UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

"L' ORIENTALE"

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Corso di Dottorato in

Studi Letterari, Linguistici e Comparati

XXXV CICLO

Tesi di Dottorato in

Letteratura Tedesca

SSD L-LIN/13

IL CAMPO DEL SAPERE

L'opera di Musil come poetica dell'organizzazione

Tutor:

Ch.mo Prof. Sergio Corrado

Candidato:

Giordano Dal Poz

Matr. DLLC/00104

Coordinatrice dottorato:

Ch.ma Prof.ssa Rossella Ciocca

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Indice

Il concetto di campo **4**

1. L'azione a distanza nel pensiero greco 4
2. Dal pensiero classico alla modernità 11
3. Il campo come concetto 21
4. Il campo e la psicologia (*Köhler, Musil, Wertheimer*) 24

Dinamiche di campo: disturbo dell'ordine, isolamento **32**

1. Distorsioni percettive: i *Tagebücher* e la nuova cultura sperimentale 33
2. *Ein Soldat erzählt*: la guerra, il paesaggio, i rumori 47
3. *Triëdere*, o lo sconvolgimento dell'ordine 53
4. Prove di (auto)regolazione 63

Regolazioni e trasfigurazioni **68**

1. Campo e regolazione nel discorso tecnico, scientifico e filosofico 68
2. Metafore di regolazione 71
3. La regolazione in biologia 77
4. Patologia e tempo nelle *Vereinigungen* 82
5. Relazioni, interferenze, trasfigurazioni 91

Bibliografia **103**

I

Il concetto di campo

1. L'azione a distanza nel pensiero greco

Ai fini della ricostruzione della genealogia del concetto di campo, che oltre a essere un oggetto della scienza opera anche sul piano della costruzione letteraria, sembra opportuno iniziare con una premessa metodologica. Definire la storia di un concetto significa in primo luogo individuare le forme differenti che esso assume nel corso del tempo. E ciò comporta scontrarsi inevitabilmente con il dato di fatto che un concetto, come complesso superficialmente omogeneo di elementi variabili, è proprio *quel* concetto solo nella forma in cui si presenta in *quel* dato momento. Non è dunque possibile scomporre i vari elementi che lo costituiscono e analizzarli singolarmente fino a estrarne una serie di dati omogenei da mettere in relazione tra loro. Altrettanto improduttivo sarebbe provare a ripercorrere le singole tappe che hanno portato, in un determinato periodo e sulla base di precise condizioni, alla formulazione di un modello valido per spiegare un fenomeno. In entrambi i casi significherebbe ignorare tanto l'aspetto diacronico quanto quello sincronico presenti in maniera più o meno evidente nelle condizioni di validità di un concetto. Nel secondo caso, laddove cioè si provasse a ricostruire le tappe della messa a punto di un modello esplicativo di un fenomeno, ci si ritroverebbe con una serie di date e modelli sempre più precisi ma che, per chi considera un concetto dal punto di vista dello stato attuale del progresso scientifico, consentono al massimo di mettere a punto l'ologramma del passato di un concetto, un'immagine priva di consistenza che suggerisce un'interpretazione teleologica di quello sviluppo.

Far coincidere la storia interna di un concetto con una ricostruzione storica effettuata a partire dalla prospettiva presente vuol dire cristallizzare dei frammenti del discorso scientifico, astrarli dal loro movimento complessivo e idealizzarli, ignorando completamente lo sfondo sul quale si profilano. Anche sezionare un concetto e analizzare gli ambiti a cui esso attiene come mondi separati e indipendenti è un'operazione di astrazione, allontana l'analisi dalla realtà in cui le scoperte scientifiche hanno luogo e copre due dati di fatto: che un concetto esiste in varie forme anche prima della sua formulazione esplicita; e che la chiarezza della formulazione non è una

funzione della struttura interna del concetto, ma una configurazione che questo assume in relazione allo stato di sviluppo di altri concetti o elementi del sapere a esso contigui[1].

Nella storia del pensiero scientifico, o di una sua porzione limitata, è sempre necessario tenere a mente ciò che con Foucault possiamo definire le condizioni di emergenza di una formazione discorsiva, vale a dire «il meccanismo delle regole che rendono possibile per un dato periodo la comparsa di oggetti»[2]. Le regole che definiscono i limiti entro cui un elemento del sapere appare omogeneo e coerente costituiscono la sua parte positiva e attualizzata, che è in effetti l'unica presenza effettiva di quell'entità nella storia. Questa presenza, trattandosi a tutti gli effetti di una presenza reale e consistente, non è la parte emersa di una totalità parzialmente in penombra, ma è una modalità di organizzazione degli elementi del sapere, vecchi e nuovi, che costituiscono la materia fondamentale di costruzione dei concetti. In un modello scientifico convergono numerosi enunciati, oggetti, pratiche e frammenti di conoscenza che sono ricomposti in un complesso unitario, generalmente accettato e riconosciuto come valido. Ma queste formazioni possono presentarsi come unitarie solo in relazione al proprio passato, un passato sempre presente che conserva i successi e i fallimenti dei modelli precedenti, accumulati come detriti dal continuo lavorio di riassestamento di un sapere e dei suoi oggetti.

Un tale passato non va però inteso nel senso di una coscienza: una scienza non dispone di una volontà o di libertà di scelta. O meglio, non le possiede se le si intende affini a quelle esperite nella vita quotidiana. Si tratta piuttosto di un orizzonte di senso che definisce attivamente i suoi possibili sviluppi futuri, ne delimita il raggio d'azione e ne seleziona i possibili oggetti. Di conseguenza una scienza che tradizionalmente viene definita in continuità con il suo passato, si fonda, in momenti diversi della sua storia, su sistemi di segni differenti. Nel caso che qui si intende prendere in esame, vale a dire le condizioni che hanno portato alla formulazione del *concetto di campo* in fisica e in altri ambiti del sapere, proprio il campo si configura come una «wissenschaftliche Tatsache» che, come ogni concetto scientifico, va intesa «nicht substantiell, sondern relational»[3]: poiché esso non è altro che la forma in cui determinati elementi, osservazioni e pratiche sperimentali si sono organizzati reciprocamente, condensandosi in un modello interpretativo relativamente stabile.

Se si analizza nel dettaglio come si articola questa discontinuità, si può osservare un fenomeno preciso nella formazione e nell'affermazione del concetto di campo, così come nella sua

---

[1] A tal proposito pare opportuno richiamare ciò che dice Foucault nell'*Archeologia del sapere*: «la storia di un concetto non sia, in tutto e per tutto, quella del suo progressivo affinarsi, della sua continuamente crescente razionalità, del suo gradiente di astrazione, ma quella dei suoi diversi campi di costituzione e di validità, quella delle sue successive regole d'uso, dei molteplici ambienti teorici in cui si è condotta e conclusa la sua elaborazione», Michel Foucault, *L'archeologia del sapere* (Milano, BUR, 1997), p. 9.

[2] Ivi, p. 45.

[3] Joseph Vogl, "Für eine Poetologie des Wissens", in W. Müller-Seidel, K. Richter (hg.) *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930* (Stuttgart, M & P Verl. f. Wiss. u. Forschung, 1997), p. 111.

trasposizione in altre discipline. Per fare un esempio e anticipare la discussione che segue, il campo, pur costituendo un modello di organizzazione per diverse discipline, sovrintende alla descrizione di elementi differenti a seconda che si parli di fisica o di psicologia. Ciò che permane, tuttavia, non è la natura degli elementi implicati, né le modalità specifiche in cui essi interagiscono, quanto piuttosto la consistenza di un nome. Questa, mentre «[macht] mit der heterogenen Struktur der Begriffe die Diskontinuität ihrer Bezugsfelder sichtbar»[4], rivela tuttavia un altro tipo di continuità: la traccia del nome permane nell'allusione a una generica organizzazione di forze di qualche tipo in uno spazio di qualche tipo, cioè a un complesso di qualità situate tra la percezione sensoriale e l'osservazione scientifica. Queste permangono in forma implicita anche quando con Euler e Faraday le forze invisibili verranno strappate alla loro inconsistenza e intese come medium materiali attraverso cui si manifesta l'effetto di campo. L'incostanza delle strutture concettuali non intaccherebbe in tal modo una permanenza che sembra ancorata a una funzione di organizzazione a cui il campo adempie e che radicherebbe il suo significato in un sostrato di "senso comune scientifico". In realtà è vero l'inverso, ossia che lo spettro consueto di rappresentazioni che il campo evoca è connesso a una serie di pratiche e interazioni reali che vedono coinvolte differenti discipline scientifiche. Ad esempio, sono gli studi di Köhler a contribuire alla trasposizione del concetto di campo dalla fisica all'ambito ibrido dei fenomeni psico-fisiologici.

Ciò che dunque va fatto, se si vuole ricostruire la genealogia del concetto di campo, è analizzare come variano storicamente i concetti che in un certo periodo si sono aggregati in quel modello, vale a dire come si articola in vari momenti della storia del pensiero il rapporto tra lo spazio e le forze non visibili che lo abitano. Si tratta prevalentemente della questione su come sia possibile l'*azione a distanza*, ovvero come l'azione di un corpo possa esercitarsi su altri corpi in assenza di un contatto diretto. Nel corso della storia del pensiero, non mutano solamente le risposte a questa domanda, ma cambiano radicalmente i presupposti da cui essa prende forma.

I pensatori presocratici disponevano di un'immagine del mondo costruita su diverse tipologie di unità: vi era un Uno, indifferenziato e privo di qualità; una serie di elementi che formavano l'intera natura, connessi tra loro da cause spesso personificate in divinità; oppure un'infinità di princìpi, divisibili fino alle loro parti infinitesimali e contenenti i "semi" di ogni cosa. Queste tre visioni, ascrivibili rispettivamente a Parmenide, Empedocle e Anassagora, se pur in contrasto tra loro, si inseriscono in un sistema di analogie di cui la scienza greca fa larghissimo uso[5]. Tali analogie, su

[4] Ivi, p. 117.

[5] Mary Hesse, *Forces and Fields. The concept of Action at a Distance in the history of physics* (New York, Nelson 1961), pp. 39-42. Questo testo costituisce una delle fonti principali per la ricostruzione, almeno nei termini rilevanti per la storia della scienza, del concetto di campo dall'età antica fino all'inizio del XX secolo. Inoltre, di più recente pubblicazione ma senza dubbio meno articolato e più schematico, si segnala: Steven Shore, *Forces in Physics. A Historical Perspective* (Westport, Greenwood Press, 2008).

tutte quella del mondo come organismo vivente[6], segnano la distanza della visione del mondo dei primi filosofi greci da una possibile spiegazione meccanica del reale, e costituiscono una cornice teorica all'interno della quale «the problem of motion was the problem of forces»[7]. Causa ed effetto non si distinguono ancora in maniera netta come avverrà in seguito, poiché le "cause" dei fenomeni del mondo sono ascrivibili a sostanze che appartengono pienamente a esso, che lo definiscono anzi in ogni suo aspetto. È però proprio questa interdipendenza tra la totalità del mondo e l'azione di alcuni elementi o gruppi di elementi naturali a costituire una prima differenziazione, una frattura dell'unità organica delle filosofie primitive, ovvero quella tra materia e forza:

> The process of distinguishing 'body' and 'not-body' out of the primitive unity seems to begin when the functions of conscious life: thinking, perceiving, feeling, willing, and moving, are assigned to one group of substances rather than to the whole.[8]

La rottura di questa unità non deve però suggerire l'immagine di un pensiero scientifico che procede su un continuum omogeneo che, incrinatosi, dà origine a un nuovo corso e così via. A causa della frammentarietà delle fonti e, in misura maggiore, dell'obiettivo di questo lavoro, non è possibile ricostruire dettagliatamente quello che ancora una volta con Foucault si può definire un *campo di dispersione*, in cui raggruppare concetti e pratiche discorsive e non discorsive coesistenti. Tuttavia, possiamo provare ad abbozzarne la struttura, nel momento in cui vediamo che accanto alle concezioni organicistiche iniziava, con gli atomisti, a prendere corpo una visione meccanicistica del mondo. Secondo Democrito, ad esempio, era assente un principio di causa per il movimento degli atomi: questo, sempre attraverso una serie di analogie, viene descritto come inerente alla natura degli atomi e inserito nel processo di nascita e distruzione dell'universo-organismo. Il movimento non costituiva una qualità degli atomi, ma era la loro naturale condizione di entità immerse nel vuoto: la caduta nel vuoto non era da intendere tanto come causa del movimento o come effetto di una qualità (il peso) degli atomi, ma si trattava piuttosto di una condizione intrinseca a essi. È in forte dubbio, dunque, che Democrito attribuisse qualità agli atomi (ad esempio il peso che li portava a cadere nel vuoto) ma, come fa notare Hesse, la sua filosofia, per quanto suggerisse già un'immagine meccanicistica del mondo, presentava comunque analogie che riconducevano l'esistenza del mondo a quella di un organismo che si aggrega e disgrega continuamente[9]. Simplicio, nel suo commento al *De caelo* di Aristotele, riporta un frammento del testo in cui proprio Aristotele commenta Democrito, il quale:

---

[6] Hesse 1961, p. 42.
[7] Shore 2008, p. 1.
[8] Hesse 1961, p. 39.
[9] Ivi, pp. 42-43.

> […] attribuisce il nascere e il suo contrario, il disgregarsi, non solo agli animali, ma anche alle piante e ai mondi, insomma a tutti quanti gli oggetti sensibili. Se dunque il nascere è aggregazione di atomi e il dissolversi è disgregazione, anche per Democrito il divenire non è che modificazione di stato.[10]

In questo senso è ancora evidente un modello di realtà concepito a partire da una serie di analogie con elementi organici che seguono un corso naturale di aggregazione e disgregazione, com'era già per i filosofi precedenti. Il modo in cui ciò avviene risulta messo però in discussione: non vi è un tessuto continuo nel reale, ma una serie di discontinuità, dal momento che anche se gli atomi sono "uniti" tra loro, la loro coesione è precaria e soggetta a un continuo cambiamento. Ancora Aristotele, riferendosi alla concezione atomista di Democrito, afferma che le sostanze elementari

> lottano e si muovono nel vuoto a causa della loro disuguaglianza e delle altre differenze ricordate, e nel muoversi si incontrano e si legano in un collegamento tale che le obbliga a venire in contatto reciproco e a restare, ma non produce però con esse veramente una qualsiasi natura unica: perché è certamente un'assurdità il pensare che due o più possano mai divenire uno.[11]

Questo passo inizia a dare forma al tema principale di questo capitolo, ossia come le differenti concezioni delle *forze* si siano organizzate in maniera sempre differente nelle diverse epoche, e come nel corso dei secoli sia apparso un modello valido come quello del *campo di forze* per descrivere i processi di tutto ciò che non era spiegabile con la semplice azione per contatto. Ebbene, Democrito nella nostra discussione costituisce un tassello rilevante, perché secondo la sua visione atomista del mondo l'azione a distanza delle forze è esclusa tanto a causa del concetto di vuoto che separa gli atomi, quanto per le modalità in cui gli atomi si disgregano e si aggregano, ovvero esclusivamente mediante una loro collisione.

