare il fluire dell'azione narrativa, come ogni lettore dell'*Uomo senza qualità* nota rapidamente. Agli occhi del pubblico la struttura di questi testi appare dunque inusuale per il genere romanzesco: spesso interrotte da passaggi speculativi, le loro trame si sviluppano con un ritmo piuttosto lento, sebbene – come è già stato sottolineato nel primo capitolo – questo fenomeno non ricorra in egual misura in tutti i romanzi. Musil rappresenta senza alcun dubbio il caso più estremo. Se leggiamo una pagina qualsiasi del suo romanzo (per esempio il capitolo 42 del secondo libro, intitolato *Il grande convegno*), possiamo imbatteci in un gruppo di persone che organizza una conferenza per dibattere di alcuni temi culturali considerati molto importanti. Vengono pronunciati un paio di discorsi vuoti e altisonanti e poco dopo è già ora di interrompere i lavori, fare una pausa, uscire a conversare e a consumare qualche bevanda rinfrescante. E così, senza che sia stato detto alcunché di significativo, il capitolo finisce.

Certo Musil ama giocare con la tradizione narrativa e disattendere le aspettative del lettore abituato alle tipiche trame romanzesche. Ma la passione dell'autore per l'esperienza dell'immobilità e della ripetizione non significa necessariamente che nel testo 'non succede nulla'. Nell'*Uomo senza qualità*, quanto più la realtà sembra costretta a non fare altro che ritornare su sé stessa compulsivamente, tanto più l'intelletto diventa avventuroso. Invece di scorrere nel mondo esterno, la vita si trasferisce infatti dentro alle menti ragionanti: «È nella dimensione dell'astrazione che avvengono oggi le cose più importanti, mentre nella vita reale hanno luogo quelle irrilevanti» osserva programmaticamente il narratore in uno dei capitoli iniziali del romanzo.³⁵⁸ E in effetti è proprio nella dimensione dell'astrazione intellettuale che troviamo le ambizioni, le sfide, le scoperte e i fallimenti più importanti di Ulrich. Mentre nella città di Vienna non accade nulla se non il *Seinesgleiche*, ovvero il sempre-gugale, «le stesse cose» che «ritornano» ripetitivamente su sé stesse, Ulrich si imbarca

³⁵⁶ I. Svevo, *Umbertino*, in Id., *Romanzi e 'Continuazioni'*, cit., p. 1158.

³⁵⁷ Ivi, p. 1181.

³⁵⁸ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 69.

in una impresa molto difficile, ma perseguita con ostinazione incrollabile. Vuole stabilire una volta per tutte quale sia il suo compito nella vita e in che cosa dovrebbe consistere la missione dell’Austria nei confronti del mondo. Leggendo il romanzo, assistiamo allora ai suoi incontri con tutte le ideologie che lo circondano e alle sue battaglie contro ogni forma di ingenuo ottimismo, altisonante idealismo o calcolo cinico, atteggiamenti intellettuali che nell’economia della narrazione costituiscono i suoi veri e propri ‘antagonisti’ (e che si trovano personificati in figure come quelle dell’idealista Diotima e del «grande scrittore» e potente industriale tedesco Paul Arnheim). Infine, una volta superata «quella sorta di sterminato funerale enciclopedico delle ideologie correnti»³⁵⁹ che costituisce la prima parte del romanzo, accompagniamo Ulrich in un’ultima ricerca: il suo definitivo congedo dalla società e il suo tentativo di ricostruire una nuova forma di esistenza condivisa insieme all’amata sorella Agathe.

In una famosa nota del 1932, Musil ha dichiarato che la storia del suo romanzo consiste nel fatto che «la storia che esso dovrebbe raccontare non viene raccontata».³⁶⁰ Ed è a questo giudizio che si rivolge di solito la critica per confermare la natura ‘anti-romanzesca’ del bizzarro esperimento musiliano. In questo capitolo si vuole provare però a sostenere una tesi lievemente diversa: la storia dell’*Uomo senza qualità* viene sì raccontata, solo non nel modo in cui ci aspettiamo che di solito venga raccontata una storia.

In un’altra annotazione, scritta nello stesso periodo e intitolata *Testamento*, Musil si lamenta infatti dei lettori, che si dicevano ansiosi di vedere finalmente il protagonista del suo romanzo passare all’azione: «la gente si aspetta che Ulrich agisca. Ma a me interessa il senso dell’azione. Al giorno d’oggi si tende a scambiare le due cose». Ciò che Musil sta cercando di riferirci, in realtà, è tutto un altro tipo di storia: si tratta – spiega ancora lo scrittore – di «una avventura intellettuale, una spedizione intellettuale e un viaggio di ricerca».³⁶¹ L’antica nozione di «avventura», che presiede alla forma romanzesca fin dai suoi albori, è ancora presente dunque, ed è ancora incaricata di guidare il romanzo; ma sembra aver assunto una nuova forma.

Soffermiamoci ora sull’idea musiliana di «avventura intellettuale», «spedizione» e «viaggio di ricerca» e in particolare sulle scelte lessicali di cui lo scrittore si serve. Prima di tutto chiediamoci che cosa significa esattamente il vocabolo usato da Musil:

³⁵⁹ G. Mazzacurati, *Da Proust a Musil*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 43.

³⁶⁰ Ivi, p. 1937.

³⁶¹ «Ein geistiges Abenteuer, eine geistige Expedition und eine Forschungsfahrt», ivi, p. 1940.

‘avventura’ (*Abenteuer*). La parola tedesca *Abenteuer* (in alto-tedesco medio *aventiure*) ha la stessa etimologia del suo corrispettivo italiano, ovvero arriva al tedesco attraverso il latino volgare. Sappiamo che la parola italiana risale al francese *adventure* e ancora prima al latino *adventura*, neutro plurale del participio futuro di *advenio*, che significa ‘giungere’. *Adventura* sono le cose che arriveranno, ciò che accadrà. Avventura è dunque una parola – alle sue origini – proiettata al futuro, all’apertura di ciò che ancora non ha avuto luogo ma si preannuncia e si muove verso di noi, ciò che sta per capitarci. E poiché appartiene al dominio del futuro, l’avventura è anche ciò che ancora è incerto e di cui non si conosce l’esito.

Sentiamo ora come definisce questo concetto il vocabolario dell’enciclopedia italiana: «a. Caso inaspettato, avvenimento singolare e straordinario», «b. Impresa rischiosa ma attraente e piena di fascino per ciò che vi è in essa d’ignoto o d’inaspettato», «Per estens., prova, esperienza il cui esito è incerto o casuale (o che comunque si tenta avventatamente, con leggerezza, senza seria preparazione)».³⁶²

Una avventura è dunque innanzitutto un avvenimento o una serie di avvenimenti singolari, insoliti e capaci di suscitare meraviglia. Spezza il fluire ritmico dei giorni e vi introduce un elemento di novità. Per questa ragione una avventura è, in secondo luogo, una esperienza caratterizzata dall’essere imprevedibile, sorprendente, inattesa. Una avventura è sempre intessuta di mistero e di ignoto. Estranea al corso della vita ordinaria, enigmatica, pericolosa, eccitante: carica di queste caratteristiche, l’idea di avventura attraversa tutta la letteratura e si intreccia in modo particolarmente stretto al genere romanzesco. Già il romanzo antico – per esempio le *Etiopiche* di Eliodoro, che qualche teorico pone alle origini della forma-romanzo –³⁶³ si compone di una successione di avventure coronate alla fine dal successo dell’amore. Avventura ed erranza nel mondo sono temi inseparabili nel romanzo cavalleresco medievale, sulle cui orme si mette comicamente anche Don Chisciotte partendo verso il mondo alla ricerca di improbabili «avventure» nelle quali misurarsi con se stesso. Mentre a partire dal Settecento si sviluppa perfino un sotto-genere specifico: il romanzo d’avventura.

Quando Musil si serve di questa parola per descrivere la sua opera, sceglie dunque un termine profondamente connesso alla storia del genere romanzesco. Ma lo accompagna all’aggettivo «intellettuale», legando così in una nuova definizione tanto la

³⁶² *Vocabolario Treccani*, online <http://www.treccani.it/vocabolario/avventura/> [consultato il 2.08.2018].

³⁶³ T. Pavel, *The Lives of the Novel*, cit., pp. 23-50.

dimensione più tipicamente narrativa della sua scrittura (lo sviluppo temporale dei fatti, il succedersi imprevedibile degli eventi, la catena di ostacoli da superare e di obiettivi da raggiungere) quanto la dimensione riflessiva e filosofica. Ma c'è di più. Come abbiamo visto, «avventura» è un termine che rimanda anche a un'idea di apertura e indeterminatezza. In effetti, per Musil l'impresa che il romanzo rappresenta ha la forma di un'indagine, di una missione esplorativa, ma – come in ogni avventura – il suo esito è incerto. Se il romanzo è un'«avventura intellettuale», ciò che esso prova a catturare non è dunque un frammento di verità positiva, bensì piuttosto un processo mobile e ancora irrisolto: quello che interessa allo scrittore non è il raggiungimento di un contenuto di conoscenza definitivo, ma l'evolversi di un pensiero.

3.2 Viaggi di ricerca

Un'idea affine riverbera anche in altri testi coevi all'*Uomo senza qualità*: nella *Montagna magica* di Mann, per esempio. Nelle pagine conclusive della *Lezione* per gli studenti di Princeton, Mann iscrive il suo protagonista, il «semplice» Hans Castorp, all'interno di una genealogia precisa: quella del «Quester Hero», tipico protagonista dei romanzi del ciclo arturiano. Secondo lo scrittore, l'«eroe cercatore» cavalleresco rinasce sotto nuove spoglie nel *Wilhelm Meister* di Goethe (il *Bildungsroman* per eccellenza) e si prolunga nella figura di Hans Castorp, il quale non è altro che un incerto «viaggiatore in cerca di cultura», assetato di «avventuroso progresso». La *Montagna magica* è dunque una forma di «sublimazione e spiritualizzazione del romanzo d'avventure».³⁶⁴

Anche Proust, parlando a Jacques Rivière dell'opera a cui sta lavorando, dichiara di essere «alla ricerca della Verità» e di voler scrivere unicamente per questa ragione. E tuttavia, precisa lo scrittore, «questa evoluzione di un pensiero non ho voluto analizzarla astrattamente, bensì ho voluto ricrearla, farla vivere. Sono dunque costretto a dipingere gli errori, senza sentire di dover dire che li ritengo errori».³⁶⁵ Nelle intenzioni di Proust, il romanzo è dunque una «storia di errori»: vuole dare voce all'«evoluzione di un

³⁶⁴ T. Mann, *Einführung in den Zauberberg*, cit., pp. 616-617.

³⁶⁵ M. Proust, *Correspondance*, cit., p. 98.

pensiero», ma raffigurandolo come un processo aperto, del quale sono ritratti anche e soprattutto gli sbagli e i malintesi che lo costellano.

Questa dimensione cognitiva fatta di «avventura» ma anche di incertezza e sperdimento sembra essere una caratteristica comune a diversi ‘romanzi intellettuali’ primonovecenteschi, che pure si presentano così maestosamente carichi di teorie e dottrine. Molti dei personaggi che popolano queste opere si trovano nella condizione di voler a tutti i costi scoprire, comprendere o imparare qualcosa su sé stessi o sul mondo. E tuttavia accade sistematicamente che i loro sforzi conoscitivi vengano frustrati – per numerose ragioni: perché i protagonisti dei testi non riescono mai a formarsi un’opinione definitiva, perché dimenticano ciò che sembrava loro di aver capito, perché sono troppo confusi e annebbiati per capire o ancora perché preferiscono fingere con sé stessi e con gli altri di non aver capito affatto.

Si pensi per esempio al perplesso Hans Castorp, «smarritissimo» «pupillo della vita» (*Sorgenkind des Lebens*),³⁶⁶ che in un pomeriggio d’inverno, nel capitolo *Neve* della *Montagna magica*, ignora tutte le regole sanitarie del Berghof e intraprende una spericolata gita con gli sci in montagna. Sorpreso da una violenta tempesta, Castorp si perde e, spossato, cade vittima di un ottenebramento simile ad un’allucinazione: una visione di paesaggi assolati e di persone serene e vitali che riposano noncuranti nei dintorni di un tempio nel quale viene ucciso e sbranato un bambino. Mentre la visione va spegnendosi, Castorp comincia a riflettere affannosamente. In pochi epifanici minuti decide di respingere entrambi i suoi ‘pedagoghi’ (l’irrazionalista Naphta e l’illuminista Settembrini) e le loro iperboliche teorie. Il suo compito sarà piuttosto di ricavare una posizione intermedia tra i due estremi, una sintesi tra la solarità e l’oscurità – proprio come nella città immaginata nel suo sogno. «Ci voglio pensare», si ripropone più volte, «voglio essere buono», «ci voglio pensare».³⁶⁷ E così finalmente il giovane ingegnere comprende che cos’era ciò che fino a quel momento stava cercando. Le sue parole sono cariche del pathos di una rivelazione radicale, una di quelle epifanie destinate a mutare per sempre il corso dell’esistenza di una persona:

³⁶⁶ La formula *Sorgenkind des Lebens*, che ritorna più volte nel corso del romanzo, è coniata da Settembrini e accolta volentieri da Hans Castorp: «Lei è – se posso esprimermi così – un pupillo della vita», T. Mann, *Der Zauberberg*, cit., p. 467. L’espressione sigilla anche il famoso finale, in mezzo al fumo e agli scoppi dei proiettili della prima guerra mondiale: «Addio Hans Castorp, sincero pupillo della vita!», *ivi*, p. 1085.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 748.

Per rispetto della bontà e dell'amore l'uomo non deve permettere alla morte di dominare i suoi pensieri. E con questo pensiero mi sveglio... con questo pensiero ho finito di sognare e sono giunto alla meta. Da un pezzo ero in cerca di queste parole: nel luogo dove mi apparve Hippe, sul mio balcone e ovunque. La mia ricerca mi ha spinto addirittura sulla montagna nevosa. Ora le ho trovate. Il sogno me le ha suggerite così distintamente che le saprò per sempre.³⁶⁸

Animato dall'energia delle verità che ha appena raggiunto, il ragazzo riesce ad alzarsi in piedi e a ritrovare la via del ritorno. Poco prima di scendere a valle controlla il suo orologio: mancano circa dieci minuti alle cinque. Giunto al Berghof, Castorp si riscalda. Poche ore più tardi, «a cena» – ci informa il narratore – «mangi[a] voracemente». Ma mentre si china sul suo piatto, il contenuto delle sue meditazioni estatiche ed euforiche comincia rapidamente a impallidire: «quanto aveva pensato, quella sera già non gli appariva del tutto chiaro».³⁶⁹ Della sua riflessione decisiva sulla vita e la morte non resterà alcuna traccia nella vita di Hans Castorp.

Questa esperienza che stringe in un unico nesso riflessione affannosa, rivelazione epifanica e rapido oblio è prefigurata anche in un altro passaggio narrativo manniano, ovvero nel cosiddetto *Schopenhauer-Erlebnis* vissuto da Thomas Buddenbrook nell'omonimo romanzo. Nel pieno dell'estate del 1974 il senatore Buddenbrook – che ha quasi cinquant'anni e da un po' di tempo si sente debole, inquieto e scoraggiato e non riesce a impedirsi di pensare ricorrentemente alla morte – incappa per caso in un vecchio libro, «un'opera piuttosto voluminosa, stampata e rilegata approssimativamente su carta sottile e giallastra, la seconda parte di un celebre sistema metafisico».³⁷⁰ Si tratta del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer. Thomas Buddenbrook lo legge avidamente seduto nel suo giardino, divorandone una pagina dopo l'altra, provando «una soddisfazione sconosciuta, grande e colma di gratitudine». Nonostante molte idee gli risultino difficili da decifrare, la lettura si tramuta rapidamente in un'esperienza profonda di mutamento interiore e di scoperta di senso:

Non capiva tutto; principi e condizioni continuavano ad apparirgli confusi e la sua mente, non pratica di questo genere di letture, non riusciva a seguire alcuni ragionamenti. Ma proprio

³⁶⁸ Ivi, pp. 748-749.

³⁶⁹ Ivi, p. 751.

³⁷⁰ Id., *Die Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, cit., p. 720.

l'alternanza di luci e ombre, di ottusa incomprendione, vaga intuizione e illuminazione repentina gli faceva trattenere il respiro, e le ore trascorsero senza che lui avesse mai alzato gli occhi dal libro o anche solo cambiato posizione sulla sedia.³⁷¹

Dopo la lettura di un capitolo intitolato *Sulla morte e il suo rapporto con l'indistruttibilità del nostro essere in sé*, il senatore Buddenbrook resta per il resto della giornata in uno stato di grande eccitazione e rapimento. Durante la notte dorme un sonno agitato, finché «a un tratto fu come se le tenebre si squarciassero davanti ai suoi occhi». Colpito da una intuizione improvvisa, Thomas realizza: «io vivrò!».³⁷² Le riflessioni ispirate dalle considerazioni filosofiche di Schopenhauer lo tengono sveglio per il resto della notte. I pensieri si affastellano gli uni sugli altri, espressi dal narratore tramite un indiretto libero che scivola in un monologo concitato e carico di emozione. Thomas pensa all'oppressione dell'individualità, alla prigione dell'io e all'unica, vera libertà che è annidata nel profondo dell'uomo:

non era forse ciascun essere umano un errore e un passo falso? Prigione! Prigione! Barriere e catene dappertutto! Attraverso la grata della propria individualità l'uomo fissa disperatamente i muri delle circostanze esterne che lo accerchiano, fino a quando non arriva la morte e lo invita a ritornare a casa, alla libertà [...]

Io porto dentro di me il germe, l'inizio, la possibilità di qualsiasi capacità e attività del mondo...³⁷³

L'effetto di queste idee è dirompente:

Piangeva; premeva il volto sui cuscini e piangeva, tremante e quasi elevato in estasi da una gioia alla quale nessun'altra al mondo poteva compararsi per dolorosa dolcezza. Era questo, era questo tutto ciò che fin dal pomeriggio precedente lo aveva inebriato misteriosamente, ciò che nel bel mezzo della notte aveva scosso il suo cuore e lo aveva svegliato come un amore nascente. E mentre ora finalmente gli riusciva di capire e riconoscere tutto questo – non in parole e pensieri coerenti, bensì grazie a improvvise illuminazioni interiori che lo riempivano di

³⁷¹ Ivi, p. 721.

³⁷² Ivi, p. 723.

³⁷³ Ivi, p. 724.

felicità –, era già libero, era già davvero redento e sciolto da tutti i limiti e legami sia naturali che artificiali.³⁷⁴

L'inatteso incontro del senatore Buddenbrook con un sistema filosofico scoperto per caso in un libro scuote profondamente la sua visione del mondo. Tutto sembra cambiato per sempre. Eppure, il giorno dopo, l'effetto del pensiero di Schopenhauer sul rigido e pratico uomo d'affari di Lubecca comincia già a sbiadire e a perdere la sua forza:

Si alzò tardi e dovette subito affrettarsi ad un'assemblea municipale. La vita pubblica, commerciale e borghese lungo le strade strette e tortuose di quella città anseatica di medie dimensioni tornò in possesso del suo spirito e delle sue forze. Pur conservando ancora il proposito di riprendere la portentosa lettura, cominciò tuttavia a chiedersi se le esperienze di quella notte, alla lunga, facessero davvero per lui e se gli sarebbero state di qualche utilità pratica quando fosse sopraggiunta la morte [...]

Non riuscì mai più a prendere in mano quel libro bizzarro che celava così tanti tesori e tantomeno a procurarsi gli altri volumi della grande opera. La pedanteria nervosa che negli anni si era impossessata di lui consumava le sue giornate. Assillato com'era da centinaia di bagatelle quotidiane prive di valore, che la sua mente si sforzava di ordinare e liquidare, non disponeva di sufficiente forza di volontà per giungere a una suddivisione ragionevole e produttiva del proprio tempo.³⁷⁵

Dopo alcuni giorni è già troppo tardi e tutte le verità lancinanti che il senatore Buddenbrook è riuscito a comprendere sfuggono di nuovo – per paura, per pigrizia e per disabitudine – al suo intelletto:

Circa due settimane dopo quel pomeriggio memorabile arrivò al punto di rinunciare a tutto e di ordinare alla domestica di portare subito di sopra un libro che per trascuratezza era andato a finire nel cassetto del tavolo del giardino, e di rimmetterlo nella libreria. Fu così che Thomas Buddenbrook, che aveva proteso avidamente le braccia verso verità ultime e supreme, ricadde stanco nei concetti e nelle immagini a cui fin dall'infanzia era stato abituato a credere nel modo più cieco.³⁷⁶

³⁷⁴ Ivi, p. 725-726.

