

B come BESTIALITÀ

Micaela Latini¹

MORIRE COME MOSCHE Robert Musil e la Prima Guerra mondiale

ABSTRACT: *Dying like Flies. Robert Musil and the First World War*

Aim of the paper is to analyze the interest in the topics related to “animality” in Robert Musil’s writings (essays, novels, pages of diary) of the period of the World War I and/or connected to the war-times. A high degree of compassion for animals is highlighted, which are submissive and subjugated by the power of man. An important role is played by the figure of the fly, which is the protagonist of many reflections and observations by Musil. In his writings he describes the suffering of the fly, as it is captured in the fly-paper and he compares it with the human pains.

Keywords: Death – Bestiality – Experience

1. Immagini di animali

Come molti dei suoi contemporanei, anche Robert Musil aderì con entusiasmo alla generale e sconsiderata esaltazione per lo scoppio della Prima Guerra mondiale². Pervaso dallo slancio bellico, nell’agosto del 1914 decise di lasciare Berlino – dove lavorava come redattore presso la rivista *«Die Neue Rundschau»* – e di arruolarsi come volontario. Con il grado di sottotenente il 20 agosto dello stesso anno ottenne a Linz il comando della prima compagnia di marcia del 24° battaglione Landsturm e un mese dopo venne trasferito in Sud Tirolo, nella zona di Spondining – Dreisprachenspitze – Eissepass. Promosso tenente si spostò nel gennaio del 1915 nella sezione compresa tra Sulden e Trafoi, ai piedi dell’Ortles, e dall’inizio del 1915 militò come aiutante del 169° Landsturm in servizio a Levico, in Valsugana³.

Sappiamo dalle note di diario che alle prime tappe del conflitto Musil visse con enorme partecipazione l’evento bellico, e non mancò di definire la guerra come «una grande esperienza», «un’ebbrezza», «qualcosa che avvicina a Dio e che comunica un sentimento religioso»⁴. E tuttavia, come molti dei suoi coetanei pieni di aspettative, anche Musil dovette

1 Università di Cassino e del Lazio meridionale.

2 Chiaramente la letteratura secondaria su questo tema è sterminata. Rimando quindi solo alla voce *Kriegsliteratur*, a firma di Bernd Hüppauf, in: *Enzyklopädie. Erster Weltkrieg*, a cura di G. Hirschfeld, G. Krumeich e I. Renz, Schöningh, Paderborn 2003, pp. 177-191.

3 Cfr. K. Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek 2003, pp. 497-592 (cap. XVII) ed E. De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Einaudi, Torino 1982, pp. 1-57.

4 Cfr. ad esempio R. Musil, *Tagebücher*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1976. Trad. it. di E. De Angelis, a cura di A. Frisé: *Diari 1899-1941*, Einaudi, Torino 1980, 2 tomi, tomo 1, p. 517. Su questo cfr. A. Fontanari / M. Libardi, *Esperienza e scrittura. Robert Musil 1916-17*, in R. Musil, *La guerra parallela*,

registrare, all'appuntamento con la trincea, una cocente delusione. Di fronte alla mostruosità bellica, alla disumana realtà del fronte, ecco che la vita nelle trincee si configurò pure ai suoi occhi come la massima manifestazione della reificazione e dell'anonimato. Alla idea della morte eroica si sostituì ben presto l'immagine ben più realistica della morte assurda e reiterata, così banale da essere annotata in modo freddo e distaccato. Si muore al fronte, sintetizza Musil, non come eroi ma come mosche inviluppate in una carta moschicida. Con le parole di un passo del diario dell'agosto 1914: «Le liste delle perdite: morto...morto...morto...scritto così, uno sotto l'altro, l'impressione costernante»⁵.

Come molti altri, anche Musil avvertì il bisogno di rielaborare in termini letterari l'esperienza della guerra, e con essa anche la valutazione errata del 1914, ma questa esigenza di narrazione riguarda sempre e solo vissuti eccezionali, eventi limite inspiegabili con la sola concettualizzazione. Da questa necessità nascono i *Bilder* (le "immagini" elaborate dagli scrittori delle retrovie), come *La carta moschicida* e il bozzetto *Il topo* (*Das Fliegepapier* e *Die Maus*), mentre di una satira del conflitto abbozzata nel 1918 resta solo un frammento dal titolo *Panama* o anche *Il piccolo Napoleone*. Ma alcuni eventi della guerra vennero anche elaborati negli schizzi intitolati, appunti, *Un soldato racconta*, *Il canto della morte*, *La gattina dell'aldilà*, e anche fissati nei vari scritti pubblicati in forma anonima nella rivista «*Tiroler-Soldaten-Zeitung*», di cui fu direttore dall'8 ottobre 1915⁶.