È interessante notare come Aristotele e Democrito, pur partendo da concezioni della materia del tutto differenti, giungano entrambi alla conclusione che il movimento di un oggetto possa essere avviato solamente mediante il contatto diretto con il corpo che lo causa. Nella visione aristotelica il concetto di vuoto viene respinto sia a causa di contingenze rilevabili empiricamente, fornite dal movimento naturale di caduta dei corpi, che nel vuoto non sarebbe possibile in quanto «nel vuoto non vi è nulla di pesante o di leggero»[12], sia per evidenze logiche, per cui qualsiasi movimento di un corpo che non sia quello perpendicolare rispetto alla superficie della terra richiede un contatto

[10]Alessandro Lami (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle* (Milano, Rizzoli, 2005), p. 682.
[11] Ivi, p. 681.
[12] Aristotele, *La Fisica*, a cura di A. Russo, (Bari, Laterza, 1968), p. 96.

ininterrotto con l'oggetto che causa il moto, e ciò sarebbe impossibile in presenza del vuoto. In generale, lo spazio di Aristotele è uno spazio "pieno" di materia, che egli intende come un continuum privo di intervalli vuoti[13], anteriore a ogni possibile determinazione qualitativa o quantitativa, immutabile. In questo spazio sono possibili due tipologie di movimento, quello naturale, come la caduta dei corpi che ritornano verso il punto in cui questa tendenza viene generata, ossia il centro della terra, e il moto accidentale, cioè quello provocato da un altro corpo:

> Tutto ciò che è mosso, è necessariamente mosso da qualcosa: infatti, se non ha in sé stesso il principio del movimento, è evidente che è mosso da altro; in effetti, il motore sarà un'altra cosa.[14]

Nella sua metodologia tassonomica, Aristotele riconduce tutte le forme di locomozione a due tipologie basilari, cioè la spinta e la tirata, escludendo così anch'egli il concetto di azione a distanza[15] dalle possibili modalità di azione delle forze su un corpo, anche se secondo Hesse la situazione non è così nettamente definita. Infatti, l'azione a distanza per Aristotele è in un certo senso riassorbita nel concetto di motore immobile che muove originariamente ogni cosa, divenendo l'incarnazione di una causalità universale: se un movimento non è causato da un altro corpo, dovendo essere necessariamente causato da qualcosa, è causato da un motore immobile e primo che, non essendo soggetto a movimento, è così estraneo al principio di causalità. Dal momento che Aristotele afferma che la quantità di moto è finita, non è possibile ripercorrere all'infinto la catena delle cause di ogni movimento, la quale ha un termine e un inizio nel motore immobile. Ma mentre per Jammer la «force as an action has no place in Aristotle's conceptual scheme»[16], Hesse individua, soprattutto nella volontà di Aristotele di salvaguardare il movimento per contatto anche in ciò che riguarda l'azione del motore immobile,

> an ambiguity, which […] runs right through the history of concepts of action at a distance, namely that if the medium of transmission is not defined too closely, the assertion that action must be continuous through the medium may be no more than a directive to look for some continuity of qualities no matter what, and the search is almost always successful, although the result may be quite unlike matter with the qualities we know from experience of gross bodies.[17]

---

[13] Cfr. Shore 2008, p. 5: «For Aristotle […] [s]ubstance is continuous, there are no fundamental indivisible particles, *atoms*, from which everything is constructed».
[14] Aristotele 1968, p.185.
[15] Per una trattazione più approfondita del concetto di forza in Aristotele, si veda Max Jammer, *Concept of Force. A Study in the Foundations of Dynamics* (New York, Harvard Univ. Press, 1957), pp. 35-41.
[16] Ivi, p. 40.
[17] Hesse 1961, p. 69.

Questa obiezione, tuttavia, pur restando assolutamente sensata, sembra però esulare dalle possibili osservazioni che Aristotele potesse compiere sulla natura del medium del contatto.

Ci troviamo così davanti a due nozioni radicalmente differenti di spazio e di forze, che per un certo periodo coesistono. Le critiche mosse da Aristotele agli atomisti, in particolare a Democrito, investono infatti principalmente la nozione di movimento che quest'ultimo aveva elaborato in accordo con la sua teoria degli atomi e del vuoto. Rifiutando l'esistenza del vuoto, Aristotele oppone alla natura democritea un modello completamente opposto di realtà. Da un lato troviamo una natura discontinua, composta da atomi senza qualità immersi nel vuoto, nella cui natura è inscritto il principio del movimento senza una vera e propria "causa". Il movimento è una condizione inerente alla natura della materia, la quale è eternamente aggregata e disgregata. Dall'altro lato Aristotele mette a punto una concezione del reale più complessa, per cui ogni fenomeno è classificato secondo le qualità che presenta; in questa realtà esiste una quantità discreta di movimento – che si realizza su una spazialità contigua, non interrotta da alcun vuoto – ascrivibile a una causa prima, un motore immobile. Per ragioni profondamente differenti (per Democrito è una semplice evidenza logica, per Aristotele anche un tentativo di dare unità al suo sistema) entrambi escludono dall'orizzonte dei fenomeni l'azione a distanza, che, per rifarci al passo di Hesse citato appena sopra, resta sullo sfondo come elemento ambiguo. In questo modo, due visioni profondamente differenti coesistono senza mai dar luogo a una teoria dell'azione a distanza poiché, assente ogni evidenza rilevabile a partire dalle leggi di natura o dalle loro logiche conseguenze, essa sembra violare i princìpi base del meccanismo del mondo. Nonostante fossero noti sia i fenomeni elettrostatici dell'ambra strofinata che il magnetismo di certe pietre che attraggono pezzetti di ferro, questi fenomeni venivano inglobati in una serie di analogie, come fa ad esempio anche Platone nel *Timeo*[18], per cui si tratta di oggetti che in un certo modo "ritornano" al loro posto dopo una serie di spinte circolari dovute all'assenza di vuoto, o come Empedocle, la cui concezione meccanicistica non impedisce di ricorrere a processi in cui riecheggia un movimento di natura organica[19]. Come si vede, quindi, la domanda ricorrente 'come avviene l'azione di forze a distanza?' appare adesso una

[18] Qui Platone elabora una teoria della respirazione e delle correnti circolari dovute alle masse d'aria emesse durante il fenomeno, le quali generano un vortice. Dopo aver descritto accuratamente il fenomeno, aggiunge: «Si spiegano così lo scorrere delle acque, la caduta dei fulmini, e la meravigliosa forza d'attrazione dell'ambra e della calamita: in nessuno di questi oggetti vi è la forza attraente, ma poiché il vuoto non c'è, questi corpi si respingono in giro l'uno con l'altro, e separandosi e congiungendosi cambiano di posto, e vanno ciascuno nella propria sede. Dall'intrecciarsi di queste influenze reciproche si sono operati tutti quei prodigi, come sembrerà a chi sappia indagare bene». Platone, *Tutte le opere*, a cura di E. Maltese (Milano, Newton Compton 1997), vol. 4, pp. 635-637.

[19] Alessandro di Afrodisia riporta la dottrina di Empedocle sul magnete: «Empedocle ritiene che il ferro sia attratto verso il magnete per gli effluvi che si sprigionano da entrambi e per il fatto che i pori del magnete sono simmetrici agli effluvi che partono dal ferro. Gli effluvi che partono dal magnete, infatti, scacciano e rimuovono l'aria che sta sui pori del ferro e che li chiude come un coperchio; tolta la quale, il ferro tien dietro all'effluvio che scorre incessante. E muovendosi gli effluvi che partono dal ferro verso i pori del magnete, poiché sono simmetrici e si adattano a loro, anche il ferro si muove con essi e li segue». Cfr. Lami 2005, p. 368.

costruzione di secondo ordine, poiché non è affatto inerente alla storia degli enunciati che descrivono le cause del moto degli oggetti. La visione primitiva di fenomeni come il magnetismo e l'attrazione elettrostatica, che esclude dal proprio orizzonte qualsiasi tipo di azione che non avvenga per contatto, apre però un ambito di indagine che risulterà ancora poco esplorato agli occhi degli studiosi del Seicento. Sarà allora che la nostra domanda emergerà per ciò che è, ossia una funzione interna al discorso scientifico, che regola il modo in cui si organizzano gli enunciati sui fenomeni di azione a distanza.

2. Dal pensiero classico alla modernità

L'epoca che va dal Seicento fino alla effettiva formulazione del concetto di campo e alla sua accettazione nei canoni della fisica e nel lessico di altre discipline[20], rappresenta l'altro arco della storia del pensiero su cui questa breve ricognizione vuole focalizzarsi. Questa scelta è dettata da due motivi di ordine differente. Il primo è relativo all'obiettivo di questo capitolo, che consiste solo in parte nella ricostruzione delle tappe che hanno portato il campo a emergere come concetto che implica forze di varia natura e, più in generale, come modello descrittivo dell'interazione tra spazio e forze (fisiche, psichiche o sociali che siano). Questa analisi preliminare servirà come base per una disamina poetologica di questo concetto, ovvero delle sue manifestazioni come principio organizzativo che opera su più livelli e in diverse forme nei testi di Robert Musil. Pertanto, in questa sede non si dispone degli spazi necessari per trattare in maniera esaustiva la complessa costellazione di circostanze, eventi, scoperte e pratiche che ha dato luogo, nel corso delle diverse epoche, a rappresentazioni variegate del fenomeno di azione a distanza.

L'altra ragione per cui si è scelto, dopo aver affrontato per sommi capi la questione nel pensiero greco, di accennare al periodo che apre la modernità, è che, come afferma ancora una volta Hesse,

> [i]n 1600 natural philosophers are discussing the same problems that exercised the scientific minds of Greece, using the same arguments and the same category of thought, quoting the same authorities, describing the same simple experiments[21];

e anche Jammer, intuitivamente per le stesse ragioni, nel suo studio passa direttamente dalla scienza degli antichi greci (soffermandosi anche sui commenti che gli autori latini hanno prodotto) proprio

[20] McMullin fa notare che negli anni '60 dell'Ottocento Maxwell poteva dare per scontata la nozione di campo come termine tecnico delle scienze, e che nel 1884 l'Oxford English Dictionary aggiunge al significato usuale della parola anche l'accezione che questa aveva acquisito come termine ormai largamente diffuso in fisica. Cfr: Ernan McMullin, "The Origins of Field Concept in Physics", *Physics in Perspective*, Vol. 4/1 (2002), pp. 13-39: 14.
[21] Hesse 1961, p. 74.

al Seicento, dedicando tuttavia una breve parentesi alle scienze del medioevo e del rinascimento, che costituiscono il terreno da cui nasce quella che oggi è definita scienza moderna[22]. In queste epoche è possibile, infatti, osservare un altro interessante fenomeno di coesistenza di modelli di realtà profondamente diversi, legati a loro volta a differenti interpretazioni dei fenomeni della natura. La peculiarità è che per la prima volta questi elementi discorsivi mostrano una tendenza a organizzarsi in un sistema di segni più omogeneo e meno frammentato, in cui troveranno posto l'uno accanto all'altro concetti e pratiche scientifiche che agli occhi della scienza odierna possono apparire quantomeno incompatibili, per non dire contraddittori.

Se Duhem individua la nascita della scienza moderna nella formulazione da parte di Jean Buridan del concetto di *momento*, che libera la scienza dall'idea che le stelle siano tenute in movimento da un'intelligenza divina[23], Jammer afferma che l'altro avvenimento potrebbe essere individuato nel "colpo di grazia" inferto dalla legge di attrazione universale di Newton alle teorie dell'astrologia[24]: la lunga epoca in cui le leggi fisiche osservate dagli antichi lavoravano assieme a fenomeni oscuri e imperscrutabili, lasciava gradualmente il posto a un meccanicismo che, nonostante si andasse gradualmente liberando da tutte le analogie organicistiche, dalle necessità di ordine astrologico, e dalle forze occulte che si nascondevano dietro gli eventi inaccessibili all'osservazione, conservava in sé ancora dei frammenti del vecchio sistema di rappresentazioni. Per ragioni di spazio non verrà trattato l'enorme influsso che pensatori come Roger Bacon – influenzati anche dalla scienza araba – ebbero all'interno di quello spazio ibrido e pre-newtoniano in cui le riflessioni sulla forza e sull'azione a distanza delle forze erano radicate in una realtà a tratti impenetrabile. Sia solo detto brevemente che a essere parte integrante di quelle riflessioni erano nozioni mutuate dall'astrologia[25], la quale partiva dall'assunto che la natura è governata dal moto dei corpi celesti, e che in questa concezione presentava già, come fa notare Jammer, «an intuitive recognition that causality is associated with certain distributions in space, an idea which […] underlies the modern concept of force as well»[26].

---

[22] Cfr. Jammer 1957, pp. 53-80.

[23] Cfr. Pierre Duhem, *Études sur Léonard De Vinci*, (Paris, De Nobele 1955), vol. 3, pp. ix-x: «Si l'on voulait, par une ligne précise, séparer le règne de la Science antique du règne de la Science moderne, il la faudrait tracer, croyons-nous, à l'instant où Jean Buridan a conçu cette théorie, à l'instant où l'on a cessé de regarder les astres comme mus par des êtres divins, où l'on a admis que les mouvements célestes et les mouvements sublunaires dépendaient d'une même Mécanique».

[24] Cfr. Jammer 1957, pp. 53-54.

[25] Cfr. George Sarton, *Introduction to the history of science* (Huntington/New York, Krieger, 1975), vol. 2, pt. 2, p. 763: «He [Bacon *n.d.r.*] was pondering on the nature of force, especially on force or action at a distance. Curiously enough, these thoughts, earnest as they were, were partly astrological».

[26] Jammer 1957, p. 54. Posta così, questa analogia è sorprendente, ma non credo che vi si possa attribuire un valore maggiore che quello di una suggestione. Anche se rilevare una continuità diretta di concetti nella scienza antica e in quella moderna può avere un certo fascino, bisogna tenere sempre a mente che la concezione dello spazio in un contesto scientifico non è un'astrazione, ma è un elemento reale costitutivo di un contesto più ampio, e si definisce in rapporto a quel contesto. Se dunque muta l'orizzonte complessivo in cui fa la sua comparsa una determinata concezione dello

Ciò detto, per avvicinarci con maggior precisione ai concetti che ci preme mettere in evidenza, ci soffermeremo brevemente sul primo studio sistematico circa il fenomeno del magnetismo, pubblicato da William Gilbert nel 1600 con il titolo latino *De Magnete*. L'importanza di quest'opera risiede nel fatto che presenta una mescolanza di linguaggi e di interpretazioni di fenomeni che la rende un esempio ideale del grado di innovazione della scienza del '600. Gilbert, fisico inglese, aveva ricevuto una formazione improntata ai concetti del galenismo, e ne conservava pertanto tutto lo strumentario concettuale e linguistico, fatto di "umori" ed "effluvi", nonché ricco di analogie organicistiche[27]. La novità del suo lavoro risiede sia nelle descrizioni delle proprietà dei magneti, sia nel largo utilizzo di esperimenti a supporto delle ipotesi formulate. L'idea centrale, la più innovativa – e sicuramente la più feconda – è che la terra sia un enorme magnete, e i fenomeni di movimento che presenta (egli ne individua cinque) siano dovuti a queste proprietà magnetiche. Per quel che riguarda poi la natura e il funzionamento delle forze di attrazione, egli distingue nettamente l'elettricità dal magnetismo[28], ed elabora una differente configurazione per l'azione di ciascuna delle due forze: per l'attrazione elettrica, accetta in parte le dottrine di Galeno, poiché ammette che vi sono degli effluvi emessi da oggetti come l'ambra, i quali una volta strofinati causano il movimento di oggetti a distanza. Si oppone tuttavia alla generalizzazione di Galeno per cui i simili si attraggono, e propone una versione ristretta di questa teoria: i simili si attraggono solamente nei corpi che presentano le condizioni per cui ciò accada, e non, come la scienza antica affermava, in ogni corpo simile. Ad ogni modo, l'attrazione elettrica tra corpi soggetti a eccitazione è un fenomeno che avviene per contatto, una tendenza «towards unity among like substances, which, however, only manifests itself when effluvia from the attracting body actually touch that which is attracted. Non-electric bodies do not emit the appropriate kind of effluvium and therefore do not attract»[29].