³⁷⁵ Ivi, p. 726-727.

³⁷⁶ Ivi, p. 727.

Thomas Buddenbrook condivide con Castorp lo status sociale di borghese benestante della Germania settentrionale ma – a differenza del giovane ingegnere amburghese – non esibisce i tratti tipici dell'eroe-pensatore. È un uomo d'azione, non un intellettuale, e si sente distante da personalità artistiche, creative e ipersensibili come la moglie Gerda o il fratello Christian. La sua figura è dunque molto diversa da quella dei pigri e meditabondi pazienti del Berghof e in un certo senso il mondo della filosofia gli è precluso per la sua stessa costituzione interiore, votata alla realtà pragmatica e non al mondo delle idee. Tuttavia la sua intensa ma frustrante 'esperienza schopenhaueriana', che lo porta a un passo dall'impossessarsi profondamente di una verità alla quale, per incertezza e stanchezza, finisce per rinunciare, prefigura alcuni tratti tipici delle avventure filosofiche di Castorp nella *Montagna magica* e degli altri protagonisti dei grandi romanzi intellettuali primonovecenteschi.

Tra di essi, un caso particolare e un po' diverso sul quale vale la pena di soffermarsi più a lungo è rappresentato dai personaggi dei *Sonnambuli* di Broch, perché, pur essendo i protagonisti di un'opera in larga parte costituita da considerazioni storico-filosofiche, non corrispondono affatto alla figura prototipica dell'eroe intellettuale, bensì incarnano piuttosto il suo opposto, una modalità di pensiero istintiva e irriflessa. Nel terzo volume della trilogia, *Huguenau o del realismo*, l'autore ci introduce in una realtà che sembra di sogno: è estate, fa caldo, la guerra ha toccato il suo picco più brutale e sanguinoso e tutti vivono in uno stato di stordimento allucinato. Il villaggio senza nome in cui è ambientata la storia è al confine tra Francia e Germania, ma si trova lontano dalle trincee, sperduto in una valle laterale lungo la Mosella. La piccola cittadina è soprattutto un luogo di attesa e convalescenza, poiché è dotata di un grande ospedale, che raccoglie e amministra gli attori più fragili della guerra: vecchi, donne, feriti, alcolizzati e disertori. I personaggi vivono, si incontrano, parlano, amano, organizzano feste e tramano gli uni contro gli altri in uno stato permanente di lucidità limitata. Tutti attraversano il loro mondo ignorandone le grammatiche, senza essere in grado di gestirne i linguaggi, accompagnati da un senso di profonda alienazione e solitudine, faticando a interpretare la realtà dentro alla quale sono gettati da eventi storici che appaiono loro oscuri ed incomprensibili. Così discorrono per esempio due abitanti villaggio, i coniugi Heinrich e Hanna Wendling:

E spesso allora il linguaggio di lei era un cercare a tentoni l'origine della malattia che l'aveva colpita. – Quando sarà finita la guerra, – diceva Heinrich quasi ogni giorno, – tutto sarà diverso. Con la guerra siamo diventati come più primitivi... – Non riesco a capirlo, – rispondeva allora Hanna, oppure: – È impossibile rifletterci sopra, è tutto inconcepibile.³⁷⁷

La giovane Hanna Wendling ragiona in modo confuso, denso di emozioni ma privo di qualsiasi intellettualizzazione, pur senza sprofondare nell'oblio e nell'incoscienza: «senza dubbio la sua vita era un dormiveglia [*Hindämmern*]. Ma quel dormiveglia si svolgeva per così dire a strati, non sprofondava mai nell'incoscienza, era piuttosto un sogno fin troppo chiaro, con la dolorosa consapevolezza che la volontà è paralizzata».³⁷⁸ Quando i pensieri si susseguono fitti in una catena di associazioni, Hanna li asseconda, ma non è in grado di interpretarne la logica di fondo: «Non sapeva perché tutto questo si collegasse».³⁷⁹

In questo romanzo, ad assumersi su di sé tutto l'impegno filosofico è quindi l'enigmatico narratore, che monopolizza le parti propriamente saggistiche del testo e avviluppa i personaggi nelle sue riflessioni. Questi si fanno portatori di un tipo completamente diverso di pensiero, fatto per la maggior parte di impulsi e intuizioni, visioni oniriche, associazioni, tracce di ricordi. *Huguenau o del realismo* risulta così un romanzo polarizzato su due alternative opposte: da un lato una straripante, onnisciente voce filosofica che ragiona sul senso degli avvenimenti in solitudine, dall'altro personaggi per lo più privi della facoltà di conoscersi lucidamente e di comprendere la realtà che li circonda. La tensione irrisolta tra ansia conoscitiva e fallimento intellettuale si riscontra dunque ancora una volta anche nel caso di Broch. Tuttavia la contraddizione tra gli sforzi della ragione e i limiti con cui finisce per scontrarsi, che di solito è calata nell'esperienza di un unico personaggio, viene declinata qui in modo diverso e distribuita tra le due sfere separate del narratore e dei personaggi.

Anche nei romanzi modernisti italiani, come in quelli di Musil e Mann e nella *Recherche* proustiana, dei protagonisti cervellotici e loquaci si confrontano con la difficoltà di formulare risposte alle proprie domande. Si pensi per esempio al meditabondo Serafino Gubbio, a Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e*

³⁷⁷ H. Broch, 1918. *Huguenau oder die Sachlichkeit*, cit., p. 593.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Ivi, p. 595.

centomila di Pirandello e contorto «negli spasimi delle sue tante meditazioni»,³⁸⁰ e – ancora di più – a Zeno Cosini, che vorrebbe conoscere se stesso ma al contempo non vorrebbe conoscersi affatto e che scopre come ogni volta che proviamo a dire la verità in realtà non facciamo che pronunciare menzogne (ma anche come spesso diciamo la verità sebbene stiamo mentendo).

In tutti questi romanzi, dunque, lo strumento della narrazione è applicato a una sfera particolare della vita interiore: la coscienza desta, anzi la coscienza pensante. Ma questa non è concepita nel rigore freddo e nell'isolamento perfetto del discorso teorico e filosofico. Il pensiero nei romanzi modernisti non è una Ragione stagliata contro gelidi cieli stellati. È una ragione piccola, locale, temporanea e appassionata. A volte contraddittoria, magari perfino sbagliata e incline all'oblio, alla confusione, all'errore e all'autoinganno e non è votata solamente all'esplorazione di conoscenze positive. Il pensiero è anche una avventura intrisa di emozioni e può essere svelato nelle sue aporie e nelle sue difficoltà. Ciò che i romanzi intellettuali di inizio Novecento tendono a mettere al centro dell'attenzione non è quindi soltanto l'attività di riflessione compiuta dai protagonisti, bensì anche e soprattutto il contesto ambiguo, carico di emozioni, dimenticanze, menzogne e incertezze, da cui qualsiasi attività di riflessione sembra essere inseparabile.

Gli scrittori modernisti come Musil, Pirandello e Svevo sembrano essere tacitamente d'accordo con Nietzsche, che in *Al di là del bene e del male* mette sotto accusa i filosofi, i quali a suo giudizio «si comportano tutti come se avessero scoperto e raggiunto le loro personali opinioni attraverso l'autosviluppo di una dialettica fredda, pura, divinamente imperturbabile», «mentre in fondo non fanno che difendere con ragioni cercate *a posteriori* un preconcetto, un'intuizione, una 'ispirazione', spesso un desiderio del cuore reso astratto e filtrato».³⁸¹ Perciò, sostiene ancora Nietzsche, «la maggior parte del pensiero conscio di un filosofo è segretamente guidata e spinta su certi binari dai suoi istinti».³⁸²

Nietzsche mette qui in dubbio il carattere impersonale del pensiero, che sotto forma di filosofia sembra dipanarsi puro e oggettivo e in realtà è striato di vibrazioni emotive e interferenze istintuali. Anche Musil, Pirandello e Svevo sembrano affascinati da questo

³⁸⁰ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1973, p. 857.

³⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* [1886], in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a c. di G. Colli, M. Montinari, vol. VI.2, Berlin, W. de Gruyter, 1968, pp. 12-13.

³⁸² Ivi, p. 11.

statuto ambiguo del pensiero, che aspira ad articolare verità astratte ma al contempo non può scindersi del tutto dal corpo che lo formula, dai suoi impulsi e dai suoi sentimenti, dalle sue motivazioni semi-consce o inconsce. «Il pensiero in sé è una cosa vasta e incerta» scrive Musil.³⁸³ È dunque in questa zona di ambivalenza tracciata già da Nietzsche che si muovono gli sforzi ‘filosofici’ dei protagonisti dei grandi romanzi intellettuali modernisti.

Questo fatto naturalmente ha a che fare con la natura del romanzo in generale, con la sua inclinazione a voler stimolare tanto il pensiero quanto la passione, a valere come strumento emotivo e cognitivo insieme e dunque ad espandersi in entrambi i territori. Il romanzo ‘intellettuale’ del primo Novecento, tuttavia, elegge questa duplicità intrinseca alla forma romanzesca a sua caratteristica principale e ne fa il cuore della propria struttura narrativa. Comincia dunque a raccontare storie intessute di ragionamenti, ma allo stesso tempo tende a ‘localizzare’ ciascun ragionamento: lo situa in un preciso contesto esistenziale e lo rende precario, soggettivo e individuale.

Nelle sue riflessioni, però, Nietzsche si spinge anche oltre e si chiede non soltanto se i nostri processi di conoscenza siano davvero oggettivi e puri come immaginiamo, ma anche per quale ragione e se valga davvero la pena raggiungere ciò che chiamiamo ‘verità’: «Ammesso che vogliamo la verità», scrive, «*perché non preferire la menzogna? O l’incertezza? O perfino l’ignoranza?*».³⁸⁴ Questa domanda sembra aleggiare anche sui romanzi intellettuali modernisti, pure così votati alla strenua ricerca della verità. Come si è accennato sopra, nei testi di Musil, Pirandello e Svevo gli affannosi e persistenti percorsi di conoscenza compiuti dai protagonisti non approdano mai a un vera e propria risoluzione. Si tratta piuttosto di percorsi di sperdimento, confusione ed errore, nei quali l’esperienza del processo in sé sembra avere molto più valore di un risultato che sembra destinato a rimanere irraggiungibile: ciò che Musil chiama l’«avventura intellettuale».

È proprio il concetto musiliano di «avventura intellettuale» che si vuole qui provare ad approfondire e in particolare ad estendere ai territori del modernismo italiano, ai romanzi di Pirandello e Svevo. Anche Pirandello e Svevo in effetti – come Musil e Mann – scelgono proprio l’antico concetto di «avventura» per sigillare in una definizione i destini di alcuni dei loro più famosi protagonisti. Nelle pagine finali del

³⁸³ Nel saggio *Der mathematische Mensch* [1913], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VII, p. 1004-1008: p. 1004.

³⁸⁴ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, cit., p. 9.

romanzo omonimo, il bibliotecario Mattia Pascal parla della storia della sua vita – una delle prime storie moderniste nella letteratura italiana – come di una «bislacca avventura».³⁸⁵ Zeno, anch'egli giunto alla fine della sua autobiografia, fa un bilancio della sua fallimentare terapia e la chiama «l'avventura psichica».³⁸⁶ Pur intessendo le loro opere di meditazioni, Musil, Pirandello e Svevo continuano quindi a vedere i loro testi attraverso una delle strutture più tradizionali e antiche della forma romanzesca: la forma dell'avventura. Proviamo allora ad addentrarci nelle pagine delle loro opere e ad osservare da vicino le avventure degli 'eroi intellettuali' del primo Novecento europeo.

3.3 Pensatori nel labirinto

Tra i molti romanzi sperimentali e di avanguardia usciti nei primi tre decenni del Novecento *L'uomo senza qualità* è uno dei testi che sfida i principi della narrazione romanzesca nel modo più radicale e indisponibile ai compromessi. Il suo autore, d'altronde, non nasconde la diffidenza e addirittura il «disgusto» con cui guarda ai trucchi dei narratori.³⁸⁷ La sua forma così inusuale, che sembra propendere più verso il saggio filosofico che verso il racconto, fa dell'*Uomo senza qualità* una delle opere più celebri e meno lette del Novecento. Come scrive Mazzacurati, «pur essendo entrato ormai stabilmente a far parte del Gotha più esclusivo del Novecento europeo [...], Musil resta paradossalmente forse più impervio dello stesso Joyce, nella gerarchia degli idoli: ammirato a distanza, ma senza confidenza e senza abbandono, quasi sinonimo di una ascesi che sgomenta».³⁸⁸

Di questo giudizio Musil sarebbe orgoglioso, perché a suo parere proprio l'illeggibilità è il tratto distintivo di un'opera letteraria ben riuscita: il suo marchio di qualità. In un saggio del 1926, *Bücher und Literatur*, Musil confessa che da tempo non legge un libro fino in fondo. A suo parere si leggono fino in fondo solo i libri scientifici oppure i cattivi romanzi, quei romanzi «nei quali gli occhi rimangono incollati come se

³⁸⁵ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 577.

³⁸⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1062.

³⁸⁷ «Ekel am Erzählen», disgusto a narrare: così Musil descrive il suo atteggiamento verso le proprie novelle, in R. Musil, *Novellen* [1911], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, p. 1314-1315: p. 1315.

³⁸⁸ G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 34.

si stesse ingurgitando un gran piatto di maccheroni impregnati di grappa».³⁸⁹ I grandi libri invece si fatica a leggerli: «quando un libro è davvero letteratura, di rado se ne riesce a superare la metà» afferma Musil provocatorio. All'aumentare delle pagine lette aumenta infatti in misura proporzionale anche la «resistenza» all'abbandono verso cui la grande letteratura ci spinge, il rifiuto di sottostare agli sforzi di un «individuo estraneo» di «somministrarci le sue perle di saggezza sentimentale ed intellettuale».³⁹⁰ I molti lettori che non riescono a superare la metà dell'*Uomo senza qualità* non dovrebbero quindi sentirsi in colpa: Musil ne sarebbe probabilmente lusingato.

Tuttavia occorre sottolineare che è proprio alla forma del romanzo che Musil torna per scrivere la sua opera più importante, quella a cui tiene di più e a cui lavora per decenni fino alla sua morte. Si tratta di una declinazione particolare della forma romanzesca: al centro della narrazione non si trova infatti semplicemente una figura, ma piuttosto il complesso di idee che la compongono e la attraversano. «Il romanzo di formazione di una persona è un tipo di romanzo» ha affermato lo scrittore nella raccolta di aforismi *Aus einem Rapial*, mentre «il romanzo di formazione di un'idea è il romanzo in senso assoluto».³⁹¹

Possiamo applicare questa considerazione musiliana all'*Uomo senza qualità*. Più che essere il racconto di formazione di un uomo, questo testo ci consegna infatti proprio il racconto di formazione delle sue idee. È il romanzo di un percorso intellettuale. Il personaggio dell'«uomo senza qualità» non è affatto un buon candidato per la forma del *Bildungsroman*. Sappiamo pochissimo di lui (ci viene negato per esempio il suo cognome),³⁹² ma conosciamo esattamente la sua età: trentadue anni.³⁹³ Non è un ragazzo, dunque, bensì un uomo maturo. Già questa caratteristica biologica lo allontana dal prototipo dell'eroe impegnato nell'«apprendistato» della vita, che è sempre necessariamente giovane perché la gioventù è l'età del movimento e della crescita, l'età «simbolica della modernità» per eccellenza.³⁹⁴ Ma Ulrich ha lasciato dietro di sé la giovinezza non solo in senso anagrafico: la ha anche perduta in quanto età significativa, piena di promesse di senso. Del suo passato conosciamo i suoi «tre tentativi di diventare

³⁸⁹ Id., *Bücher und Literatur* [1926], in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, pp. 1160-1170: p. 1160.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Id., *Aus einem Rapial [Nachlass]*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VII, pp. 824-863: p. 831.

³⁹² «Non è piacevole chiamare per nome qualcuno che si conosce appena! Ma il suo cognome va taciuto per riguardo al padre», R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 18.

³⁹³ *Ivi*, p. 19.

³⁹⁴ Cfr. su questo tema Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987, in particolare pp. 3-13.

un uomo importante» (la carriera militare, gli studi di ingegneria, la ricerca in campo matematico), che rappresentano la parte più simile a un romanzo di formazione all'interno dell'*Uomo senza qualità*. Ma questa sorta di 'romanzo di formazione' incastonata dentro al vasto romanzo-saggio non appare qui nella sua forma canonica. È compressa invece in una versione sintetica (tre capitoli) e insolita, perché racconta di tre tentativi falliti e non costituisce che l'antefatto della vicenda al centro della narrazione. È dunque piuttosto una parodia del romanzo di formazione, posta polemicamente all'inizio dell'opera: «ciò che può essere classificato entro la categoria di romanzo di formazione è soltanto il racconto ironico che Musil ci offre dei tre tentativi compiuti dall'uomo senza qualità per diventare un grande uomo» nota Bouveresse.³⁹⁵

Al momento in cui ha luogo la storia, Ulrich non è quindi un giovanotto di belle speranze, bensì un nullafacente, un matematico in anno sabbatico e un talento sperperato. Intorno alla sua figura tutto converge verso la sensazione vischiosa dello sperpero e della procrastinazione, dell'occasione rinviata, della grandezza sempre in potenza e mai in atto, della maturità sul punto di appassire e sgonfiarsi. «In ogni professione esercitata non per denaro ma per passione arriva un momento in cui il passare degli anni sembra condurre al nulla».³⁹⁶ Ulrich ha raggiunto proprio quel momento: «era rimasto», ci informa il narratore, «ciò che si è soliti chiamare una promessa», «e un giorno smise anche di voler essere una promessa».³⁹⁷ La formazione personale di Ulrich, il *cursus honorum* nel mondo che lo circonda, è naufragata quindi prima ancora dell'inizio del romanzo e l'uomo senza qualità vive la propria vita con un senso di alienazione e precarietà paralizzata, come «un viandante che si siede per l'eternità su una panchina pur immaginando di doversi rialzare tra pochi minuti».³⁹⁸

Tuttavia questa è soltanto una sfaccettatura della personalità di Ulrich. L'uomo senza qualità è spesso convocato dai critici della letteratura come antonomasia dell'incapacità, dell'inettitudine tipica dei personaggi novecenteschi. Si tratta però di una vulgata imprecisa. Ulrich in realtà possiede diverse qualità, e non di poco conto: è un uomo sicuro e sportivo, che gode anche di un discreto successo con le donne. È di bell'aspetto, «glabro, alto, ben formato, muscoloso ma elastico».³⁹⁹ Inoltre, come sottolinea Musil stesso tra gli appunti che compongono l'estremità sfaldata del

³⁹⁵ J. Bouveresse, *La voix de l'âme. Dix essais sur Musil*, cit., p. 368.

³⁹⁶ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 19.

³⁹⁷ Ivi, p. 44.

³⁹⁸ Ivi, p. 19.