Dalle pagine di questi scritti emerge una centrale e ricorrente attenzione di Musil per le immagini di animali. Non è forse un caso, se si pensa che l'esperienza di vita in comune nei meandri labirintici delle trincee implica un contatto diretto con la terra, e con gli animali che la popolano⁷. Al contempo, quasi per compensazione, la vita al fronte intensifica anche l'interesse per il cielo, per i fenomeni atmosferici, per le nuvole e per gli uccelli che attraversano volando l'orizzonte celeste. Terra e cielo, quindi, rappresentate dai ratti e dalle mosche che assediano le trincee, per nutrirsi dei cadaveri e delle carogne. Lo sguardo musiliano si fissa sul paesaggio selvaggio e agreste focalizzandone singole inquadrature: animali al pascolo, mandrie di buoi, cavalli accovacciati, lumache⁸. Nella sua esperienza di guerra in Val di

trad. it. di C. Groff, a cura di A. Fontanari e M. Libardi, Reverdito, Trento 1987, poi ripubblicato dalla Silvy edizioni, Scurelle (TN) 2011, p. 185.

5 R. Musil, *Diari*, cit., p. 458.

6 Gli articoli di Musil sono stati tradotti e raccolti in italiano nel volume: R. Musil, *La guerra parallela*, cit. Impossibile stabilire con certezza quali di questi testi siano di Musil. Ma finora la critica ha riconosciuto la sua mano in più di trenta contributi. Cfr. K. Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, cit., pp. 497-592 (cap. XVII). Si rimanda ad A. Fontanari / M. Libardi, *La grande esperienza della guerra*, in R. Groff, J. Pila, L. Dellai, *Pergine. La Prima Guerra mondiale*, Edizioni "Amici della storia", Pergine 1991, pp. 387-498. Si rinvia anche allo studio di P. Zöchbauer, *Der Krieg in den Essays und Tagebüchern Robert Musils*, Heiz, Stuttgart 1996. Mi sono occupata di questi scritti nell'articolo *Il ricordo è un dispositivo scadente. Robert Musil e la scrittura della guerra*, in *Grande Guerra e Mitteleuropa: l'Austria-Ungheria* (a cura di M. Freschi e P. Paumgardhen), Bonanno, Roma-Acireale 2015, pp. 35-53.

7 Più in generale si può rimandare alle allusioni che i soldati rivolgevano a sé stessi, paragonandosi a vermi, topi, conigli e talpe o ad animali del bosco (cfr. E. J. Leed, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge 1979. Trad. it. di R. Falcioni: *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima Guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 185).

8 Cfr. D. Nelva, "In questa natura misteriosa...". *Robert Musil e il paesaggio montano*, In: «Comunicare

Fersina Musil aveva visto con i suoi occhi la potenza distruttiva della macchina bellica, una forza che devasta la natura fino ad allora incontaminata della valle. La crescente disillusione verso l'umano, la consapevolezza della sua degradazione fisica e morale, si sposa, negli scritti redatti durante la guerra, con una forma di compassione nei confronti degli animali⁹. In questi anni Musil usa spesso delle metafore naturali per alludere alla guerra, per sottolineare la violenza dell'uomo e la sopraffazione esercitata sull'altro, ma soprattutto per ricordare, nello scambio di sguardi tra animale umano e animale non-umano, la comune vulnerabilità dei corpi¹⁰.

Un esempio emblematico di questo rinnovato interesse per il mondo naturale e animale è offerto dalla novella *Grigia* (*Gridschi*), scritta nell'arco temporale di ottobre-novembre 1921, sulla scorta delle annotazioni mutate dal diario di guerra, e pubblicata nella rivista «Der Neue Merkur»¹¹. Qui la parabola della morte viene all'inizio presentata in termini strettamente naturali. La valle è incantata, ma è anche *unheimlich*: una "terra di nessuno" capace di catturare l'essenza dell'esperienza di essere stati inviati oltre i limiti della vita sociale, tra il noto e l'ignoto, tra il familiare e l'estraneo, che è al contempo rifugio e minaccia (come la tana di Kafka), luogo di vita e di morte¹². È quella che Musil definisce «l'altra esperienza», in cui l'uomo si sente reso estraneo, sopraffatto dall'umano stesso, o meglio dalla disumanità che alberga nell'umano¹³:

L'altra esperienza è quella di ampi tratti di fronte spopolati, della solitudine della vicinanza a sé stessi. Ma è anche l'esperienza dell'estraneità e dell'ostilità della montagna. In questa natura terribile, nel "vuoto della Creazione incompiuta", l'uomo sente la propria inermità ed estraneità; la natura lo schiaccia, lo stesso respiro dell'uomo, diventato una funzione autonoma, non è più suo, sembra imposto dall'aria azzurra e crudele [...] come una gravidanza¹⁴.

