

Il Musil di Claudio Magris

Barbara Di Noi

Abstract:

This paper discusses the importance and frequency of Magris' explorations of Musil and his major work as a novelist, *Der Mann ohne Eigenschaften*. It investigates the reasons why Musil's novel is so important, and not only so for the Germanist. Indeed, Musil's work and its interpretation can also be considered as a kind of 'model' for the writer that Magris would become later on in his career. The paper focuses on different features of Musil's masterpiece, which better meet Magris' ideal of diegesis, and somehow subvert the classic and rational paradigm of the *Bildungsroman*, pointing to the magic realism of a writer like Borges.

Keywords: Catastrophe, Linguistic Crisis, Mystic, Nietzscheanism, Phantasmic

1. Un mito senza qualità

Nel corso della sua carriera di germanista, Magris ha dedicato all'autore dell'*Uomo senza qualità* (1943) due importanti contributi. Il primo è il saggio contenuto nel *Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* del 1963, che reca il titolo assai significativo *La sociologia religiosa di Robert Musil*¹. Il *mito asburgico* nel suo complesso, nato come rielaborazione della tesi di laurea, stupisce sia per il respiro della trattazione, che per il carattere genuinamente innovativo. Se infatti oggi le categorie di *finis Austriae* o di Mitteleuropa e letteratura mitteleuropea sono ormai entrate nell'uso comune, finendo talvolta per cadere a espressioni del gergo salottiero, non bisogna dimenticare l'originalità dell'impostazione che Magris, poco più che ventenne, seppe imprimere a questo suo primo lavoro. Il *Mito asburgico*, infatti, va ben oltre la mera compilazione o giustapposizione di autori riconducibili all'area storico-geografica che si è soliti identificare con l'impero sovranazionale asburgico. Magris dispone questi scrittori secondo una immaginaria prospettiva catastrofica, studiandoli e analizzandone le opere dal punto di vista del radicamento in un peculiare *humus*; ovvero collocandoli secondo una serie che, da Grillparzer e i viennesi Nestroy

¹ C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963, pp. 299-317.

e Ferdinand, da Stifter e gli autori minori del Biedermeier, giunge fino ai testimoni e protagonisti del fine secolo e dello *Junges Wien*, Schnitzler, Hofmannsthal e Zweig, per comprendere Joseph Roth e, ovviamente, Musil. Che fossero contemporanei del Congresso di Vienna e avessero respirato il clima della Restaurazione pre-quarantottesca, o ancora appartenessero alla generazione sopravvissuta al crollo dell'Austria-Ungheria e infine al trauma dello *Anschluss*, tutti questi autori portarono ciascuno il proprio specifico contributo alla creazione del mito di un'Austria sovranazionale, dell'impero multietnico che, dallo splendore della capitale del walzer e dell'operetta, s'irradiava fino alle estreme province orientali.

Sarebbero stati proprio i limiti e l'arretratezza sociopolitica di questa civiltà composita e anacronistica, rimasta sostanzialmente esclusa dal circuito della più stringente attualità, a determinare quel vuoto di qualità e indeterminatezza che si sarebbero in seguito rivelate terreno propizio alla *Sprachskepsis* di fine secolo, oltre che ovviamente alla concezione musiliana del grande romanzo. L'assenza di qualità di Ulrich veniva quindi a delinarsi, fin da questa prima interpretazione, quale sintesi e superamento dell'austriacità: già nel *Mito absburgico*, infatti, *L'uomo senza qualità* veniva ad occupare una posizione eminente e isolata, in quanto fase terminale ed ironicamente dissolvente di un processo di sedimentazione e lenta decantazione di un mito di cui la Cacania musiliana viene ad essere la consacrazione postuma, insieme dissacrante e nostalgica.

La Mitteleuropa musiliana, infatti, non è solo la nostalgia delle estreme province orientali dell'impero austro-ungarico, anche se, soprattutto nello splendido racconto *Tonka* contenuto in *Drei Frauen* (1924), non mancava l'inflessione musicale slava, in grado di evocare quello sfuggente e inconfondibile tono che, negli scrittori della sua stessa generazione, si fondeva con il rimpianto della prima giovinezza. Il canto e la musicalità in *Tonka* aprono uno spiraglio sullo sconfinato ambito del non detto, di ciò che permane oscuro e ineffabile, di quello stesso spazio cavo e vuoto che è l'anima, lungo il cui margine la parola avanza senza potersi mai del tutto addentrare².

Nel romanzo di Musil, sintesi e realizzazione dell'utopia del saggismo, quel mondo andato in rovina a causa della propria incompresa genialità, si rivela ancipite al pari dell'aquila imperiale, che guardava sia a Oriente che a Occidente, al passato e al futuro: in esso, infatti, arretratezza, e spericolato sperimentalismo potevano paradossalmente convivere. Per quanto riguarda la cruciale questione del linguaggio, Magris ricostruisce l'evoluzione del pensiero di Musil soprattutto nel saggio più tardo, *L'anello di Clarisse* (1984), dove il punto di partenza viene individuato nella mistica, ovvero nella relazione dialettica che nel pensiero

² Nella struggente melodia slava di *Tonka*, che può e deve fare a meno delle parole, si esprime quella dimensione concava confusa ed oscura, recalcitrante ad ogni definizione, che per Musil coincide poi col grande vuoto dell'anima.

mistico attiene alla relazione tra l'infinito e la parola³, avvertita dapprima come limite invalicabile che dev'essere trasceso, a prezzo della perdita del *principium individuationis*: l'iniziale necessità di trascendere il limite, inteso quale segno determinato e perspicuo, consegna infatti il mistico al naufragio nella totalità indifferenziata e amorfa che scorre incessantemente, identificabile con la Vita, con il Nulla o Dio. Ed è proprio la libertà negativa di cui la Cacania inspiegabilmente godeva, ad aver predisposto le condizioni di quest'esperienza limite; dopo il crollo del mondo *k.u.k.* della vecchia monarchia austroungarica, coloro che si guarderanno indietro e rievocheranno ancora una volta quel mondo, inabissatosi tra le rovine della Grande Guerra, saranno al tempo stesso neonati e insieme sopravvissuti⁴; tale strabismo temporale, l'appartenere contemporaneamente a un remotissimo passato e a un futuro inedito era già insito nelle pieghe di quel mondo tramontato, di quella Cacania che, come scriverà Musil ne *L'uomo senza qualità*,

era lo stato più progredito del mondo, benché il mondo non lo sapesse ancora; era lo stato che ormai si limitava a seguire se stesso, vi si viveva in una libertà negativa, sempre con la sensazione che la propria esistenza non ha ragioni sufficienti, e cinti dalla grande fantasia del non avvenuto o almeno del non irrevocabilmente avvenuto, come dall'umido soffio degli oceani onde l'umanità è sorta.⁵

Da passi come questo emerge «una specie di panteismo originato dalla conoscenza psicologica» di cui il giovane Musil parla in un passo diaristico⁶. La Cacania, non meno degli uomini che le sono sopravvissuti e che ne hanno fissato e trasfigurato i tratti, era infatti nata postuma in senso nietzscheano.