Per quel che riguarda il fenomeno del magnetismo, in Gilbert si notano essenzialmente due elementi: uno è ancora una volta l'uso dell'analogia a cui fa ricorso per descrivere le proprietà magnetiche. La teoria degli *effluvia* viene infatti respinta su basi empiriche nel caso dell'attrazione magnetica poiché, come egli nota, è una caratteristica che può essere trasmessa dal magnete al ferro, e salvo ammettere che le particelle del magnete possano penetrare e alloggiare stabilmente all'interno del ferro, questa teoria non sarebbe accettabile. A questo proposito, dunque, Gilbert parla di «magnetic virtue» del magnete, il quale sarebbe dotato, al pari di una creatura vivente, di

---

spazio, ovvero se mutano le condizioni di emergenza di un concetto, muta anche la funzione che quel concetto avrà in un determinato contesto. Di conseguenza due idee vagamente affini di spazialità, di forza, o del rapporto tra le due, emerse in due contesti differenti, avranno una funzione e quindi un significato differente.

[27] Cfr. Shore 2008, p. 43.

[28] Cfr.: McMullin 2002, p. 15.

[29] Hesse 1961, p. 89.

un'anima[30]. L'altro elemento è l'individuazione di una *orbis virtutis*[31], ossia un'area di influenza che si sviluppa attorno al magnete, dove sono presenti le proprietà di attrazione e repulsione. In questo caso, però, anche se il concetto rinvia idealmente al campo di forza di cui parlerà Faraday, non è ancora possibile parlare di un vero e proprio campo (anche se Gilbert stesso usa più volte l'espressione «magnetic field»), poiché l'*orbis virtutis* sembra più un costrutto inserito da Gilbert «to soften the prohibition against unmediated action at a distance»[32].

Nel corso del '600 non vi furono, nonostante le premesse di inizio secolo, sviluppi significativi nell'ambito dell'elaborazione di un modello in grado di rendere conto della natura e degli effetti dell'azione a distanza delle forze. Kepler, nel formulare la sua teoria della gravità, si riferisce a Gilbert e alla sua concezione della terra come enorme magnete, quando afferma che essa con un polo "ricerca" il Sole e con l'altro lo respinge. Inoltre, ritiene che l'attrazione gravitazionale sia un fenomeno che ha luogo tra corpi affini, come sarebbero ad esempio la Terra e la Luna, la cui attrazione e repulsione generano il fenomeno delle maree. Nel periodo che precede le scoperte di Newton, quindi, ci troviamo davanti a una nozione ancora piuttosto vaga dei fenomeni di azione a distanza: iniziano a trovare un ruolo stabile alcune disposizioni quantitative come la posizione dell'oggetto che subisce la forza rispetto alla fonte, il peso dell'oggetto mosso e le caratteristiche fisiche della fonte, ma queste specificazioni appartengono all'apparato sperimentale e sono utilizzate nella relazione degli esperimenti, mentre non è data nessuna definizione rigorosa. Gilbert, come già accennato, adopera più volte l'espressione «field» o «magnetic field», ma solo per indicare lo spazio in cui la forza magnetica si esercita. Kepler invece, rimaneggiando ciò che Gilbert aveva già osservato circa il magnetismo e inserendo nella teoria della gravità analogie tra la "volontà" o l'"anima" dei pianeti e il movimento rotatorio che compiono sul proprio asse, individua due tipologie di azione a distanza:

> one, an unmediated attraction or repulsion, a ''seeking after'' or ''aversion from'' a distant object; the other, a mediated form of action involving a stream of immaterial species emitted from the source in a continuous motion that instantaneously traverse the space separating source from object.[33]

Un impulso decisivo giunge con la pubblicazione, nel 1687, dei *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* di Isaac Newton. In quest'opera risulta chiaro sin dalle considerazioni preliminari l'intento di Newton di tracciare finalmente una linea di demarcazione tra le proprietà fisiche e le

[30] All'argomento Gilbert dedica un breve capitolo. Cfr: William Gilbert, *De Magnete* (London, Dover, 1893), pp. 308-312.
[31] Ivi, pp. 121-122.
[32] McMullin 2002, p. 15.
[33] Ivi, p. 20.

proprietà matematiche delle forze. Nella definizione VIII, parlando della quantità motrice della forza centripeta, scrive:

> D'ora in poi, chiamerò acceleratrici e motrici sia le attrazioni sia gli impulsi, senza differenza di significato. Userò inoltre indifferentemente e senza distinguerli i termini attrazione, impulso o propensione di qualcosa verso il centro, poiché considero queste forze non da un punto di vista fisico, ma soltanto matematico. Il lettore quindi si guardi bene dal credere che in qualche parte definisca con tali termini la specie o il modo di un'azione o una causa o una ragione fisica; oppur che attribuisca veramente e fisicamente le forze ai centri (che sono punti matematici), se per caso avrò detto che i centri attraggono o che le forze si applicano ai centri.[34]

Ciò vuol dire sostanzialmente che Newton mette in opera un'astrazione del fenomeno dalle condizioni empiriche entro cui si verifica, e progetta così uno «spazio assoluto», «vero e matematico», che «rimane sempre omogeneo e immobile»[35]. In una simile cornice, Newton elabora una teoria coerente in cui i concetti di massa, forza e accelerazione sono esplicitati in termini rigorosi, e messi in relazione con una deviazione dal moto uniforme: date le caratteristiche dello spazio assoluto, solo una variazione da un simile moto richiede, per Newton, una spiegazione nei termini rispettivamente di forza o attrazione, laddove il secondo termine è adoperato nell'ambito dello studio dei corpi celesti[36]. Il concetto di forza, sottratto all'accidente empirico, si lega necessariamente alle cause del fenomeno, che divengono correlate al fenomeno stesso. Ma la causa, in base alla realtà matematica dello spazio assoluto in cui Newton opera, non deve essere nota a tutti i costi, anzi è sufficiente che sia evidente in base a quali leggi essa agisce. Ad esempio, parlando della gravità, afferma:

> Qualunque cosa infatti non si deduce dai fenomeni deve essere chiamata ipotesi; e le ipotesi, sia metafisiche, sia fisiche, sia delle qualità occulte, sia meccaniche, non hanno spazio nella filosofia. In questa filosofia le proposizioni si deducono dai fenomeni e sono rese generali per induzione. Così, si sono rese note l'impenetrabilità, la mobilità e l'impeto dei corpi, le leggi del moto e della gravità. Ed è sufficiente che la gravità esista realmente e che agisca secondo le leggi da noi esposte, e che basti a spiegare tutti i moti dei corpi celesti e del nostro mare […].[37]

Proprio la gravità rientra tra le forze verso cui Newton manifesta il massimo interesse. Nella *Definizione V* si parla infatti di *forza centripeta*, la quale sussume «la gravità […]; la forza

[34] Isaac Newton, *I principi matematici della filosofia naturale*, a cura di F. Giudice (Milano, Einaudi 2018), p. 70.
[35] Ivi, p. 72.
[36] Cfr.: McMullin 2002, p. 20.
[37] Newton 2018, p. 158.

magnetica […]; e quella forza, qualunque essa sia, attraverso cui i pianeti sono continuamente allontanati dai moti rettilinei e costretti a ruotare lungo linee curve»[38]. Il ruolo centrale assegnato alla forza centripeta è testimoniato anche dal largo spazio che egli impiega al fine di esplicitarne le quantità specifiche, che per brevità chiama forze motrici, acceleratrici e assolute. In particolare, è sorprendente notare come Newton, descrivendo il modo in cui agisce la forza acceleratrice, sembra ricorrere a una rappresentazione che richiama l'effetto del campo[39]:

> Possiamo cioè riferire […] la forza acceleratrice al luogo del corpo, come a una certa efficacia diffusa dal centro verso i singoli luoghi circostanti allo scopo di muovere i corpi che si trovano in quei luoghi[40]

Qui Newton non si pone il problema se si tratti di un'azione che avvenga per contatto diretto o, al contrario, di un'interazione a distanza: descrive semplicemente la forza acceleratrice sui corpi come un'«efficacia» in grado di raggiungere oggetti che si trovano a una certa distanza dalla fonte della forza. Emerge così la concezione di uno spazio in cui si trova una certa forza potenziale, la quale è generata da un centro, e si esercita sui corpi in relazione alla loro posizione all'interno della regione che circonda la fonte di emanazione della forza. L'effetto di campo è descritto da Newton in maniera indipendente dalla natura delle forze che lo causano. Anzi, a voler essere più precisi, la forza centripeta include indistintamente forze che agiscono in maniera fluida sui corpi come il magnetismo e l'elettricità, e forze che agiscono apparentemente senza alcuna mediazione. In una lettera a Bentley datata 1692, Newton scrive:

> That gravity should be innate, inherent, and essential to matter, so that one body may act upon another at a distance through a vacuum, without the mediation of any thing else, by and through which their action and force may be conveyed from one to another, it is to me so great absurdity, that I believe no man, who has in philosophical matters a competent faculty of thinking, can ever fall into it. Gravity must be caused by an agent acting constantly according to certain laws; but whether this agent be material or immaterial, I have left to consideration of my readers.[41]

Per quanto il tema sia stato discusso dagli storici della fisica, il concetto di campo che Newton elabora non è assimilabile a quello che emergerà più nettamente dal lavoro di Faraday. La ragione principale è che Newton, nella sua intenzione di descrivere mediante la matematica i fenomeni

[38] Ivi, p. 67.
[39] Cfr. Jammer 1957, pp. 122-123.
[40] Newton 2018, p. 70.
[41] Richard Bentley, *The Correspondence of Richard Bentley*, ed. by C. Wordsworth (Cambridge, Cambridge Univ. Press ,1842), p. 70.

fisici, non dà conto della natura delle forze in azione, ma rileva solo la condizione disposizionale del rapporto tra le forze e i corpi, quella cioè relativa al potenziale di azione di una forza su di un corpo in base alla posizione di quest'ultimo. Anche se avanza delle ipotesi in merito alla natura della gravità e alla meccanica microscopica di eventuali particelle di etere, queste affermazioni restano comunque in secondo piano rispetto all'intenzione di descriverne gli effetti.

Vi è poi un'altra questione, legata al rapporto tra la forza ed il corpo. Newton aveva elaborato modelli matematici e leggi del moto che prendevano in considerazione l'applicazione di forze su oggetti idealmente puntiformi e non continui. Anche per questo, secondo Hesse, quello di Newton non può essere definito *campo* nel senso moderno del termine, poiché la sua concezione disposizionale tiene conto della forza impressa in un determinato punto, e non dell'azione continua di una forza su un'entità che si manifesta come continuità nello spazio[42]. Accanto ai due modelli di azione della forza già esaminati, cioè quello per contatto diretto che prevede sempre l'impatto di un corpo su un altro, e quello a distanza, in cui la variabile del tempo è generalmente esclusa e l'azione non è veicolata da alcun corpo intermedio, tra la prima e la seconda metà del XVIII secolo Euler mette a punto una teoria del moto dei fluidi che apre la strada alla teoria del campo come è nota oggi, e lo fa applicando la meccanica di Newton a dei medium continui. Anche in Euler è presente, come in Newton, la tendenza a interpretare i fenomeni fisici mediante modelli matematici, in opposizione allo sperimentalismo imperante. Egli è interessato a sviluppare una teoria unitaria che descriva il moto continuo di corpi ideali, indipendentemente dal fatto che la realtà di questi corpi si manifesti o meno nel mondo[43], e questa metodologia lo porta a rigettare «the molecular models and experimental or operational methods of his predecessors»[44]. Il risultato è un modello matematico di equazioni differenziali che non esplicita soltanto la componente disposizionale (la posizione del corpo puntiforme rispetto alla fonte della forza) ma in cui il fluido viene a costituire una realtà propria, caratterizzata dalla velocità che esso assume in ogni punto. È dunque nell'idrodinamica di Euler che

> the notion of a field theory first took shape. A field in mathematical physics is generally taken to be a region of space in which each point (with possibly isolated exceptions) is characterised by some quantity or quantities which are functions of the space coordinates and of time, the nature of the quantities depending on the physical theory in which they occur […]. In Euler's hands, hydrodynamics became a field theory, the field of motion of a fluid being characterized by the velocity of the fluid at each point.[45]

[42] Cfr. Hesse 1961, pp. 189-192.
[43] Ivi, p. 190.
[44] Ivi, p. 191.
[45] Ivi, p. 192.

Applicando alla meccanica dei fluidi i princìpi messi a punto da Newton, il campo inizia a profilarsi come elemento concreto, non più necessariamente implicato nella descrizione dell'azione di alcuni tipi di forze su dei corpi, ma esistente come entità indipendente[46] che manifesta la sua presenza attraverso un medium continuo, e la cui realtà è descritta matematicamente.

Con le intuizioni di Euler il campo finalmente acquista una realtà propria, indipendente e consistente. Ma da questa angolatura sembra di trovarci davanti a un paradosso. Quanto più la "natura" del campo diviene una realtà matematica e astratta, tanto più questo modello acquista una vita propria, si svincola dalle osservazioni deputate a rilevarne semplicemente gli effetti, e prende corpo in un medium fisico che ne annuncia la presenza reale. Questa particolarità che sotto certi aspetti appare enigmatica, per essere compresa come circostanza contingente della storia del pensiero e non venir confusa con un "fatto" necessario, impone di fare un passo indietro e osservare quanto detto da una prospettiva leggermente differente. In primo luogo, come si è avuto modo di notare, le rappresentazioni dello spazio e delle forze formano una totalità difficilmente scindibile: il modo in cui agiscono le forze è connesso alla configurazione dello spazio, cioè se esso è completamente permeato di materia oppure se esiste il vuoto, se è discreto oppure continuo ecc. Questo stato di cose è confermato dalle osservazioni che gli scienziati – antichi e moderni – sono costretti a formulare sulla natura dell'uno o delle altre, per riuscire a inserire senza imbarazzo le loro riflessioni in contesti coerenti. In secondo luogo, però, proprio la continua ricerca di coerenza suggerisce una caratteristica importante di ogni descrizione scientifica. I modelli che ci illustrano il "funzionamento" di un fenomeno non devono essere infatti intesi come descrizioni letterali della realtà, ma come approssimazioni imprecise che cercano di ricucire uno strappo tra le osservazioni di laboratorio e i sistemi di segni che danno forma alle immagini usuali di cui il linguaggio comune si serve continuamente. A questo proposito, Luhmann scrive:

> Theoretische Synthesen sind Spätprodukte, und der Vorstellung eines »wissenschaftlichen Systems« haftet noch im 18. Jahrhundert die Konnotation eines bloßen Entwurfs, einer Buchidee, eines subjektiven Konzepts an. Die Welt tritt auf als ein Stützzusammenhang aller Einzelheiten, als eine Ordnung der richtigen Plätze und der richtigen Zeiten. Aber die Welt kann nicht gewußt werden, sie bleibt hinter den wißbaren Einzelheiten geheim.[47]

[46] Come fa notare puntualmente McMullin, «a field proper must have a physical reality on its own account; dispositions in empty space are not enough» (McMullin, 2002, p. 28).
[47] Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990), p. 152.

Galileo prima, e in seguito Newton, hanno fatto tesoro di questa intuizione ben prima che fosse formulata da Luhmann in questi termini. Newton, in particolare, ha per primo cercato di liberare il terreno dalle vecchie analogie organicistiche, provando a trattare i fenomeni da un punto di vista il più possibile matematico – anche se spesso azzarda anch'egli ipotesi che attengono al piano figurativo dei fenomeni fisici[48]. Come osservato anche nel caso di Euler, il linguaggio di cui le scienze naturali si servono per esprimere la realtà dei propri concetti tende a diventare sempre più astratto, eludendo, da un punto di vista funzionale, l'ingerenza di altre regioni che compongono il complesso dei sistemi sociali, come la religione, il diritto o, in epoche più antiche, la magia. La coerenza interna e l'aderenza a un codice comune diviene quindi una caratteristica fondamentale per ogni elemento assimilato o potenzialmente assimilabile dal sistema scientifico.