La descrizione del paesaggio intorno a Pergine allude a continui presagi di morte. È solo nel prosieguo della novella *Grigia* che l'immagine della morte prende i connotati della violenza, e in questa nuova accezione entrano in scena gli animali violati, sottomessi, schiacciati. Sono i cavalli che legati, guardano l'uomo per ricordargli della privata libertà: «ci si percepiva quali pensieri di un lentissimo processo morale», o anche i cani provati dalla

letteratura» 5 (2012), pp. 69-83.

9 Cfr. G. Mauch, *Robert Musils Anekdoten aus dem ersten Weltkrieg*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 98 (1979), pp. 514-24 e Ead., *Robert Musils Nachlass zu Lebzeiten*, Lang, New York – Bern – Frankfurt a.M. 1985, pp. 81-108.

10 Tra le tante cose la guerra mette anche l'uomo a contatto con gli animali, che erano massicciamente impiegati nelle operazioni belliche: cavalli, cani, piccioni, cammelli. Su questo tema e sul motivo dell'utilizzo dell'immagine degli animali nella propaganda bellica, si rimanda al bel libro di R. Pöppinghe, *Tiere im ersten Weltkrieg. Eine Kulturgeschichte*, Rotbuch, Berlin 2014.

11 Nel 1923 la novella di Musil, *Grigia*, venne ripubblicata come volume della collana *Sanssouci* della casa editrice di Potsdam Müller & Co, corredata di sei acqueforti a firma dell'artista tirolese Josef Zangerl. L'anno seguente Musil raccolse questa novella, insieme a *La portoghese* (*Die Portugiesin*) e *Tonka*, nel volume *Tre donne* (*Drei Frauen*), per la casa editrice Rowohlt.

12 Cfr. R. Musil, *Grigia*, cit., p. 11.

13 Era intenzione di Musil realizzare un *Bestiario*, capace di raccogliere i suoi titoli sugli animali.

14 Ivi, p. 69.

fame e divenuti violenti, i vitelli che sembrano pregare, i maiali e le mosche ritratti in fin di vita¹⁵. Anche la natura viene immortalata nel suo essere sopraffatta dall'uomo. La morte è qui omicidio, come nell'immagine della «lama che si abbatte dal cielo» o dell'«angelo sterminatore»¹⁶. Musil ha in mente la morte provocata dalla civilizzazione che sfocia nella guerra.

L'episodio della macellazione del maialino veicola a pieno il messaggio della brutalità umana e dello sfruttamento dell'uomo, ma rimanda anche a quel macello umano specializzato che fu la Prima Guerra mondiale. Leggiamo sempre da *Grigia*:

Questo maiale aveva già strillato quando uno da solo, trascinandolo per una semplice corda, aveva cercato di convincerlo amichevolmente a proseguire. Poi aveva strillato più forte quando aveva visto correre verso di sé altri due uomini tutti contenti. In maniera commovente quando venne afferrato per le orecchie e trascinato senza tanti complimenti. Faceva resistenza impuntandosi con le quattro zampe, ma il dolore alle orecchie lo costringeva a procedere a piccoli saltelli. Dall'altra parte del ponte uno aveva già afferrato l'ascia e lo colpì con il taglio in mezzo alla fronte. Da questo momento tutto fu molto più tranquillo. Le due zampe anteriori cedettero contemporaneamente, e il porcellino strillò di nuovo solo quando il coltello già gli squarciava la gola; fu come un strillo di tromba, stridulo, convulso, che però subito divenne rantolo, ormai solo un ronfo patetico¹⁷.

Le urla del maiale restituiscono il senso della violenza disumana della trincea. Ma al tormento della mosca silenziosamente morente spetta in *Grigia* la scena che più rappresenta la situazione della morte dell'uomo in guerra, quella guerra di trincea e di massacri che Musil sperimenta sull'Isonzo nel novembre del 1915¹⁸.