La ragione per cui proprio questo stato così refrattario alle novità si sarebbe alla fine ritrovato in sintonia con le più avanzate sperimentazioni narrative, con quelle tecniche tese ad esplorare i meccanismi più sottili della psiche, i processi di condensazione e di associazione metaforica, quali venivano portati avanti dal

³ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, p. 228, in cui nota che la posizione di Musil rispetto al linguaggio è riconducibile, «alle filosofie della vita ed alla loro antitesi fra la vita, ineffabile nel suo illimitato fluire, e la forma, che la limita. Da questo punto di vista l'essenziale risiede nel non detto e la parola, anche la più alta, è sempre scacco, insufficienza, approssimazione difettosa o addirittura ingannevole. È una concezione mistica [...]».

⁴ C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 300.

⁵ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, vol. I, a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1996 (1956), 3 voll., p. 35. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch*, Bd. I, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1987 (1930-1943), 3 Bde., p. 35: «ohne daß die Welt es schon wußte, der fortgeschrittenste Staat; es war der Staat, der sich selbst irgendwie nur noch mitmachte, man war negativ frei darin, ständig im Gefühl der unzureichenden Gründe der eigenen Existenz und von der großen Phantasie des Nichtgeschehenen oder doch nicht unwiderufflichen Geschehenen wie von dem Hauch der Ozeane umspült, denen die Menschheit entstieg».

⁶ R. Musil, *Diari 1889-1941*, trad. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1980, p. 7. Ed. orig., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955, p. 24: «Eine Art Pantheismus aus physiologischer Erkenntnis».

modernismo anglosassone, è ancora una volta di ordine negativo e va ricercato in ciò che la Cacanìa absburgica non era, in quello che non aveva: non aveva, ad esempio, conosciuto la fase dell'industrializzazione a tappe forzate, di cui nella Germania prussiana si era fatta garante una borghesia imprenditoriale aggressiva e dinamica, tesa all'accumulazione capitalistica e allo sfruttamento delle classi subalterne e della natura. Non aveva conosciuto l'epopea del *self-made man*, ma soprattutto era rimasta immune da quell'idolatria della storia, che in Germania, almeno da Herder e Hegel, aveva caratterizzato l'intero Ottocento borghese; allo *Zeitgeist* gli scrittori austriaci avevano invece guardato con ironica indifferenza, se non proprio con sospetto. In tutta la letteratura austriaca, anche in quella del XIX sec., altrove così intriso di storicismo, circola la rassegnazione al *fortwursteln*, a quel così austriaco e meridionale tirare a campare nemico giurato di ogni *Streben* faustiano. La borghesia austroungarica, che Musil, al di là della sua corrosiva ironia, rievoca con affetto e ammirazione, è la classe del capodivisione Tuzzi e dei tanti, coscienziosi burocrati che popolano la gaia apocalisse viennese, sul limitare della Grande Guerra.

2. *Sprachskepsis* e retorica dell'inesprimibile

Se nel *Mito absburgico* il *Lebenswerk* musiliano veniva ancora proiettato sullo sfondo della cultura e della letteratura austro-ungarica, nonché dell'ardua definizione di *Austriazität*, nell'*Anello di Clarisse*⁷, scritto a vent'anni di distanza, il romanzo saggio di Musil verrà invece confrontato con la crisi della modernità e addirittura del post-moderno. Nella parte conclusiva di questo saggio, Magris sottolinea in Musil la mancanza di discendenza, il suo carattere di scrittore al tempo stesso 'postumo' ed estremo, simile in un certo senso a Kafka, anch'egli fine e principio, anche lui privo di allievi e di figli⁸. Come privo di discendenza, sul piano metaforico e letterario, è poi lo stesso Magris scrittore, che sarebbe nato di lì a poco, con uno straordinario periplo cui resta preclusa la possibilità di ritorno che è *Un altro mare* (1991), dedicato alla figura di Enrico Mreule, grecista e amico di Carlo Michelstaedter; cresciuto come questi tra Gorizia e Trieste, Enrico abbandona il proprio mondo per andare a fare il gaucho in Patagonia, sperduto tra cielo e pianure sconfinite; un giorno, seguendo le tracce di un assassino e ladro di bestiame, si rende conto che quell'assassino è lui stesso, cacciatore e preda in un'unica persona. La notizia del suicidio dell'autore di *La persuasione e la retorica* (1913), lo raggiungerà a un anno dall'evento, lasciandolo stordito e orfano, quasi privo di una parte di sé. Il ritorno a Umago non sarà

⁷ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., pp. 212-255.

⁸ Ivi, p. 247: «Musil si lascia tutto alle spalle: non ha discendenza. L'amore musiliano è in-fondo, ignora quella paternità che per Balzac faceva tutt'uno con la creatività; anche in tal senso l'arte musiliana mostra una creatività assolutamente contemporanea, antiepica, e interrompe grandiosamente ogni continuità, vitale e storica».

affatto un *nostos*, ma il naufragare in una dimensione ancor più straniante e inabitabile che non la Pampa sconfinata che si è lasciato alle spalle.