³⁹⁹ Ivi, p. 93.

romanzo, «non bisogna dimenticare che Ulrich è per natura energico [*tatkräftig*] e dotato di impulsi combattivi». ⁴⁰⁰ È «incline all'aggressività», è «una testa maschile», «non è sensibile verso le altre persone e di rado si è messo nei loro panni, se non per studiarle ai propri scopi». ⁴⁰¹ Possiede «una tendenza alla negazione» che lo spinge sempre «a trovare una magagna in ciò che tutti considerano buono e, al contrario, a difendere cose proibite». ⁴⁰² Vuole crearsi da sé i propri doveri e non sottostare ai doveri degli altri. Il bonario banchiere Leo Fischel lo definisce «un cinico»: «lei è un cinico!», esclama durante una loro conversazione, assicurandogli che potrebbe essere un ottimo diplomatico. ⁴⁰³

Come è possibile dunque coniugare questi due volti di Ulrich, il suo destino di 'genio mancato' incapace di realizzarsi nel mondo e la sua natura combattiva, fredda, energica e spassionata? Dove fluisce l'energia aggressiva che lo caratterizza, se non si solidifica in un percorso attivo dentro alla società ma anzi al contrario, come abbiamo visto nel capitolo precedente, si accompagna a un ritrarsi sempre più radicale verso la solitudine e l'isolamento? La qualità più vistosa e importante di Ulrich è la sua intelligenza: è nella dimensione intellettuale che la sua potenza aggressiva si dispiega al meglio. Ed è sempre sul piano intellettuale che tutti i personaggi dell'opera musiliana si incontrano e intrecciano i propri destini.

Ulrich riflette senza sosta: riflette davanti a una finestra affacciata sulla strada o mentre passeggia, naturalmente, come fanno filosofi e intellettuali da sempre; ma riflette anche mentre viene arrestato, trascinato al commissariato di polizia e sottoposto a un interrogatorio o mentre è a letto con la giovane amica Gerda Fischel. Ma non è l'unico personaggio incline alle ponderazioni. Tutte le figure del romanzo portano con sé un bagaglio di tesi, argomenti, ideali e convinzioni che le connette e le separa le une dalle altre. Nell'*Uomo senza qualità* non è più necessario essere colti e intelligenti, essere degli 'eroi intellettuali', per ragionare moltissimo. Anche un semplice e pragmatico direttore di banca come Leo Fischel può «filosofeggiare volentieri». ⁴⁰⁴ Persone ed eventi si ritrovano così a scorrere attraverso un immenso e articolatissimo etere di riflessioni e gli incontri tra personaggi si traducono quasi sempre in lunghe discussioni astratte. Quando per esempio Leo Fischel si imbatte casualmente in Ulrich,

⁴⁰⁰ Id., [*Zum Nachwort (u. Zwischenwort)*], cit., p. 1941.

⁴⁰¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 151

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Ivi, p. 135.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 134.

lo avvicina chiedendogli che cosa pensa che siano il «vero amor patrio», il «vero progresso» e la «vera Austria».⁴⁰⁵ Il conte Leinsdorf, la mente al vertice dell’Azione Parallela, dirama inviti in tutto l’impero allo scopo di «sollecitare il pensiero».⁴⁰⁶ E intorno all’Azione si raccolgono subito moltissimi letterati, studiosi e filosofi che vogliono divulgare le proprie teorie e i propri sistemi di valori, cosicché il conte Leinsdorf si ritrova sopraffatto dalla quantità di proposte tanto umanistiche quanto scientifiche e tecniche che lo assediano reclamando la sua attenzione.⁴⁰⁷ A modo suo, attraverso catene di associazioni e intuizioni, anche il pazzo Moosbrugger «riflette»⁴⁰⁸ e perfino la frivola Bonadea, amante ninfomane di Ulrich, si impegna con tutte le sue forze a produrre dei pensieri, pur essendo travolta da emozioni troppo forti: «Bonadea perdeva sempre la grande idea a causa del grande eccitamento in cui la metteva la vicinanza di un amante. Purtroppo si può dire lo stesso della vita, nella quale ci sono tanta eccitazione e poco senso, ma Bonadea non lo sapeva e si sforzava di esprimere un qualche pensiero».⁴⁰⁹

Nell’*Uomo senza qualità*, quindi, non soltanto Ulrich ma tutta la comunità di personaggi che affolla la città di Vienna sembra avere una certa «propensione» più o meno spiccata o almeno una ambizione a «uno stile di vita intellettuale», per ciò che il narratore definisce – parlando di Ulrich – la scelta «di vivere posizionandosi a un certo grado tra il generale e il personale».⁴¹⁰ Così il narratore spiega questa particolare postura esistenziale (*Lebenshaltung*):

In parole semplici, alle cose che ci capitano ci si può rapportare in modo più generale o più personale [...] E proprio questo fenomeno, ovvero che un’esperienza vissuta trae il suo significato o addirittura il suo contenuto soltanto dalla posizione che occupa all’interno di una catena di azioni conseguenti, si osserva in ogni persona che la vive non solo come un evento personale ma anche come una sfida per la propria forza intellettuale.⁴¹¹

La persona incline allo stile di vita intellettuale esperisce ciò che le accade non solo sul piano personale, ma anche su quello astratto e generale. Ogni sua esperienza è in una

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 138.

⁴⁰⁷ *Cfr. ivi*, p. 141.

⁴⁰⁸ «Moosbrugger riflette» è il titolo del capitolo 59, che raccoglie l’esperienza mentale dell’assassino.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 266.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 149.

⁴¹¹ *Ibidem.*

certa misura non solo un avvenimento interiore ma anche qualcosa che la supera, lo spigolo di un problema più vasto, una questione filosofica che le offre, sul terreno dell'esistenza e sotto forma di un evento concreto, una propria possibile sfaccettatura. Nel romanzo musiliano i problemi filosofici appaiono come una sorta di cono rovesciato, con una base astratta e sovra-individuale che si restringe e precipita in una punta conficcata nei singoli cuori pulsanti degli individui che abitano la terra. Ecco che il percorso di vita di un individuo si trasforma così in una «avventura intellettuale».

Nel testo le traiettorie delle varie avventure astratte nelle quali ciascun personaggio è coinvolto si intersecano continuamente in una sorta di moderna rivisitazione della tecnica medievale e ariostesca dell'*entrelacement*. L'ambizione di Diotima di coltivare l'«anima» e trovare una suprema missione per l'Austria, il desiderio di Clarisse di vivere come Nietzsche e celebrare un «anno nietzscheano», le elucubrazioni del pazzo Moosbrugger sulle analogie tra tutte le cose e creature, gli sforzi del generale Stumm von Bordwehr di attribuire un ordine definitivo al mondo delle idee: tutti i percorsi intellettuali dei personaggi secondari affiancano quello di Ulrich, che invece è alla ricerca di un modo di vivere significativo e giusto. I fili narrativi si interrompono, si ostacolano e si arricchiscono a vicenda. In una forma affine a quella delle narrazioni cavalleresche, anche nell'*Uomo senza qualità* le avventure dei cervelotici eroi-cercatori metropolitani scorrono in modo erratico le une a fianco delle altre componendo un'unica tela complicata.

Nel corso del romanzo, però, l'intreccio di linee narrative non è diretto da un narratore forte che attribuisce un ordine esplicito alla molteplicità. Al contrario, esso cresce e si infittisce in modo sempre più labirintico e dispersivo. La trama coniuga disarticolazione e reiterazione ossessiva distendendo i fili delle singole 'avventure intellettuali' verso sempre nuovi dubbi e problemi ma anche, al contempo, ripiegandoli più volte su sé stessi. L'effetto è quello di un meccanismo inceppato, una «frizione di ingranaggi che girano a vuoto».⁴¹² È un fenomeno che Mulder-Bach ha descritto nel dettaglio e non ha esitato a definire, sulla scorta della psicoanalisi freudiana, una vera e propria «ossessività»,⁴¹³ una forma di «coazione a ripetere»⁴¹⁴ che affligge la struttura

⁴¹² G. Mazzacurati, *Da Proust a Musil*, cit., p. 25.

⁴¹³ Inka Müller-Bach, *Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman*, München, Hanser, 2013, p. 231.

⁴¹⁴ Ivi, p. 237.

romanzesca: «nella letteratura tedesca non c'è forse alcun altro testo che pratica questa attività di 'auto-rielaborazione' in modo più maniacale dell'*Uomo senza qualità*». ⁴¹⁵

Questa struttura centrifuga del romanzo ne rispecchia uno dei temi centrali: la conoscenza come caos. Agli occhi di Musil, il sapere contemporaneo è cresciuto a dismisura in ogni direzione, scomponendosi in un numero sempre più elevato di piccoli settori, discipline e sotto-discipline. Ciascuno può, con pazienza e applicazione, diventare esperto soltanto del proprio ristretto campo di ricerche. L'effetto inatteso di questa gigantesca esplosione delle conoscenze, però, è che la somma di tutti i rami del sapere non produce maggiore chiarezza intorno al mondo e al suo stato, bensì piuttosto un più profondo senso di incertezza e confusione. Gli esseri umani, invece di intendersi meglio grazie al loro accumulo di scoperte e ragionamenti, finiscono per capirsi sempre meno, perdendo le basi su cui appoggiarsi per comunicare gli uni con gli altri: come afferma il narratore, «in tutto il mondo non c'è che qualche dozzina di persone che la pensano allo stesso modo perfino su una cosa tanto semplice quanto l'acqua». ⁴¹⁶

Nell'*Uomo senza qualità* l'esperienza dell'ampiezza non soggiogabile delle conoscenze umane emerge sia come tema esplicito esposto dal narratore o discusso dai personaggi, sia come rappresentazione narrativa calata in un tempo e in luogo. Il cronotopo romanzesco nel quale questo tema si incarna nel modo più intenso è probabilmente quello del salotto, in particolare il prestigioso salotto di Diotima. Ai ricevimenti organizzati dalla «influyente signora» ⁴¹⁷ partecipano infatti tutte le più potenti cerchie di artisti, scienziati, pensatori e notabili della città. Lo scopo degli incontri è discutere dei contenuti che dovrebbero caratterizzare l'Azione Parallela, ma in realtà gli ospiti riescono a intrattenersi solo a due a due, «perché già allora una persona riusciva a parlare in modo oggettivo e ragionevole tutt'al più con una sola altra persona»:

Il salotto era celebre per il fatto che nelle giornate di gala vi si incontravano persone con le quali era impossibile scambiare due parole, poiché nella loro disciplina erano troppo famose perché si potesse ciarlare con loro delle ultime novità pur non avendo, in molti casi, mai sentito nominare il ramo del sapere nel quale avevano ottenuto la loro fama mondiale. C'erano kenzinisti e canisisti, poteva accadere che un grammatico del Bo si imbattesse in un

⁴¹⁵ Ivi, p.231.

⁴¹⁶ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 113.

⁴¹⁷ Ivi, p. 91.

partigenlogo, un tocontologo in un teorico quantista, senza contare i rappresentanti delle nuove correnti nelle arti e nelle lettere.⁴¹⁸

La padrona stessa è sopraffatta dalla portata del fenomeno che ha luogo tra le mura della sua casa e che non è in grado di dominare: «quando ci si occupava da vicino di cultura come faceva Diotima, appariva chiaro che non la sua profondità, bensì la sua vastità rappresenta l'ostacolo insuperabile».⁴¹⁹ All'interno di questo spazio caotico, le continue riflessioni di tutti i personaggi e le fitte parabole delle loro 'avventure intellettuali' non possono condurre a una verità armonizzante o a un senso finale, bensì al contrario producono una esperienza di sperdimento e insensatezza.

La struttura centrifuga e polistorica e la narrazione in terza persona separano nettamente l'*Uomo senza qualità* dai *Quaderni di Serafino Gubbio* di Pirandello e dalla *coscienza di Zeno* di Svevo, che scelgono invece la narrazione in prima persona e si concentrano di conseguenza molto di più su un unico personaggio. Tuttavia, prima di concludere questo paragrafo, occorre soffermarsi su una zona particolare dell'opera musiliana, perché è l'unico punto del romanzo in cui l'autore austriaco gioca con la stessa struttura narrativa adottata da Svevo e Pirandello nei loro testi, ovvero la forma-diario. Si tratta di una zona di confine in cui Musil sembra voler sperimentare una nuova variante del rapporto tra elementi narrativi ed elementi riflessivi.

La zona è di confine in una duplice accezione, per ragioni estetiche – la soluzione formale messa qui alla prova – e per ragioni materiali e filologiche: si trova infatti alle frontiere dell'*Uomo senza qualità* e la compongono alcuni intricati materiali del *Nachlaß* musiliano. Si tratta dei cosiddetti «capitoli in bozze» stampati dell'editore Bermann-Fischer nel 1937-1938, prosecuzione provvisoria del secondo volume dell'*Uomo senza qualità*.⁴²⁰ Qui Ulrich, oltre la soglia ufficiale dell'ultima pagina pubblicata, riprende a parlare e lo fa in una forma del tutto inedita, ovvero con un diario. O meglio: con «una sorta di diario».⁴²¹ Sono in realtà poco più che dei «foglietti

⁴¹⁸ Ivi, p. 100.

⁴¹⁹ Ivi, p. 102.

⁴²⁰ Si tratta – spiega Adolf Frisé nella sua edizione – di «venti capitoli dati alle stampe nel 1937/38 e tuttavia rielaborati in bozze e di nuovo ritirati. Avrebbero dovuto continuare, ma non ancora concludere, il secondo volume del 1932/33», in R. Musil, *Gesammelte Werke*, cit., vol. V, p. 1044. Per un commento critico-genetico ai capitoli in bozze si veda Walter Fanta, *Die Entstehungsgeschichte des 'Mann ohne Eigenschaften'*, Wien, Böhlau, 2000, pp. 437-499.

⁴²¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1417. Che gli appunti di Ulrich costituiscano un 'diario', anche se di natura molto particolare, è Musil stesso a dichiararlo nel titolo di uno dei capitoli che

sparsi»⁴²² a cui l'uomo senza qualità lavora all'insaputa della sorella, con la quale convive.

Prendere in mano la penna per Ulrich è un gesto importante e eccezionale: scrive di nuovo dopo molti anni, nonostante leggere e scrivere gli abbia sempre ispirato repulsione.⁴²³ Ma più che trascrivere nei suoi fogli privati degli aneddoti giornalieri o degli stati di coscienza, come ci si aspetterebbe da un diario, Ulrich vi dispiega piuttosto un'indagine filosofico-psicologica. Il suo è un diario d'amore: nasce dal sentimento che lui e la sorella Agathe iniziano a provare l'uno per l'altra e dalle conversazioni con cui cercano di analizzarlo. Il testo però lascia a malapena spazio alla registrazione dei dettagli di una storia ed è invece tutto soggiogato a una questione filosofica, le cui prime parole suonano così:

L'amore è un sentimento? Questa domanda a prima vista può suonare assurda, al tal punto sembra certo che la natura dell'amore sia tutta un sentire; tanto più ci sorprende la risposta esatta: perché nell'amore il sentimento è davvero la parte meno importante! [...] Nella mia mente, tra dubbi e scherno, si è radicato un pensiero antichissimo: tutto nel mondo è amore! L'amore è la dolce, divina essenza del mondo, coperta di cenere eppure inestinguibile!⁴²⁴

Nel genere dell'espressione più personale e segreta, sulle pagine di un *journal intime*, dentro la parola in prima persona e tra i riferimenti ai fatti di un passato prossimo e di un presente *in fieri*, Ulrich cala dunque argomentazioni e teorie.

A dire il vero, i «diari di Ulrich» che incontriamo tra gli abbozzi per il completamento dell'*Uomo senza qualità* sono non uno, ma due. Una prima versione risale al 1932, la seconda occupa una parte dei «capitoli in bozze», l'ultima parte del romanzo arrivata alle stampe. La prima redazione è breve e concentrata in soli tre capitoli e serve a Ulrich per riflettere sul concetto del «Regno Millenario». Come la maggior parte dei diari, anche questo è segreto e Agathe non ne sa nulla. Ma quando riappare nelle bozze del '38 il diario di Ulrich è molto diverso: è disteso in quattro

li accolgono (*Agathe trova il diario di Ulrich*), ma anche nelle sue note di lavoro (cfr. W. Fanta, *Die Entstehungsgeschichte des 'Mann ohne Eigenschaften'*, cit., pp. 437 sgg).

⁴²² R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1123.

⁴²³ Così ci informa la parte edita dell'*Uomo senza qualità*: «era uno di quei bibliofili che non vogliono più leggere, perché leggere e scrivere sembra loro una mostruosità», ivi, p. 867. In una conversazione a casa Tuzzi, il capodivisione chiede: «Non ha mai scritto Lei?»; Ulrich si affretta a rispondere: «mai», ivi, p. 418.

⁴²⁴ Ivi, p. 1223.

lunghe capitoli (50, 52, 54, 55) e si riverbera su altri due (57 e 58), che descrivono i pensieri di Ulrich e fanno riferimento all'atto della scrittura senza però costituire a rigore le pagine dei suoi appunti. Rispetto alla prima versione, ci sono in questa almeno tre novità: la posizione dei capitoli dedicati al diario nella struttura complessiva del testo in bozze; il contenuto del diario; il rapporto tra il diario e la sua cornice narrativa.

I capitoli in forma di diario si alternano qui a capitoli dedicati a un altro personaggio, il generale Stumm von Bordwehr, il quale visita Ulrich e lo informa di alcuni recenti fatti politici. La stasi compiutamente meditativa del diario spicca così sul risvolto di quell'avanzo di 'storia' narrabile che sopravvive ancora nei progetti e negli intrighi dell'Azione Parallela. Anche il contenuto dei fogli, però, adesso è mutato: Ulrich raccoglie appunti per uno studio di «psicologia del sentimento». Le pagine non sono datate e i riferimenti agli eventi quotidiani – le conversazioni e le passeggiate con Agathe – sono rari. La scansione temporale tipicamente diaristica è assorbita del tutto nell'astrazione argomentativa e dell'esperienza esistenziale autobiografica rimane molto poco: «il montaggio finzionale di teorie concede a malapena spazio alla narrazione».⁴²⁵ Il diario custodisce insomma l'abbozzo di un vero e proprio saggio sulla natura e l'essenza dell'amore; un saggio frammentario, discontinuo, che procede a balzi e scavalcando i nessi logici e sintattici tra le sue parti. Il narratore stesso ne commenta lo stile e l'architettura: le «annotazioni», ci dice, sono «sottolineate più volte, slegate e non sempre facili da decifrare»,⁴²⁶ alcuni «appunti» sono «frettolosi e imprecisi»,⁴²⁷ altri sono redatti «in modo concettuale e arido» e compongono «una collezione di frammenti la cui coesione interna non era subito riconoscibile».⁴²⁸ E qualcuno comincia a leggerli: la sorella Agathe, che trova gli appunti in un cassetto e li sfoglia di nascosto. Attraverso l'esperienza della sua lettura anche noi li leggiamo: insieme a lei ne inseguiamo righe, è lei a orientarci tra i fogli, riassumendo sommariamente le parti meno interessanti e soffermandosi su quelle più importanti. Il diario-saggio ci raggiunge così mediato attraverso le reazioni di una segreta lettrice. Sono delle reazioni spesso intense: Agathe è tutta una «curiosità appassionata»,⁴²⁹ un arrossire, imbarazzarsi e stizzirsi. «Agathe

⁴²⁵ Constanze Breuer, *Werk neben dem Werk. Tagebuch und Autobiographie bei Robert Musil*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2009, p. 153.

⁴²⁶ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., p. 1123.

⁴²⁷ Ivi, p. 1125.

⁴²⁸ Ivi, p. 1138.

⁴²⁹ Ivi, p. 1122.

arrossì, perché le annotazioni successive iniziavano con il suo nome»,⁴³⁰ «il foglio si interrompeva lì. Ma poi il volto di Agathe si coprì di nuovo di rossore quando, senza alzare gli occhi, prese il foglio seguente e continuò a leggere»,⁴³¹ incappò «con disappunto» nel troppo freddo e teorico «compendio storico di psicologia dei sentimenti».⁴³²

Il diario di Ulrich, insomma, è calato in una cornice particolare: una lettura appassionata e idiosincratica, che incontra il saggio e reagisce ai suoi pensieri, passa al setaccio della propria personalità il suo sapere, lo filtra nel proprio mondo interiore. I concetti, dunque, si appropiano qui dello spazio del diario intimo, trasformandolo in un saggio. Ma il saggio ‘travestito’ da diario giunge a noi attraverso l’esperienza singolare e soggettiva di una lettura fittizia da parte di un’altra figura romanzesca. Così il diario di Ulrich si colloca ancora una volta, come il resto del romanzo, sul confine tra impersonalità astratta e soggettività individuale. Inoltre, la lettura silenziosa di Agathe strappa il testo alla sua intimità e solitudine. La scrittura di Ulrich non ci appare nel momento del colloquio con sé stessi, tipico della forma diaristica, ma già coinvolta nel suo rapporto con l’altro. L’«effetto» che ne risulta è «che il punto di vista del diario, limitato a una persona e una prospettiva, viene relativizzato dall’esterno».⁴³³ Implicitamente, al posto del diario, troviamo qui in realtà l’embrione di un dialogo. Questa «specie di diario» è anche una specie di dialogo, una variante retorica delle conversazioni in cui Ulrich e Agathe mettono alla prova i propri pensieri – anche se, come è stato notato, la prospettiva della segreta lettrice Agathe resta qui limitata alle sue reazioni emotive.⁴³⁴ Solo temporaneamente, dunque, il romanzo musiliano sembra raccogliersi nella scrittura in prima persona, che lo avvicinerrebbe ai testi di Svevo e Pirandello. La forma in cui le riflessioni di Ulrich tendono a esprimersi resta, perfino qui, quella del dialettico confronto di prospettive tra diversi personaggi.