2. In un cimitero di silenzio

Che l'immagine della mosca caduta dalla carta moschicida contenga un rimando al destino del soldato al fronte viene testimoniato da un riferimento esplicito dei *Diari*. In un passo, scritto da Musil a fine luglio del 1915, una mosca caduta esangue sul tavolo dopo essersi staccata dalla carta moschicida suscita il presentimento di una guerra imminente:

Fine luglio (1915): Una mosca muore: guerra mondiale [...] Da una delle numerose carte moschicide che pendono dal soffitto è caduta una mosca. Giace sul dorso. In una pozza di luce sulla tovaglia cerata [...] Fa sforzi per tirarsi su. Le sue sei zampette a volte si innalzano ripiegate in angoli aguzzi. Si fa più debole. Muore tutta sola. Un'altra mosca corre verso la prima e poi di nuovo via¹⁹.

15 Cfr. anche C. David, *Drei Frauen. Entzauberung und echter Zauber*, in *Musil, nostro contemporaneo*, a cura di P. Chiarini, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1980, pp. 87-102, qui p. 92

16 R. Musil, *Grigia*, cit., p. 26.

17 Ivi, p. 23. Ma simile anche in *Diari*, cit., pp. 56, 477 e 529.

18 Cfr. A. Honold, *Auf dem Fliegenpapier: Robert Musil im Ersten Weltkrieg*, «Literatur für Leser», 97-2 (1997), pp. 224-239. Si rimanda anche a Id., *Die Stadt und der Krieg: Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, München, Fink 1995.

19 R. Musil, *Diario*, cit., p. 475. Lo stesso motivo della mosca morente viene pubblicato nel 1914 con il titolo «estate romana» nella rivista «Die Argonauten».

Questa immagine del diario del 1915 viene poi ripresa e rielaborata nella novella *Grigia*. Il protagonista, Homo, chiamato per lavoro come geologo nella Valle del Fersina, si ritrova la sera per cena in una piccola canonica, ad ammazzare il tempo con un maggiore in pensione, uno studioso, un ex-ispettore carcerario e un imprenditore.

Da una delle numerose lunghe carte moschicide che pendevano dal soffitto era caduta davanti a lui una mosca che ora giaceva sul dorso avvelenata, nel mezzo di una di quelle pozze nelle quali confluiva fra le pieghe quasi invisibili della tela cerata la luce della lampada a petrolio; erano di una tristezza preprimaverile come un forte vento dopo la pioggia. La mosca compì alcuni faticosi tentativi, sempre più deboli, per raddrizzarsi e una seconda mosca che vagava sulla tovaglia le si avvicinava di tanto in tanto per vedere come stavano le cose. Anche Homo la fissava con attenzione, perché le mosche qui erano un gran tormento. Quando però la morte sopravvenne, la morente congiunse le sue sei zampette strettamente e le tenne così, in alto, poi morì nella sua pallida macchia di luce sull'incerata come in un cimitero di silenzio, non geograficamente definito e non percepibile all'udito, e pur tuttavia esistente²⁰.

Il riferimento al cimitero di silenzio sta a segnalare l'incomunicabilità del vissuto bellico, la sua impossibilità a trasformarsi in una esperienza narrabile. Ma il successivo sintagma aggettivale usato da Musil, ovvero "non geograficamente definito", rimanda all'esperienza limite della guerra, identificabile con l'essere inviati in un altrove indeterminato, oltre i limiti della vita sociale, in una "terra di nessuno"²¹. La mosca che muore con un gesto così umano di vittima sacrificale allude al tragico destino del protagonista del racconto, Homo: una fine solitaria, nel silenzio e nell'abbandono, nel sottosuolo della montagna. Ma al contempo simboleggia la morte di molti giovani in trincea, un destino che viene accettato passivamente, a cui ci si affida senza alcun tentativo di comprensione.

Quel che è interessante notare è appunto il gesto di congiunzione delle zampette, quasi in preghiera, quasi in un rituale religioso. Non è un caso se subito, nella scena seguente di *Grigia*, il protagonista, "Homo" appunto, mormora piano tra sé una, interessantissima domanda: «Uccidere, e pur sempre avvertire Dio; avvertire Dio e tuttavia uccidere?»²². E poi getta la mosca morta in faccia al maggiore. Avvertire Dio (guerra come esperienza mistica) e tuttavia uccidere: è questa la divina bestemmia²³, la constatazione della radicale contraddittorietà dei valori su cui si fonda la civiltà europea che chiede all'individuo di credere in Dio e contemporaneamente, nella guerra, di uccidere²⁴. Inoltre è ancora un riferimento a ciò che secondo Musil può emergere in una situazione eccezionale come la guerra: lo stesso uomo può diventare sia una bestia, sia un eroe. Emerge qui il tema dell'«escapismo», del tentativo di fuga dalla vertigine distruttiva del conflitto mondiale.