Due ci sembrano essere gli elementi di continuità con il Magris germanista e saggista presenti nell'esordio del 1991, e in particolare con il suo lavoro su Musil: il motivo del mare e del viaggio di ricognizione, dell'avventura in un Aperto, che non conosce però il *nostos* dell'eroe epico. Come l'Odisseo di Kafka, anche l'eroe di Musil, e in fondo anche il protagonista dell'esordio letterario di Magris non conoscono ritorno, perché hanno dimenticato l'origine, oppure perché semplicemente vogliono perdersi in una deriva dal proprio sé, incapaci di divenire storici e di inserirsi nella catena delle generazioni; e questo forse perché hanno perduto – o non hanno mai avuto – la fede nella continuità storica o nell'idea di sviluppo alla base del concetto classico di *Bildung* e del genere che dovrebbe meglio rappresentarlo, il *Bildungsroman*. Magris, nello sbalzare il personaggio di Enrico, non a caso ne mette in rilievo l'avversione per i bambini, sentiti come elemento caotico e di disturbo. Il secondo elemento che ci preme qui mettere in evidenza è un particolare dualismo, incarnato dalla polarità di 'retorica' e 'persuasione', su cui Michelstaedter aveva imperniato il proprio capolavoro. Al cospetto della proliferazione dell'albero tropicale, il Rico di *Un altro mare* ha l'intuizione di uno stile tutto in levare che, voltando risolutamente le spalle all'insostenibile retorica del mondo, prelude a quella scarnificazione progressiva cui il personaggio andrà incontro una volta tornato sulle sponde di Salvore, alla ricerca di un luogo in cui non succedono le cose⁹. Rispetto a questa antifrastica figura in cavo o d'assenza¹⁰, il narratore Magris non può invece che imboccare quella paradossale via intermedia che, con la parola scritta, tenta l'ineffabile cavità della vita¹¹.

Nel saggio su Musil dell'*Anello di Clarisse*, la polarità di persuasione e retorica già traspare dal modo in cui viene approfondito il dualismo tra un linguaggio che sostituisce le cose ai segni, e la pretesa primonovecentesca di un'arte autosufficiente, ridotta a puro gioco combinatorio di significanti. L'attenzione che Magris riserva al problema del linguaggio in Musil, tradisce l'interesse del futuro scrittore. Per il primo Musil, quello del *Törleß* (1906) e soprattutto delle *Vereinigungen* del 1911, in cui lo sperimentalismo è spinto fino al limite della comprensibilità, possiamo parlare di una vera e propria retorica dell'inesprimibile che, sviluppatasi a partire dal modello hofmannsthaliano di *Ein Brief* (1902), traeva linfa vitale oltre che dal Nietzsche della morale matematica e del superamento del soggetto, dai filosofi della cosiddetta condotta di vita (Edison, Ellen Key). Specificamente austriaca è la consapevolezza, peraltro riconducibile anch'essa a quella particolare ricezione di Nietzsche radicata nello *Junges Wien*, della natura frantumata del soggetto, che si spinge talora a considerare

⁹ C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991, p. 33: «[...] dov'è che non succedono le cose? È meglio tornare alla nave, al suo rullio uniforme, che aiuta a pensare».

¹⁰ Ivi, p. 39: «Enrico alza gli occhi dal foglio, in cielo passa una grande, folta nuvola, gli sembra il suo corpo che galleggia lassù e se ne va per conto suo. Lui, semisdraiato a terra, è una forma cava, l'impronta di qualcosa che gli è stata portata via».

¹¹ R. Barbolini, *Prefazione*, in C. Magris, *Un altro mare*, cit., pp. 8-9.

l'io, complice l'empirio-criticismo di Ernst Mach, niente più che una comoda approssimazione rispondente a un criterio di economicità, un'abbreviazione di fenomeni eterogenei, di sfumature infinitesimali e di stati d'animo che non si lasciano più ricondurre a un soggetto unitario e compatto. In particolare, nella letteratura absburgica, soprattutto in due esponenti della generazione precedente, Hofmannsthal e Schnitzler, vengono messi letteralmente in scena stati di dissociazione tra azione e pensiero: l'io si scinde continuamente in soggetto e oggetto della contemplazione, diventa spettatore di se stesso e, in tale guardarsi vivere, smarrisce l'immediata percezione del proprio sé¹². L'esperienza di dissociazione trae origine dalla condizione epigonale e riflessiva di una generazione dominata da una coscienza onnivora e implacabile che, incapace di procedere in armonica sintonia con la vita, se ne dissocia per guardarla scorrere e registrarne, sezionarne i minimi palpiti, finché la vita stessa cessa di essere tale, e si irrigidisce in un guscio morto e calcificato. Oppure, al contrario, la vita fluisce amorfa, dilavando limiti e confini che il linguaggio si affanna a porre. Ed ecco che tocchiamo l'altro elemento che, accanto alle teorie di Ernst Mach sull'io come puro fascio funzionale di relazioni, risulterà di fondamentale importanza per il giovane Musil: la percezione di uno scollamento consumatosi tra le parole e le cose, ove queste ultime non si lasciano più dire dal segno linguistico, mentre le parole si disfano in bocca come funghi ammuffiti¹³.

3. Perdita del grande stile e naufragio della totalità

L'anello di Clarisse è introdotto da un densissimo saggio che, prendendo le mosse dalla diagnosi di Nietzsche contenuta nel *Fall Wagner* (1888; *Il caso Wagner*), si riallaccia non soltanto a Musil, chiamato a testimone fin dalle pagine di esordio, ma a tutta la parabola di perdita della totalità quale conseguenza dell'alienazione nella moderna divisione del lavoro, e dell'ingresso nella prosa del mondo borghese; questa perdita viene fatta risalire alla rottura irreparabile dell'ordine e della tradizione, storicamente coincidente con la Rivoluzione Francese. Nell'esplicitare il proprio pensiero circa la superstita possibilità di una rappresentazione simbolica, fondamento e insieme presupposto dell'epica, Magris cita un romantico irregolare e *sui generis*, il Kleist del *Teatro delle marionette* (1810), per il quale il paradiso è sbarrato dal cherubino con la spada infuocata. L'uomo moderno dovrà pertanto compiere un periplo del mondo, per vedere se non sia possibile un accesso indiretto, che permetta di recuperare il paradiso in qualche punto

¹² Nel capitolo su Schnitzler del *Mito absburgico*, Magris individuava nell'esperienza della frantumazione e scissione dell'io, che si dissipa e si disperde nei mille dati dell'esperienza sensibile, la caratteristica che accomuna tutti gli autori di questa temperie culturale (C. Magris, *Arthur Schnitzler*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 223).