Questo è, ad esempio, il caso osservabile nella disputa sulla possibilità o meno delle forze di agire a distanza: ancor prima di ogni possibile verifica empirica, la condizione cui un concetto deve adempiere per essere integrato nel sistema scientifico è la coerenza operativa con il «frame» generale. Ciò non vuol dire solamente che dev'essere possibile connetterlo con operazioni di verifica che ne confermino o smentiscano la validità, ma anche che, prescindendo dalla sua validità oggettiva, resti per un certo periodo di tempo sullo sfondo delle possibilità della scienza e ne costituisca quantomeno un'opzione potenzialmente coerente. L'azione a distanza costituisce quindi l'esempio ideale a supporto di una simile tesi, poiché è un'opzione che continua a tornare come possibile concorrente per la soluzione a problemi (ancora oggi in parte) ignoti come la natura della gravità.

A questo punto compiamo un ulteriore passo di questa analisi storica, e vediamo in che modo il medium che compone il campo si manifesta pienamente nella sua realtà fisica. È a Michael Faraday che si deve l'intuizione delle linee di forza come entità concrete che permeano lo spazio, ed è grazie a questa intuizione che è possibile la comparsa del campo come elemento autonomo. In un articolo datato 1852 dal titolo *On the Physical Lines of Magnetic Force* Faraday mette a confronto i diversi tipi di azione a distanza, e afferma che, nonostante «their physical nature is incomprehensible to us», c'è da operare una distinzione tra la gravità e le altre forze come il magnetismo, l'attrazione elettrostatica e le radiazioni. Mentre per queste ultime le linee di forza sono considerate entità fisiche, per quanto riguarda la gravità «no effect which sustains the idea of an independent or physical line of force is presented to us; and as far as we at present know, the line of gravitation is merely an ideal line representing the direction in which the power is exerted». Per la gravità resta dunque ancora attiva l'opzione dell'azione a distanza, ovvero in assenza di contatto. Le altre forze invece, anche a seguito di numerosi esperimenti, vengono descritte come realtà fisiche che si

[48] Si veda ad esempio la lettera a Henry Oldenburg, citata in: Jammer 1957, pp. 134-135.

esprimono attraverso linee di forza curve. In particolare, dopo aver descritto un fenomeno di attrazione elettrostatica, Faraday individua dei punti chiave a dimostrazione della sua congettura, ovvero

> The absolutely essential relation of positive and negative surfaces to each other, and their dependence on each other contrasted with the known mobility of the forces, admit of no other conclusion. The action also in curved lines must depend upon a physical line of force. And there is a third important character of the force leading to the same result, namely its affection by media having different specific inductive capacities.[49]

Le forze non sono più un generico passaggio di energia da un luogo a un altro, ma posseggono una loro esistenza fisica indipendente. Inoltre, si compie definitivamente il passaggio da un'azione a distanza poco chiara, in cui le categorie di "contatto" o "vuoto" si trovavano in un rapporto ambiguo e mai del tutto specificato, a una chiara rappresentazione di forze che riempiono lo spazio. Ma qui ci troviamo ancora davanti al paradosso precedente, ovvero come sia possibile che in una disciplina che si andava sempre più "matematizzando", l'esistenza di un elemento venga comprovata dalla sua esistenza in linee fisiche, dotate anche di una componente visiva non secondaria, come testimoniano le numerose annotazioni e i disegni fatti dallo stesso Faraday[50].

La "scoperta" del campo è un momento delicato per la fisica: la disciplina segue un processo sempre più intenso di matematizzazione, rendendo il suo codice sempre più astratto e meno permeabile a ingerenze esterne. Al contempo, però, occupandosi della sfera del sensibile, i suoi oggetti devono essere dotati necessariamente di una realtà fisica propria. Con Euler si è visto che il concetto di campo, ricavato matematicamente eppure dotato di una realtà fisica, costituisce un complesso ibrido di qualità reali e astratte. In più saggi su Faraday, Maxwell prova a dare una risposta al nostro paradosso: istituisce un'analogia tra le linee di forza teorizzate da Faraday e quelle di un fluido in movimento, ma precisa:

> The substance here treated of must not be assumed to possess any of the properties of ordinary fluids except those of freedom of motion and resistance to compression. It is not even a hypothetical fluid which is introduced to explain actual phenomena. It is merely a collection of imaginary properties which may be employed for establishing certain theorems in pure mathematics in a way more

[49]Michael Faraday, "On the Physical Lines of Magnetic Force", in *Experimental Researches in Electricity* (New York, Cambridge Univ. Press, 2012), vol. 3, pp. 438-443: 441.

[50] Per un approfondimento sull'importanza della componente visiva come testimonianza delle linee di forza negli scritti di Faraday si rimanda a Daniel Gethmann, *Feld: Modelle, Begriffe und architektonische Raumkonzepte* (Graz, Diaphanes, 2016), pp. 119-126.

intelligible to many minds and more applicable to physical problems than that in which algebraic symbols alone are used.[51]

Il medium reale in cui secondo Faraday si manifestano le linee di forza viene separato dalle sue qualità reali e integrato come struttura – e quindi come possibilità di esplorazione e rappresentazione – del sistema scientifico. Più precisamente, con Maxwell il campo entra a far parte dei concetti della fisica.

3. Il campo come concetto

Come abbiamo potuto appena osservare, i limiti storici e teorici del concetto di campo non si lasciano fissare in modo stabile, dal momento che attorno al termine di "campo" si raccolgono fenomeni apparentemente affini, la cui comparsa, osservazione e classificazione poggiano su sistemi di segni diversi. Sospendiamo per ora la ricostruzione degli sviluppi del campo, e indirizziamo l'attenzione al suo valore come concetto.

Nell'evoluzione della fisica, come detto, permane un nome, e permangono una serie di fenomeni simili. Il rischio che si profila è quindi duplice: da un lato di restare invischiati nella polemica sulla validità del concetto di campo rispetto all'uso che ne fa la fisica, mentre sul versante opposto ci si espone al pericolo di trattare il campo come un elemento a sé stante, staccato dal discorso in cui si è formato, finendo in tal modo per ridurlo a una semplice astrazione e ignorando la sua funzione all'interno di una più generale ricerca di ordine nei fenomeni nelle discipline scientifiche.

Nelle pagine precedenti si è ripercorsa la storia del campo nell'ottica della progressiva organizzazione di fenomeni naturali attorno a un potere ordinativo, costituitosi prima in maniera poco formalizzata, come orbita d'azione o ambito di influenza, per poi perdere gradualmente le tracce di analogie organicistiche (tipo quelle che permangono in Gilbert) e tradursi in un oggetto delle scienze naturali. Questo passaggio è però tutt'altro che lineare e, come si è visto nel caso di Faraday, vi è un momento in cui coesiste una duplice rappresentazione delle forze, una matematica, espressa da formule in grado di prevederne il comportamento, e una "visiva" e spaziale che si realizza in vere e proprie linee di forza, la cui presenza è verificabile sperimentalmente. Il fatto che possano coesistere queste due rappresentazioni di ordine differente pone un problema di non poco conto riguardo la natura di un concetto. La descrizione di Faraday delle linee che disegnano

[51] Clerk Maxwell, "On Faraday's Lines of Force", in W. D. Niven (ed.), *The Scientific Papers of James Clerk Maxwell* (Cambridge, Cambridge University Press, 2011), vol. 1, pp. 155-229: 160.

l'andamento di una forza non è una metafora con cui lo scienziato prova a rendere conto di un fenomeno incomprensibile. Le sue descrizioni riportano infatti esperienze di laboratorio ripetute e controllate, nonché sostenute da una base teorica densa di rimandi concettuali anch'essi ampiamente convalidati dal pensiero scientifico, di cui l'esperienza con l'ago magnetico costituisce solo uno dei tanti tasselli. In cosa si differenzia dunque la descrizione di una situazione sperimentale, con tutto il carico di immagini, oggetti ed eventi di cui si compone, da una formula matematica che prevede e descrive non solo *quella* situazione, ma tutte le altre situazioni simili? Non cooperano per una descrizione più accurata del fenomeno? E quale relazione le unisce? Esse descrivono quello che dal punto di vista dell'esperienza di laboratorio è lo stesso fenomeno, anche se nessuno direbbe che un esperimento sia sovrapponibile a una formula matematica. Si tratta piuttosto di due codificazioni diverse, radicate su uno sfondo comune, quello dell'esperienza scientifica, modulato in tipologie di espressione differenti.

Questa prospettiva esclude una trattazione dei concetti come prodotti di un'esperienza che si concretizza in segni e pratiche ordinate secondo il modello di una coscienza sempre presente a sé stessa; un concetto non è l'aggregato di un sapere generale e omogeneo che ricapitola in ogni suo elemento l'intera storia dei suoi errori e dei suoi successi. Al contrario, potremmo vedere i concetti come complessi dinamici, la cui esistenza è inserita in una doppia serie di relazioni: esplicite con i fenomeni concreti a cui si riferiscono, e implicite con la totalità del sistema di segni in cui sono espressi. Tuttavia, la totalità di un concetto non coincide con la somma di queste singole relazioni, le quali, pur essendo implicate in esso, non ne esauriscono la definizione. Un esempio lo si può trovare nel tentativo di Köhler di formulare il problema dell'energia in un campo elettrostatico nei termini messi a disposizione dalla riflessione sulla forma (in particolare i criteri di Ehrenfels): egli suppone che la struttura di una carica (*Ladung*) non esista di per sé, né che sia possibile calcolare l'energia presente nel campo a partire da essa. Al contrario, «die elektrostatische Energie werde durch die vollständige Eigenstruktur, mit Einschluß des Feldes also, bestimmt»[52]. Questa premessa conduce Köhler a un'importante considerazione, ovvero:

> "Realität der Felder" und "Lokalisierung von Energie im Felde" sind weder historisch noch sachlich Ausdrücke von wesentlich verschiedener Bedeutung.[53]

[52] Wolfgang Köhler, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung* (Braunschweig, Vieweg, 1920), p. 77.
[53] Ivi, p. 77.

I residui di conoscenze pregresse e pre-concettuali che il campo evoca si dimostrano in tal modo insufficienti a determinarne la struttura; al contrario, la sua organizzazione complessiva si ritrova in ogni punto in cui è possibile localizzare l'energia.

Questa modalità originale di articolare il generale sul particolare rivela inoltre il valore funzionale dei concetti nel sistema delle scienze. Essi sono preposti a rendere più semplici le operazioni comunicative su livelli sempre più complessi e generalizzati o, con Luhmann, «[s]ie reduzieren die Eigenkomplexität des Wissenschaftssystems»[54] agendo come strutture che garantiscono un aumento della complessità a livello delle singole operazioni, e una riduzione di quella generale del sistema. Un concetto, dunque, se osservato dal punto di vista dell'ambito del sapere in cui si forma, intrattiene sì una relazione con l'intero sistema di segni in cui è espresso, ma questa relazione non è assimilabile a una semplice corrispondenza tra segno e significato fissati una volta per tutte: attraverso una serie di continue operazioni di controllo una scienza modifica la struttura dei suoi concetti, li adatta e ne ridefinisce il raggio di applicazione.

Al mutare delle strutture concettuali, l'intero complesso di una scienza subisce modifiche nella sua configurazione totale, ma la stabilità complessiva è garantita da fattori interni ed esterni, come ad esempio un codice specifico o un sistema di osservazioni incrociate compiute da sistemi preposti. E nel gioco di controllo e conferma reciproci tra una scienza e i suoi concetti si rivela un fondo di ambiguità nel bacino di esperienza in cui prende forma un concetto. Il sistema scientifico, infatti, in virtù della sua autonomia, si è dotato di strutture in grado di produrre elementi, compiere operazioni e garantire la stabilità sistemica complessiva. E tra queste strutture figurano anche i concetti, i quali «[dienen] der Wissenschaft als Sonden, mit denen das theoretisch kontrollierte System sich der Realität anpaßt»[55]. La presenza concreta di un concetto nella storia della scienza è costituita anche dalla sua funzione di controllo, che si esercita come mediazione tra la conoscenza e l'errore. Il prodotto di questa mediazione è letto in retrospettiva come l'aspetto progressivo di una scienza, anche se ogni forma specifica che assume un concetto è un tentativo a sé stante di rappresentare il rapporto incerto tra una scienza e il suo ambiente, vale a dire quel sottofondo prescientifico, inesplorato, non ancora incarnatosi in un "dispositivo" d'ordine[56]. Alla funzione operativa si sovrappone così quella rappresentativa, dal momento che per una scienza il concetto generalizza alcuni aspetti del fenomeno, li simbolizza, riducendo la complessità del sistema; ma allo stesso tempo le forme in cui si fissa sono il coagulo di un più generale stile di pensiero, che non dipende solo dal sistema scientifico, ma è ancorato a una sfera extra-concettuale, fatta da elementi estranei alle scienze.

---

[54] Luhmann 1990, p. 386.
[55] Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984), p. 13.
[56] Cfr.: Vogl 1997, pp. 114-115.

L'aspetto funzionale del concetto converge così con la sua capacità rappresentativa. La funzione di un concetto è stabilmente incompiuta: essa sfugge al nome che la evoca, e abbozza di continuo la sua forma su uno sfondo di non-scienza, ma solo come progetto, come possibilità non ancora realizzata. È uno scandaglio continuo del reale, e ricerca un ordine che preannuncia già parzialmente in sé. La stabilità del sistema scientifico risulta in tal modo garantita dalla instabilità e dall'apertura costitutive dei concetti. Una continuità concettuale non sussiste dunque in nessun caso, men che meno attraverso un nome – che nel nostro caso è il campo. Ma la particolarità del campo risiede anche in due caratteristiche specifiche e che forse in ultima analisi hanno una radice comune. La prima è rappresentata dalle molteplici formazioni discorsive che implica la sua definizione in fisica, vale a dire le forze, il senso, il rapporto spazio/tempo e così via, che, come visto, prese singolarmente non esauriscono la complessità del concetto. L'altra caratteristica specifica è la sua trasversalità, poiché il campo non è solo un concetto della fisica, ma si è dimostrato produttivo anche in altre discipline come la psicologia e la sociologia. Inoltre, esso suggerisce in ogni sua forma un modello generale di relazione tra elementi in uno spazio dinamico e definito al cui interno agiscono forze di varia natura, e tale modello trova delle rappresentazioni anche in opere letterarie, sia sul piano figurativo che su quello dell'organizzazione delle informazioni all'interno del testo.