Dopo *Grigia* il testo viene ripreso in forma più obiettivata nelle *Pagine postume pub-*

20 R. Musil, *Grigia*, cit., 27.

21 Cfr. E. Leed, *Terra di nessuno*, p. 26.

22 Cfr. R. Musil, *Grigia*, cit., 27.

23 Ivi, p. 27.

24 Cfr. la postfazione di Alessandro Fontanari e Massimo Libardi: *Verso l'Altro Stato*, in R. Musil, *Grigia*, cit., pp. 71-89, in particolare p. 78.

*blicate in vita (Nachlass zu Lebzeiten)*²⁵, il volume di racconti che Musil decise di dare alle stampe nel 1936 e che ripropone molte istantanee di uomini e animali. In questa “immagine postuma” del testo dal titolo *La carta moschicida* le mosche morenti si profilano agli occhi di Musil come uomini feriti e caduti che cercano invano di rialzarsi e che si trascinano in agonia su di un campo di battaglia. Già dalle prime battute, Musil restituisce al lettore una descrizione precisa e minuziosa della carta moschicida, come se si trattasse di una trattazione scientifica. Ma il riferimento al nome della carta, ovvero *Tanglefoot* (ingarbuglia il piede)²⁶, e l’allusione all’origine canadese fornisce subito allo scritto una tonalità esotica.

Rispetto alla versione precedente, nelle *Pagine postume* si presentano delle significative novità. Nei *Diari* Musil veicola una realtà inquietante, sempre pronta a presentarsi con scoperte misteriose, ma correlata a una prospettiva personale, e nel caso specifico non giudicata. Nelle *Pagine postume* invece il testo maturo accoglie anche il paradosso della contraddizione. Infatti Musil, che non a caso è stato giustamente definito come «maestro insuperato dei contrasti», presenta un testo che, se da una parte si propone come relazione scientifica obiettiva e spersonalizzata, dall’altra contiene «considerazioni fortemente antropomorfe»²⁷. In linea con la polarità musiliana di “anima ed esattezza”, i due fuochi di compassione e freddezza possono essere considerati come le coordinate di queste densissime righe musiliane. Vale la pena di leggere il testo nella sua interezza e proprio a partire dall’incipit:

La carta moschicida *Tangle-foot* è lunga all’incirca trentasei centimetri e larga ventuno; è spalmata di una materia viscosa tossica e gialla, e proviene dal Canada. Se una mosca vi si posa — non per avidità ma per conformismo, perché ve ne sono già attaccate tante altre — resta presa dapprima per l’estrema falange ricurva di tutte le sue zampe²⁸.

Se è vero che nelle primissime righe la descrizione di Musil appare come un resoconto di stampo scientifico, affiora tuttavia nel riferimento al conformismo delle mosche un’annotazione sociologica. Musil introduce un motivo destinato a diventare nei passi seguenti la nota dominante. Le righe successive entrano infatti nel vissuto della mosca, abbozzando un confronto con gli umani:

Sensazione lieve, inquietante, come quella che si proverebbe camminando nel buio a piedi nudi, e inciampando all’improvviso in qualcosa che altro non è ancora se non una resistenza indefinibile, morbida e calda, in cui fluisca già a poco a poco l’orrore di essere umana, di rivelarsi una mano messa lì chi sa come per artigliarci con le sue cinque dita sempre più percepibili²⁹.

25 R. Musil, *Nachlass zu Lebzeiten* (1957), in Id., *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978. Trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1957.

26 R. Szukala, *Musil, poeta della “vita interiormente fluttuante”*, «Lingua e letteratura», 14, 30-31 (1998), pp. 119-130.

27 E. De Angelis, *Musil*, cit., pp. 235-236.

28 R. Musil, *Pagine postume*, cit., pp. 9-11.

29 Ivi, p. 9.

Da questo momento in poi il testo musiliano indugia in una sorta di correlazione tra le due dimensioni, quella degli uomini e quella degli animali non umani. Musil attinge per queste note al bagaglio personale delle sue impressioni di viaggio, riferendosi alla visita romana all'ospedale di Santo Spirito nel reparto dei tubercolotici³⁰. In queste righe musiliane si avverte proprio l'empatia nei confronti della mosca, un sentimento che unisce all'animale nella brutalità del teatro della guerra. Non è un caso se in questo percorso di *Mitleid* Musil associa l'immagine della mosca in trappola al militare tentennante perché invischiato nella sua vecchiaia.