¹³ H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. di M. Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974, p. 43. Ed. orig., *Ein Brief* (1902), in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II: Erfundene Gespräche und Briefe*, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1979, p. 465.

dall'altra parte, da dietro¹⁴. Ora questa ricerca dell'altro ingresso corrisponde, sul piano dell'espressione e del segno linguistico, all'uso della rappresentazione indiretta, della metafora e del *Gleichnis* che rivestirà un'importanza non certo eludibile in tanti scrittori austriaci come Rilke, Kafka e lo stesso Musil. Ma nel saggio introduttivo Magris ci offre qualcosa di più che non una semplice introduzione storica alla stagione letteraria compresa tra la perdita della totalità classica e avventura del post-moderno: la sua riflessione trascende l'immediatezza degli eventi storici, collocandosi sul piano di una ideale giurisdizione di valori umani e sociali della letteratura. Quel che gli preme è infatti tracciare una vera e propria poetica nella quale vengano ricompresi gli autori oggetto di singoli saggi, e tra questi Musil occupa una posizione eminente.

Magris si interroga dunque sulla possibilità dell'epos nell'epoca della cattiva infinità fichtiana, in cui la prosa borghese ha finito col prevalere sui valori originari della poesia. Questo saggio è tutto percorso da una sottile polemica antihegeliana; con essa Magris si rivela partecipe di quegli stessi valori antifilosofici, di quella medesima attitudine per niente incline alla mediazione dialettica e idealistica, e dell'adesione amorevole al fenomeno nella sua irrelata e transeunte irripetibilità che avevano caratterizzato i vari interpreti e creatori del mito absburgico, da Grillparzer a Musil. Le ragioni di tale antihegelismo sono di un duplice ordine: estetico e morale, a riprova che, per Magris, il fenomeno estetico non è separabile né autonomo dalla sostanza umana che vi si rispecchia. Ed è proprio dalla necessità di rendere conto di quest'inesplicabile, di questa vita che fluisce entro, ma anche al di là del segno, e cui il segno costantemente rinvia, che deriva una certa diffidenza nei confronti dell'astrazione violenta e di ogni ordine che si ponga come sistema rigido e mortificante. In questo senso si inquadra anche la morale matematica di Ulrich, che discende direttamente da un Nietzsche *statu nascendi*, nel quale le leggi, tanto quelle scientifiche che quelle morali, vengono fatte risalire a un processo di astrazione che coarta gli aspetti spaventosi della realtà entro le categorie della somiglianza e della ripetizione, per soggiogarli. Magris cita infatti il passo del romanzo, in cui è detto che i filosofi sono individui violenti, che pretendono di costringere la realtà entro i loro sistemi¹⁵. Nella morale matematica di Ulrich sono ineludibili echi nietzscheani, combinati con il pensiero utopico di matrice novalisiana e romantica. Il carattere dell'uomo teoretico che entusiasma già Anders, come si chiamava ancora il protagonista in una fase precedente della rielaborazione, trova espressione in primo luogo

¹⁴ H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in C. Baudelaire, R.M. Rilke, H. von Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, trad. e cura di L. Traverso, Passigli, Firenze 1999, pp. 80-81. Ed. orig., *Über das Marionettentheater* (1810), in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von H. Sembdner, Carl Hanser Verlag, München 1976, p. 343.

¹⁵ C. Magris, *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 5. Sul rapporto tra ordine, violenza e ripetizione si rinvia a S. Barbera, G. Campioni, *Passione della conoscenza e distruzione dei miti. Musil e Nietzsche*, «Studi Tedeschi», 23, 1980, pp. 357-419.

nella morale matematica come portatrice di nuovi ordini e possibilità¹⁶. Musil, che soprattutto nella fase più tarda della stesura avrebbe rigettato la nietzscheana volontà di potenza, gioca in altre parole il fermento più genuinamente innovativo del pensiero nietzscheano contro lo stesso Nietzsche, che nella scienza avrebbe visto nient'altro che un segno di decadenza¹⁷.

In realtà già la scelta del genere romanzesco, da parte di Musil, e il conseguente abbandono del più spinto sperimentalismo formale della fase precedente, segna un reciso voltare le spalle al decadentismo impressionistico, in favore del costruttivismo del Grande stile, di cui lo stesso Nietzsche si era fatto portavoce. Il rapporto con il filosofo tedesco, la cui lettura ha certo costituito una delle esperienze decisive del giovane Musil, costituisce una *vexata quaestio* della critica musiliana, e assume rilievo soprattutto per quanto riguarda il triangolo dei personaggi Ulrich, Clarisse e il marito di lei, il wagneriano Walter. Nella fase dell'elaborazione del romanzo che si può far risalire agli anni 1919/20, la filosofia di Nietzsche svolgerà un ruolo centrale, seppur non esclusivo, dato che quell'influenza verrà a sovrapporsi a ricorrenti elementi maeterlinkiani e ad altri riconducibili alla *Gestalt*, che sovrintendono soprattutto all'uso della metafora. Sarà proprio l'episodio della storia d'amore tra Clarisse e il futuro Ulrich, a segnare l'inizio di un uso molto pronunciato di metafore di grande carica e intensità, che sarebbe stato successivamente trasposto alla rappresentazione dell'altro stato e dell'incesto tra Ulrich e Agathe¹⁸. Le suggestioni che provengono dalla psicologia, ad esempio il motivo delle allucinazioni, e dalla *Gestalt*, vengono impiegate nell'ambito di una rifondazione di valori che usa Nietzsche contro la stessa nietzscheana volontà di potenza; che da Nietzsche recepisce soprattutto la morale matematica, per farne il fondamento della propria utopia del

¹⁶ Vivere ipoteticamente, utopia del saggismo e senso della possibilità sono tutti concetti che, soprattutto nella caratterizzazione di Ulrich, trapassano gli uni negli altri. Tutti gli elementi di questa costellazione si oppongono all'idea di morta ripetizione e di calcificazione della realtà secondo leggi immutabili. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., pp. 279-282. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit. pp. 249-250.

¹⁷ *Nachlaß* 1881, 11 [156], Bd. IX, 501: «Die Wissenschaft setzt also den Prozeß nur fort, der das Wesen der Gattung constituirt Hat, den Glauben an gewisse Dinge endemisch zu machen und den Nichtglaubenden Auszuschneiden und absterben zu lassen. Die erreichte Ähnlichkeit der Empfindung (über Den Raum, oder das Zeitgefühl) ist eine Existenzbedingung der Gattung geworden, aber mit der Wahrheit hat es nichts zu thun». E ancora, sempre nel *Nachlaß* della primavera 1888 (*Nachlaß* 1888, 14 [122], Bd. IX, 301-302): «Es giebt weder "Geist", noch Vernunft, noch Denken, noch Bewusstsein, noch Seele, noch Wille, noch Wahrheit: Alles Fiktionen, die unbrauchbar sind. Es handelt sich nicht um "Subjekt und Objekt" sondern um eine bestimmte Thierart, welche nur unter einer gewissen relativen Richtigkeit, vor allem Regelmäßigkeit ihrer Wahrnehmungen (so daß sie Erfahrungen kapitalisieren kann) gedeiht».