⁴³⁰ Ivi, p. 1124.

⁴³¹ Ivi, p. 1126.

⁴³² Ivi, p. 1138.

⁴³³ C. Breuer, *Werk neben dem Werk. Tagebuch und Autobiographie bei Robert Musil*, cit., p. 140.

⁴³⁴ Ivi, p. 151.

3.4 Il pensatore appassionato

Nel suo *Romanzo del Novecento*, Debenedetti introduce i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* definendoli un romanzo «straordinariamente sintomatico».⁴³⁵ Se già con *Il Mattia Pascal* Pirandello si era posizionato all'avanguardia dell'arte europea, è con questo romanzo così inusuale che lo scrittore italiano mette davvero in questione la forma narrativa canonica e si avventura nei territori della sperimentazione modernista. Secondo Debenedetti e i molti critici che ne hanno ripreso le tesi, Pirandello si interessa qui non al genere romanzesco così come è consegnato dalla tradizione, bensì piuttosto al «dissidio di un genere letterario», facendo del romanzo classico un «romanzo da fare».⁴³⁶ I *Quaderni* infatti sono sì un romanzo, ma «di questo genere adottano la forma più impervia e sperimentale dei primi anni del Novecento, quella del romanzo-saggio».⁴³⁷

Tuttavia, a differenza che nell'opera considerata il paradigma del romanzo-saggio per eccellenza – *L'uomo senza qualità* di Musil –, in questo testo la narrazione avviene in prima persona. Pirandello ci costringe quindi a schiacciare la nostra prospettiva sulla voce e la prospettiva dell'io, che si esprime qui attraverso un diario privato. Serafino è infatti un diarista: trascrive su dei taccuini le sue esperienze di operatore cinematografico per una troupe romana, la *Kosmograph*, la quale sta girando un film d'ambientazione esotica dal titolo *La donna e la tigre*. È un film di pessima qualità, «quanto di più stupido e di più volgare si possa immaginare».⁴³⁸

Il diario però non si limita a riferire delle riprese di questo film mediocre e a registrare i fatti di tutti i giorni che le accompagnano, perché Serafino Gubbio coltiva una passione particolare, una passione per «studiare» gli altri. «Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni»: questa è la frase che inaugura i «quaderni» ed è così che il narratore ci viene incontro, contraddistinto da questa abitudine – quasi una sorta di tic – a scrutare le esistenze altrui. Questo studio ha una ragione precisa e Serafino ce la offre, spiegandola così:

⁴³⁵ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 256.

⁴³⁶ Ivi, p. 257.

⁴³⁷ Riccardo Castellana, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Sul modernismo italiano*, cit., p. 106.

⁴³⁸ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 576.

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano, dal modo come tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende o ai loro capricci. Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero o m'aggredirebbero.

No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso, come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.⁴³⁹

Serafino Gubbio è dunque prima di tutto uno 'studioso' della condizione umana. Fin dall'inizio il suo discorso affiora tramite il sottile registro dell'ironia e dell'umorismo: «sono operatore» dichiara per presentarsi; ma una riga più sotto specifica: «io non opero nulla».⁴⁴⁰ La sua situazione è dunque paradossale: è un operatore inoperoso. Come ogni studioso che si rispetti, infatti, è per vocazione «un ozioso».⁴⁴¹ In questa sua combinazione di inoperosità manuale e operosità mentale Serafino incarna l'esempio prototipico dell'eroe intellettuale: in tutti i personaggi ragionatori di inizio Novecento, infatti, l'attività mentale si dimostra molto superiore a quella pratica sia per quantità che per qualità. Mentre però Ulrich e Hans Castorp sono giovani di buona famiglia, sufficientemente ricchi da poter sospendere qualsiasi impegno lavorativo per prendersi diversi anni di 'vacanza dalla vita' e meditare su tutte le questioni all'ordine del giorno, dalla psicanalisi alle scienze moderne al futuro politico della Mitteleuropa, Serafino non gode della stessa fortuna. È sì un intellettuale, ma è un intellettuale fallito e di umili origini, condannato dalle condizioni materiali a una profonda frustrazione di tutti i suoi desideri più profondi. Dal secondo capitolo, che contiene alcuni lacerti autobiografici del protagonista, apprendiamo infatti che Serafino era uno studente di grande intelligenza ma pochissimi mezzi, costretto a rinunciare all'università per racimolare qualche guadagno lavorando come precettore. Come ogni bravo ragazzo di famiglia piccolo-borghese, era stato avviato agli studi tecnici, ma il suo sogno nel cassetto erano

⁴³⁹ Ivi, p. 520.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 521.

⁴⁴¹ Ivi, p. 519.

il liceo classico e la «facoltà di filosofia e lettere».⁴⁴² «Invecchiato nell’attesa di proseguir gli studii», si è allora fatto auto-didatta e ha imparato da solo il greco e il latino. La famiglia tuttavia ha avuto la meglio e lo ha infine spedito all’estero a studiare «tutte le macchine inventate dall’uomo».⁴⁴³ Oggi Serafino è un tecnico, un operatore cinematografico ben remunerato, esperto delle tecnologie più all’avanguardia del suo tempo. Ma è contaminato per sempre dal «baco in corpo della filosofia»⁴⁴⁴ e rimpiange i tempi in cui faceva «vita da scapigliato»⁴⁴⁵ e viveva di stenti in mezzo agli artisti.

Oltre che ai parenti d’oltralpe Hans Castorp e Ulrich, Serafino assomiglia molto soprattutto a Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, protagonisti degli altri due grandi romanzi umoristici pirandelliani – *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*. Come Serafino, anche Mattia Pascal è un piccolo e sconosciuto bibliotecario appassionato di filosofia («Lessi così di tutto un po’, disordinatamente; ma libri, in ispecie, di filosofia [...] Mi sconcertarono peggio il cervello, già di per sé balzano»),⁴⁴⁶ mentre Moscarda è un giovane benestante «fatto per sprofondare a ogni parola [...] in abissi di riflessioni e considerazioni che [gli] scavavano dentro e bucheravano giù per torto e sù per traverso lo spirito».⁴⁴⁷

E anche nei *Quaderni*, come nelle altre due opere pirandelliane, l’incipit del testo inscena uno spasmo di non-conoscenza: è una verità assente o perduta, prima che ricercata e tantomeno conquistata, a mettere in moto il personaggio. Il *Fu Mattia Pascal* prende infatti le mosse dalla dichiarazione del protagonista di aver perso la propria unica fonte di sicurezza cognitiva, ovvero sapere di chiamarsi Mattia Pascal («ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all’occorrenza: ‘Io mi chiamo Mattia Pascal’»).⁴⁴⁸ Mentre *Uno, nessuno e centomila* si spalanca sulla scoperta traumatica di avere un naso storto, che apre la strada all’intuizione angosciante di non sapere nulla di sé («sprofondai tutto, subito, nella riflessione che dunque – possibile? – non conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose che più intimamente mi appartenevano»).⁴⁴⁹ In modo del tutto analogo i *Quaderni di Serafino Gubbio* si aprono con una sorta di ‘lutto gnoseologico’ e

⁴⁴² Ivi, p. 548.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 549.

⁴⁴⁶ Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 368.

⁴⁴⁷ Id., *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 741.

⁴⁴⁸ Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 319.

⁴⁴⁹ Id., *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 742.

anche in questo caso la non-conoscenza riguarda prima di tutto l'io e il suo senso. Se però Mattia Pascal apre il suo racconto dichiarando una certezza perduta (la certezza della propria identità), Serafino inizia invece con una certezza mai posseduta: la certezza di capire ciò che si fa, la consapevolezza degli scopi e delle ragioni del proprio agire. Questa verità assente riguarda in tutti in casi la propria identità singola e personale, ma allo stesso tempo è una condizione universale, che affratella in realtà tutti gli uomini in una comune prigione di alienazione e inquietudine. Serafino lo dichiara esplicitamente, col suo tono un poco paternalistico e didattico: di una cosa sola è certo, ovvero anche gli altri non capiscono il senso delle loro azioni.

I quaderni di Serafino dunque si aprono – come gli altri grandi romanzi sperimentali di Pirandello – su una sorta di epifania negativa, il cui contenuto più proprio è l'ignoranza: la rivelazione istantanea e fulminante di una mancanza che viene subito posta ed esibita come *a priori*, come assioma di quel teorema che sarà la vicenda romanzesca. L'attitudine a studiare e il bisogno di interpretare di Serafino si spiegano così innanzitutto come reazioni a questo doloroso vuoto di comprensione.

Qual è allora l'atteggiamento di narratore di Serafino? Come abbiamo visto, fin dall'inizio il protagonista, oltre che raccontare i fatti che avvengono, li analizza. Serafino è tanto narratore quanto interprete della storia che ci viene presentata. Il romanzo scorre così su due piani: quello della ricostruzione degli eventi – che sono tanto bizzarri, stereotipati ed eccessivi da risultare meramente parodici – e quello della ricostruzione del loro senso.

Quando Serafino inizia a scrivere, è passato un anno dal suo arrivo alla casa cinematografica *Kosmograph* e il diario gli serve per rammentare gli eventi dell'ultimo periodo di vita così come vicende più antiche, ovvero la storia del ragazzo a cui impartiva lezioni private – un giovane morto suicida – e delle persone che gli gravitavano intorno. Infatti, più che concentrarsi su di sé (sappiamo pochissimo della vita di Serafino) il protagonista riflette sulle figure che costellano la sua vita: d'altronde la sua principale occupazione è appunto – come ha dichiarato programmaticamente all'inizio del testo – 'studiare gli altri'. È soprattutto l'identità segreta, la natura celata e profonda delle persone a interessarlo e preoccuparlo: «chi è lui?»⁴⁵⁰ è l'interrogativo cruciale che guida le riflessioni di Serafino lungo tutta la durata del romanzo.

⁴⁵⁰ Id., *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 641.

Ma forse bisognerebbe piuttosto dire: ‘chi è lei?’. Perché il punto di snodo di tutte le vicende è un personaggio femminile, affascinante e carico di misteri: Varia Nestoroff, la donna a causa della quale l’ex allievo di Serafino, il giovane Giorgio Mirelli, si è tolto la vita, gettando nella disperazione i nonni e la promessa sposa Duccella. La Nestoroff ora è attrice di punta della Kosmograph, proprio la stessa casa cinematografica per la quale Serafino si trova a lavorare appena giunto a Roma. E così i due si incontrano dopo molti anni e cominciano a lavorare insieme sul set del film *La donna e la tigre* (le trame pirandelliane sono spesso ricche di coincidenze artificiali e «fortunate congiunture»⁴⁵¹ inanellate le une nelle altre, finendo per convocare sulla scena un manipolo di personaggi dai destini così intensamente legati da risultare fiabeschi e astratti).

Si può dire che i *Quaderni* rappresentano per Serafino il tentativo di trovare una «spiegazione» al ‘problema’ rappresentato dalla Nestoroff: la sua mortale potenza di *femme fatale*, la sua torbida relazione con il giovane suicida e con i suoi successivi amanti. In questo senso, il personaggio di Varia Nestoroff svolge nei *Quaderni* una funzione affine a quella svolta dalla figura di Moosbrugger nell’*Uomo senza qualità*: come questo è oggetto di discussione per tutta la buona società viennese ed esercita un fascino singolare sull’uomo senza qualità, così quella connette i destini di molti personaggi e soprattutto attira la riflessione del protagonista, offre alla sua ricerca di verità un oggetto specifico interno al mondo narrativo. La verità di Moosbrugger come quella della Nestoroff è ciò che turba e tiene morbosamente impegnate le menti di Ulrich e Serafino. Il protagonista *raisonneur* è spinto a interrogarsi su una figura enorme e liminare, sovvertitrice di ogni norma, che ammalia in modo totalizzante i suoi pensieri. *L’uomo senza qualità* è il romanzo di Moosbrugger, come *I quaderni* sono il romanzo della Nestoroff: si tratta in entrambi i casi di romanzi di riflessione che ruotano intorno a due figure-rompicapo che non sono il protagonista. Sono figure contraddittorie, cariche di sensualità e ai limiti della criminalità – Moosbrugger in modo più netto, perché è in effetti un assassino privo di senno, un *Lustmörder* a un passo dalla forca; Vera invece in modo più attenuato, perché la morte a lei connessa non è un vero e proprio omicidio, bensì un suicidio per amore di lei. Ma anche la ‘donna-tigre’, la divortrice di uomini, è in senso lato una *Lustmörderin*, anche lei è considerata corresponsabile di una uccisione a sfondo erotico. E in tutti e due i romanzi il tipo di perplessità che questi personaggi suscitano è di natura morale. La prima lunga

⁴⁵¹ Ivi, p. 538.

riflessione che Serafino conduce sulla figura di Vera è infatti connessa al problema del male. Il protagonista la illustra ricorrendo a un piccolo apologo su un cacciatore che uccide per godimento e una belva feroce che uccide per fame: Serafino paragona la Nestoroff alla belva feroce, che uccide e terrorizza gli uomini per necessità, senza godimento, quasi contro il proprio volere. Si può essere malvagi con o senza piacere e Varia Nestoroff è malvagia senza essere felice. Anche lei, come Moosbrugger, è sola, sempre isolata. Pur avanzando circondata dal desiderio, nessuna relazione per lei è possibile, serena, significativa. In lei tutto è estremo, gridato, esorbitante. Varia non entra nelle forme della vita ordinaria, così come non entra nel campo della ripresa. Le sue pose sono troppo caricate perfino per un teatro di posa:

Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa. Si indovina però dalle violente espressioni che assume, senza volerlo, senza saperlo, nelle parti che le sono assegnate.

Ella sola le prende sul serio, e tanto più quanto più sono illogiche e strampalate, grottescamente eroiche e contraddittorie. E non c'è verso di tenerla in freno, di farle attenuare la violenza di quelle espressioni. Manda a monte ella sola più pellicole, che non tutti gli altri attori delle quattro compagnie presi insieme. Già esce dal campo ogni volta; quando per caso non ne esce, è così scomposta la sua azione, così stranamente alterata e contraffatta la sua figura, che nella sala di prova quasi tutte le scene a cui ella ha preso parte, risultano inaccettabili e da rifare.⁴⁵²

Ma con i suoi eccessi da primadonna la Nestoroff pone delle domande cruciali. Tra gli attori, per esempio, è l'unica ad avvertire la potenza falsificatoria del mezzo cinematografico e a vivere con inquietudine e terrore la propria identità posticcia. L'attrice infatti non capisce se stessa, non si riconosce: «Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine sullo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla».⁴⁵³

Gli interrogativi suscitati dalla figura torbida e pericolosa della Nestoroff scatenano una curiosità ossessiva ed insaziabile in Serafino, che comincia a congetturare sui segreti annidati nel suo passato. Il testo comincia così a inclinare verso la forma del

⁴⁵² Ivi, p. 556.

⁴⁵³ Ivi, p. 557.

romanzo d'indagine e il diario assume il classico tono pirandelliano «raziocinante». Si tratta di una «lingua del considerare»,⁴⁵⁴ un discorso da investigatore impegnato a soppesare gli scarsi indizi a sua disposizione: Serafino deve riempire con supposizioni e tentativi di interpretazione i vuoti di senso che si spalancano tra i pochi brandelli di verità che riesce a raccogliere. Si accavallano quindi i «forse», le ipotesi e le espressioni di incertezza. «Dobbiamo supporre» ripete il narratore, «per spiegarci il suo suicidio [...] dobbiamo supporre»,⁴⁵⁵ «si può anche pensare»,⁴⁵⁶ «quanto ho immaginato e supposto»,⁴⁵⁷ «suppongo»,⁴⁵⁸ «come avevo supposto»,⁴⁵⁹ «Non credo che possano spiegarsi altrimenti»,⁴⁶⁰ «E se fosse proprio il contrario?»,⁴⁶¹ «ho il sospetto»,⁴⁶² «ma strano è questo».⁴⁶³

Gli altri gli appaiono sempre come i soggetti di un agire misterioso, avviluppato in reti di motivazioni possibili:

Problema per me assai più difficile da risolvere è questo: come mai Giorgio Mirelli, che rifuggiva con tanta insofferenza da ogni complicazione, si sia perduto appresso a questa donna, fino al punto da lasciarci la vita.

Mi mancano quasi tutti i dati per risolvere questo problema, e ho già detto che del dramma ho appena una notizia sommaria.⁴⁶⁴

L'incertezza pervade insomma il discorso di Serafino, accentuata oltretutto dal fatto che la forma-diario è connessa strutturalmente all'ambiguità e alle insicurezze del tempo presente. Le esperienze e conoscenze che accumuliamo oggi sono sempre incomplete, in attesa di essere confermate o confutate da ciò che avverrà domani. A differenza dell'autobiografo, che ripercorre tutto il proprio passato dalla prospettiva privilegiata di chi ormai può tirare le somme e stilare bilanci esistenziali, il diarista, che invece racconta il suo oggi irrisolto e riferisce pensieri ed emozioni attuali, non è mai in possesso di un punto di vista distaccato ed esaustivo sui fatti di cui narra: è ancora

⁴⁵⁴ Maria Antonietta Grignani, *Sintassi di un'impassibilità novecentesca*, cit., p. 76.

⁴⁵⁵ L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 562.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 563.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 596.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 685.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 697.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 558.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Ivi, p. 683.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 559.

immerso insieme al suo calamaio nel tumulto del divenire. Non può quindi fare altro che descrivere la nebulosa degli eventi nella loro forma ancora inspiegabile e, al massimo, accampare qualche debole ipotesi sul passato e sul futuro sulla base dei pochi dati a sua disposizione e di qualche «notizia sommaria». L'incompiutezza della formadiario, nella quale il progredire della scrittura scorre parallelo al progredire della vita, si presta insomma particolarmente bene ad attribuire ai pensieri di Serafino un carattere aperto e incompleto di avventura.

Pirandello in effetti si serve abilmente della prospettiva limitata tipica del diarista, ignaro di ciò che gli riserva il futuro, per giocare con le categorie dell'anticipazione, della spiegazione rinviata e della correzione del punto di vista iniziale. «Ecco perché m'aveva chiamato!» esclama per esempio Serafino, intuendo finalmente all'improvviso le segrete ragioni del comportamento di un altro personaggio, «ecco perché aveva tanto parlato! ecco perché era così!».⁴⁶⁵ Con un dubbio dissipato iniziano sia il *Quaderno quarto* che il *Quaderno settimo*: «Non ho più il minimo dubbio: ella sa»;⁴⁶⁶ «Ho capito, ora».⁴⁶⁷ Mentre il *Quaderno secondo* si chiude al contrario con una frase enigmatica e carica di presagi:

Non so perché, mi dice il cuore che, girando la manovella di questa macchinetta di presa, io sono destinato a fare anche la vostra vendetta e del vostro povero Giorgio, cara Duccella, cara nonna Rosa!⁴⁶⁸

Si tratta di una anticipazione nascosta, perché in effetti, alla fine del testo, Serafino registrerà con la sua macchina da presa l'assassinio della Nestoroff per mano dell'ex amante.