Poi le mosche si tendono tutte in uno sforzo massimo, come tabetici che vogliono nascondere il loro male o come vecchi militari tentennanti (le gambe un po' arcuate, come quando si sta su una cresta aguzza). Si danno un contegno, chiamano a raccolta facoltà ed energie. Di lì a pochi secondi la risoluzione è presa, e incominciano come possono a districarsi frullando le ali. Questa frenetica manovra continua sinché lo sfinimento le costringe a interrompersi. Segue una breve pausa e poi un nuovo tentativo. Ma gli intervalli si fanno sempre più lunghi. Stanno lì, e io sento il loro smarrimento. Dal basso salgono vapori che vanno alla testa³¹.

Subito dopo Musil si rivolge alle mosche con lo sguardo del vivisettore, dell'entomologo che analizza gli organi delle mosche, penetrando nel loro microcosmo:

Allungano la lingua tastando tutt'intorno come un piccolo martello. Hanno il capo peloso e bruno, quasi ricavato da una noce di cocco: sembrano idoli negri in forma umana. Si piegano avanti e indietro sulle zampette invischiate, puntando le giunture e si irrigidiscono come chi tenta di smuovere ad ogni costo un carico troppo pesante: più tragiche degli operai nella loro fatica, più vere di Laocoonte nell'espressione sportiva dello sforzo estremo³².

In una forma di sinergia degli opposti, Musil mette in opera in questo passo sia il registro scientifico sia il riferimento alla dimensione artistica. In un contesto in cui si parla, con una dovizia di particolari degna di un etologo, di un animale "di poco conto" come la mosca, viene evocato il gruppo marmoreo del Laocoonte. Musil si riferisce alla figura mitologica del sacerdote Laocoonte, icona del dolore, e simbolo del tragico umano. La dimensione essenzialmente mitico-religiosa è veicolata anche dal riferimento all'arte «negra», una forma estetica che quasi per definizione è impregnata di elementi teologici. Ma c'è di più: la sofferenza delle mosche è definita come più vera e più sacra di quella del veggente di Troia, a cui è accomunata anche dalla compostezza formale con cui si affronta il dolore fisico. Se la figura scultorea del Laocoonte rappresenta la conclamata scissione dell'uomo moderno, al vissuto della mosca invischiata nella sua stessa morte viene affidata la metafora dell'individuo devastato del Novecento.

30 R. Musil, *Diari*, cit., pp. 434-435.

31 R. Musil, *Pagine postume*, cit., pp. 9-10.

32 Sulla connessione tra i movimenti della mosca di Musil e le arti plastiche e figurative si rimanda a H.J. Drügh, *Im Textlabor. Der deskriptive Dialog mit dem Bildmedium in Robert Musils Fliegenpapier*, in «Musil-Forum», 27 (2001-2002), pp. 167-188.

3. L'esigenza dell'attimo

Da questo momento in poi Musil si sofferma sul momento della resa. Sopraffatte dal tracollo interno le mosche abbandonano l'istinto di conservazione, in un gesto di resa che viene trattato in un registro (anche emotivo) spiccatamente umano³³:

E poi viene il momento, sempre ugualmente strano, in cui l'esigenza immediata di un attimo trionfa di tutti i potenti istinti di conservazione. È l'istante in cui lo scalatore lascia volontariamente l'appiglio perché gli dolgono le dita, l'uomo sperduto nella neve vi si abbandona come un bambino, il fuggiasco braccato si ferma con i lombi in fuoco. Le mosche non hanno più la forza di sollevarsi dal vischio, ricadono un poco e in quell'attimo sono interamente umane [*und sie sind in diesem Augenblick ganz menschlich*]³⁴.

Il gesto più autenticamente umano è quello della resa, del tracollo, del "lasciarsi cadere": una forma di automatismo, di passività³⁵. Per Musil è solo nell'istante in cui si abbandona la prospettiva pratica della vita, l'istinto di conservazione e di sopravvivenza, che l'uomo può aprire gli occhi sulle modalità di un "vivere ipoteticamente".

[...] Quando hanno superato l'esaurimento psichico e, dopo una breve tregua, riprendono la lotta per la vita, sono già in una posizione sfavorevole e i loro movimenti diventano sempre meno naturali. [...] Ma il nemico resta sempre passivo e sfrutta semplicemente i loro attimi di smarrimento, di disperazione. È "quello", è un nulla che le inghiotte. Così lentamente da essere appena percetibile, e per lo più con una improvvisa accelerazione verso la fine, quando sopraggiunge l'estremo tracollo interno. Allora si lasciano cadere bruscamente in avanti, sulla faccia, sulle zampe; o di fianco, con le membra annaspanti all'indietro. Così restano a giacere. Come aeroplani abbattuti, con un'ala protesa nell'aria. O come carogne di cavalli. O negli infiniti atteggiamenti della disperazione. O come dormienti. Ancora, l'indomani, accade che una si svegli, agiti una zampa, o batta un'ala. Qualche volta uno di questi movimenti si propaga per l'intero campo, poi affondano tutte un poco più giù nella loro morte³⁶.