4. Il campo e la psicologia (*Köhler, Musil, Wertheimer*)

Nel caso della psicologia i fattori da tenere in considerazione sono molteplici: come testimonia Köhler in un articolo che ripercorre brevemente la genesi delle teorie della forma, la ricerca psicologica alla fine del XIX secolo era fossilizzata su un approccio fisiologico ed elementarista incapace di liberarsi dei presupposti falsati dal peso della tradizione passata, e aggirava la questione centrale di ogni studio sul rapporto tra soggettività e mondo, ovvero il problema della percezione. Per Köhler l'impulso decisivo a un cambio di rotta nella ricerca psicologica giungeva da studi e ricerche compiute in fisica, ma non a causa di una convergenza sullo stesso oggetto di studio, bensì come stimolo a integrare una metodologia di indagine che trattasse i processi percettivi interni ed esterni alla psiche come una totalità, e che rivolgesse l'attenzione alle dinamiche di insieme più che al comportamento dei singoli elementi:

> In his great treatise, *Electricity and Magnetism,* Clerk Maxwell had remarked that we are often told that in science we must, first of all, investigate the properties of very small local places one after another, and only when this has been done can we permit ourselves to consider how more complicated situations result from what we have found in those elements. This procedure, he added,

> ignores the fact that many phenomena in nature can only be understood when we inspect not so-called elements but fairly large regions.[57]

Qui non si tratta di una semplice indicazione di ricerca, ma di un vero e proprio punto programmatico. Nella sua opera del 1920, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand*, Köhler interpreta i processi percettivi come eventi d'insieme, per cui la superficie del corpo sensoriale che avverte lo stimolo si dispone in una configurazione omologa alla struttura dei fenomeni fisici e fisiologici che si verificano nella zona del cervello eccitata dai fattori esterni. Questa omologia, che sottende un rapporto di dipendenza funzionale, si esprime attraverso uno schema di campo:

> Aneinandergrenzenden Elementen der Sinnesfläche entsprechen durch verbindende Leitung stets nächst benachbarte Elemente des nervössomatischen Feldes oder Hirnteiles, ohne daß doch den Größenmaßen nach dieses Feld eine ähnliche Abbildung jener Fläche zu sein brauchte. Es wird nur verlangt, daß einer stetigen geometrischen Ortsänderung auf der Sinnesfläche eine stetige Verschiebung durch unmittelbar benachbarte Elemente im somatischen Feld entspreche.[58]

Le relazioni tra le due regioni di spazio non si fondano sulla riproduzione delle dimensioni effettive di ogni superficie, poiché sono i rapporti tra gli elementi a restare invariati. Una volta intuita una dipendenza funzionale tra due processi spaziali, questa può essere letta in una dinamica di campo in base a certe sue caratteristiche intese non più come «il semplice risultato delle associazioni stabilite nel corso dell'esperienza»[59], ma come un certo modo di organizzarsi dei processi percettivi, un ordine che non è creato dalla descrizione scientifica, ma al quale essa si vincola cercando di integrarlo tra le sue rappresentazioni possibili:

> Unser Ziel kann einmal sein, die allgemeinen Eigenschaften phänomenaler Gestalten von ebenso allgemeinen Eigenschaften physikalischer Strukturen aus zu verstehen, indem wir zeigen, daß physische Gestalten, welche im Nervensystem auftreten und psychophysische Bedeutung erlangen, ganz analoge oder in einem weiten Sinne "parallele" Beschaffenheit haben müssen wie die Gestalten der phänomenalen Wahrnehmung.[60]

---

[57] Wolfgang Köhler, "Gestalt Psychology", *Psychologische Forschung* 31 (1967), pp. XVII-XXX: XXII.
[58] Köhler 1920, p. 2.
[59] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (Milano, Bompiani, 2018), pp. 152-153.
[60] Köhler 1920, p. 174.

Il campo è qui interpretato come una regione di spazio su cui le relazioni tra elementi danno vita a *Gestalten* di natura differente, e l'ordine che esse suggeriscono da un lato si radica nei limiti oggettivi dei singoli elementi (dimensioni delle superfici, natura e intensità dello stimolo ecc.) dall'altro però oltrepassa questi limiti nel momento in cui le forme acquistano un significato d'insieme per cui – come visto nel caso dell'energia – una singola parte non può rendere conto del processo d'insieme.

Per fare un primo passo in direzione del nostro oggetto di studio, possiamo iniziare a osservare in che modo il concetto di campo sia tematizzato nell'opera di Robert Musil. Esso è situato al crocevia tra le molteplici influenze del pensiero dell'epoca, la diretta e ampiamente documentata attività scientifica dello stesso Musil, e il suo costante sforzo di tradurre la realtà di questa esperienza sul piano altrettanto reale della costruzione letteraria. In una delle prime stesure del *Mann ohne Eigenschaften* dal titolo *Der Erlöser*, risalente probabilmente agli anni 1924/25, nella scena che segue il sogno di Anders (il futuro Ulrich) c'è una descrizione del traffico dell'ora di punta a Vienna che sembra far riferimento in maniera indiretta al modello del campo percettivo formulato da Köhler. La città è descritta infatti come un complesso intreccio di correnti e forze che si scontrano in continuazione, animate da un'energia che si diffonde radialmente dal centro, «in einer nicht mehr durchsichtigen Flüssigkeit von Stimmen der Meschen, Metalle, Luft, Steine, Hölzer», «durch das stehende Gewimmel bei tausend Geschäftsöffnungen ein- und auslaufender Interessen». Lo spettatore di un simile paesaggio entra nella narrazione in forma di elemento fisiologico e come dispositivo di selezione, guidato da una logica omologa a quella che governa la «Großstadt»:

> Zog alles das Auge ein wenig mit oder nur den Gedanken, so hatte die Innervation einen Weg von 2500 m in der Sek. zurückzulegen, Geruch, Gehör, gereiztes Begehren und alles andre beiseitegelassen und nur den tollen Film betrachtet.[61]

I due lati del processo di percezione sono spazi fisici attraversati da forze orientate, e costituiscono la totalità del campo percettivo che si presenta all'ipotetico "occhio". Come gli stimoli sensoriali eccitano le zone del sistema nervoso preposto alla loro elaborazione, lambendo appena le strutture nervose adiacenti, lo spettacolo della città si dischiude come informazione visiva passando per un processo di selezione che deve farsi strada tra la periferia di tutte le diverse possibilità sensoriali. Musil colloca così la narrazione tra l'osservazione scientifica e la registrazione di un occhio-telecamera che avvicina la descrizione alle modalità narrative del film, e sul piano del racconto

[61] Robert Musil, *Gesammelte Werke in neun Bände*, hg. v. Adolf Frisé (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978), Bd. V, p. 1983 (d'ora in avanti indicato con la sigla GW seguita dal numero del volume).

l'unità tra la struttura dei fenomeni esterni e interni si ricompone nella logica di campo che regola la distribuzione delle informazioni nel testo.

L'importanza del campo e la sua funzione organizzativa si innestano in un contesto sperimentale che già da anni stava prendendo corpo nell'ambito della psicologia – in cui, per inciso, sono attivi sia Köhler che Musil, sebbene in modo diverso. Il campo assume infatti un ruolo centrale nella serie di esperimenti descritti e analizzati da Max Wertheimer in un lungo articolo del 1912 dal titolo *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegungen*, che prende in esame il fenomeno del movimento nei casi di percezione visiva. Attraverso numerose variazioni di esperimenti con differenti «Projektionsapparat[e]»[62], lo studio cerca di rispondere alla domanda: «was geht im „Bewegungsfelde" vor?»[63] Gli esperimenti sono effettuati attraverso la proiezione di figure o strisce di luce che compaiono a distanze e intervalli di tempo regolabili, in modo tale da far sorgere, raggiunte le condizioni ideali, la sensazione del movimento da un punto all'altro. Analogamente, servendosi di un tachistoscopio, il campo visivo viene preparato per far passare la luce solo attraverso delle fessure apposite, così da regolare artificialmente l'esposizione dell'osservatore agli stimoli luminosi e indurre l'impressione del movimento, che si rivela in ultima analisi un fenomeno possibile – in questo contesto sperimentale – quando tutte le condizioni sono ottimali. Tuttavia, non è questa l'unica scoperta di Wertheimer. A determinate condizioni di esposizione agli stimoli, gli osservatori rilevano infatti non lo spostamento delle strisce di luce da un punto all'altro (che sarebbe invece l'illusione del movimento, dal momento che la loro posizione è a tutti gli effetti fissa), ma un movimento indipendente dai fasci luminosi, eppure costituito in essi, insediatosi nel campo visivo come parte integrante del contesto, che egli chiama «*φ*-Phänomen»[64]. L'«Abstandsfeld» tra i due punti non è infatti riempito o "completato" dall'impressione che sussista uno spostamento fisico effettivo, quanto piuttosto risulta abitato dal puro fenomeno:

> Dieses *φ*-Phänomen, das „Hinüber" resp. die „Drehung" war bei tachistoskopischen Versuchen […] etliche Male so stark da, daß der Beobachter nichts über die Objekte selbst angeben konnte […]: „was für Objekte da waren, ist nicht zu sagen; ich habe eine starke Bewegung (richtige Richtung gezeigt), gesehen, von Objekten weiß ich nichts, weiß nichts von Objekten gesehen zu haben".[65]

E ancora:

---

[62] Max Wertheimer, "Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegungen", *Zeitschrift für Psychologie* vol. 61 (1912), pp. 161-265: 168.
[63] Ivi, p. 166.
[64] «*φ* ist etwas, a und *b* einheitlich betreffendes, sich auf ihnen aufbauendes, sie beide fassendes und verbindendes» (Wertheimer 1912, p. 186).
[65] Ivi, pp. 225-226.

> Es ist da außer der Farbe des Grundes nichts von den gewöhnlichen optischen Qualitäten im Bewegungsfelde gegeben; nichts im Vorgange von Farbe, von Kontur ist da; es hat sich in dem üblichen optischen Sinne nichts geändert an der Fläche des Zwischenfeldes, dem Grund. Der Beobachter sagt hier […] „ich sehe *a,* ich sehe *b,* ich sehe zwischen den beiden Bewegung, ich sehe das Hinüber, die Drehung — nicht des Striches oder der Striche, die sind an ihren Orten *a* und *b* —, ein starkes oder ein schwaches „Hinüber" selbst." „Ich sehe Bewegung, so (gezeigt); nicht ein Hinüber von etwas.[66]

Questa serie di esperimenti è di grande interesse per la presente analisi, poiché porta alla luce importanti caratteristiche del campo, in particolare riguardo al suo valore fenomenico e alla sua funzione rappresentativa. Come si è avuto modo di osservare, il movimento è qui inteso come un fenomeno d'insieme che coinvolge la totalità degli elementi presenti all'interno del campo visivo in un disegno più ampio, regolato da una stimolazione controllata sperimentalmente. Il campo visivo è quindi il luogo in cui si realizza l'esperimento, cioè quello spazio allestito artificialmente al fine di testare alcuni effetti che, se nell'esperienza quotidiana si situano al margine delle possibilità percettive, nella situazione sperimentale ritrovano? la loro centralità nell'orizzonte percettivo. Per fare solo due esempi di come sia intesa l'organizzazione dello spazio sperimentale da Wertheimer, egli indica le diverse funzioni a cui una regione di spazio è deputata talvolta col nome di «Expositionsfeld»[67], quando vuole indicare la zona del campo visivo interessata dalla comparsa di stimoli a cui è esposto l'osservatore; definisce poi con i termini «Abstandsfeld»[68] o «Bewegungsfeld»[69] il luogo del campo che invece separa i due (o più) fasci luminosi o immagini nel corso dell'esperimento, vale a dire l'intervallo di spazio in cui si verifica il fenomeno del puro movimento. Il campo visivo è dunque uno spazio differenziato internamente, che di volta in volta può subire modifiche di tipo quantitativo (la distanza fisica e temporale tra gli stimoli, la dimensione della cornice generale dell'esperimento) o qualitativo (la tipologia degli stimoli), ma che resta in ogni caso lo sfondo di un'organizzazione totale.

Proprio in forza di questa totalità, la definizione appena data potrebbe sotto certi aspetti risultare ancora monca. Nel lavoro di Wertheimer la disposizione degli elementi, l'uso delle apparecchiature, e la rappresentazione dei dati sperimentali convergono con una più generale storia pratica dell'esperimento come «ergebnisoffene[s] Verfahren der Exploration, das, statt nur hypothetisches

[66] Ivi, p. 226.
[67] Ivi, p. 167.
[68] Ivi, p. 185.
[69] Ivi, p. 166.

Wissen zu prüfen, neue und neuartige Kenntnisse zutage fördern kann»[70]. L'ordine generale dell'esperimento – cristallizzato in un certo modo nella scoperta del «φ-Phänomen» – si interseca sicuramente con un atteggiamento scientifico fondato sulla ripetibilità degli eventi e l'osservazione in contesti controllabili. Tuttavia, la scienza moderna nasce proprio dalla consapevolezza dell'impossibilità di pretendere dall'esperimento un risultato univoco: gli oggetti scientifici che vengono alla luce non sono strutture chiuse, ma sono inseriti in una processualità aperta e in divenire. È la costruzione stessa dell'esperimento nella scienza moderna che esclude la possibilità di un'oggettività slegata dalla narrazione, o precedente a essa, situata cioè al di fuori di una cornice normativa che prescrive le modalità di svolgimento dell'esperienza di laboratorio. Ogni oggettività si ricostituisce nella narrazione di un ordine incompiuto, e dunque nell'esperimento «als ein >Schauplatz< verstanden […], auf dem sich Wissen sowohl ereignet als auch erzeugt wird»[71]. E ciò che emerge pienamente da questo lavoro è proprio l'instabilità inerente a ogni ordine oggettivo.

La preparazione dell'esperimento è descritta in modo da riportare nei particolari la situazione in cui l'osservatore è coinvolto. Già la scelta del movimento stroboscopico è giustificata dal fatto che, in condizioni ottimali, questo «makes it possible to address the description and the explanation of what is "psychologically" given because it allows for separating the phenomenal from the physical determinants of movements»[72]. Infatti, il lavoro dello scienziato consiste anche nell'allestire il campo visivo di modo che non sia possibile distinguere per l'osservatore se di volta in volta il movimento sia reale o illusorio, così da escludere preventivamente dalle "cause" del movimento una ricostruzione logica operata da un soggetto unicamente razionale:

> um Täuschung über den wirklichen physikalischen Sachverhalt darf es sich hier zunächst nicht handeln; die Untersuchung muß das psychisch Gegebene zu beschreiben und zu erforschen suchen. […] Ich handle im folgenden von Bewegungseindrücken, die sich bei Sukzessivexposition zweier ruhender Lagen, bei räumlichem Abstand der Lagen voneinander, ergeben.[73]

Al posto di un soggetto che percepisce il movimento partendo da dati di fatto già costituitisi come tali – il quale risulterebbe a questo punto un'entità sovraordinata rispetto alla natura aperta dell'esperimento – emerge una soggettività che si interseca col tessuto stesso dell'esperimento. Wertheimer attribuisce un ruolo prominente per la riuscita dell'esperimento al fattore

[70] Burkhardt Wolf, "Erzählen im Experiment. Narratologie und Wissensgeschichte am Kreuzweg der zwei Kulturen", in M. Gamper (hg.), *Experiment und Literatur: Themen, Methoden, Theorien* (Göttingen, Wallstein, 2010), pp. 208-235: 208.
[71] Christine Blätter, "Demonstration und Exploration. Aspekte der Darstellung im wissenschaftlichen und literarischen Experiment", in M. Gamper (hg.), *Experiment und Literatur: Themen, Methoden, Theorien*, pp. 236-251: 237.
[72] Carmelo Calì, *Phenomenology of Perception*, (Leiden/Boston, Brill-Rodopi, 2007), p. 89.
[73] Wertheimer 1912, p. 168.

dell'*Aufmerksamkeit*: al variare dell'orientamento dell'attenzione dell'osservatore (che non coincide sempre col punto in cui lo sguardo si fissa) verso punti differenti del campo di esposizione, varia anche la percezione del movimento che può essere più o meno marcata:

> gewisse Stellungen der Aufmerksamkeit können qualitativ bestimmend, den Bewegungseindruck begünstigend, gewisse entgegengesetzt verschlechternd, ja vernichtend wirken.[74]

La funzione dell'attenzione è dunque, per citare nuovamente Merleau-Ponty, «non è solo illuminare maggiormente dati preesitenti, ma anche realizzare in essi un'articolazione nuova»[75]. Tale interpretazione dell'*Aufmerksamkeit* aderisce pienamente al ruolo che le attribuisce Wertheimer nei suoi esperimenti, e partendo da questo dato possiamo tornare al ruolo che il concetto di campo occupa in un simile contesto.