¹⁸ Per la fondazione filosofica della metafora, si veda soprattutto E. De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Einaudi, Torino 1982, p. 171, il quale annovera le fonti che poi sarebbero riconfluite nella teoria dell'altro stato, che risulta dominante nella terza parte, incompiuta, *Il viaggio in paradiso*.

saggismo, ovvero di quel senso della possibilità che tratta la realtà non già come entità fissa, immutabile e cristallizzata, bensì come compito ed esperimento, opponendosi così al mondo della stanca ripetizione e del 'Seinesgleichen geschieht'. Nel ribadire la carica liberatoria sottesa a quell'anarchia degli atomi, che è poi l'aspetto più emozionante della dissoluzione dell'ordine, Nietzsche è letto cioè da Musil in chiave scienziata – nonostante il filosofo stesso avesse interpretato la scienza e l'uomo socratico come sintomo di decadenza – e in tale chiave usato contro la sua stessa volontà di potenza. Ma se il rifiuto del *Wille zur Macht* costituisce il versante negativo della dissoluzione della forma unitaria, quello positivo, riconducibile ancora in parte al romanticismo, è dato dalla possibilità di associare la metafora all'ironia. Già l'infinita riflessione romantica, infatti, aveva inteso dissolvere ogni cristallizzazione formale che si spacciasse per definitiva, disvelandone la natura di passaggio, di transito, di mero increspamento momentaneo di un'essenza illimitata e in perenne movimento; analogamente l'ironia musiliana prende di mira gli stessi personaggi del romanzo, mostrando ad esempio l'insostenibilità di un linguaggio compiutamente corporeo – come nel caso di Moosbrugger – o ancora lo sconfinare nella follia dell'universo pansegnico in cui è immersa Clarisse. In un certo senso la catastrofe di questi due personaggi sanciva anche l'esito estremo di quella radicale svalutazione della parola che aveva caratterizzato il *Törless*; nel romanzo, invece, Musil sembra pur sempre affermare la necessità di un limite che non svaluta la pienezza, ma la costruisce. L'accettazione del limite coincide con il riconoscimento di un vuoto ineludibile, quello dell'anima, lungo il cui margine si muove la parola. Ecco, dunque, che *L'uomo senza qualità* viene definito da Magris come la «grande epopea della continua dialettica fra il non detto e l'espressione, fra il magma dell'indicibilità e la spaggia» del segno che definisce e delimita¹⁹.

Magris mette peraltro in luce la distanza che separa Musil da quelle avanguardie che, già negli anni immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale, esaltavano l'assoluta autonomia di un significante autoriflessivo. Nel suo saggio su Musil contenuto nell'*Anello di Clarisse*, Magris nota infatti una singolare convergenza tra poetiche apparentemente opposte: quelle che esaltano l'autonomia del significante e quelle, solo apparentemente antitetiche, che partono dalla sua radicale svalutazione. Entrambe dimenticano la complementarità tra segno e indicibile, tra quello che Kafka chiamava, in uno splendido aforisma di Zürau, il vuoto apparente²⁰.

¹⁹ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 229.

²⁰ Trad.: L'arte vola intorno alla verità, ma con la decisa intenzione di non bruciarsi. La sua capacità consiste nel trovare nel vuoto oscuro un luogo in cui il raggio di luce, senza che lo si sia saputo prima, possa essere energicamente afferrato. (Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive). Ed. orig. F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von M. Pasley, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1992, pp. 75-76: «Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann».

Quella di Musil è però una strada ancora diversa da quella derealizzazione del segno linguistico intrapresa da Kafka, che fugge da ogni attribuzione di senso univoca e inequivocabile, rifugiandosi, ma con esiti diversi, nel *Gleichnis* e nella Parabola. Tuttavia, anche lo stile statistico di Kafka tende a interpretare la parabola, in conformità con l'etimo, come spazio approssimativo, una specie di alone indeterminato all'interno del quale può realizzarsi l'alea dell'espressione. Non diversamente, il *Gleichnis* musiliano mira al dissolvimento di ogni troppo rigida e cristallizzata relazione tra segno e significato, nel tentativo di rimettere in movimento, come già avevano fatto i romantici, la catena del nome. In questo senso il *Gleichnis* si rivela anche per Musil una struttura vuota, spazio di una relazione che si oppone alla morta ripetizione, che non dà nulla per scontato ma, come il protagonista del grande romanzo, «tratta la realtà come un compito»²¹, ovvero come qualcosa che deve ancora avverarsi, non già come un immutabile dato di fatto.

4. Il rifiuto della mediazione

Il senso della possibilità del protagonista musiliano, rispecchia perfettamente l'interesse del suo autore per questo alone indefinito, quest'alea che non definisce l'evento, ma ne traccia lo spettro, la gamma delle sue possibili varianti, quello che Musil in un'intervista, citata da Magris in entrambi i saggi, aveva chiamato 'lo spettrale dell'accadere'²². In questo fantomatico, ovvero nell'indifferenza di fronte al brutto dato di fatto e nella ricerca, al contrario, di un diagramma, quasi dello spettro secondo cui si cristallizzano le idee, Musil giunge al ribaltamento di quella concezione di volontà di potenza, che si esprime in un frammento di Nietzsche del 1880. Come si evince infatti da una riflessione dell'autunno di quell'anno, inerente lo spostamento d'accenti che caratterizza l'atteggiamento dell'artista contemporaneo nei confronti del reale, e di conseguenza i presupposti stessi della sua riproduzione nell'arte, nonché la semplice percezione dei moderni, Nietzsche notava come alla mimesi di tipo tradizionale ed analitico, che aderiva ai singoli elementi del mondo circostante, fosse subentrato, forse per un indebolimento delle facoltà percettive, il *Phantasieren*, ovvero la sostituzione anche involontaria del dato oggettivo con una costruzione psichica immaginaria, per cui le cose diventano stimoli che toccano in noi delle corde invisibili²³.

²¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., p. 14. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit., p. 16: «die Wirklichkeit als Aufgabe behandelt».