Il riferimento di Musil all'intero campo di forze anticipa rivelandolo la tematica del campo visuale e del "regime scopico". Nell'ultimo passo del testo l'attenzione di Musil si rivolge a un organo piccolissimo nel corpo della mosca. Si tratta di un organo respiratorio che, quasi come un pezzo sopravvissuto a sé stesso (allo smembramento del corpo), permette lo scambio tra interno ed esterno. In un significativo ed emblematico accostamento Musil lo

33 Cfr. A. Fuchs, *Augenblicke. Zur Kommunikationsstruktur der Bilder in Robert Musils "Nachlass zu Lebzeiten"*, in «Der Deutschunterricht», 1, 1998, pp. 66-81, ivi p. 71 e H.J. Halm, *Satirische Parabeln. Robert Musils Tiergeschichten im "Nachlass zu Lebzeiten": Das Fliegenpapier, Die Affeninsel, Hasenkatastrophe*, in «Sprachkunst», VI, 1975, pp. 75-86. In un'accezione psicanalitica nuova invece lo studio di R. Maletta, *Immagini che guardano. "La carta moschicida" di Robert Musil: per un ethos entomologico*, in «Materiali di estetica. Nuova serie» 1, 1 (2010), pp. 184-203.

34 R. Musil, *Pagine postume*, cit., p. 10.

35 Sul gesto del "lasciarsi cadere" si rimanda allo studio di Silvia Vizzardelli, *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2014.

36 R. Musil, *Pagine postume*, cit., pp. 10-11.

paragona all'occhio umano³⁷: «E solo da un lato del corpo, presso l'attaccatura della zampa, palpita un organo piccolissimo che vive ancora a lungo. Batte con regolarità – non lo si può vedere senza lente d'ingrandimento – simile a un minuscolo occhio umano che indefessamente si apre e si chiude»³⁸.

Si tratta di un riferimento all'occhio della guerra, allo spettacolo del dolore o anche a quella fucina di tecnologie medialità che il conflitto mette in campo³⁹. Lo spostamento dalla dimensione spaziale (il campo visivo) a quella temporale è veicolata dal concetto dell'attimo, *Augenblick*, il colpo d'occhio, un batter di ciglia, quella scansione temporale che fissa l'eroe nel suo attimo estremo. Affiora in questo tema del compimento del tragico un motivo mistico di Meister Eckhart, uno degli autori che più hanno influenzato il pensiero e l'opera di Musil.

Ma l'attimo è anche qui segnale dello strappo, della cesura rispetto al "mondo di ieri". Musil è consapevole del fatto che la Prima Guerra mondiale ha creato una lacerazione irrimediabile, uno spartiacque invalicabile, convalidando il trionfo della meccanicizzazione e del militarismo. Di qui la mosca che muore dopo essere stata catturata dalla carta moschicida rappresenta anche l'uomo medio imprigionato dalla civiltà europea come un pezzo intercambiabile di un meccanismo che lo sovrasta e di cui è vittima inconsapevole.

L'immagine della mosca torna un'ultima volta anche nel monumentale romanzo incompiuto, capolavoro di Musil, *l'uomo senza qualità* (*Der Mann ohne Eigenschaften*)⁴⁰, ambientato proprio nell'anno precedente allo scoppio della guerra. In un passo in cui Musil riflette su come gli uomini si ritrovino nella maturità imprigionati in un ruolo e in un'esistenza ben diversi da ciò che avevano immaginato in gioventù. Circola in questo passo il motivo dell'esapismo. Si legge infatti:

In gioventù la vita si trovava ancora davanti a loro come un mattino inesauribile, colmo da ogni parte di possibilità e di nulla, ma ecco che già a mezzogiorno all'improvviso c'è qualcosa che può a ragione pretendere di essere ormai la loro vita, e questo è nel complesso non meno sorprendente del trovarsi d'un tratto di fronte una persona con la quale ci siamo scritti per vent'anni senza mai conoscerla e che ci siamo immaginati del tutto diversa [...] Ma ancora più strano è che la maggior parte della gente neppure se ne accorge; adottano l'uomo che è giunto da loro, nella cui vita si sono immedesimati;

37 In realtà la dimensione ottica della mosca è particolarmente interessante. Le mosche hanno infatti cinque occhi, e questi sono molto scuri. Due vengono usati per la visione bidimensionale, e tre che sono sulla testa distinguono tra chiaro e scuro.