Come visto attraverso il lavoro di Köhler, il concetto di campo formulato in fisica è integrato nelle possibilità espressive della psicologia sulla base di un isomorfismo di fondo – principio alla base della teoria della Gestalt – tra gli eventi del campo fenomenico e le zone del sistema nervoso che elaborano gli stimoli. Per questo motivo il sistema percettivo è inteso come un campo in cui ogni fenomeno è imprescindibile dalla struttura totale in cui si manifesta, e in tal modo fenomeni come l'energia sono inseparabili dal campo nella sua totalità – si tratti di un campo elettrico o di una porzione del cervello. Questa prospettiva si radica a sua volta in un ordine sperimentale che Wertheimer contribuisce ad arricchire nella misura in cui individua nell'*Aufmerksamkeit* un apporto indispensabile per la riuscita dell'esperimento, e tuttavia non come elemento di per sé determinante[76]. Stando a quanto osservato fino ad ora, si può dire che il campo in psicologia emerge in relazione alla manifestazione di un evento psicofisico, come ordine che rende sterili le determinazioni assolute, siano esse soggettive o oggettive; più precisamente esso è una modalità dello spazio all'interno del quale queste determinazioni si organizzano in fenomeno, il quale le contiene e le supera.

Per concludere, abbiamo già fatto un passo verso il tema centrale di questa ricerca, che consiste nell'analisi delle diverse figurazioni e funzioni del campo nei testi di Musil. Si tratta di una ricognizione che deve continuamente sottrarsi al rischio da un lato di trattare la letteratura come scienza, non ponendo abbastanza l'accento sull'attività spiccatamente letteraria di Musil, e dal lato

---

[74] Ivi, p. 206.
[75] Merleau-Ponty 2018, p. 67.
[76] Alcuni esperimenti contenuti nel testo già citato si rivolgono direttamente al ruolo dell'attenzione nel determinare la qualità delle impressioni, e da essi Wertheimer conclude «daß eben nicht, „trotz gleicher objektiver Faktoren", schlechthin irregulär diese und jene Eindrücke resultieren, sondern die Art der Eindrücke erwies sich von bestimmten, komplizierenden Faktoren abhängig (Dauerbeobachtung, und subjektiv: Einstellung, Aufmerksamkeitsstellung usw)» (Wertheimer 1912, p. 239).

opposto di lasciarsi sfuggire o di travisare il nucleo di esperienza reale che trova una forma espressiva organica proprio nella finzione letteraria. La critica specialistica ha già individuato alcune forme di figurazione del concetto di campo in Musil, mettendone in risalto tanto l'origine nella pratica psicotecnica[77], quanto l'influsso fondante della fisica[78]. Tuttavia, pur trattandosi – specie nel primo caso – di testi chiave nella costellazione critica musiliana, il campo è sempre stato trattato in maniera episodica, come elemento tra gli altri. Qui si vuole, al contrario, mettere in luce il valore progettuale e costitutivo – che però com'è ovvio non esaurisce né riassume in nessun caso la complessità dell'opera – che esso assume nella costruzione di determinate situazioni letterarie, e parallelamente inquadrare questa progettualità nella cornice di una teoria dell'informazione che si profila a partire dalle coordinate offerte dalla *Gestalttheorie*.

[77] Cfr. Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942* (München, Fink, 1997), pp. 274-282. Questo studio fondamentale sarà uno dei testi a cui si farà maggiormente riferimento nei prossimi capitoli, data la sua capacità di illuminare in maniera puntuale e filologicamente fondata le connessioni tra le esperienze pratiche e i testi letterari.
[78] Cfr. Claus Hoheisel, *Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman* Der Mann ohne Eigenschaften. *Ein Kommentar* (Berlin, Europ. Univ.-Verl., 2006), pp. 58-65.

II

Dinamiche di campo: disturbo dell'ordine, isolamento

Nel capitolo precedente è emerso il vasto potenziale figurativo del concetto di campo, che riflette il lavoro costante di integrazione degli elementi concettuali e pre-concettuali in stili di pensiero differenti. Parallelamente all'impossibilità di constatarne in maniera chiara i limiti, sono state rilevate le modalità di traduzione di questo congegno teorico nei vari ambiti scientifici. Si è così rafforzata l'ipotesi che il concetto scientifico di campo è una modalità tra le altre di rappresentare un fenomeno che per ragioni pratiche necessita di essere espresso in un linguaggio condiviso e accettato da una comunità, e che è pertanto caratterizzato da un certo grado di incompiutezza, dovuta in gran parte al tentativo di ridurre la sua origine empirica a un modello stabile. Nella parte finale si è poi profilato uno dei nuclei di questo secondo capitolo, cioè il ruolo che il campo occupa come strategia di organizzazione delle immagini e delle strutture narrative presenti nell'opera di Musil. È stato ipotizzato che il campo così inteso operi su molteplici livelli testuali: esso è infatti spia di una tendenza narrativa volta alla costruzione di un ordine letterario in grado di dare unità a istanze apparentemente molto distanti tra loro. A tale scopo Musil elabora una poetica dell'organizzazione, che nasce dal confronto attivo con gli sconvolgimenti in atto nel pensiero scientifico e negli ordinamenti sociali, e con la relativa necessità di ricercare un nuovo stile di pensiero, necessità che si andava diffondendo con sempre maggiore urgenza in tutte le sfere del sapere e in numerose forme di pratiche di regolazione sociale.

In questo secondo capitolo, sullo sfondo della genesi storica del problema dell'*ordine* nel pensiero moderno, sarà analizzata l'evoluzione della poetica dell'organizzazione elaborata da Musil. A tal proposito verranno prese in esame alcune pagine dei primi *Tagebücher*, diversi saggi, e due brevi racconti. Il primo, *Ein Soldat erzählt*, pur essendo un racconto in sé compiuto, costituisce uno dei nuclei di ciò che diventerà la novella *Die Amsel*, ed è stato scelto per quest'analisi per la sua attinenza con il tema dell'organizzazione dello spazio. Il secondo, dal titolo *Triëdere*, presente nel *Nachlaß zu Lebzeiten*, è uno dei racconti più iconici di Musil, e condensa in poche pagine le tappe

più importanti della sua esperienza artistica, in una commistione di critica culturale, echi della guerra e pericoli che cela l'uso improprio di un vecchio binocolo. L'assunto di fondo è che una simile poetica nasce dall'intersezione tra il forte interesse interdisciplinare di Musil – che si traduce in un confronto costante con i problemi pratici introdotti dalle innovazioni tecniche e scientifiche – e la sua concezione dell'arte come strumento di azione attiva sul lettore. Tale ipotesi è supportata, come si vedrà, anche dall'elaborazione teorica da parte di Musil di mezzi stilistici in grado di rappresentare e orientare il rapporto tra soggetto e ambiente. Mediante una loro attenta disamina saranno messi in evidenza quegli aspetti che rinviano a dinamiche di campo, rendendo operativi le potenzialità e i limiti in un discorso che interroga i limiti del sapere scientifico e diviene creazione letteraria.

1. Distorsioni percettive: i *Tagebücher* e la nuova cultura sperimentale

Tra il 1899 e il 1941, praticamente lungo l'intero arco della sua vita artistica, Musil ha registrato con regolarità quasi quotidiana su dei quaderni le sue annotazioni, gli spunti letterari, le riflessioni e gli avvenimenti di tutti i giorni. Questo materiale, raccolto in oltre trenta quaderni, è stato poi pubblicato nel 1976 con il titolo di *Tagebücher*. Si tratta di una forma testuale frammentaria, la cui stesura non sembra essere stata pensata per la pubblicazione.[79] È però possibile ritrovare in questi scritti dei nuclei di senso e delle riflessioni che fanno da sfondo all'attività artistica di Musil, ne mettono in luce le dinamiche interne e offrono uno scorcio sui vari gradi di elaborazione dei temi e dei testi che confluiranno progressivamente nel materiale pubblicato.

Per le caratteristiche appena elencate, i *Tagebücher* sono stati accomunati a una «Werkbank»[80] su cui Musil ha negli anni costruito la sua poetica. C'è poi un altro elemento che ne fa uno strumento fondamentale per l'analisi critica dei testi letterari: per il fatto di non essere destinati alla pubblicazione, i materiali dei *Tagebücher* sono caratterizzati da un processo di scrittura peculiare, in virtù del quale si presentano come uno spazio in cui la finzione non è messa a punto per il lettore, ma praticata come esercizio privato e colta nel suo momento spiccatamente progettuale. L'estratto senza dubbio più noto, presente nella prima pagina dei *Tagebücher*, può essere letto come una dichiarazione di intenti poetici, e inscena la nascita di una prospettiva che fa

[79] Christoph Hoffmann, "Wie lesen? Das Notizbuch als Bühne der Forschung", in B. Griesecke (hg.), *Werkstätten des Möglichen 1930-1936* (Würzburg, 2008, Königshausen & Neumann), pp. 45-57: 45.
[80] Ibidem.

dello scandaglio delle proprie potenzialità percettive il cuore dell'attività di Musil, ponendosi in maniera provocatoria nei confronti del sapere scientifico:

> Blätter aus dem Nachtbuche des monsieur le vivisecteur.
> Ich wohne in der Polargegend, denn wenn ich an mein Fenster trete, so sehe ich nichts als weiße ruhige Flächen, die der Nacht als Piedestal dienen. Es ist um mich eine organische Isolation, ich ruhe unter einer hundert Meter tiefen Decke von Eis. Eine solche Decke, gibt dem Auge eines solchen Wohlig-Begrabenen jene gewisse Perspektive, die nur der kennt, der hundert Meter Eis über sein Auge gelegt hat. So sieht sich's von innen nach außen. – Und von außen nach innen? Mir fällt eine Mücke ein, die ich einmal in einem Bergkristall interniert gesehen habe. Mücken sind mir aus irgendeiner ästhetischen Veranlagung, die ich noch nicht der Kontrolle des Verstandes unterzogen habe etwas das mein – sagen wir Schönheitsgefühl – beleidigt. Anders jene die ich damals unter dem Kristall sah[81].

La creazione di un punto di vista non passa solo per il battesimo dell'alter ego letterario, ma si presenta come una costruzione articolata su diversi livelli che non si lascia cogliere facilmente. Il primo dato, non privo di ambiguità, riguarda la conformazione geografica del luogo osservato: la descrizione del paesaggio cerca di tenere le distanze tanto dal tono oggettivo quanto dal lirismo. Essa esprime piuttosto uno stile del guardare, nato nell'intersezione tra le capacità fisiologiche dell'occhio, lo spessore del ghiaccio e l'isolamento come intenzione verso il mondo. La contingenza di questa posizione si manifesta d'altra parte nell'atto del narrare come presa di distanza dalla materia narrata: il paesaggio è anche un paesaggio artificiale messo a punto per la scena, dal momento che ne viene percepito solo quello scorcio visibile alla finestra. Il tentativo di narrare è incarnato così nel «Fensterblick», «eine kodierte und künstliche Weise des Sehens»[82], che mette in scena un processo di selezione: costruisce uno sguardo, lo situa nel mondo e ne interroga i limiti.

Quello di *monsieur le vivisecteur* è un po' più e un po' meno che uno sguardo: è un meccanismo di selezione, ma anche un tentativo di inserire questa selezione in un discorso narrativo, e in tal modo appare sin dall'inizio immerso in sé stesso e staccato da sé. Questa impressione è rafforzata dalla condizione in cui si trova l'osservatore, ossia in uno stato di isolamento organico che lo separa dal mondo o, più precisamente, ne disgrega i legami consueti con l'ambiente e li ricostruisce in una forma nuova. Possiamo qui rilevare che l'interesse fisiologico, espresso dall'attenzione per le potenzialità dell'occhio come organo visivo, non compare isolatamente, ma è *impegnato* nella posizione, nello sguardo e nell'atteggiamento dell'osservatore.

[81] Robert Musil, *Tagebücher*, hg. v. A. Frisé, 2 Bd. (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1976), Bd. 1, p. 1. Da ora in poi l'indicazione sarà abbreviata in TB seguita dal numero del volume in cui è contenuta la citazione.
[82] Burkhardt Wolf, "Der befremdete Blick. Musils Sehversuche", *Sprache und Literatur* 47/2 (2018), pp. 133-152: 133.

In virtù di tale impegno, la narrazione produce un punto di vista che non può mai apparire immune da molteplici contaminazioni, Anzi, questo frammento inscena precisamente una rinuncia programmatica all'«Ideal eines ungetrübten und störungsfreien Blicks»[83]. L'atto del guardare, ma in generale ogni tentativo di accesso all'oggetto della conoscenza, avviene in un campo di forze in cui oggetto osservato e soggetto osservante sono immersi in una distanza che non è uno spazio vuoto, ma materia piena in cui agiscono determinate forze che disturbano il segnale visivo ed escludono qualsiasi possibilità di una visione incontaminata e priva di interferenze. La perturbazione non è però una semplice intromissione esterna, ma è l'atto fondativo del guardare, e oltre che nell'accezione di disturbo della visione, è da intendere come una generale alterazione delle potenzialità visive e cognitive. Quest'ultimo aspetto emerge con forza se si considera il passo immediatamente successivo a quello citato sopra:

> Sie verlor durch ihre Einschließung in einem fremden Medium jenes Detaillierte, gewissermaßen Mücken-Persönliche und erschien mir nur als dunkle Fläche mit zarten angehängten Gebilden.[84]

Il fenomeno di interferenza della visione inscenato in questo passo si interseca con le capacità del materiale di alterare le percezioni sensoriali, e dunque di agire come componente regolatrice del processo comunicativo. Il medium estraneo non si limita infatti a deformare la figura dell'insetto, ma ne recide i rapporti usuali con il mondo, deforma il contesto in cui è abitualmente calato, riformula il suo essere-insetto in un profilo indefinito a cui sono appese delle protuberanze. L'alterazione, predisposta sperimentalmente, del segnale comunicativo e l'esplorazione dei fenomeni psicofisici implicati costituiscono dunque alcuni degli elementi attorno ai quali si organizza la poetica di Musil, e annunciano una più generale «Faszination an der Fremdheit der gespeicherten Medien».[85] In questo interesse di Musil riecheggia un problema che, pur occupando una posizione periferica nel dibattito scientifico, emergerà in maniera dirompente dagli esperimenti di psicologia e dalle riflessioni sul carattere culturale dell'evoluzione delle scienze: si tratta della stretta dipendenza delle osservazioni fatte in laboratorio dalle possibilità offerte dalla strumentazione tecnica, la quale a sua volta indirizza lo sviluppo del pensiero scientifico in funzione delle necessità pratiche a cui la sua stessa produzione è chiamata a far fronte.

L'attrazione per l'elemento staccato dal proprio ambiente usuale, osservato con un apparecchio che ne altera le qualità, non si esercita solo nei confronti degli oggetti del mondo esterno, ma interessa anche la soggettività, e porta a interrogarsi circa il confine tra la coscienza di

[83] Ibidem.
[84] TB I, p. 1.
[85] Hoffmann 1997, p. 46.

sé e la percezione del mondo: «mein eigener Historiker sein zu können, der Gelehrte zu sein der seinen eigenen Organismus unter das Mikroskop setzt und sich freut sobald er etwas neues findet»[86], così il vivisettore esprime le sue intenzioni poetiche, che alludono al desiderio di vivere come un esperimento. Si profila così uno spazio narrativo composito, nel quale l'interesse per l'estraneo porta Musil a esplorare le possibilità – messe a disposizione dalla tecnologia – di deformare il dato sensibile e di registrare queste impressioni come protocollo di un esperimento.

Il crescente interesse scientifico, tecnologico e culturale per le potenzialità dell'occhio che osserva apre uno spazio per l'esplorazione di questi ambiti anche da parte della letteratura. Ne consegue l'elaborazione di meccanismi narrativi che portano a una dissoluzione della prospettiva centrale tipica della narrazione ottocentesca, in favore di uno spazio abitato da forze che si influenzano reciprocamente e agiscono come vettori, ma che in nessun caso sono da interpretare come puramente fisiche o puramente psichiche. La perturbazione dello sguardo si presenta «als konstitutiv für die Entstehung neuer Ordnung»[87] che interessa non solo la posizione reciproca di soggetto e oggetto, ma anche il loro rapporto con l'ambiente esterno. L'ordine che scaturisce dal disturbo del segnale mette in discussione radicalmente la posizione del soggetto osservante: egli, provando a esaminare sé stesso attraverso la lente del microscopio, non solo diviene l'oggetto dell'esperimento, ma si appropria contestualmente della condizione dell'insetto situato oltre lo spessore deformante del cristallo, operando in tal modo una trasformazione che è una prima testimonianza della riflessione antropologica che attraversa la sua opera, spesso declinata nei termini di limiti e contaminazioni possibili tra "umano" e "animale".