²² Ed. orig. O.M. Fontana, *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil*, in R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, cit., p. 785: «das Gespenstische des Geschehens».

²³ Ed. orig. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, cit., p. 311, 6, 440: «Das Nachbilden (Phantasieren) wird uns leichter als Wahrnehmen, Nur-percipiren: weshalb überall wo wir meinen, bloß wahrzunehmen (z. B. Bewegung) schon unsere Phantasie mithilft, ausdichtet und uns die Anstrengung der vielen Einzelwahrnehmungen erspart. Diese Thätigkeit wird gewöhnlich übersehen, wir sind nicht leidend bei den Einwirkungen anderer Dinge auf uns, sondern sofort stellen wir unsere Kraft dagegen. Die Dinge rühren unsere Saiten an, wir aber machen die Melodie daraus».

Nella fase del 1880 Nietzsche sembra ricondurre tale prevalere dell'immaginazione sulla mera sensazione, a uno scadimento dell'apparato percettivo nei moderni, a un ottundimento delle facoltà ricettive. Tale sostituzione del dato di fatto con il fantasmatico dell'accadere, costituirà invece per Musil il dato di una realtà altra. Dal dissolvimento della rigida impalcatura delle stesse cose che accadono (*Seinesgleichen geschieht*), Musil prenderà le mosse per la fluida edificazione dell'altro stando che, per sua natura, non può pervenire a definitiva e definitiva cristallizzazione, perché negherebbe la propria natura mercuriale e insofferente a ogni tentativo di stabilizzazione.

Le retoriche dell'indicibilità, non diversamente da quelle che affermano l'autosufficienza del segno, pretendono entrambe di riempire, di definire quello che per Musil è incolmabile, ossia il «gran buco»²⁴, il grande vuoto dell'anima; lungo questo puro nulla, vuoto di determinazioni, la parola avanza, senza che tra il vuoto dell'anima e l'espressione che tenta di circoscriverlo, almeno in maniera approssimativa, possa darsi una mediazione. L'approccio antihegeliano, congiunto al rifiuto del tempo lineare dello storicismo, inducono Magris ad affermare ogni volta con forza i diritti della singolarità discreta, che recalcitra dinanzi alla sintesi irenistica del razionale/reale. Non dimentichiamo che Magris ha scritto un bellissimo saggio sulla morte della 'schöne chronologische Ordnung' nelle *Lebensansichten des Katers Murr* (1819) di E.T.A. Hoffmann²⁵, ove già si preannuncia quell'attorcigliarsi del filo del racconto che in Musil sarà ormai divenuto irreversibile²⁶.

Nel difendere i diritti inalienabili dell'individualità, Magris è radicale, non meno del protagonista dell'utopia del saggismo e di quella della vita esatta. Del resto, anche il protagonista del suo esordio letterario, Enrico Mreule, non fa che vivere sulla propria pelle quel non-tempo della vita, quel presente continuo, che è poi l'altro aspetto dell'ossessione dell'eternità di Michelstaedter. L'antieroe di Magris

²⁴ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., p. 185. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit., p. 185: «das große Loch».

²⁵ C. Magris, *E.T.A. Hoffmann e la «schöne chronologische Ordnung»* (1967), in Id., *Tre studi su Hoffmann*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1969, pp. 75-99.

²⁶ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., p. 739: «infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio [...] Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche perché o affinché, essi esecrano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un corso si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos». Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit. p. 650: «[...] die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten "Faden der Erzählung", aus dem nun auch der Lebensfaden besteht. [...] Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig "weil" und "damit" hineingeknüpft wird, so verabscheuen jedoch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen "Lauf" habe, irgendwie im Chaos geborgen».

si lascia alle spalle il concetto tradizionale di avventura, nella consapevolezza che essa è pur sempre racconto, che con la vita non ha più nulla a che fare. Anch'egli è giunto troppo tardi, analogamente al Malte di Rilke, per il quale narrare doveva essere ancora possibile in un tempo precedente che lui non ha conosciuto. Non a caso Enrico potrà solo sentir favoleggiare di quel leggendario comandante Petrina, morto nel 1906, «pronto a far rigar dritti i due oceani che si scontrano, se pensavano di fare i furbi con uno abituato sin da bambino al mar incrosà fra Lussino e San Pietro in Nermbi, quando soffiano insieme bora e tramontana»²⁷.

La tradizione romanzesca ancora vitale per Magris ha sempre a che fare col mare e col viaggio: è quella infatti che prende le mosse con l'avventura di Defoe che fa naufragare il suo Robinson sull'isola deserta, dove ricostruirà l'ordine ingegnoso dell'*homo faber*, senza indulgere a rousseauiani sentimentalismi; molto meno vitale appare invece l'epopea borghese prospettata da Hegel, nella quale l'individuo, con le buone o con le cattive, si lascia ricondurre alla fine entro i limiti della realtà oggettiva: quell'epopea borghese ha generato una tradizione nata morta, che Magris identifica con il realismo socialista, e alla quale contrappone un altro filone, genuinamente vitale, identificabile col realismo magico di Borges o della grande narrativa sudamericana nata ai margini o fuori della civiltà borghese²⁸.

L'epos è inteso non già come ossequio a un'anacronistica idea di classicità, e nemmeno quale adesione incondizionata a un registro alto, giacché, come avverte Magris, può anche abbracciare gli aspetti umili dell'esistenza, può abbassarsi alla parodia, purché vi venga preservata l'irripetibile e peritura vitalità del fenomeno istantaneo; questo epos viene contrapposto alla tendenza realistica del romanzo. Il romanzo borghese ha una sua grandezza genuina non già quando celebra i trionfi della borghesia, ma là dove – come nei *Buddenbrooks* (1901), ne canta la dissoluzione. Ma nell'epos che ha in mente Magris sopravvive il mito, sebbene in via indiretta e negativa, come assenza e nostalgia di un ritorno che si sa impossibile. Per questo egli afferma che l'epos autentico è quello che nella letteratura americana vive non già nel *novel*, ma nel *romance*, genere ancora capace di accogliere il respiro di forze sovranaturali e magiche²⁹.

Se il grande stile si lascia ormai cogliere solo indirettamente, per via negativa, sotto forma di nostalgia e mancanza, sfuggendo a ogni plastica rappresentazione

²⁷ C. Magris, *Un altro mare*, cit., p. 28.