38 R. Musil, *Pagine postume*, cit., p. 11. In una, interessante prospettiva di indagine Victor Lange propone nel suo studio un confronto con la poesia di Goethe dal titolo *Fliegentot*, scritta nel 1810 a Teplitze e apparsa solo nel 1840. In particolare l'articolo si sofferma sul riferimento goethiano ai mille occhi della mosca. Cfr. V. Lange, *Musils "Das Fliegenpapier"*, in «Colloquia Germanica», 10, 1976-77, pp. 193-203, in part. pp. 200-203. Si rimanda anche al saggio di C. Hoffmann, *Augen und Blicke. Robert Musils Tierbilder*, in U.J. Beil – M. Gamper – K. Wagner (a cura di), *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Chronos, Zürich 2011, pp. 209-218, che muove in un proficuo confronto con le tematiche animali in Paul Valéry, e, nello stesso volume, allo studio di F. Biere, *Unter Beobachtung. Robert Musils Tierleben*, ivi, pp. 219-235.

39 Vale la pena ricordare gli impegni profusi da Musil nel campo degli studi di stampo cinematografico. Cfr. E. van der Knapp, *Musils filmische Blick. Notsignale auf dem "Fliegenpapier"*, in «Poetica», 30 (1998), pp. 165-178.

40 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930-33, trad. it. di I. Castiglia: *L'uomo senza qualità*, a cura di M. Latini, Newton Compton, Roma 2013, p. 163.

ora le sue esperienze le considerano espressione delle loro qualità, e il suo destino è merito o sfortuna loro. A queste persone è capitato qualcosa di simile a quello che accade alla mosca con la carta moschicida; qui li ha imprigionati su un peluzzo, li ha bloccato un loro movimento, e gradualmente li ha avvolti fino a seppellirli in una spessa pellicola che solo molto lontanamente corrisponde alla loro forma originaria. E a quel punto non hanno che un ricordo vago della giovinezza, quando possedevano in se stessi una specie di forza contraria. Una forza che trascina e si agita, che non vuole mai fermarsi e scatena una raffica di tentativi di fuga senza meta; il sarcasmo della gioventù, la sua ribellione all'ordine costituito, il suo essere pronta a tutto ciò che è eroico, al sacrificio di sé stessi, al delitto, la sua ardente serietà e la sua incostanza; tutto ciò non significa altro che i suoi tentativi di fuga⁴¹.

Se la vita giovanile appariva come il regno delle possibilità, dove tutte le strade erano percorribili, l'esistenza adulta è invece dominata dalle costrizioni e regole che vigono nel principio di realtà. Fuori dagli schemi è il protagonista del romanzo Ulrich, ovvero l'“uomo senza qualità”, che cerca la via d'uscita dalla trappola della vita inautentica nella società di massa e meccanicizzata⁴². La carta moschicida è qui simbolo di un'immagine che tiene prigionieri, di una realtà sociale che affascina e invischia.

Dai *Diari di guerra* all'*Uomo senza qualità*, e ritorno, direi, perché in fondo il primo uomo senza qualità fu per Musil il soldato al fronte che agiva come unità minima di una macchina da guerra⁴³. Ma soprattutto l'esperienza-limite della Prima Guerra mondiale produce la *Gestaltlosigkeit* dell'uomo, la sua plasmabilità. In altre parole l'essenza umana si rivela agli occhi di Musil come qualcosa d'informe, una “sostanza colloidale” che si adatta alle forme, non le plasma, o anche che non si dà una propria forma di vita. È quel che emerge chiaramente nella Prima Guerra mondiale, in cui l'individuo fluttua in un costante pendolarismo di estremi tra eroismo e bestialità⁴⁴.

41 Ivi, pp. 162-163.

42 Cfr. M. Salgaro, “Le amicizie giovanili hanno qualcosa di strano”, in M. Pirro e L. Zenobi (a cura di), *Jugend*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 179-202.

43 Cfr. M. Salgaro, *Robert Musil teorico della ricezione*, Lang, Bern 2012, p. 51.

44 Cfr. T. Buck, *Krieg als das Bestialische. Zu einer Prosaskizze Musils*, in “Austriaca”, 42 (1995), pp. 47-60.