L'occhio non è solo l'elemento principale di questo breve testo, ma anche il punto d'incontro tra differenti forme di sapere: il fenomeno dell'alterazione del segnale percettivo si inserisce in una cornice teorica e culturale che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento interpreta il sistema nervoso non più come il centro di ricezione degli stimoli esterni, ma come apparato altamente differenziato, deputato all'elaborazione e alla sintesi di numerose tipologie di impulsi. A questa importante conclusione contribuiscono anche i primi esperimenti con apparecchiature che studiano i limiti della visione binoculare – come lo stereoscopio, in cui la tridimensionalità simulata dell'immagine non è data solo dalle condizioni esterne, ma «verdankt sich einer synthetisierenden Leistung des Blickes, der sich als aktiv rekonstruierender profiliert»[88]. La possibilità di uno sguardo oggettivo è dunque esclusa: la percezione del mondo avviene a partire da un rapporto operativo tra gli impulsi elettrochimici e gli oggetti esterni, e il mondo percepito è costruito mediante una sintesi

[86] TB I, p. 3.
[87] Albert Kümmel, Erhard Schüttpelz, "Medientheorie der Störung / Störungstheorie der Medien. Eine Fibel", in A. Kümmel (hg.), *Signale der Störung* (München, Fink, 2003), pp. 9-13: 9.
[88] Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* (Boston, Fink 2006), p. 59.

creativa di questi due fattori. In tal modo la percezione non è più intesa come atto di "copia" del reale, ma come processo graduale di apprendimento e correzione. Quello di Musil è un esempio di come la letteratura si innesti coscientemente su questo discorso, che non è solo plasmato dalle direttive e dai concetti delle scienze naturali, ma si articola in un dedalo di invenzioni, pratiche culturali e strutture produttive, e si radica nella cultura di massa mediante il commercio di oggetti e apparecchiature che – e in questo senso proprio lo stereoscopio portatile è l'esempio più pregnante – entrano nella quotidianità dell'individuo occidentale.

Ma c'è di più: l'ibridazione dell'occhio con gli strumenti di rilevazione e di registrazione e, più in generale, l'inclinazione della fisiologia all'antropomorfizzazione del congegno tecnico sono la spia del dialogo consapevole di Musil con una tradizione che risale all'epoca rinascimentale e trova il suo culmine nella fisiologia e nella psicologia sperimentale della seconda metà dell'Ottocento, in particolare grazie al lavoro del fisiologo Hermann von Helmholtz.[89] Quest'ultimo non solo individua una serie di analogie funzionali tra l'occhio e la *camera obscura*, ma nei suoi studi sulla retina attribuisce all'apparato visivo umano delle qualità che lo rendono superiore ai prodotti artificiali, come ad esempio la capacità di autoregolarsi.[90] È interessante notare come i suoi studi sull'affaticamento della retina hanno alla base osservazioni e ipotesi che non sono direttamente ascrivibili a una dottrina puramente fisiologica e scientifica, ma si rifanno, tra le altre cose, alla teoria dei colori di Goethe.[91] Non deve dunque stupire il fatto che nella storia del sapere talune osservazioni e suggestioni possano percorrere la direzione opposta e, dall'ambito apparentemente stabile e definito del sapere scientifico, filtrare in quello più fluido e mutevole delle rappresentazioni letterarie. E proprio questo sembra essere il caso di uno dei primi schizzi di romanzo composti da Musil.

Lo sguardo isolato e rivolto verso l'esterno e l'attenzione per i materiali che costruiscono il luogo dell'isolamento, sono motivi che riaffiorano più volte nei primi quaderni dei *Tagebücher*. L'ultimo testo del primo quaderno, composto probabilmente nel 1904 e dal titolo *Vorarbeit zum Roman*, è appunto uno dei primi tentativi di composizione di un romanzo, e contiene già l'abbozzo di alcuni personaggi che anni dopo confluiranno nel *Mann ohne Eigenschaften*. A differenza delle prime pagine di *monsieur le vivisecteur*, qui l'io narrante scompare per lasciare il posto a una narrazione in terza persona. Il nome del protagonista è emblematicamente Robert, e la prima descrizione ha per oggetto la stanza dalla quale Robert, attraverso le due finestre, può osservare il giardino:

---

[89] Ralph Köhnen, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, (Paderborn, Fink, 2009), p. 366.
[90] Cfr. Hermann von Helmholtz, *Vorträge und Reden* (Braunschweig, Vieweg, 1903), Vol. I, pp. 272-274 e 315-317.
[91] Cfr. Köhnen 2009, p. 359.

> Zwischen diesem Zimmer, in dem er den größten Teil von zwanzig Jahren verbracht hatte, und ihm stellte sich kein haltbares Verhältnis her.
> Das Zimmer war groß, hatte zwei Fenster gegen den Garten und lag infolge der großen Bäume fast stets im Schatten. Über den größten Teil des Parkettfußbodens war ein Linoleumteppich gespannt, mit ganz abgetretenem Muster. Diesen Teppich mit den Fingern zu berühren, sich darauf hinzukauern oder sich zu wälzen war Robert unmöglich. Ein Gefühl des Unbehagens und Widerwillens sträubte sich dagegen[92]

Lo slittamento della narrazione alla terza persona e l'omonimia con l'autore lasciano intuire un primo avvicinamento stilistico al programma sperimentale che individua l'osservazione di sé al microscopio come pratica intellettuale e letteraria a cui ambire. La posizione di oggetto osservato e di soggetto osservante vengono inoltre a coincidere nella condizione di isolamento a cui è relegato Robert. In tal modo il punto di vista particolare offerto dalle scoperte e dalle innovazioni tecnologiche non resta solo lo spunto per alcune situazioni letterarie: integrato nella narrazione sottoforma di determinate condizioni e modalità di osservazione – vale a dire come un certo stile della percezione – esso ridisegna in modo problematico il rapporto tra lo spazio vissuto e lo spazio oggettivo. L'unità e la coerenza dello spazio, che avevano costituito uno dei nodi centrali del pensiero moderno[93], vengono messe in questione da una rappresentazione che mina i confini (spesso impliciti e dalla definizione ambigua, tanto nel pensiero scientifico quanto nel senso comune) tra "interno" ed "esterno", problematizzandoli attraverso situazioni narrative che se da un lato mettono in pratica nuove possibilità di percezione, dall'altro sono strutturalmente organizzate come un esperimento:

> Öfters stand er lange – eine halbe Stunde, dreiviertel Stunden – an einem Fenster und schaute in den Garten. Aber auch dies war mehr ein unerklärlicher Bann als ein Genuß. Man konnte ohnedies nichts sehen als ein Stückchen der Kieswege und Blätter, tausende zehntausende von Blättern in den verschiedensten Farben von beschattetem Grün und in der verwickeltsten Durcheinanderschiebung. Aber auch das sah R. nicht. Er sah nur eine dunkle Masse, eine langsam bewegte, atmende Masse, etwas Dunkles breitete sich über sein Inneres, etwas ganz Gleichmäßiges, ohne alle Kennzeichen erfüllte seine Seele.[94]

---

[92] TB I, pp. 38-39.
[93] Gerhard Bukow, Johannes Fromme, Benjamin Jörissen, "Mediale Transformationen unseres Verhältnisses zu Raum und Zeit", in G. Bukow, J. Fromme u. B. Jörissen (hg.), *Raum, Zeit, Medienbildung. Untersuchungen zu medialen Veränderungen unseres Verhältnisses zu Raum und Zeit* (Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012), pp. 7-20: 9.
[94] Ivi, p. 39.

Guardare non è l'atto libero di un soggetto indipendente, ma è un gesto orientato da una forza di attrazione esterna che lo condiziona. Proprio come in laboratorio, Musil costruisce questo passo in modo da restringere il campo delle possibilità di azione del soggetto, subordinandole a delle condizioni di partenza. Ma pur in uno spazio ristretto e in un ambiente condizionato, i risultati finali non sono prevedibili. La costruzione sperimentale del punto di vista si connette inevitabilmente allo statuto dell'esperimento all'interno della cultura scientifica dell'epoca. Musil, infatti, ben addentro sin dalla giovinezza al mondo delle scienze naturali, ha ben chiare le trasformazioni di carattere concettuale, materiale e cognitivo che le scienze sperimentali stavano attraversando nei primi anni del Novecento, e questa consapevolezza contribuisce alla creazione di una prospettiva letteraria che fa dell'esperimento come metodo messa in scena della produzione del sapere, il suo principale dispositivo di organizzazione e controllo del materiale narrativo.

Ludwig Fleck, microbiologo e filosofo, in un saggio del 1935 dal titolo *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* muove forti critiche al concetto di oggettività scientifica, e cerca di dimostrare, in relazione al caso della sifilide, come la comparsa di un oggetto scientifico e dei criteri che lo rendono tale sia legata a numerosi fattori che vanno molto al di là della semplice "scientificità", e come quest'ultima sia a sua volta un criterio storicamente e socialmente – ma non logicamente – fondato. Tra le altre cose, Fleck analizza il valore dell'esperimento nel processo di produzione e legittimazione del sapere scientifico, individuando nelle esperienze di laboratorio un momento fondamentale per la creazione del "nuovo": la loro struttura aperta e asimmetrica consente loro in un primo momento di situarsi in continuità con una struttura normativa preesistente, che è composita e non esaurisce la sua complessità nel discorso scientifico, ma interessa numerosi aspetti come quello sociale, psicologico, ambientale ecc. Questa cornice caratterizza l'esperimento come «eine bereits gerichtete Beobachtung»[95], perché circoscrive l'ambiente in cui si svolge allo scopo di orientarne i risultati possibili. Tuttavia, nota Fleck, l'osservazione scientifica veramente nuova rompe momentaneamente la continuità con la tradizione, poiché i dati ottenuti sono sempre circondati da un'ambiguità costitutiva: non vi è alcuna relazione causale tra le condizioni di partenza e i risultati finali, almeno per quel che riguarda gli esperimenti condotti in ambiti poco esplorati – e ciò include per Fleck *tutti* gli esperimenti, mentre definisce le esperienze restanti come semplici operazioni di conferma. In rotta con un'epistemologia individualistica per cui il progresso può essere ricondotto allo sforzo e all'intelligenza del singolo individuo, Fleck intende l'oggetto scientifico come il prodotto di pratiche e conoscenze che si estendono molto al di là delle semplici formulazioni normative. Anzi, proprio l'opacità dei risultati

[95] Ludwig Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980), p. 115.

sperimentali presuppone delle strutture di controllo che grazie a una graduale legittimazione da parte di una comunità scientifica e, parallelamente, a un progressivo adeguamento delle condizioni di partenza in funzione dei risultati attesi, orientano la costruzione della «wissenschaftliche Tatsache»:

> Wäre ein Forschungsexperiment klar, so wäre es überhaupt unnötig; denn um ein Experiment klar zu gestalten, muß man sein Ergebnis von vornherein wissen, sonst kann man es nicht begrenzen und zielbewußt machen. Je reicher an Unbekanntem, je neuer ein Forschungsgebiet ist, um so unklarer sind die Experimente.[96]

Le forze centripete e centrifughe che caratterizzano l'esperimento corrispondono a una tensione tra i precetti della verità oggettiva, normata dalla scienza, e l'in-trasparenza dei dati da cui, gradualmente, affiora l'oggetto scientifico.

È da una concezione analoga dell'esperimento che prende forma la narrazione di Musil. Più precisamente, Musil ne adopera il potenziale euristico per sviluppare la sua narrazione nel campo di tensione tra la cornice normativa della scienza e l'incertezza connaturata alla registrazione dei dati sensoriali. Questa funzione acquista evidenza se si considera il passo dei *Tagebücher* riportato in precedenza (si veda la nota 16) in cui Robert si affaccia sul giardino: non solo la scena ricorda un esperimento sulla percezione visiva, ma la narrazione mette a nudo alcune caratteristiche dell'esperimento che, se osservate dal punto di vista del sistema scientifico, restano celate dalla semantica statica del laboratorio. Musil, al contrario, si serve della struttura profonda, storica dell'esperimento, e la codifica in funzione estetica: la finestra è una limitazione oggettiva del campo visivo, e la voce narrante riporta in un primo momento ciò che Robert avrebbe dovuto vedere se tra i presupposti di partenza e i risultati finali vi fosse stata una relazione causale. Ma l'esperimento – come pratica di riscrittura del dato oggettivo – deforma l'aspettativa iniziale, e ciò che effettivamente Robert vede è «eine dunkle Masse, eine langsam bewegte, atmende Masse».

Nella pratica scientifica l'esperimento svolge una funzione narrativa, poiché attraverso di esso viene inscenato il processo di creazione dei suoi stessi oggetti. Questo è sottoposto a un ordine definito: vi è una pianificazione, uno svolgimento e un resoconto dei risultati ottenuti. La visione retrospettiva – l'unica possibile da una prospettiva di tipo normativo – ne restituisce così un'immagine lineare e coerente. Musil, che sin dai suoi primi esordi manifesta una forte consapevolezza scientifica, ha ben chiaro che nelle scienze l'esperimento assolve anche al compito di costruire un ordine in cui gli eventi *appaiono* disposti in maniera consequenziale, vale a dire in

[96] Ivi, p. 114.

una successione logica; in altre parole, è consapevole della dissimulazione messa in opera dalle procedure sperimentali. La sua scrittura ne mette quindi a nudo le logiche mediante la rappresentazione di quelle «Störungshypothesen»[97] connaturate alla pratica sperimentale, ma che la scienza si sforza costantemente di rimuovere, e fonda il suo ordine sulla compromissione dell'ordine narrativo dell'esperimento. Musil concepisce così l'esperimento come atto a un tempo di sovversione e costruzione, dove la creazione del sapere si salda alla pratica narrativa; in ultima istanza, dunque, «das Experiment ist nicht einfach ein Instrument der Exploration bereits gegebener Sachverhalte, sondern wirkt selbst auf die zu untersuchende Situation ein, ja erzeugt sie sogar erst»[98].

Stando a quanto si è finora osservato, i primi tentativi letterari di Musil si risolvono in situazioni che hanno luogo ai margini dell'esperienza quotidiana. La deviazione dalla norma è un fenomeno connaturato a tutti gli aspetti rappresentati, dalla percezione sensoriale all'esperimento, dal rapporto con l'ambiente alla postura morale del soggetto. Lo sguardo perturbato, punto di partenza di una poetica che esplora un generale discostamento dal presunto flusso ordinario degli eventi, nasce, come si è visto, «im Schnittpunkt von psychologischem Wissen über Wahrnehmung, medientechnisch ermöglichter Spurensicherung in kleinsten Zeit-Raum-Einheiten und Faszination an der Fremdheit der gespeicherten Daten»[99]. Ne consegue che la poetica di Musil mira a tradurre in situazioni e figurazioni unitarie la pluralità degli ambiti in cui prende forma la sua visione del mondo. Ad esempio, l'isolamento organico delle prime pagine dei diari è il tentativo di dare un'espressione coerente alla complessa questione del rapporto tra esperimento, potenziale tecnologico e percezione. Non si tratta, pertanto, come è stato ipotizzato, solo dello strumento retorico «einer notwendigen, abstrahierenden Abspaltung der Kunst vom Leben»[100], ma anche di una strategia narrativa per cui arte e vita trovano un nuovo ordine e una nuova espressione estetica.