Ma il dubbio e l'incertezza non sono i soli pesi che gravano su questo romanzo d'indagine. Il narratore-detective che ci guida attraverso la patina di mistero che avvolge gli eventi narrati e ci dispensa riflessioni sulla modernità, le macchine, l'arte o il problema del male, è in realtà un narratore molto sfuggente. Recentemente, diversi critici hanno cominciato a guardare con una attitudine di 'sospetto' al più sperimentale dei romanzi pirandelliani e hanno provato a mettere in luce gli indizi di inconsistenza e

⁴⁶⁵ Ivi, p. 624.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 593.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 705.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 565.

mendacità che costellano le parole di Serafino, minando la tenuta del discorso in cui ci avvolge con un tono di apparente sincerità e completa «impassibilità».⁴⁶⁹ Come è stato notato da Castellana, troppo spesso Serafino «tradisce un punto di vista limitato, inattendibile o reticente».⁴⁷⁰ E ancora più avanti si spinge Stasi, che si impegna a smascherare i numerosi «depistaggi tentati da Serafino narratore per nascondere le responsabilità di Serafino personaggio nel dramma al quale dichiara di aver solo assistito, girando fino all'ultimo, apparentemente impassibile, la manovella».⁴⁷¹ Ma anche interpretazioni precedenti, come quella di tipo linguistico di Grignani, sottolineavano la particolare posizione discorsiva di Serafino, che srotola davanti ai nostri occhi tanto il resoconto di torbidi avvenimenti quanto la loro interpretazione, invitandoci così a ragionare sui responsabili di delitti di cui lui solo ci fornisce i dettagli:

Serafino celebra nelle 'note' la propria apoteosi di espositore e interprete, di responsabile unico della regia del *factum* e del *dictum*. Il narcisismo di questo diarista-saggista impedisce a ciascuna delle micro-storie toccate di imporsi come vicenda principale, trasformando la potenziale trama romanzesca in romanzo ricusato.⁴⁷²

Il classico personaggio *raisonneur* pirandelliano finisce insomma per assomigliare da vicino al narratore inattendibile sveviano, di cui costituirebbe una sorta di precursore.

In effetti Serafino sottolinea la propria intenzione di voler «rimanere uno spettatore impassibile»⁴⁷³ un po' troppo spesso per non suscitare qualche fondato sospetto. Dubbioso appare anche il suo rapporto intenso, ai limiti di una curiosità ossessiva, con la Nestoroff. Perché Serafino vuole a tutti i costi carpirne il segreto, 'spiegarne' il comportamento misterioso? «Non posso né amare né odiare la Nestoroff [...] Studio dunque, senza passione, ma intentamente questa donna» annota l'operatore cinematografico nel suo taccuino, con apparente noncuranza. E più avanti ripete: «Non

⁴⁶⁹ Si vedano in particolare R. Castellana, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., e Beatrice Stasi, *Veniamo al fatto signori miei. Trame pirandelliane dai Quaderni di Serafino Gubbio operatore* a Ciascuno a suo modo, Bari, Progedit, 2012.

⁴⁷⁰ R. Castellana, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 127.

⁴⁷¹ B. Stasi, *Veniamo al fatto signori miei*, cit., p. 22.

⁴⁷² M. A. Grignani, *Sintassi di un'impassibilità novecentesca*, cit., p. 63.

⁴⁷³ L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 625.

ho amore, ripeto qua, né potrei averne, per questa donna; ma odio, neppure». ⁴⁷⁴ Per poi tornare a insistere ancora una volta:

Mi interesso alla storia di questa donna, dico della Nestoroff; riempio di lei molte di queste mie note; ma non voglio infine lasciarmi prendere la mano da questa storia; voglio che lei, questa donna, mi resti davanti la macchinetta, o, meglio, ch'io resti davanti a lei quello che per lei sono, operatore, e basta. ⁴⁷⁵

Di fronte a così tante proteste di indifferenza, i critici, sulla scorta di Freud, hanno accusato queste parole di rappresentare una forma denegazione. ⁴⁷⁶ Infatti in realtà Serafino, al contrario di quanto va affermando, appare addirittura morbosamente attratto dalla Nestoroff e «riempie» il suo diario di annotazioni che la riguardano, fino ad arrivare al punto di doversi ripromettere di tenere la propria passione sotto controllo, per non farsene «prendere la mano». Per questa ragione – ci informa ancora una volta lui stesso – se raccontasse agli attori della compagnia e ai «compagni operatori» che pensieri nutre sulla famosa primadonna, «tutti sospetterebbero subito che mi sia innamorato anch'io della Nestoroff». ⁴⁷⁷ Benché quindi insista ripetutamente sulla propria impassibilità, la propria algida mancanza di partecipazione e il senso di estraniamento che lo contraddistinguono, Serafino in realtà è agitato da una passione inspiegabile e intensa per la bellissima attrice della Kosmograph ed è proprio questo sentimento a spingerlo a riflettere su di lei.

In effetti passioni ed emozioni forti sono spesso la forza segreta che alimenta la scrittura e il pensiero del protagonista pirandelliano. La stesura dei quaderni, che raccolgono le sue considerazioni sul mondo e sulle persone che lo circondano, ha una funzione più profonda che la sola analisi degli eventi. Fin dall'inizio del romanzo il diarista ci confessa che scrivere gli serve per esorcizzare la propria emozionalità, che lui stesso definisce «prepotente»: «Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 581.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 608.

⁴⁷⁶ «Tanta insistenza potrebbe indurre un lettore sensibile agli argomenti della psicanalisi ad intravedere nelle parole di Serafino una negazione di tipo freudiano ('non è vero che amo varia, quindi la amo')», R. Castellana, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 128. Attraverso una analisi ravvicinata della scena della sensuale 'danza dei coltelli' Castellana mostra bene come Serafino Gubbio subisca il fascino erotico della Nestoroff mentre ne filma il corpo con la sua macchina da presa (pp. 112-121).

⁴⁷⁷ L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 554.

Scarico la mia professionale impassibilità, e mi vendico anche». ⁴⁷⁸ E più avanti aggiunge: «Séguito a studiare, perché questa è forse la mia più forte passione [...] ed è il solo conforto che io mi abbia». ⁴⁷⁹ L'attività intellettuale (lo studio del mondo e la trascrizione delle proprie meditazioni) è dunque per Serafino non solo fine a stessa, ma costituisce anche uno strumento di gestione della propria vita interiore. È prima di tutto un modo di 'scaricare' la rigida repressione dell'autocensura, addirittura una sorta di segreta vendetta sugli altri, che lo ignorano o lo disprezzano. ⁴⁸⁰ Ed è inoltre fonte di conforto: una misura di compensazione, dunque, inseparabile dalla tristezza irrimediabile che cerca di mitigare.

Ma c'è di più. Serafino è caratterizzato da un ardente mondo interiore che cerca tuttavia di soffocare e spesso la sua spiccata intellettualità gli serve proprio per realizzare questo scopo. Infatti, in più di un'occasione l'attitudine speculativa non rappresenta per lui un mezzo per indagare la realtà esterna o interiore e affrontarne la turbolenza, bensì svolge piuttosto la funzione esattamente opposta. È una sofisticata procedura per proteggersi dalle asperità emotive della vita:

La filosofia è come la religione: conforta sempre, anche quando è disperata, perché nasce dal bisogno di superare un tormento, e anche quando non lo superi, il pòrselo davanti, questo tormento, è già un sollievo per il fatto che, almeno per un poco, non ce lo sentiamo più dentro. ⁴⁸¹

Così quando nel quaderno quinto Serafino ha una conversazione concitata sulla Nestoroff con l'attore Aldo Nuti, un bellimbusto disperatamente innamorato di lei, la sua prima reazione è quella di precipitarsi fuori dalla stanza, spalancare una finestra e mettersi a contemplare il cielo stellato. Filosofando sull'immensità dell'universo, distante e indifferente ai piccoli casi umani, Serafino riesce a sciogliere l'insopportabile

⁴⁷⁸ Ivi, p. 523.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 555.

⁴⁸⁰ Serafino parla spesso dell'«istintiva antipatia» nutrita da «quasi tutti gli attori» verso di lui in quanto operatore che «gira la manovella» della macchina da presa e trasforma la *performance* della recitazione viva in un simulacro morto di pellicola, poco più di un'«ombra», un'«illusione» infintamente riproducibile. Come «mi possono voler bene?» si chiede sconcolato Serafino (ivi, pp. 585-586). D'altronde il motivo elusivo della «vendetta» ricorre più volte nel romanzo e si connette all'atroce gesto finale di Serafino: registrare con la sua «macchinetta» l'assassinio di Vera Nestoroff durante le riprese del film.

⁴⁸¹ Ivi, p. 614.

tensione psicologica provocata dalla conversazione, che era incentrata – non a caso – proprio sulla irresistibile e pericolosa sensualità della donna:

Sono uscito dalla sua stanza, senza neanche il piacere d’avergli offerto uno sfogo che potesse alleggerirgli un po’ il cuore. Ed ecco che io ora posso aprire la finestra e mettermi a contemplare il cielo, mentr’egli di là si strazia le mani e piange divorato dalla rabbia e dal cordoglio. [...] bisognerebbe avere in sé, nel momento della passione, la possibilità di pensare alle stelle.⁴⁸²

C’è quindi in tutto il romanzo una tensione tra pensiero e sentimento, che si intrecciano e lottano per avere la supremazia l’uno sull’altro, contendendosi l’anima del pensatore appassionato. Nella stessa scena Serafino ragiona esplicitamente sul nesso passione-pensiero (che sceglie qui di chiamare «logica»). È un rapporto che assume sempre più chiaramente un aspetto competitivo e addirittura guerresco:

Ho creduto che finalmente la mia logica avesse in pugno la vittoria così, che non sarebbe stato più possibile strappargliela. Devo ancora imparare, che proprio nel momento in cui la logica, combattendo con la passione, crede d’aver acciuffata la vittoria, la passione con una manata improvvisa gliela ristrappa, e poi a urtoni, a pedate, la caccia via con tutta la scorta delle sue codate conseguenze.⁴⁸³

Pirandello aveva già esposto queste tesi nelle pagine conclusive dell’*Umorismo*, dedicate a sviscerare il rapporto – che, come abbiamo visto nel capitolo 2, per lo scrittore è sempre stato decisivo ma problematico – tra ragione e sentimento. Qui la «logica» è descritta come una pericolosa «macchinetta infernale» il cui funzionamento ricorda quello di una «pompa a filtro»:

Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za. Un povero sentimento, così, destato da un caso particolare, da una contingenza qualsiasi, spesso dolorosa, pompato e filtrato dal cervello per mezzo di quella macchinetta, diviene idea astratta generale [...] E molti disgraziati credono di guarire così di tutti i mali di cui il mondo è pieno, e pompano e filtrano, pompano e filtrano, finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di

⁴⁸² Ivi, pp. 646-647.

⁴⁸³ Ivi, p. 645.

sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio tra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO.⁴⁸⁴

In questo passaggio passione e pensiero non solo si avvicendano e si combattono, ma addirittura si implicano a vicenda: è dalle «torbide» emozioni estratte dal «cuore» che il «cervello» produce le sue idee. In un certo senso il pensiero senza le emozioni non potrebbe neppure esistere. Esso scaturisce proprio da un sentimento tanto «prepotente» da apparire quasi distruttivo e dal conseguente bisogno di esorcizzarlo e mettersene al riparo ragionando. Questo processo di 'purificazione' e di vera e propria sublimazione delle passioni può trasformarsi in una pratica meccanica ed ossessiva, fino a lasciare il soggetto inaridito, congelato in una freddezza mortuaria, impassibile al pari di un oggetto insignificante quanto un pezzo di sughero: proprio come accade a Serafino.

Serafino, dunque, oltre a manovrare la sua famelica macchina da presa che sottrae la vitalità dell'arte e la imbalsama per sempre in un nastro cinematografico, possiede dentro di sé un'altra macchinetta: la riflessione intellettuale, che nei *Quaderni* non ha solo la più ovvia funzione di perlustrare il mondo umano e scoprirne il senso o l'insensatezza, come il narratore cerca di convincerci fin dall'inizio del testo. Essa ha anche una funzione psicologica difensiva ed è strettamente intrecciata a una emotività soverchiante. Il romanzo intellettuale di Serafino è dunque in realtà anche un romanzo intensamente passionale, nel quale l'intellettualità serve a un narratore piuttosto inattendibile (anche) per depistare il lettore e celargli la propria interiorità, così diversa dalla fredda impassibilità che pretende di esibire.

In conclusione, anche in Pirandello – come in Musil – la parte esplicitamente riflessiva e anti-narrativa del romanzo assume una forma ibrida. Il pensiero del protagonista è rappresentato da un lato nel suo dipanarsi tra incertezze, errori e revisioni, dall'altro nella sua 'impurità', nella sua profonda e segreta contaminazione con l'universo individuale e idiosincratico delle emozioni del soggetto.

⁴⁸⁴ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 941.

3.5 Il ragionatore bugiardo

«Ammessi che vogliamo la verità, *perché non preferire* la menzogna? O l'incertezza? O perfino l'ignoranza?». ⁴⁸⁵ Come abbiamo già visto all'inizio di questo capitolo, così scrive Nietzsche provocatoriamente in *Al di là del bene e del male*. È possibile che la verità non abbia quel supremo valore che siamo abituati ad attribuirle? È possibile che sia preferibile, invece di cercarla e dichiararla, piuttosto celarla, nasconderla, pervertirla volontariamente, sostituirla con qualcos'altro? O rimanere in bilico sospesi nell'incertezza? O semplicemente richiudersi su sé stessi e scegliere di non voler sapere? È possibile che non sapere qualcosa sia una scelta più saggia e sicura di voler sapere a tutti i costi?

Queste domande guidano implicitamente il romanzo principale di Svevo – *La coscienza di Zeno* – e i racconti che lo prolungano e che sono stati raccolti sotto il titolo editoriale '*Continuazioni*'. Benché il loro protagonista, Zeno Cosini, non formuli quasi mai il suo pensiero nel tono frontale e provocatorio adottato da Nietzsche, la questione della conoscenza è senza dubbio una delle direttrici tematiche centrali del romanzo. Si tratta in realtà di una tipologia specifica di conoscenza: l'auto-conoscenza.

Zeno Cosini – ci rivela fin da subito la iracunda premessa del dottor S. – è un uomo anziano e «un po' bizzarro» ⁴⁸⁶ che si è rivolto a un medico (un analista) per curare una malattia. All'inizio della *Coscienza* i lettori si trovano dunque di fronte al dubbio: «qual è la malattia e/o per quale ragione Zeno s'è rivolto a un analista?». ⁴⁸⁷ La malattia di Zeno è una «malattia nervosa» e scopriamo presto di quali sintomi molteplici e cangianti si compone. Innanzitutto Zeno fuma moltissimo e da anni tenta di smettere senza alcun successo, cosicché il proposito stesso di smettere di fumare si è trasformato a sua volta in una seconda ossessione almeno tanto violenta e tormentosa quanto la prima che aspira a sradicare. Poi digerisce e dorme male, è distratto, soffre di dolori articolari (zoppica), ha un debole per le donne ed è molto ipocondriaco. Per queste ragioni sceglie di rivolgersi a un analista che indaghi con lui i suoi comportamenti e i loro moventi più intimi, liberandolo finalmente dalla nevrosi e avviandolo alla «salute», ovvero a una vita più felice e buona. Il romanzo si configura quindi come la ricerca del

⁴⁸⁵ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, cit., p. 9.

⁴⁸⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 759.

⁴⁸⁷ Antonio Saccone, *Commento a Zeno*, Bologna, Mulino, 1973, p. 71.

motivo misterioso o dell'evento dimenticato che dovrebbe spiegare tutti gli eventi successivi e guarire il paziente da ogni sofferenza interiore.

Per giungere a questo scopo, l'analista affida al suo analizzando un compito apparentemente semplice, per quanto non proprio canonico. Invece di accomodarsi sul classico divano e lasciare spazio alla parola pronunciata ad alta voce di fronte al terapeuta, Zeno dovrà articolare le sue associazioni libere con l'inchiostro: dovrà scrivere la sua autobiografia ed esplorare così autonomamente la storia della sua vita. «Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero» lo incoraggia il dottore.⁴⁸⁸ Ed ecco che allora il discorso di Zeno comincia a scorrere, oscillando tra le diverse epoche dell'infanzia, della giovinezza e dell'età adulta fino alla attuale vecchiaia. Il proposito del protagonista-narratore è, a suo dire, quello di «essere veritiero» «per intendere meglio [sé] stesso».⁴⁸⁹

Come molti romanzi modernisti, dunque, anche la *Coscienza* non vuole essere una semplice storia, ma piuttosto una sofisticata «avventura intellettuale». Si incentra infatti sull'imperativo del 'conosci te stesso', che costituisce il tema di fondo del romanzo. Questa ingiunzione antica viene ereditata dalla psicanalisi e attraverso di essa penetra nella scrittura sveviana, andando a costituirne il perno centrale. È proprio dalla psicanalisi, infatti, che Svevo ricava il modello della narrazione autobiografica come strumento di conoscenza. Raccontare sé stessi è, nel mondo della *Coscienza* come in quello freudiano, un modo per interpretare le proprie azioni ed emozioni, che non sono trasparenti al soggetto, bensì al contrario appaiono sempre confuse, torbide, guidate da pulsioni e desideri incomprensibili.

Il romanzo sveviano, dunque, non solo è disseminato di riflessioni e aforismi, ma mette anche in scena il protagonista come eroe ragionatore, impegnato ad auscultare sé stesso. I verbi che esprimono riflessione e ragionamento infatti lo accompagnano ovunque: Zeno ha una propensione spiccata per il «pensare», l'«analizzare» e lo «studiare». Già nella prima pagina della sua autobiografia lo vediamo intento a osservare il proprio pensiero: «il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa...».⁴⁹⁰ Il pensoso Zeno è un personaggio incline allo «studio», ovvero all'indagine approfondita e attenta dei fatti che si intrecciano formando la sua vita.

⁴⁸⁸ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 628.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 917.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 626.

Studia tanto sé stesso («a forza di studiarli») ⁴⁹¹, quanto le malattie proprie e altrui («io studiai quella malattia in un'enciclopedia», ⁴⁹² «studiai la mia malattia raccogliendone tutti i sintomi») ⁴⁹³ e l'intero mondo che lo circonda («studiare le intenzioni della signora Malfenti»; ⁴⁹⁴ «studiarne la ragione»; ⁴⁹⁵ «questa è la verità: io sono un timido! Non l'avrei mai scoperto se non avessi qui studiato Giovanni»). ⁴⁹⁶ Zeno dispone anche di uno «studiolo», nel quale pratica il «raccolimento» e si ritira per meditare meglio e più tranquillamente: «corsi al mio studio per riflettere e per rinchiudermi». ⁴⁹⁷

Nel corso del romanzo però il pensiero di Zeno non resta semplice riflessione o «studio» approfondito, ma si specializza: diventa vera e propria analisi. *Analizzare*, e in particolare *analizzarsi*, è l'attività preferita, la vocazione più profonda di Zeno. «Adesso che son qui, ad analizzarmi» scrive fin da subito rievocando la storia della sua dipendenza dalle sigarette. ⁴⁹⁸ «Io sto analizzando la sua salute – annota in un passaggio famoso a proposito della moglie Augusta – ma mi accorgo che analizzandola la trasformo in malattia»: «la salute non analizza se stessa e neppur si guarda nello specchio. Solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi». ⁴⁹⁹

La vocazione a concentrare tutte le attenzioni su di sé e a sprofondare nei vortici dell'auto-analisi è dunque per Zeno uno dei principali sintomi della sua 'malattia'. Una delle sue conseguenze è la sistematica disattenzione verso il mondo. Zeno è perpetuamente distratto e la causa del suo comportamento sbadato e negligente è la concentrazione totale che egli indirizza unicamente a sé stesso: «come sempre, invece che guardare e ascoltare, ero tutt'occupato dal mio proprio pensiero». ⁵⁰⁰ Nonostante tutte le energie che richiede, questa continua e ossessiva auto-analisi però non sembra destinata a giungere a risultati chiari e univoci, bensì assomiglia piuttosto al goffo brancolare di un ubriaco: «quando ho bevuto troppo io analizzo i miei conati come quando sono sereno e probabilmente con lo stesso risultato». ⁵⁰¹ In effetti Zeno trascorre molto tempo a interrogarsi sui propri atti e pensieri e sul loro senso. Assume spesso una

⁴⁹¹ Ivi, p. 909.