²⁸ C. Magris, *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 21: «Anche in anni recenti l'epos si sviluppa contro il romanzo, ai margini o fuori della civiltà borghese: ad esempio nella narrativa sudamericana, come rivela la più grande opera uscita da questo filone; il Grande Sertao del brasiliano Guimarães Rosa, epopea di una vita errabonda sull'altipiano [...] il fine oggettivo che trascende l'individuo non è la mediazione sociale dei rapporti di lavoro, e nemmeno l'eversiva negazione, ironico-avanguardistica, di quei rapporti, ma è un senso mitico-religioso dell'unità della vita».

²⁹ Ivi, p. 20: «Nella letteratura americana, per fare un altro esempio, la totalità epica non viene espressa dal *novel*, dal romanzo che si concentra soltanto sulla sfera sociale, bensì dal *romance*, dalla narrazione aliena da verosimiglianza realistico-sociale o psicologica [...] Epopea non è il romanzo borghese, ma il *romance* mitico-fantastico, libero – diceva Henry James – dalla suditanza alla casualità [...]».

della forma in pieno, è allora chiaro il motivo della preferenza accordata a Musil e alla sua utopia del saggismo. E tuttavia, e qui ci muoviamo con Magris sul filo di una contraddizione non sanabile, la scelta musiliana per il romanzo fu una scelta in favore del grande stile e contro la decadente dissoluzione in una miriade di cose minutissime e fuggevolissime. Il capitolo dedicato a Musil si apre e circolarmente si chiude sulla concezione dell'aperto; Magris non gioca la dimensione utopica e mitica del viaggio in paradiso degli amanti fratelli contro quella ironica e sociologica, rappresentata soprattutto dall'episodio dell'assassino seriale Moosbrugger, e dell'altrettanto folle Clarisse che intende liberarlo. Questa posizione assai equilibrata trova del resto conferma anche nei riscontri filologici, che hanno smentito la tesi sostenuta da Wilkins e Kaiser, secondo la quale Musil sarebbe passato gradualmente da un'iniziale adesione alla prospettiva di Moosbrugger, a un sempre più esclusivo interesse per la dimensione estatica dell'altro stato, in cui doveva realizzarsi l'incesto di Agathe e Ulrich sotto forma di *unio mystica*³⁰.

Per Magris la dimensione mistica non deve invece prevalere su quella ironica e critica. Già nel *Mito absburgico* Magris scriveva con grande lucidità che la componente «essenziale della civiltà absburgica è divenuta in Musil una categoria intellettuale, un modo di interpretare e penetrare la realtà» per cui, anche se ne rovescia spietatamente gli idoli, lo scrittore «è permeato fino al midollo del bagaglio spirituale austriaco»³¹. Anima ed esattezza, utopia del saggismo che scompone e seziona il proprio oggetto, nostalgia della totalità avvertita come alito e richiamo dell'avventura, sullo sfondo della distesa sconfinata del mare: si tratta sempre, per Magris, di tenere gli estremi in difficile e precario equilibrio. Soprattutto di raggiungere un equilibrio tra segno, inteso come limite della parola, e l'illimitato informe, baluginante tutto che non si lascia esprimere. Magris ripercorre il cammino musiliano dalle pagine diaristiche, che riprendono le riflessioni nietzscheane sull'anarchia degli atomi e sulla pagina che si emancipa dalla totalità, che del resto Nietzsche aveva a sua volta mutuato da Bourget. Come il pensiero nietzscheano, anche il romanzo di Musil si tiene in bilico tra decadentistica emancipazione del particolare, e stringente, antidecadentistica stretta del grande stile, che finisce però per essere imitazione dell'incompiuto. La favola dell'Io, sovrano spodestato e ridotto da Nietzsche a pura finzione grammaticale, si combina allora con l'empiriocriticismo di Mach, per il quale non esiste affatto un soggetto contrapposto a un saldo mondo oggettivo, ma solo relazioni funzionali. Da questa dissoluzione dell'Io, di cui da ogni parte viene decretata l'insalvabilità, discende il mondo di qualità senza l'uomo, il mondo moderno in cui anche un cavallo da corsa può essere geniale. Sottraendosi a questa condizione grottesca, Ulrich preferisce essere un uomo senza qualità, ovvero un uomo che

³⁰ B. Cetti Marinoni, *Introduzione*, in R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., pp. vi-viii.

³¹ C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 305.

non si lascia coartare entro una definizione, né irrigidire in una falsa sintesi, ma che tratta invece tutta la realtà come un'invenzione o un compito.

Il Musil che attua la scelta antidecadente in favore del romanzo colloca il segno linguistico sempre in rapporto dialettico e vitale con il Tutto, con quell'infinito che – nel *Viaggio in Paradiso* – abbaglia i due amanti come «squarcio sul nulla, come l'illimitato brandello di un'apertura che assomiglia a una ferita»³²; il taglio e l'illimitato sgorgare del sangue, trasparente rinvio all'ispirazione poetica, sono almeno a partire da Büchner e dal nichilismo del *Vormärz*, ma anche in Heine, rinvio al dualismo tra segno e totalità, tra la linea che delimita e infinità che non si lascia mai dire compiutamente; è così anche in Kafka, e proprio in due testi mitologici risalenti entrambi al 1917, alla diagnosi della ferita ai polmoni: il *Prometheus* e lo *Schweigen der Sirenen*. Il problema dell'«altro stato», è quello della durata, non molto diverso in fondo da quello che si era presentato nell'esperienza, anch'essa al limite della mistica, delle manifestazioni epifaniche ed irrelate, tutte attimali cui è letteralmente esposto il Chandos hofmannsthaliano. L'altro stato è comunque destinato al fallimento, proprio perché la musiliana utopia del saggismo ne impedisce l'assolutizzazione, non potendo che costituire, a sua volta, che un'esperienza relativa e transitoria, priva di consistenza e durata: l'altro stato fallisce, senza peraltro compromettere la grandezza dell'opera, destinata anch'essa a rimanere aperta. L'attimo mistico non può essere prolungato, così come, scrive Magris, l'indivisa e intuitiva conoscenza di sé, la *Anschauung*, non poteva essere tesaurizzata: già l'espressione (*Ausdruck*) frantuma e dissemina quella sintetica, istantanea totalità, che nell'intuizione è ancora tutta presso di sé, allorché essa si cala nell'ordine necessariamente sintagmatico delle sillabe e delle parole. Musil accoglie la sfida dell'epica, del racconto, pur nella consapevolezza che il filo del racconto si è ingarbugliato per sempre; il suo romanzo è, tra le altre cose, un romanzo sull'impossibilità del romanzo.