⁴⁹² Ivi, p. 957.

⁴⁹³ Ivi, p. 637.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 720.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 759.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 692.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 722.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 633

⁴⁹⁹ Ivi, p. 788 e 793.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 751.

⁵⁰¹ Ivi, p. 861.

postura interpretante e dubitativa e interrompe il resoconto degli avvenimenti del suo passato per avanzare qualche ipotesi carica di incertezze, costellando così il racconto di punti di domanda: «che io forse abbia amato tanto la sigaretta per poter riversare su di essa la colpa della mia incapacità?» si chiede per esempio.⁵⁰² O ancora: «che cosa significano oggi quei propositi?»,⁵⁰³ «volevo dimostrarmi grato o rimproverarla?»,⁵⁰⁴ «continuai ad osservarmi per intendere come fossi arrivato a quel pensiero»,⁵⁰⁵ «non avrei fatto meglio di dire loro di nuovo la verità?»,⁵⁰⁶ «il dubbio: ero io buono o cattivo?». ⁵⁰⁷ Zeno-narratore desidera scoprire la verità su di sé e vuole quindi riuscire ad assegnare un significato definitivo agli eventi del suo passato, ma fa fatica o è riluttante a farlo. Interrogando sé stesso, interroga implicitamente anche il lettore, che così è chiamato a sua volta a soppesare con attenzione ciò che ha letto e a valutarlo con lo stesso sguardo interpretante adottato dal protagonista dell'opera che ha in mano.

La *Coscienza* è dunque caratterizzata dal campo semantico dell'«analizzare», dello «studiare» e del «riflettere» e dei loro sinonimi, anche se le azioni espresse da questi termini tendono a non raggiungere una risposta definitiva e sono spesso accompagnate da dubbi ed esitazioni.

Eppure l'opera è anche contraddistinta da un'atmosfera di ipocrisia e segretezza: nel contraddittorio e paradossale personaggio di Zeno convivono tanto una propensione allo «studio» quanto una opposta propensione all'occultamento di sé a sé stesso. Come molti altri protagonisti sveviani, anche Zeno tende spesso a cullarsi negli autoinganni e a mentire a sé stesso. Inoltre sa bene di essere immerso nel proprio linguaggio, di cui teorizza la potenza falsificante. Per questa ragione tende a evitare i pericoli della parola pronunciata ad alta voce e condivisa con gli altri:

le parole bestiali che ci lasciamo scappare rimordono più fortemente delle azioni più nefande [...] la stupida lingua agisce a propria e a soddisfazione di qualche piccola parte dell'organismo [...] si muove sempre in mezzo a dei traslati mastodontici.⁵⁰⁸

⁵⁰² Ivi, p. 633.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 844.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 861.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 862.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 974.

⁵⁰⁸ Ivi, pp. 935-936.

La sfera della speculazione interpretante, dunque, costituisce soltanto una parte del testo, che ritorna ossessivamente anche sui temi della falsità e della simulazione. Come ha osservato Mariani:

L'intero romanzo è pervaso da un concetto positivo del falso, da un'atmosfera di simulazione (la parola 'simulazione' si ripete in un numero altissimo di occorrenze, se si inseriscono nel conto anche tutte le declinazioni sinonimiche).⁵⁰⁹

Senza sosta Zeno finge, mente, tralascia dettagli: è un personaggio – lo ammette a un certo punto lui stesso – «immerso fino al collo nella menzogna».⁵¹⁰ Scettico e idiosincratico, è del tutto incapace di spontaneità: «io la naturalezza non la ebbi mai» dichiara.⁵¹¹ Ecco un campionario delle sue principali bugie: è innanzitutto un cronico «ammalato immaginario»⁵¹² («chissà da quanto tempo e di quale malattia io sarei già morto se il mio dolore in tempo non le avesse simulate tutte per indurmi a curarle prima ch'esse m'afferrassero»);⁵¹³ e oltre che con tutte le malattie del corpo Zeno gioca anche con quella della mente, con la pazzia. Per scherzo si fa rilasciare dal medico un certificato di salute mentale, riuscendo così a convincere definitivamente suo padre di avere un figlio «veramente pazzo».⁵¹⁴ Infelicemente innamorato della bellissima e sdegnosa Ada Malfenti, Zeno simula attrazione per la sorella Augusta, finendo per sposarla. Ma naturalmente un eroe truffaldino una volta sposato non può non trovarsi subito una amante. E così il finto affetto per la moglie («povera sempliciona!»)⁵¹⁵ si carica presto di nuove e più complicate bugie. Le donne, tuttavia, non sono le sole vittime delle sue ipocrisie: Zeno scimmiotta senza sosta dei sentimenti che non prova anche di fronte al cognato Guido, rivale detestato perché è riuscito a conquistarsi l'amore di Ada. «La simulazione con Guido», osserva a un certo punto, «mi costava oramai poca fatica».⁵¹⁶ Le sue moine menzognere sembrano a volte sul punto di destare qualche sospetto anche tra i personaggi che lo circondano – per esempio nella cognata Ada, che non si fa ingannare sulle ragioni profonde per cui Zeno è mancato al funerale del marito Guido e ne smaschera i veri sentimenti («Che ci avresti fatto tu al suo

⁵⁰⁹ M. A. Mariani, *Svevo e Nietzsche*, cit., p. 87.

⁵¹⁰ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 864.

⁵¹¹ Ivi, p. 848.

⁵¹² Ivi, p. 858.

⁵¹³ Ivi, p. 770.

⁵¹⁴ Ivi, p. 657.

⁵¹⁵ Ivi, p. 839.

⁵¹⁶ Ivi, pp. 964-965.

funerale? Tu che non lo amavi! Buono come sei, avresti potuto piangere per me, per le mie lagrime, ma non per lui che tu... odiavi!»).⁵¹⁷ Questi momenti di lucidità sui moventi profondi di Zeno, però, sono molto rari e assomigliano più a piccoli indizi sparpagliati qui e lì nel testo che a prove lampanti. D'altronde Zeno stesso dipinge sé stesso come un campione di ipocrisie: «io sapevo simulare troppo bene». ⁵¹⁸ Il protagonista, tuttavia, non è l'unica fonte di menzogne nel romanzo. Anche Guido raggira, tradisce e inganna la moglie, mette in scena due suicidi ed è – agli occhi di Zeno – «falso e simulatore». ⁵¹⁹ Per Zeno d'altronde molte cose non sono ciò che sembrano: le donne, per esempio, celano sempre misteri e «la bellezza femminile simula dei sentimenti coi quali nulla ha a che vedere». ⁵²⁰

Ma non si tratta solo di questo. Zeno inscena sé stesso come personaggio dubbioso, distratto e sfuggente. E gli altri personaggi si appropriano di questa immagine, al punto che il cognato-rivale Guido, a una cena di famiglia, disegna una caricatura di Zeno raffigurandolo come piccolo uomo calvo che inciampa sul proprio ombrello restandone trafitto. La caricatura suscita l'ilarità e l'approvazione di tutti i presenti e naturalmente l'astio profondo di Zeno, che sviluppa dei dolori nevrotici e lancinanti all'anca e al braccio. Ma in realtà incertezza e disattenzione sono solo una sfaccettatura della sua personalità contraddittoria. Il protagonista sveviano si muove sì con goffaggine, ma anche con ironia, fluidità e una «leggerezza incredibile». A differenza della caricatura disegnata da Guido per il divertimento della famiglia, ogni volta che sembra sul punto di cadere Zeno riesce a mantenersi in piedi e a ricostruire una nuova forma di equilibrio. È questa bizzarra capacità di essere un vincente per caso o per fortuna che gli permette di scegliere come moglie la più sana e amorevole tra le sorelle Malfenti, di destreggiarsi tra questa e l'amante, di sopravvivere serenamente alle disavventure finanziarie della sua «associazione commerciale» e perfino alla guerra. Perciò troviamo in lui non solo confusione, dubbi e ritrosia a esporre il proprio pensiero, bensì anche un consapevole e rivendicato ricorso alla falsificazione e al non-sapere. Di alcune delle storie che racconta, per esempio, afferma con convinzione: «Erano vere dal momento che io non avrei saputo raccontarle altrimenti. Oggidì non m'importa di provarne la verità». ⁵²¹

⁵¹⁷ Ivi, p. 1042.

⁵¹⁸ Ivi, p. 878.

⁵¹⁹ Ivi, p. 965.

⁵²⁰ Ivi, p. 810.

⁵²¹ Ivi, p. 708.

Così sospeso tra ansia di conoscersi e desiderio di occultarsi, Zeno finisce allora per incarnare un tipo nuovo e molto particolare di conoscenza, un concetto più ampio, ambiguo e cangiante di 'sapere'. Alberta, la terza e la più intelligente delle sorelle Malfenti, è l'unica a rendersene conto. La ragazza definisce così la paradossale sapienza di cui Zeno sembra disporre: «siete un buon diavolo», gli dice, «eppoi senza saperlo sapete tante cose, mentre i miei professori sanno esattamente quello che fanno».⁵²² A differenza dei colti e degli studiosi veri e propri, Zeno esprime una conoscenza inesatta e oscillante. Eppure, nella sua imperfezione, questo tipo di conoscenza è superiore a quella canonica dei professionisti del sapere come gli insegnanti di Alberta. Paradossalmente, la sua profondità sembra fondarsi proprio sull'ignoranza, le dimenticanze, le omissioni e le reticenze che la accompagnano. Uno degli aforismi epistemologici di Zeno in effetti afferma che il pensiero troppo intenso tende a diventare un pensiero confuso: «Si vedono meno bene le cose quando si spalancano troppo gli occhi».⁵²³ Un sapere privo di errori e di invenzioni non sembra neppure degno di essere perseguito: «appena aprivo la bocca svisavo cose e persone» dichiara Zeno, «perché altrimenti mi sarebbe sembrato inutile di parlare».⁵²⁴

Nella *Coscienza* il picco degli 'svisamenti' e delle ambivalenze concettuali è raggiunto nell'ultimo capitolo. Qui il protagonista-narratore abbandona il racconto del proprio passato e trasforma l'autobiografia in un vero e proprio diario, corredato di informazioni precise sui luoghi e le date della scrittura: ci troviamo tra Trieste e la campagna di Lucinico, il «3 maggio 1915», il «15 maggio 1915», il «26 giugno 1915» e il «24 marzo 1916».⁵²⁵ Nonostante le date, che proiettano fin da subito le vicende di Zeno sullo sfondo concreto della guerra imminente, il diario è dedicato però a temi molto più astratti: il rapporto tra salute e malattia, l'incompiutezza dell'essere umano («ha da muoversi e battersi e mai indugiarsi nell'immobilità»),⁵²⁶ la degenerazione del mondo e la minaccia apocalittica della sua fine in seguito all'esplosione di una bomba gigantesca. Ma Zeno usa il diario soprattutto per difendere l'intrinseca falsità di tutto ciò che finora ha raccontato. In poche righe fa crollare l'impalcatura dell'intero romanzo che le precede, deridendo l'ingenuità del dottor S., che lo incoraggiava a

⁵²² Ivi, p. 762.

⁵²³ Ivi, p. 716.

⁵²⁴ Ivi, p. 708.

⁵²⁵ Rispettivamente alle pp. 1048, 1065, 1070, 1081.

⁵²⁶ Ivi, p. 1082.

rammentare le immagini del suo passato per arrivare infine a conoscersi veramente e per intero:

È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già un menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che camminano per la stanza perché le vediate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive. A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio in cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato.⁵²⁷

Il protagonista sveviano critica qui la prospettiva della psicanalisi, che ci incita a scoprire il nostro sé più vero e profondo: per Zeno, infatti, un vero sé non esiste e conoscersi completamente è impossibile. L'io non è che un cumulo di finzioni. Ma il tono trionfante con il quale Zeno celebra le proprie «creazioni», che sostituiscono bugie e invenzioni alla verità cercata dalla psicanalisi, suggerisce che questo scacco non solo è inevitabile, ma addirittura piacevole: forse non sapere è meglio. Come sostiene Nietzsche, non vogliamo sapere la verità, perché sarebbe al contempo un peso troppo grande da accettare e una soluzione troppo banale e semplificatoria rispetto alla complessità delle nostre esperienze. L'ormai anziano Zeno sembra così avvicinarsi sempre di più all'atteggiamento della *Gaia scienza*: «C'è qualcosa che sappiamo fin troppo bene, noi sapienti: oh come impariamo una volta di più a dimenticare bene, a non-sapere bene [...] siamo troppo esperti, troppo rigorosi, troppo divertiti, troppo bruciati, troppo profondi».⁵²⁸

Anche Svevo, verso la fine della sua vita, nutriva «la convinzione che fosse pericoloso di spiegare ad un uomo com'era fatto».⁵²⁹ In un frammento di diario, lo scrittore esprime un'idea affine alla prospettiva nietzschiana, immaginando un futuro «macabro» in cui ci sia possibile condividere con gli altri ogni nostro segreto:

Forse quando usciremo dallo spazio e dal tempo ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via della sincerità. Ci daremo subito del 'tu' e c'irrideremo a vicenda come

⁵²⁷ Ivi, pp. 1051-1051.

⁵²⁸ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in Id., *Werke*, cit., vol. V, pp. 19-20.

⁵²⁹ I. Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 897.

meritiamo. Morirà finalmente la letteratura che fa purtroppo tanta intima parte del nostro animo e ci vedremo tutti fino in fondo. Prospettiva macabra.⁵³⁰

Il protagonista della *Coscienza* – incerto, ma astuto – è ben lontano da questo rischio, che è riuscito a scongiurare per sempre grazie al suo testo disseminato di affermazioni inattendibili. Seguendone le avventure, Svevo esibisce le condizioni fragili e contraddittorie del pensiero. Dopo averci presentato un eroe ragionatore impegnato ad studiare sé stesso, ci lascia alla fine con un trionfante eroe bugiardo. Il romanzo intellettuale così non raggiunge alcuna verità conclusiva, ma esibisce soltanto gli arabeschi e i paradossi dell'auto-conoscenza.

Giunto ormai quasi alla fine del suo percorso di indagine di sé e interrotta la terapia, Zeno propone di dare alla psicanalisi un nuovo nome. La definizione suggerita dall'anziano Cosini è simile all'espressione di Musil che è stata analizzata all'inizio di questo capitolo:

Nella psico-analisi non si ripetono mai né le stesse immagini né le stesse parole. Bisognerebbe chiamarla altrimenti. Chiamiamola l'avventura psichica. Proprio così: quando s'inizia una simile analisi è come se ci si recasse in un bosco non sapendo se c'imatteremo in un brigante o in un amico. E non lo si sa neppure quando l'avventura è passata.⁵³¹

Come Musil, anche Zeno afferma qui che la ricerca della verità (in questo caso la verità psichica) può assumere la forma di una avventura, ovvero di un processo di ricerca aperto, un'esperienza fatta di perplessità, curiosità, desiderio di esplorazione e perfino di disorientamento e paura. Come in un bosco ci si può spaventare e smarrire o si può cadere vittima di un brigante, così anche nelle avventure dell'autoconoscenza si può perdere la strada e non arrivare ad alcuna meta. Secondo Zeno, infatti, ciò che si raggiunge alla fine del percorso molto probabilmente non è una porzione di verità positiva, ma piuttosto ulteriore incertezza.

Se con l'*Uomo senza qualità* Musil ci parla di un desiderio di conoscenza ramificato e insaziabile che si smarrisce nello stesso labirinto in cui finisce per rinchiudersi e con i *Quaderni di Serafino Gubbio* Pirandello ci mostra come le emozioni agitano, plasmano ed alimentano i nostri pensieri sebbene essi si proclamino oggettivi e impassibili, Svevo

⁵³⁰ Id., *Racconti*, cit., p. 755.

⁵³¹ Id., *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1062.

si spinge oltre. Con il suo romanzo infatti non solo esplora e smaschera i limiti intrinseci a ogni atto di conoscenza (le dimenticanze e le omissioni, le invenzioni e le simulazioni, l'ignoranza e la menzogna), ma addirittura ne celebra, esalta e rivendica la potenza.

CONCLUSIONI

Dopo aver inseguito le fantasie e le riflessioni di Musil, Svevo, Pirandello e di diversi scrittori loro contemporanei, siamo arrivati al termine della nostra avventura attraverso ciò che ho chiamato il ‘romanzo intellettuale’ primonovecentesco. Con questa scelta terminologica non ho voluto criticare la formula con cui di solito vengono definiti i testi in cui racconto e riflessione si alternano e si intrecciano, ovvero ‘romanzo-saggio’. Ho soltanto voluto suggerire che il mio discorso si svolge su un piano diverso rispetto a quello della dialettica tra i generi letterari, a cui invece il termine ‘romanzo-saggio’ allude con forza. Mentre Musil è considerato un autorevole teorico tanto della forma-romanzo quanto della forma-saggio, Pirandello e Svevo non sembrano disporre della stessa consapevolezza teorico-letteraria, pur giungendo nelle loro riflessioni e nella pratica di scrittura ad esiti simili a quelli dell’autore austriaco. Per questa ragione ho preferito focalizzare l’attenzione non sul rapporto tra generi (al quale tuttavia ho dedicato il paragrafo 1.4 del primo capitolo), bensì piuttosto sui modi in cui i tre scrittori riflettono – su un piano molto più generale – intorno al rapporto letteratura-pensiero astratto.

Nel primo capitolo ho ricostruito una possibile genealogia del romanzo intellettuale. Si tratta di una linea moderna che emerge già tra i frammenti teorici di Friedrich Schlegel sulla *Universalpoesie*, trova una prima realizzazione nei romanzi di Sterne e Diderot, passa per i programmi letterari di Balzac e in particolare per il *Louis Lambert*, conquista alcuni dei più importanti romanzi del secondo Ottocento (*Guerra e pace* di Tolstoj, le *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij) e approda infine alle sperimentazioni del modernismo primonovecentesco, che di questa linea rappresenta la punta più avanzata.

Muovendomi al confine tra teoria del romanzo e *Modernist Studies*, ho provato poi a osservare più da vicino le fonti, l’architettura e gli obiettivi del romanzo intellettuale del primo Novecento. Quando parliamo di ‘inserti riflessivi’ nel corpo narrativo del romanzo, che cosa intendiamo esattamente? Se osserviamo il ruolo e la funzione del pensiero astratto all’interno dei romanzi intellettuali, notiamo che esso agisce a diversi livelli. Ne ho isolati in particolare tre. Innanzitutto il pensiero impregna i romanzi in

quanto cultura filosofica dei loro autori. Musil, Pirandello, Svevo – ma anche Broch, Mann, Proust – sono artisti molto interessati alle teorie scientifiche e filosofiche del loro tempo e in qualche caso sono stati addirittura a un passo dal diventare filosofi di professione o dallo scrivere opere teoriche invece di romanzi (ho mostrato in particolare i casi di Musil, Broch e Proust). Visto da questa prospettiva, il pensiero filosofico precede il romanzo, si colloca alle soglie della scrittura e ha la funzione di fonte, ispirazione o impulso.

In secondo luogo, la riflessione astratta assume l'aspetto di un concreto elemento formale all'interno della complessa architettura romanzesca. Nel testo si alternano infatti parti riflessive e parti narrative, provocando una deformazione della forma classica, ottocentesca del romanzo. Questa caratteristica, che si offre al nostro sguardo non appena sfogliamo qualche pagina dell'*Uomo senza qualità* o dei *Sonnambuli*, dei *Quaderni di Serafino Gubbio* o della *Montagna magica*, ci spinge a definire i romanzi intellettuali primonovecenteschi dei romanzi «sperimentali» e a indagarne la portata innovatrice, la capacità di rottura con i modelli letterari tradizionali.

Infine, a un livello più profondo, il pensiero rappresenta un elemento costitutivo, strutturale del romanzo: è il suo movente e il suo fine profondo. Tutti gli scrittori che ci hanno accompagnati nel corso di questa indagine nutrono infatti la convinzione che il romanzo possa e addirittura debba offrire, con i propri mezzi, degli strumenti per riflettere sul mondo e per aiutarci a chiarire aspetti difficili e oscuri della nostra vita. A loro giudizio la letteratura incarna una forma di intellettualità valida, ma del tutto autonoma e non derivata e ancillare rispetto a quella della filosofia o delle scienze. Si tratta qui della questione cruciale del ruolo e della funzione della letteratura, che è – agli occhi di moltissimi scrittori modernisti – una funzione sofisticata e difficile, una funzione conoscitiva. Si può quindi affermare, insieme a Thomas Pavel e Vincent Descombes, che per gli scrittori modernisti studiati in questa tesi esiste uno specifico e potente «pensiero del romanzo». Questa capacità romanzesca di illuminare la realtà che ci circonda rappresenta una responsabilità piuttosto grande e seria per lo scrittore: «sono convinto molto ingenuamente che il poeta sia il compito dell'umanità e inoltre desidero essere un grande poeta», annota Musil ironicamente nel suo diario, «che grande e ben nascosto amor proprio!».⁵³² Anche Svevo avvolge la stessa questione in una patina di ironia e autoironia, descrivendo il rapporto tra filosofia e letteratura come un

⁵³² R. Musil, *Tagebücher*, cit., *Heft 33: 1937-etwa Ende 1941*, p. 921.

«matrimonio legale» nel quale ciascuna delle due parti litiga, ma anche completa e feconda l'altra.

Nel secondo capitolo ho indagato nel dettaglio soprattutto questo ultimo punto, mostrando come Musil, Pirandello e Svevo riflettono intorno al rapporto letteratura-filosofia e teorizzano per se stessi e per i propri lettori la funzione conoscitiva della scrittura romanzesca. Attraverso *close readings* dei loro saggi, delle loro dichiarazioni di poetica e dei loro appunti di diario, ho cercato di illuminare la rete di somiglianze che lega le loro riflessioni. Tutti e tre gli scrittori si interrogano intorno al binomio concettuale sentimento-ragione, due poli che la tradizione occidentale considera separati e inconciliabili e che invece Musil, Pirandello e Svevo cercano di rimettere in contatto. Nel discorso per il conferimento del Premio Nobel, Pirandello dichiara di essere divenuto «capace soltanto di pensieri e sentimenti: pensieri perché sentivo e sentimenti perché pensavo».⁵³³

Per esprimere il nesso di implicazione reciproca che ai loro occhi lega le due istanze del pensiero e sentimento, Musil, Pirandello e Svevo coniano formule inedite che contengono entrambe le nozioni. Musil parla di «pensiero emozio-razionale e sentimentale», Pirandello sostiene che esiste un «sentimento dell'idea» e che «il caldo del sentimento e il freddo della riflessione» nella scrittura devono unirsi, Svevo ci avverte che se Descartes propugnava il primato del pensare e Comte il primato del sentire, noi dovremmo credere alla verità di entrambe le affermazioni.

Inoltre, Musil, Pirandello e Svevo forgiavano nei loro saggi delle 'figure' archetipiche che incarnino la fusione di «ragione» e «sentimento»: il «saggista» musiliano, il «critico fantastico» pirandelliano e il «dilettante» sveviano. Tutte e tre queste figure si muovono tra arti e scienze, non si lasciano rinchiudere in una sola disciplina, dispongono di un sapere elastico e mobile e di passioni intellettuali eclettiche, rifiutano qualsiasi etichetta letteraria e giocano lungo i confini tra i generi tradizionali. Infine, sia Musil che Pirandello e Svevo mostrano un forte interesse per il reticolo di relazioni che lega letteratura e forme del sapere scientifico e filosofico. Tuttavia, tutti e tre sono anche convinti che la letteratura disponga di un proprio sapere attivo e autonomo, non derivato passivamente dalla filosofia o dalle scienze: se Musil teorizza la «conoscenza dello

⁵³³ Luigi Pirandello, *Dichiarazione al banchetto per il conferimento del Premio Nobel* [1934], in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1444-1445: p. 1445.

scrittore», Pirandello afferma che «il vero dell'arte, il vero della fantasia, non è il vero comune».

Nel terzo ed ultimo capitolo mi sono invece addentrata nei romanzi *L'uomo senza qualità*, *I quaderni di Serafino Gubbio* e *La coscienza di Zeno*. Lo scopo dell'indagine è verificare in quali modi il connubio di «ragione» e «sentimento», di cui gli autori parlano nelle loro pagine teoriche, si realizza nelle pagine letterarie. Attraverso l'analisi dei testi, ho cercato di mostrare come Musil, Pirandello e Svevo esplorano le zone intermedie tra pensiero astratto e racconto, aspirazione conoscitiva e interesse per la sfera emotiva e per le profondità della psiche. *L'uomo senza qualità*, *I quaderni di Serafino Gubbio* e *La coscienza di Zeno* non si situano perfettamente né sul polo della pura letteratura né su quello della pura filosofia: li mettono in tensione e li sfidano entrambi. I loro protagonisti infatti non sono mai pensatori severi, distaccati e imparziali e non vanno mai presi del tutto alla lettera. Non sono maestri esterni al racconto che ci spiegano come utilizzarlo, neppure nel caso che a prima vista sembrerebbe più vicino a questa postura: quello di Serafino Gubbio, che insiste a proclamarsi un «impassibile» osservatore della realtà. Il pensiero che i personaggi ci martellano nelle orecchie con urla, risa e pianti (Pirandello), che ci bisbigliano contraddittoriamente tra silenzi e pose (Svevo) o di cui ci invitano a seguire il flusso come un'avventura dagli esiti ignoti (Musil) è influenzato e plasmato dalle loro esperienze di vita, emozioni, paure, incertezze – insomma dalla loro posizione particolare sul e soprattutto *nel* mondo. Se quindi il romanzo intellettuale ci bisbiglia pensieri nelle orecchie, lo fa però sempre con una intonazione di voce precisa, che è la voce dei vari personaggi: una voce altamente individuata, anche mentre cerca di farsi filosofica.

In conclusione a questa ricerca, ci si può ancora chiedere se il romanzo caratterizzato dall'intreccio costitutivo di narrazione e riflessione sia un fenomeno limitato alla letteratura sperimentale primonovecentesca e privo di futuro, se sia quindi una opzione letteraria esplorata nel corso del modernismo e in seguito abbandonata dagli scrittori, o se invece vi siano opere che recuperano e rielaborano questa forma anche nella seconda metà del Novecento e negli anni Zero del nuovo millennio. Sebbene si tratti di un fenomeno letterario che ha raggiunto i suoi risultati classici e più significativi nell'epoca modernista, ritengo che il romanzo 'intellettuale' non si sia affatto estinto dopo la fase delle sperimentazioni di inizio secolo. Forme simili di romanzo riappaiono infatti anche nella seconda metà del Novecento. Si tratta certo di casi isolati e non di un filone di

successo, destinato a segnare una moda; ma sono casi di grande rilievo dal punto di vista del prestigio letterario: si pensi per esempio a Thomas Bernhard, autore di numerosi romanzi costituiti dalle riflessioni sferzanti di ossessivi personaggi-ragionatori. Affine al modello del romanzo monologante bernhardiano è anche *Austerlitz* (2001) di Sebald. Qui la ricerca del proprio oscuro passato familiare da parte dell'affascinante e nevrotico Austerlitz, ebreo scampato da bambino alle persecuzioni naziste, è intrecciata a riflessioni colte, talvolta accompagnate da fotografie, sulla cultura umana, la storia o il senso di grandi opere architettoniche come la sala d'attesa della stazione di Anversa, il Palazzo di Giustizia di Bruxelles o la Biblioteca Nazionale a Parigi.

Ancora più recentemente, si pensi ai veri e propri romanzi-saggio del premio Nobel J. M. Coetzee, uno degli autori contemporanei più profondamente legati all'eredità modernista.⁵³⁴ in *The Lives of Animals* (1999) e poi di nuovo in *Elizabeth Costello* (2003), per la prima volta l'eroe intellettuale assume finalmente le sembianze di una eroina – la celebre scrittrice e pensatrice Elizabeth Costello, ormai prossima ai settant'anni –, che in una serie di otto conferenze esplora questioni di teoria dell'arte e filosofia morale. Spesso seguiamo i suoi spostamenti da un evento culturale all'altro attraverso lo sguardo del figlio, a sua volta accademico affermato eppure ancora sedotto e turbato da una madre tanto eccezionale. I temi su cui Elizabeth ragiona spaziano dal realismo al problema del male, dal romanzo africano all'imperativo di rinunciare a uccidere altri esseri viventi per cibarsi di carne, la cui importanza è vissuta dalla scrittrice con una veemenza prossima alla disperazione. I pensieri di Elizabeth prendono la forma di vere e proprie conferenze o di conversazioni letterarie, ma al contempo non sono separabili dalla pagina narrativa di cui fanno parte e dunque non sono ascrivibili pienamente all'autore Coetzee. Tanto che Peter Singer, che insieme ad altri filosofi morali ha scritto una 'risposta' a Coetzee in merito alle sue considerazioni sul vegetarianesimo in *The Lives of Animals*, ha notato alla fine del suo saggio, a sua volta costruito come un dialogo di finzione:

Ma le argomentazioni *sono davvero* di Coetzee? È proprio questo il punto – è per questo che non so come fare a rispondere a questa cosiddetta conferenza. Le argomentazioni sono di

⁵³⁴ Su questo punto e in generale per una interpretazione dell'opera di Coetzee alla luce delle questioni più tipiche del modernismo si veda R. Pippin, *Philosophical Fiction? On J. M. Coetzee's Elizabeth Costello*, cit.

Costello. Il dispositivo finzionale di Coetzee gli permette di prenderne le distanze. E poi ha questo personaggio, Norma, la nuora di Costello, che solleva tutte le ovvie obiezioni a ciò che Costello sta dicendo. È un dispositivo davvero stupendo. Costello può criticare spensieratamente l'uso della ragione o la necessità di avere divieti e principi chiari, senza che Coetzee debba davvero sottoscrivere queste affermazioni. Forse condivide perfino i dubbi di Norma al riguardo. Non si preoccupa neanche troppo di dare la struttura giusta alla lezione. Quando si accorge che Costello sta sproloquiando, fa semplicemente dire a Norma che Costello sta sproloquiando!⁵³⁵

La vivace vita mentale della scrittrice, brusca e ostinata ma anche fragile e ormai anziana e priva di forze, è calata nel contesto di situazioni esistenziali, incontri e relazioni con altri personaggi, proprio come avviene nei romanzi intellettuali di Musil, Pirandello e Svevo. Non è un caso che Coetzee abbia dichiarato che proprio Musil è uno degli autori che maggiormente lo hanno influenzato (altri scrittori senza i quali, dice Coetzee, «in un certo senso non esisterei») sono i poeti tedeschi di inizio Novecento e soprattutto Rilke, Pound, Faulkner, Ford, Beckett).⁵³⁶

In *Diary of a Bad Year* (2007) Coetzee combina il romanzo dal tono saggistico alla forma del diario, usata per connettere le riflessioni del vecchio scrittore JC, incaricato di redigere una serie di saggi sul tempo presente intitolata *Strong Opinions*, alla storia della sua relazione sentimentale con una ragazza attraente e arguta, i cui pensieri fanno da controcanto a quelli del protagonista, influenzandone il percorso e spostandoli dalla aggressiva critica politica alla pacata meditazione saggistica sulla vita. Come in Musil, anche qui la discussione intellettuale e una relazione erotica intensa ma ai limiti dell'impossibile si intrecciano.⁵³⁷

In Francia, le opere di Houellebecq (*Le particules élémentaires*, 1998) mostrano un andamento argomentativo, mentre un caso letterario recente, ovvero *Les Années* (2008) di Annie Ernaux, appare completamente refrattario alle definizioni di genere: prova a costruire una «sorta di autobiografia impersonale»⁵³⁸ degli anni del secondo dopoguerra

⁵³⁵ La risposta di Peter Singer si trova in J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 85-91: p. 91.

⁵³⁶ J. M. Coetzee, *Homage*, «The Threepenny Review», 53, 1993, pp. 5-7: p. 5. Su questo si veda anche Stefano Rossoni, 'On the Edge of Revelation': *The Influence of Robert Musil on J.M. Coetzee's Narrative*, «European Journal of English Studies», 2, 2016, pp. 166-178.

⁵³⁷ Cfr. Stefano Rossoni, 'On the Edge of Revelation': *The Influence of Robert Musil on J.M. Coetzee's Narrative*, cit.

⁵³⁸ Annie Ernaux, *Les Années*, in Ead., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 1083.

francese inanellando brevi considerazioni e memorie frammentarie quasi prive di qualsiasi consistenza narrativa, che sono state definite infatti «emozioni-pensiero».⁵³⁹

L'esplorazione sistematica dei romanzi-saggio contemporanei e delle loro varianti eccede i limiti della mia ricerca. Tuttavia questo ultimo breve sguardo lanciato sul panorama letterario attuale mostra che le sperimentazioni tentate dagli scrittori nei romanzi 'intellettuali' primonovecenteschi non hanno esaurito la loro forza nella postmodernità e che costituiscono oggi un modello ancora vitale del quale sarebbe interessante indagare l'eredità.

⁵³⁹ Romano Luperini, *Gli Anni di Annie Ernaux*, «Allegoria», 76, 2017, pp.102-108: p. 104.

BIBLIOGRAFIA

- Andersson Gösta, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist & Wicksell, 1966
- Angelini Franca, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990
- Auerbach Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Bern, Francke, 1971, trad. it., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000
- Bachmann Dieter, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969
- Bachtin Michail, *Voprosy literatury i estetiki* [1975], trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi
- Badiou Alain, *Art et philosophie*, in Id., *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, pp. 9-30
- Barbina Alfredo, *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*, Istituto di Studi Pirandelliani, Bulzoni, Roma, 1984
- Barilli Renato, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1972
- Behrens Rudolf, Schwaderer Richard, a cura di, *Italo Svevo. Ein Paradigma der europäischen Moderne*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 1990
- Bellucci Novella, Cortellessa Andrea, a cura di, *'Quel libro senza uguali'. Le Operette morali nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000
- Benjamin Walter, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936], trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274
- Id., *Gesammelte Briefe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, vol. IV 1931-1934
- Blumenberg Hans, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in *Nachahmung und Illusion*, a c. di H. R. Jauss, München, Fink, 1964, pp. 9-27

- Botti Francesco Paolo, Mazzacurati Giancarlo, Palumbo Matteo, *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1982
- Bouveresse Jacques, *L'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2004² [1993]
- Id., *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Paris, Seuil, 2001
- Id., *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008
- Breuer Constanze, *Werk neben dem Werk. Tagebuch und Autobiographie bei Robert Musil*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2009
- Broch Hermann, *Der Zerfall der Werte*, in Id., *Essays*, a c. di H. Arendt, Zürich, Rheinverlag, 1955, vol. II *Erkennen und Handeln*, pp. 5-43
- Id., *James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag* [1936], in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, cit., vol. IX/1, *Schriften zur Literatur 1. Kritik*
- Id., *Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag* [1933], in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, a c. di P. M. Lützerer, 12 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974-1981, vol. IX/2 *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, 1976, pp. 89-118
- Id., *1918. Huguenau oder die Sachlichkeit*, in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, a c. di P. M. Lützerer, 12 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974-1981, vol. I *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*
- Brooks Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 1992
- Camerino Gian Antonio, *Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 2002
- Canetti Elias, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, in Id., *Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1994, [1985]
- Castellana Riccardo, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1926)*, «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45

- Id., *Pirandello o la coscienza del realismo. I 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore'*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di R. Luperini, M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 105-134
- Cechov Anton, *Un caso di pratica medica* [1898], in Id., *Racconti*, introduzione di F. Malcovati, Milano, Garzanti, 2004, vol. II
- Cepach Riccardo, Volpato Simone, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di M. Gatta, prefazione di M. Sechi, postfazione di P. Innocenti, Macerata, Biblohaus, 2013
- Coetzee J. M., *The Lives of Animals*, Princeton, Princeton University Press, 1999
- Cohn Dorrit, *The Bertrand Figure in The Sleepwalkers. Elucidations of Hermann Broch's Trilogy*, The Hague-Paris, Mouton, 1966
- Ead., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1979
- Cometti Jean-Pierre, *Musil philosophe*, «Revue de Métaphisique et de Morale», 2, *Philosophies autrichiennes*, aprile-giugno 1997, pp. 239-264
- Corino Karl, *Robert Musil. Eine Biografie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003
- Croce Benedetto, *Luigi Pirandello* [1935], in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1950, vol. VI, pp. 354-373
- D'Annunzio Gabriele, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, a c. di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1988, vol. I
- Debenedetti Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998 [1971]
- Id., *'Una giornata' di Pirandello*, in Id., *Saggi*, a c. di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 625-646
- Descombes Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987
- Donnarumma Raffaele, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006
- Id., *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, Bari, Liguori, 2013, pp. 13-38
- Ercolino Stefano, *The Novel-Essay. 1884-1947*, New York, Palgrave Macmillan, 2014

- Ernaux Annie, *Les Années*, in Ead., *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2016
- Fanta Walter, *Die Entstehungsgeschichte des 'Mann ohne Eigenschaften'*, Wien, Böhlau, 2000
- Freud Sigmund, *Vergänglichkeit*, in Id., *Gesammelte Werke*, a c. di Anna Freud, London, Imago, 1946, vol. X *Werke aus den Jahren 1913-1917*, pp. 358-361
- Giovanelli Paola Daniela, a cura di, *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982
- Graziano Maddalena, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013
- Ead., *Italo Svevo*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, a c. di G. Ferroni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 588-596
- Ead., *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a c. di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp. 113-131
- Ead., *Adventures of Thought. Fiction and Reflection in Modernist Italian Narrative*, in *Borders of Modernism*, a c. di M. Tortora, A. Volpone, atti del convegno internazionale del *Centre for European Modernism Studies*, Perugia, 14-16 dicembre 2016, Perugia, Morlacchi (CEMS Series), in corso di stampa
- Göschl Albert, *Die Logik des essayistischen Gedankens. Zur Analyse der italienischen Essayistik zwischen Fin de Siècle und Zweitem Weltkrieg vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte*, Heidelberg, Winter, 2016
- Grignani Maria Antonietta, *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1993
- Guglielmi Guido, *Peri Bathous*, in Id., *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1998, vol. I *Umorismo, metafisica, grottesco*, pp. 56-84
- Id., *Le forme del racconto*, in Id., *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1998, vol. II *Tra romanzo e racconto*, pp. 3-21
- Id., *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a c. di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996, vol. IV *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, pp. 556-615
- Id., *Lo spazio letterario*, in Id., *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 3-12

Haas Gerhard, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen, Max Niemeyer, 1966

Harrison Thomas, *Essayism: Conrad, Musil and Pirandello*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1992

Id., *The Essayistic Novel and Mode of Life: Robert Musil's The Man Without Qualities*, «Republic of Letters. A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and Arts», VI, 1, < <http://arcade.stanford.edu/rofl/essayistic-novel-and-mode-life-robert-musils-man-without-qualities> > [consultato il 16.06.2017]

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in Id., *Werke*, a c. di E. Moldenhauer e K. M. Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, vol. XIII

Heidegger Gotthard, *Mythoscopia romantica oder Discours von den so benannten Roman*, in *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Reclam, 1999, pp. 87-92

Kern Stephen, *The Modernist Novel. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Klinger Cornelia, *Moderne / Modern / Modernismus*, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, a c. di K. Barck, vol. IV, Stuttgart, Metzler, 2002, pp. 121-167

Koopmann Helmut, *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Döblin, Broch*, Stuttgart, Kohlhammer, 1983

Kundera Milan, *L'art du roman*, in Id., *Œuvre*, Paris, Gallimard, 2011, vol. II

Küpper Joachim, *Das Denken, das Unterscheiden und die Literatur*, «Poetica», vol. 45, 3-4, 2013, pp. 249-269

Lavagetto Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975

Id., *Introduzione a Umberto Saba, Tutte le poesie*, a c. di Arrigo Stara, Milano, Mondadori «Meridiani», 1998, pp. XI-LXIC

Id., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002² [1992]

Id., *Svevo nella terra degli orfani*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003, pp. 279-297