Se nel *Törleß* l'atto della *Anschauung* non era seguito da alcun tentativo di *Ausdruck*, nell'accezione che questi termini hanno in Husserl, nell'uomo senza qualità imbroccherà invece la strada dell'espressione. Proprio il problema espressivo e del segno linguistico dovrà risultare centrale per i personaggi che incarnano la morale nietzscheana dell'atto gratuito (Moosbrugger) e della genialità (Clarisse). Ma l'adesione a Nietzsche è, in Musil, ambigua, almeno quanto lo è la volontà di potenza dello stesso Nietzsche. Il mitologema nietzscheano, infatti, se da un lato appare riconducibile a un senso plastico e perentoriamente definitorio, che rinserra gli atomi impazziti entro l'orizzonte di una costruzione unitaria, a uno sguardo più attento lascia però sussistere una miriade di singole volontà di potenza individuali, in cui il Tutto pur sempre torna a disgregarsi.

³² C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 212.

Il grande stile del moderno non può più avere origine organica, ma nasce da un intento artificiale e fittizio, in quanto inevitabilmente frutto della costruzione. Darà vita al romanzo pointillistico o polistorico, come in Broch, o ancora riuscirà ad abbreviare il contenuto del mondo cogliendone non già analiticamente i singoli aspetti, bensì i principi che riescono a collegare, a tenere insieme quegli aspetti. In Flaubert, lo scrittore ammirato da Kafka, nasce dalla capacità di cogliere ancora una volta per via negativa le intercapedini del tempo, gli spazi vuoti della noia e dell'opaco, ottuso annebbiarsi dell'individualità: qualcosa della flaubertiana 'melodia degli avvenimenti' circola anche nel capolavoro di Musil, tutto costruito sulla dialettica tra segno e infinito, tra esigenza di trovare il pezzo mancante della perduta totalità, e consapevolezza che questa non si lascia ricomporre. Il romanzo di Musil risulta in definitiva 'imitazione dell'incompiuto', capace di cogliere la vita contemporanea nel duplice movimento di aggregazione di masse anonime e fluttuanti, incerte come le nebulose della metropoli nell'indimenticabile introduzione dalla quale, eccezionalmente, non si ricava niente, e scomposizione in unità minime. Anche in ciò Musil si rivela, forse, il più geniale seguace di Nietzsche, espressione a un tempo della *décadence* e della volontà di superarla. La concezione del linguaggio affidata alle due figure estreme del romanzo, Clarisse e Moosbrugger, non fa che spingere simbolicamente all'estremo l'aporia nietzscheana del grande stile, in cui la volontà di potenza finisce per disgregarsi e frangersi in quella «simultaneità del *Nebeneinander*, in una giustapposizione disorganica o in un accostamento contraddittorio, come se il mondo fosse un immenso e plurimo ossimoro»³³.

Il costruttivismo che ne scaturisce discende dal concetto nietzscheano di *Phantasieren*, e risulta pertanto affine al 'fantasmatico' che interessa a Musil. Entrambe le idee riconducono la realtà al suo nucleo incandescente, anteriore a ogni cristallizzazione: al momento in cui i così detti fatti, non ancora univocamente definiti e liquidati, sono ancora disponibili ad assumere una molteplicità di forme, sotto l'urto di quella facoltà plastica che già per Novalis era prerogativa della fantasia³⁴.

³³ C. Magris, *Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 45.

³⁴ Sul plesso antropologico dell'utopia novalisiana, e la *Einbildungskraft* come forza extrameccanica, ovvero autosufficiente, che non necessita di stimoli esterni, si veda il fondamentale saggio di F. Masini, "Mundus alter et idem". *L'utopia "estetica" nei "Frammenti" di Novalis*, «Fondamenti», 3, 1985, pp. 65-84. Masini, facendo riferimento al tropismo magico novalisiano, parla di una trasvalutazione di concetti fichtiani di immaginazione produttiva, intelletto e memoria entro la teoria novalisiana della *Fabel*, perfetta produzione di una superiore facoltà di linguaggio in cui la catena del nome diventa mobile, secondo il principio plastico e metamorfico dell'analogia universale. La facoltà di riplasmazione riguarda anche il tempo, e permette quella curvatura della dimensione cronologica per cui ciò che è già avvenuto, o che si crede già passato, si scorge appena giungere di lontano, e viene riproiettato nel futuro della *Goldene Zeit*, progenitrice del *tausendjähriges Reich* musiliano.

Riferimenti bibliografici

- Barbera Sandro, Campioni Giuliano, *Passione della conoscenza e distruzione dei miti. Musil e Nietzsche*, «Studi Tedeschi», 23, 1980, pp. 357-419.
- De Angelis Enrico, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Einaudi, Torino 1982.
- Hofmannsthal Hugo von, *Lettera di Lord Chandos*, trad. di Marga Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974. Ed. orig., *Ein Brief* (1902), in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II: Erfundene Gespräche und Briefe*, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1979, pp. 461-472.
- Kafka Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1992.
- Kleist Heinrich von, *Sul teatro delle marionette*, in Charles Baudelaire, R.M. Rilke, Heinrich von Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, trad. e a cura di Leone Traverso, Passigli, Firenze 1999, pp. 68-93. Ed. orig., *Über das Marionettentheater* (1810), in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, Carl Hanser Verlag, München 1976, pp. 338-345.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, pp. 299-317.
- , *Arthur Schnitzler*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, pp. 221-235.
- , *E.T.A. Hoffmann e la «schöne chronologische Ordnung»*, in Id., *Tre studi su Hoffmann*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1969, pp. 9-57.
- , *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984.
- , *Dietro quest' infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 212-255.
- , *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 3-31.
- , *Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 32-62.
- , *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991.
- Masini Ferruccio, *“Mundus alter et idem”. L'utopia “estetica” nei “Frammenti” di Novalis*, «Fondamenti», 3, 1985, pp. 65-84.
- Musil Robert, *L'uomo senza qualità*, trad. di Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, Anita Rho, vol. I, a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1996 (1956-1962), 3 voll. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch*, Bd. I, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg 1987 (1930-1943), 3 Bde.
- , *Diari 1889-1941*, trad. di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1980. Ed. orig., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955.
- Nietzsche Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. IX, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, De Gruyter, München 1980 (1881; 1888).