- Id., *Cronologia*, in I. Svevo, *Romanzi e 'continuazioni'*, Milano, Mondadori «Meridiani», 2004, pp. XCIII-CXXIII
- Id., *Il romanzo oltre la fine del mondo*, introduzione a Italo Svevo, *Romanzi e 'continuazioni'*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto, Milano, Mondadori «Meridiani», 2004, pp. XIII-XC
- Levenson Michael H., *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984
- Lukács György, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt, Luchterhand, 1984
- Id., *Über Form und Wesen des Essays. Ein Brief an Leo Popper* [1910], in Id., *Die Seele und die Formen*, trad. it. *L'anima e le forme*, a c. di Sergio Bologna con una nota di Franco Fortini, Milano, SE, 2007
- Luperini Romano, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100
- Id., Tortora Massimiliano, a cura di, *Sul modernismo italiano*, Bari, Liguori, 2013
- Id., *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2014⁶ [1999]
- Id., *Gli Anni di Annie Ernaux*, «Allegoria», 76, 2017, pp. 102-108
- Luserke-Jaqui Matthias, Zeller Rosmarie, *Vorbermerkung der Herausgeber*, «Musil-Forum», n. 27, 2001-2002, pp. V-VI
- Macchia Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981
- Mann Thomas, *Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. XI, Frankfurt am Main, Fischer, 1960, pp. 602-617
- Id., *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in Id., *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main, Fischer, 38 voll., vol. I.1, 2002
- Id., *Der Zauberberg*, in Id., *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe, Werke – Briefe – Tagebücher*, Frankfurt am Main, Fischer, 38 voll., vol. V.1

- Magris Claudio, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963
- Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982
- Id., *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino, 1984
- Id., *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1988
- Mariani Maria Anna, *Svevo e Nietzsche*, «allegoria», 59, gennaio-giugno 2009, pp. 71-91
- Mazzacurati Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Id., *Introduzione*, in I. Svevo, *Scritti su Joyce*, Parma, Pratiche, 1986
- Id., *Stagioni dell'apocalisse*, Einaudi, Torino, 1988
- Id., *Il fantasma di Yorick*, a c. di Matteo Palumbo, Napoli, Liguori, 2006
- Mazzoni Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011
- McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987
- Moloney Brian, *Introduzione: «Londra è una città misteriosa»*, in «È tanto differente questa Inghilterra...». *Gli scritti londinesi di Italo Svevo*, a c. di J. Gatt-Rutter, B. Moloney, F. Hope, Trieste, Museo Sveviano, 2003, pp. 155-165
- Montaigne Michel de, *Essais [1580-1588]*, trad. it. *Saggi*, a c. di F. Garavini, A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012
- Montale Eugenio, *Italo Svevo nel centenario della nascita [1962]*, in Id., *Il secondo mestiere*, 1966, vol. II, pp. 2495-2523
- Moretti Franco, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987
- Mülder-Bach Inka, *Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman*, München, Hanser, 2013
- Mulligan Kevin, *Musils Analyse des Gefühls*, in *Hommage à Robert Musil*, a c. di B. Böschenstein e M.-L. Roth, Berna, Lang, 1995, pp. 87-110
- Musil Robert, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, a c. di Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978

- Id., *Briefe. 1901-1942*, a c. di Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981
- Id., *Tagebücher*, a cura di A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983
- Nelva Daniela, *Percorsi critici nei saggi di Robert Musil*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011
- Neymeyr Barbara, *Utopie und Experiment. Zur Literaturtheorie, Anthropologie und Kulturkritik in Musils Essays*, Heidelberg, Winter, 2009
- Ead., 'Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen'. *Robert Musils Konzept einer 'emotio-rationalen' Literatur im Kontext der Moderne*, in *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, a c. di S. Becker, H. Kiesel, Berlin, de Gruyter, 2012, pp. 199-226
- Nietzsche Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse* [1886], in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a c. di G. Colli, M. Montinari, Berlin, de Gruyter, 1968, vol. VI.2
- Id., *Die fröhliche Wissenschaft* [1887], in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a c. di G. Colli, M. Montinari, Berlin, de Gruyter, 1973, vol. V.2
- Nübel Birgit, *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin, De Gruyter, 2006
- Ead., *Essays*, in *Robert-Musil-Handbuch*, a c. di B. Nübel, N. C. Wolf, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 341-381
- Nussbaum Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford-New York, Oxford UP, 1990
- Ead., *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001² [1986]
- Ortega Y Gasset José, *Ideas sobre la novela* [1925], in Id., *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 879-908
- Palmieri Giovanni, *La conferenza su James Joyce*, in I. Svevo, 'Faccio meglio di restare nell'ombra: Il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce', Lecce, Manni, 1995, pp. 65-74
- Palumbo Matteo, *La gaia coscienza*, in F. P. Botti, G. Mazzacurati, M. Palumbo, *Il secondo Svevo*, Liguori, Napoli, 1982

Pavel Thomas, *Fiction et perplexité morale*, XXV^e Conférence Marc Bloch, 10 giugno 2003, <<http://cmb.ehess.fr/59>> [consultato il 9.05.2017]

Id., *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003

Id., *The Lives of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2011

Id., *Raconter, réfléchir, exhorter*, in *Érudition et fiction*, a c. di É. Méchoulan, Parigi, Garnier, 2014, pp. 247-265

Pellini Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze, 2004

Id., *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a c. di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018

Id., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016

Platone, *La Repubblica*, commento a c. di M. Vegetti, Napoli, Bibliopolis, 1998-2007

Pippin Robert, *Modernism as a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture*, Oxford, Blackwell, 1999

Id., *Philosophical Fiction? On J. M. Coetzee's Elizabeth Costello*, «Republic of Letters», V, 1, 2017, <<http://arcade.stanford.edu/rofl/philosophical-fiction-jm-coetzees-elizabeth-costello>> [consultato il 30.05.2017]

Pirandello Luigi, *Tutti i romanzi*, a c. di Giovanni Macchia, 2 voll., Milano, Mondadori, «Meridiani», 1973

Id., *Novelle per un anno*, a c. di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, vol. I, tomo I, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1985

Id., *Maschere Nude*, a c. di A. D'Amico, Milano, Mondadori, «Meridiani», 1986, vol. II

Id., *Saggi e interventi*, a c. di F. Taviani, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2006

Ponzi Mauro, a cura di, *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, Milano, Mimesis, 2009

Proust Marcel, *Correspondance*, a cura di P. Kolb, Paris, Plon, vol. XIII, 1985

- Id., *Carnets*, Paris, Gallimard, 2002
- Id., *À la recherche du temps perdue*, trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, a c. di M. Bongiovanni Bertini, con un saggio di Erich Auerbach, Torino, Einaudi, 2008
- Rossoni Stefano, 'On the Edge of Revelation': *The Influence of Robert Musil on J.M. Coetzee's Narrative*, «European Journal of English Studies», 2, 2016, pp. 166-178
- Rössner Michael, *La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca*, «Problemi», Settembre-Dicembre 1986, pp. 298-305
- Roth Marie-Louise, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, München, Paul-List Verlag, 1972
- Saccone Edoardo, *Commento a Zeno*, Bologna, Mulino, 1973
- Id., *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1977
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999
- Id., *Quelles vérités pour quelles fictions?*, «L'Homme», 175-176, 2005, pp. 19-36
- Schmitz Elio, *Diario*, a c. di L. de Angelis, Palermo, Sellerio, 1997
- Schramm Ulf, *Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967
- Sciascia Leonardo, *Pirandello e il pirandellismo*, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953
- Sebald Winfried G., *Una montagna bruna – Zum Bergroman Hermann Brochs*, in Id., *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer, 2012⁴ [1991], pp. 118-130
- Sechi Mario, *Il giovane Svevo. Un autore mancato nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000
- Stasi Beatrice, *Veniamo al fatto signori miei. Trame pirandelliane dai Quaderni di Serafino Gubbio operatore a Ciascuno a suo modo*, Bari, Progedit, 2012
- Svevo Italo, *Epistolario*, in Id., *Opera Omnia*, a c. di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966

- Id., *Romanzi e 'continuazioni'*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004
- Id., *Racconti e scritti autobiografici*, a c. di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004
- Id., *Teatro e saggi*, a c. di F. Bertoni, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2004
- Taviani Ferdinando, *La minaccia di una fama divaricata*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, «Meridiani», 2006, pp. XIII-CII
- Tellini Gino, *Svevo*, Roma, Salerno Editrice, 2015
- Tortonese Paolo, *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote a Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013
- Tortora Massimiliano, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 281-392
- Id. et alii, *Il modernismo in Italia*, «allegoria», 63, 2011
- Id., a cura di, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018
- Urmann Martin, *Gestimmtes Wissen*, in *Rationalisierung des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880-1930*, a c. di . Jensen, D. Morat, Padeborn, Fink, 2008, pp. 251-274
- Vàcante Natalia, *Favole, apologhi, aforismi. Svevo sulla linea da Leopardi a Hebbel*, in *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, a c. di M. Sechi, Roma, Donzelli, 2009, pp. 113-140
- Veneziani Svevo Livia, *Vita di mio marito* [1950], Milano, Dall'Oglio, 1976
- Venturelli Aldo, *Per una definizione della 'Klassische Moderne'*, «Links», 3, 2003, pp. 41-46
- Vocabolario Treccani*, online <http://www.treccani.it/vocabolario/avventura/> [consultato il 2.08.2018].
- Woolf Virginia, *Mr Bennet and Mrs Brown* [1924], in Ead., *Collected Essays*, London, Hogarth Press, vol.1, 1966
- Zima Peter, *Robert Musil und die Moderne*, in *Die literarische Moderne in Europa*, a c. di H. J. Piechotta, R.-R- Wuthenow, S. Rothemann, Westdeutscher Verlag, 1994, pp. 430-51

Id., *Essay, Essayismus: zum theoretischen Potential des Essays von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2012

SUMMARY

Adventures of Thought. Literature and Knowledge in Musil, Pirandello and Svevo

My dissertation investigates a sub-genre of the novel that emerged in Europe in the first third of the 20th Century, especially in the interwar period. I call it, ‘the intellectual novel,’ because its form consists of a mixture of narration and reflection, while its central themes revolve around epistemological questions. In exploring it, I focus primarily on Italian and Austrian writers (Robert Musil, Italo Svevo, Luigi Pirandello). Thereby, my purpose is to join the vibrant ongoing discussion in Italian Modernist Studies about the role of Italian authors in European modernist culture.

Modernist writers are perplexed inspectors of any sort of fixed borders between styles, literary genres, and even disciplines. In this study, I focus on one of these: the ancient line separating the world of narrative adventures, experienced by singular fictional beings, and the abstract world of thought, which seeks to tackle questions relevant to all of us. Proust, Musil, Broch, and Mann are major examples of this modernist inclination to interweave narration and philosophical speculation. Philosophical issues do not just flow into their plots as topics discussed by the characters, but also fuel the very act of narration. After publishing *Du côté de chez Swann*, Proust confides in a letter that he is “in search of the Truth,” while Musil explains that through his novel he hopes to make “contributions toward” nothing less than “the intellectual mastering of the world.” These authors feel that novels should not merely entertain us, rather they expect art to be a more sophisticated and self-conscious intellectual endeavor. The question raised by their works is, thus, a theoretical one: how can we articulate the relationship between literature and philosophical thought? Why do we turn to literature and especially to novels, along with abstract thought, when we need help to clarify aspects of our experience that appear to us as enigmatic and obscure?

In its own idiosyncratic way, Italian modernism also participates in this interrogation, as my dissertation shows. In the first chapter, I address this topic on a theoretical level, reconstructing a possible literary genealogy of ‘the intellectual novel.’ Then I explore

the role played by reflection in its complex narrative structure. I argue that abstract thought penetrates ‘the intellectual novel’ in various forms and on different levels: I focus on the authors’ philosophical background, the mixture of narrative and reflective passages in the body of the novel, as well as the writers’ claim that literature is a form of knowledge. In the second chapter, I turn to Pirandello’s, Svevo’s and Musil’s words on the cognitive power of literature and on the relationship between literature and philosophy. I argue that, although they have very different intellectual postures, their theoretical notes display many important similarities. In the third and last chapter, I examine three novels: Pirandello’s *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915, 1925), Svevo’s *La coscienza di Zeno* (1923), and Musil’s *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1932). My purpose is to read them within the broader context of the typical high-modernist problem of art’s ‘becoming philosophical’ (as Robert Pippin writes), where novels start telling thrilling epistemological adventures and theories are not simply argued about, but rather *lived* by fictional beings, depicting the exuberance and puzzlements of thought, its impulses, as well as its spasms and aporias. In the conclusion, after summarizing the main arguments of my dissertation, I briefly discuss the legacy of the modernist ‘intellectual novel’ in contemporary literature (Thomas Bernhard, W. G. Sebald, J. M. Coetzee among others).

ZUSAMMENFASSUNG

Abenteuer der Gedanken. Literatur und Erkenntnis in Musil, Pirandello und Svevo

Gegenstand der vorliegenden Dissertation ist eine Untergattung der Romanform, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und insbesondere in der Zwischenkriegszeit in Europa entstanden ist. Ich nenne sie den „intellektuellen Roman“, weil ihre Form durch eine Mischung von narrativen und reflexiven Passagen gekennzeichnet ist, während sich ihre Themen um epistemologische Fragen drehen. Im Fokus der Untersuchung stehen deutsch- und italienischsprachige Autoren (Robert Musil, Luigi Pirandello und Italo Svevo). Die Arbeit versteht sich als Beitrag zu der in den italienischen *Modernist*

Studies geführten Debatte um die Rolle italienischer Autoren in der europäischen „Klassischen Moderne“.

Wenn das Ziel die Erkenntnis ist, wenn wir unsere Welt verstehen wollen – fragt Musil im *Fallengelassenen Vorwort zum Nachlaß zu Lebzeiten* –, welche Methode sollten wir wählen: Das Erzählen oder das Philosophieren? Hierbei handelt es sich um die alte Frage nach dem besten Erkenntnisverfahren, die bereits von Plato formuliert wurde. Dieses Problem scheint für die moderne Literatur wieder zentral zu werden. Viele Schriftsteller, die mit zu den bedeutendsten des 20. Jahrhunderts zählen, fügen essayistische Passagen, Meditationen und sogar selbstständige Abhandlungen in den Handlungsablauf ihrer Werke ein. Exemplarisch für dieses Verfahren stehen die Romane Robert Musils, Hermann Brochs, Thomas Manns und Marcel Prousts. In einem Interview über seinen Roman erklärt Musil, dass er „Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt geben“ möchte. Nach dem Erscheinen des ersten Bandes von *À la recherche du temps perdu* schreibt Proust in einem Brief, dass er „auf der Suche nach der Wahrheit“ sei. Hermann Broch behauptet in einem Aufsatz, dass der Roman eine „totalitätserfassende Erkenntnis“ bilden solle. Ihre literarischen Werke werfen also eine theoretische Frage auf: Wie artikuliert sich das Wechselverhältnis zwischen Literatur und abstraktem Denken? Stellt der Roman eine Erkenntnisform dar?

Auch die italienischen Autoren Pirandello und Svevo setzen sich mit dieser Problematik auseinander, wie die vorliegende Dissertation darlegt. Die Arbeit gliedert sich in drei Teile: Im ersten Kapitel wird das Thema auf theoretischer Ebene eruiert. Dabei rekonstruiere ich eine mögliche literarische Genealogie des „intellektuellen Romans“ und untersuche die Rolle der reflexiven bzw. philosophischen Elemente innerhalb des literarischen Textes. Das zweite Kapitel ist Musils, Pirandellos und Svevos Gedanken über das Verhältnis zwischen Literatur und Philosophie und über das Erkenntnispotential der Dichtung gewidmet. Ich vertrete die These, dass sich in den theoretischen Schriften der drei Autoren – trotz ihrer sehr unterschiedlichen intellektuellen Haltungen – viele wichtige Ähnlichkeiten erkennen lassen. Das dritte Kapitel befasst sich mit den Romanen *Der Mann ohne Eigenschaften* von Musil (1930-1932), *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* von Pirandello (1915, 1925) und *La coscienza di Zeno* von Svevo (1923). Anhand eingehender Textanalyse wird gezeigt,

dass die drei Werke nicht darauf abzielen, die Romanhandlung vollständig zu löschen und durch abstrakte Meditationen zu ersetzen. Vielmehr versuchen die Schriftsteller, das Denken als spannendes und unvollendetes „geistiges Abenteuer“ (wie Musil schreibt) darzustellen.

CURRICULUM VITAE

MADDALENA GRAZIANO
Freie Universität Berlin
Friedrich Schlegel Graduate School for Literary Studies

EDUCATION

- Since October 2017: Master of Education, Freie Universität Berlin
- Since October 2013: PhD student in Comparative Literature, Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies / Peter Szondi-Institut (Freie Universität Berlin, Supervisor Prof. Dr. J. Küpper)
- March-June 2015: Visiting Student at the University of Chicago
- 2009-2012: MA in Italian and Comparative Literature, Università degli Studi di Siena, Italy. Final grade: 110/110 with merit (Supervisor Prof. Dr. G. Mazzoni)
- 2005-2009: BA in Italian and Comparative Literature, Università degli Studi di Siena, Italy. Final grade: 110/110 with merit (Supervisor Prof. Dr. R. Luperini)

PRIZES

- 2013: Ursula Bavaj-Prize of the Università di Viterbo, Istituto Italiano di Studi Germanici, Associazione Italiana di Germanistica and Casa di Goethe for the best master's thesis in Germanic Studies

PUBLICATIONS AND CONFERENCE PAPERS

- M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo* (Roma: Carocci, 2013)
- M. Graziano, 'I temi', in M. Tortora Ed., *Il modernismo italiano* (Roma: Carocci, 2018), pp. 113-131
- M. Graziano, 'Italo Svevo', in Giulio Ferroni Ed., *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 588-596
- M. Graziano, 'Adventures of Thought. Fiction and Reflection in Modernist Italian Narrative', in M. Tortora, A. Volpone Eds, *Borders of Modernism* (Perugia: Morlacchi (CEMS Series), 2018), forthcoming

Reviews of

A. Goeschl, *Die Logik des essayistischen Gedanken. Zur Analyse der italienischen Essayistik zwischen Fin de Siècle und Zweitem Weltkrieg vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte* (2016), in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 67.4, 2017, pp. 481-484

- N. B. Ceylan, *Wintersleep*, in *Allegoria*, XXVI, 69-70, 2014
- A. Bajani, *Ogni promessa*, in *Allegoria*, XXIII, 63, 2011
- G. Falco, *L'ubicazione del bene*, in *Allegoria*, XXII, 62, 2010
- P. Roth, *Indignation*, in *Allegoria*, XXII, 61, 2010

Conference papers

Narrare o riflettere? L'esitazione del pensiero in Musil e Svevo, Annual Conference of the Italian Comparative Literature Association *Poteri della retorica*, Parma, December 2013

Adventures of Thought. Fiction and Reflection in Modernist Italian Narratives, International Conference of the Centre for European Modernism Studies *Borders of Modernism*, Perugia, December 2016

EDITORIAL BOARD

- 2009-2013: Editorial Secretary for the academic journal *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura* (peer reviewed, *fascia A*)

TEACHING EXPERIENCE

- Seminar “Italo Svevo and Modernist Italian Narrative” (University of Trento, International Summer School on Italian Culture), Summer 2018
- Seminar “Why The Novel Matters. Introduction to the theory of the novel” (FU Berlin, with C. Fenwick, taught in German), Winter 2016/17
- Conduction of a seminar session on J. Ortega Y Gasset, “Ideas sobre la novela” – as part of the course *Theorie und Geschichte des Romans*, Prof. Dr. B. Ventarola, Peter Szondi-Institut, Spring 2016
- Conduction of a seminar session on V. Woolf, “Modern Fiction” – as part of the course *Theorie und Geschichte des Romans*, Spring 2016

EVENT ORGANIZATION

- January 18th 2017: Lecture *The Novel, Human Sciences, and Democracy*, Prof. G. Mazzoni (Siena), as part of my course on novel theory, FU Berlin
- May 19th 2016: Workshop for graduate and undergraduate students “Allegorie, Zeit, Kristall. Benjamins unvollendetes Baudelairebuch”, Prof. C. Haerle (Siena), FU Berlin