Per completare questa breve panoramica sulle modalità in cui Musil produce in queste pagine dei *Tagebücher* quelle condizioni sperimentali segnate da deformazioni percettive che comportano il disturbo dell'ordine invalso, proviamo a focalizzarci su due brevissimi testi, questa volta presenti nello *Heft* 3, redatti tra il 1899 e il 1905/1906. Il primo dei due, *Serviettenring aus Alpacca*, condivide diversi elementi con il testo collocato subito dopo (dal titolo *Die Nazarener*), tanto che sembrano due differenti elaborazioni dello stesso testo – anche se con differenze sostanziali di struttura e di riferimenti. Il secondo testo, privo di un vero titolo, non presenta alcun tentativo

[97] Wolf 2010, p. 208.
[98] Roland Innerhofer, Katja Rothe, "Regulierung des Verhaltens zwischen den Weltkriegen. Robert Musil und Kurt Lewin: Regulierungswissen", *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 33/10 (2010), pp. 365-381: 372.
[99] Hoffmann 1997, p. 46.
[100] Beate Sommerfeld, "Das „Triëdern" als Textstrategie in Robert Musils Tagebüchern", *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 1 (2011), pp. 271-300: 273.

diretto di narrazione, ma è piuttosto una riflessione sul funzionamento del sistema nervoso, e parte da alcune considerazioni riprese dalle teorie di Hugo von Münsterberg.

Serviettenring aus Alpacca è il breve schizzo di un'esperienza percettiva. L'io narrante è seduto, rivolto di spalle a una vetrata dietro cui si estende un paesaggio. La natura non è più accessibile senza la mediazione di un «Empfindungsapparat», che non sembra appartenergli fino in fondo, ma che regola tuttavia il suo rapporto con l'ambiente circostante:

> Ich saß einmal vor meinem Serviettenring aus Alpacca. Hinter mir war eine Glaswand mit hölzernen Leisten – hinter dieser Wand ein Garten, mit dem zweifachen Rauschen von Erlen und Tannen und ganz im Hintergrunde die dekorative Silhouette des Hochgebirges. Ich langweilte mich sehr in dieser Gegend, denn mein Empfindungsapparat schien die Gebirgsluft schlecht zu vertragen, mein Geist gedieh nicht, wie eine Pflanze, der man die Nahrung entzogen hat.[101]

L'intero paesaggio, non accessibile direttamente, ha qualcosa di artificiale. Già il *Rauschen* degli alberi sembra riferirsi da un punto di vista lessicale a un doppio ambito di significazione: da una parte il fruscio degli alberi, dall'altra il disturbo di fondo di un segnale acustico. In effetti, la percezione appare nel suo complesso disturbata, distorta dalle mediazioni e rifrazioni deformanti causate dalle condizioni in cui si trova a operare l'«Empfindungsapparat». L'esperienza centrale del testo sembra sintetizzare l'intera questione in una singola immagine:

> Da sah ich von Ungefähr auf meinen Serviettenring. Seine runde Form brach die Linien ein wenig, und sein Silbergrau verlieh dem Bilde der Gegenstände etwas von der Stille dieser Farbe. Ich sah das Bild. Ein verzerrtes Bild! Und doch war darin etwas von jener Traurigkeit, wie wir sie im Sterbeakte eines Tristan fühlen, wenn wir die salzige Kälte der Meerluft uns berühren glauben – oder wie in der trostlosen Enge von Leibls Schneiderstube […]. Alles Natur in zweiter Folge. Und in meinem Serviettenring das noch verzerrt zu Natur dritter Folge.[102]

L'artificiosità della percezione innesca una riflessione sulla natura fittizia e costruita dell'esperienza estetica (i riferimenti sono all'opera, con l'accenno alla morte di Tristan, e alla pittura con il rimando al quadro di Leibl), mentre la fase di verifica della percezione stessa è compromessa dal segnale disturbato che giunge all'«Empfindungsapparat». Musil esclude dallo spazio sperimentale della sua narrazione la possibilità di una percezione pura: l'intero ambiente è accessibile solo in maniera mediata, e ogni mediazione comporta una distorsione del segnale percettivo. Questa stessa condizione di disturbo si ritrova anche nella rappresentazione dei paesaggi a cui Musil fa

[101] TB I, pp. 69-70.
[102] Ivi, p. 70.

riferimento e che non è, secondo la tradizione della *Landschaftsmalerei*, la semplice riproduzione di un'immagine che si dà immediatamente allo sguardo, «sondern spiegelt das ästhetische Ideal einer Zeit, das zudem zumeist medialer Vermittlung bedarf».[103] Infine, medium percettivo e paesaggio si intrecciano per formare una nuova unità, al punto che la calma che avverte l'io narrante non proviene da quella sorta di "quadro" paesaggistico che si trova alle sue spalle, ma dal «Silbergrau» dell'oggetto che ne riflette l'immagine. Gli oggetti, le forze psichiche, le linee prospettiche, non riposano in un'esistenza separata, ma esistono come forze performative, che si costituiscono in base all'influsso – reale o potenziale – che esercitano le une sulle altre.

Le condizioni in cui ha luogo il disturbo del segnale sono l'oggetto primario della narrazione. Gran parte della critica ha individuato, tra le varie suggestioni esercitate dal pensiero scientifico sulla scrittura di Musil, il modello di campo come una delle più influenti sul suo processo di scrittura, in particolare per quel che riguarda la descrizione delle interazioni tra i personaggi e l'ambiente.[104] La perturbazione, in quanto anch'essa vettore della comunicazione, rientra pertanto a pieno titolo nelle dinamiche di campo. In accordo con la definizione di esperimento espressa poco prima, vogliamo qui affermare che il modello di campo messo a punto da Musil, modello composito che si nutre di molteplici influenze provenienti da aree del sapere differenti, è costruito proprio a partire dalla messa in scena di condizioni che, se per certi versi disturbano il segnale comunicativo, in realtà sono una parte costituente del suo funzionamento: la funzione estetica si manifesta nel tentativo di raffigurare questi meccanismi comunicativi in situazioni che ne minano la coerenza e ne mettono in luce la precarietà, pur essendo in realtà integrate in maniera sistemica nel processo di comunicazione. Questo lavoro di contaminazione, che mira a rendere visibili le contraddizioni che i processi di produzione del sapere scientifico tendono a riassorbire, oltre a definire il rapporto del Musil artista con le scienze, ci restituisce la cifra dell'estensione dell'ordine sperimentale a tutti gli ambiti dell'organizzazione della società.

Se in questi termini la questione può apparire un po' astratta, per fare chiarezza si può provare a osservarla dal punto di vista storico, richiamando le correnti scientifiche coeve, per capire in quale contesto maturi la posizione di Musil. Un breve frammento dei *Tagebücher* in particolare, di cui non è molto chiaro in che misura sia da attribuire a Musil e in quali parti si tratti di un estratto da un lavoro di Münsterberg riportato da Musil, offre una prospettiva interessante sia sul rapporto tra le varie discipline scientifiche, sia su come il concetto di *organizzazione* divenga operativo in modo indifferenziato e trasversale: sembra alimentarsi degli sforzi di molteplici discipline, ma riproduce i

[103] Sergej Rickenbacher, *Wissen um Stimmung. Diskurs und Poetik in Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törless" und „Vereinigungen"* (Paderborn, Fink, 2015), p. 115.
[104] Cfr. Innerhofer, Rothe 2010; Hoffmann 1997, pp. 274-282; Hoheisel 2006, pp. 63-65.

suoi meccanismi in ambiti apparentemente piuttosto distanti – come possono esserlo la biologia e l'amministrazione dello Stato:

> Der höher entwickelte Organismus besitzt auch nicht bloß ein einziges Zentrum oder eine einzige Gruppe von Zentren sondern eine Reihe von lokalen Zentren, die Ganglien-Gruppen des Sympathicus, die verschiedenen Rückenmarkssegmente, die einzelnen Teile des Gehirns. Diese verschiedenen Zentralorgane sind relativ selbständig und versehen ihre eigenen getrennten Funktionen für sich; andrerseits sind sie sich subordiniert: ihre Gesamtheit bildet keine Republik von Gleichgestellten, sondern eine Hierarchie von Beamten, und das System der Nervenzentren im Gehirn und Rückenmark gleicht dem System der Verwaltungsbehörden in einem Staat. Man könnte das Rückenmark als eine Reihe rudimentärer Gehirne ansehen. Die Ganglien des sympathischen Nervensystems als ein Netzwerk von noch Unvollkommeneren und dem, was wir geistiges Wachstum nennen, entspricht von den Jahren an, in welchen keine Vermehrung des Gehirnvolumens mehr stattfindet, eine reichere Verzweigung der von den Zellen auslaufenden Faserzüge, insbesondere in der Großhirnrinde, durch welche Nervenelemente welche bisher ohne Verbindung miteinander standen, in Beziehung gesetzt werden. Je mehr man die Stufenleiter der Tiere hinabsteigt, desto lockerer wird die gegenseitige Abhängigkeit der nervösen Zentren voneinander. Die Monarchie von Zentren, welche, ungleich in ihrer Entwicklung eng miteinander verbunden und einem Hauptzentrum untertan sind, wird zu einer Republik ganz gleicher und fast unabhängiger Nervenzentren. Jedes einzelne Zentrum leidet weniger durch die Lostrennung von den übrigen; wird es isoliert, so funktioniert es länger und vollkommener weiter. Zuletzt wird jedes Segment ein vollständiges Hirn und das Totaltier ist gebildet aus mehreren Elementartieren, die sich in einer Reihe hintereinander befinden. – Wie verhält man sich zu diesen Tatsachen, wenn man sich im Sinne einer Entwicklung nach oben erzieht und nach einer neuen Art des Sexuallebens trachtet?[105]

Questa testimonianza non si può ridurre al semplice interesse mostrato da Musil nei confronti delle ricerche sulle funzioni del cervello e degli influssi che esse esercitano sullo sviluppo di rappresentazioni psicofisiche dei processi percettivi.[106] Qui è presente piuttosto una tendenza a ricondurre su un sostrato comune tanto le problematiche inerenti a certi ambiti del sapere scientifico, quanto le questioni relative all'organizzazione delle strutture politiche: in maniera analoga alle fasi di sviluppo dell'organizzazione statale, gli organismi perseguono una strada evolutiva che conduce al massimo grado di differenziazione interna, attraverso una serrata divisione del lavoro. Il risultato è un sistema pluricentrico e interconnesso, dove le informazioni vengono elaborate in maniera indipendente, ma che non dà vita a un "essere totale", bensì solo alla somma di

[105] TB I, pp. 71-72.
[106] Cfr. Hoheisel 2010, p. 353.

intelligenze separate. La questione sollevata alla fine del paragrafo ha inoltre la funzione di estendere l'orizzonte del problema oltre l'ambito ristretto dell'analogia tra sistema nervoso e Stato: volgendo l'attenzione verso lo sviluppo del singolo, Musil lascia trasparire l'intenzione – messa poi in atto attraverso la creazione letteraria – di tradurre questi nodi teorici in situazioni concrete in cui il soggetto agisce all'interno di una rete di relazioni apparentemente stabili che presentano i tratti distintivi di strutture di controllo e mantenimento dell'ordine, le quali a loro volta definiscono le possibilità percettive e lo sviluppo psicologico dell'individuo.[107]

Come ho poco prima accennato, non è ben chiaro a chi siano da attribuire queste parole – tranne, ovviamente, la conclusione: l'edizione dei *Tagebücher* curata da Frisé fa riferimento ai capitoli XIII e XIV dell'opera di Münsterberg *Grundzüge der Psychologie*, pubblicata a Lipsia nel 1900; e anche se in quei capitoli non è presente un passaggio simile – e dunque l'indicazione di Frisé è imprecisa – questi temi occupano un ruolo centrale nell'opera di Münsterberg, ed è di particolare interesse osservare come in simili dibattiti si rifletta un più generale mutamento del modello di organizzazione psico-fisica, uno slittamento cioè da uno schema puramente fisiologico a uno di tipo biologico. Münsterberg, nella sua opera, tenta di dimostrare come la fisiologia non possa essere un modello valido, dato che non era in grado né di rendere conto della complessità dell'evoluzione né tantomeno di chiarire lo sviluppo e le manifestazioni della vita psichica negli esseri viventi: le sue rappresentazioni pregne di meccanicismi sono intrappolate in uno schema di rapporto causa-effetto che non è in grado di cogliere le differenze qualitative tra le differenti forme di adattamento e di espressione dei viventi. La prospettiva offerta dalla biologia, al contrario, presuppone la capacità degli organismi, a tutti i livelli di organizzazione, di orientare le proprie azioni in vista di un "vantaggio", che si configura, nella sua forma più semplice, come movimento regolato in risposta a uno stimolo ambientale, volto ad aumentare le possibilità di sopravvivenza. Sulla base di ciò, Münsterberg ipotizza un modello di organizzazione dei viventi che si configura come una rigida *Arbeitsteilung*, la quale non limita la sua azione alla sfera organica, ma orienta la vita animale anche sul piano sociale – dal microorganismo al *Kulturmensch*. Il principio di divisione del lavoro è inteso come una conquista evolutiva di primaria importanza, al punto che esso è attivo anche nell'organizzazione di sistemi complessi e apparentemente estranei alla vita biologica in senso stretto. Scrive infatti Münsterberg:

[107] Il concetto di organizzazione e, contestualmente, i risvolti pratici che la sua messa in opera presenta, non interessano soltanto la semplice configurazione degli elementi all'interno di una regione del sapere, ma fanno riferimento alla fabbricazione di processi e strutture incaricate di produrre un certo ordine. Cfr. Florian Kappeler, *Situiertes Geschlecht: Organisation, Psychiatrie und Anthropologie in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"* (München, Fink, 2012), pp. 47-48.

> Nicht anders liegt die Situation bezüglich der selbstlosen Arbeitsteilung in Staat und Moralgemeinschaft. Der Zweck aller Staaten ist Herstellung des Rechtsschutzes nach innen und Organisation der Macht nach außen; alle übrigen Zwecke, für die der Kulturmensch die Hilfe des fertigen Staates in Anspruch nimmt, gehören nicht zu seinem Wesen, jedoch ein Staat ohne Recht für seine Untertanen und ohne Organisation gegen seine Feinde ist nicht denkbar. Aber beide Aufgaben wurzeln in demselben Prinzip wechselseitiger Unterstützung zur Abwehr und Angriffen.[108]

Qui emerge con ogni evidenza il terreno di analogie su cui poggiano le forme più disparate dell'attività organica e sociale che Münsterberg mette a punto attraverso una rilettura del principio di causa-effetto: non si tratta più di una catena in cui si susseguono banalmente azione e reazione, ma di un proliferare di schemi evolutivi efficaci che pervadono ogni espressione della vita. Per tale motivo il passo di Musil non è da leggere come la semplice esposizione di alcune funzioni cerebrali guidata dall'interesse per le ricerche sul cervello e l'influsso che queste hanno sullo sviluppo di un modello psicofisico dei processi percettivi.[109] Ci troviamo qui, piuttosto, di fronte all'attitudine a ricondurre su un sostrato comune, quello delle strategie di organizzazione, le questioni delle scienze naturali e quelle delle strutture politiche, Il concetto di organizzazione, in tal senso, non si riferisce solo alla semplice configurazione di determinati elementi all'interno di una certa sfera del sapere, ma descrive i processi implicati nella fabbricazione e nella rappresentazione di un certo ordine.[110]

Alla luce di queste riflessioni si può concludere che, sin dai suoi primi tentativi letterari, Musil mette in opera forme narrative che si interfacciano costantemente con il sapere scientifico, ma non nel senso di una rigida trasposizione di alcuni schemi o concetti, quanto come strategie conoscitive ed esplorative volte a interrogare questo sapere e a indagarne le contraddizioni. È in un simile contesto che può essere inquadrato l'emergere del modello di campo: si tratta tanto di una messa in scena di problematiche situate nel cuore dell'interazione tra le diverse forme di sapere, a cui Musil dà una forma letteraria, quanto del tentativo (continuo, mai portato a termine, strutturalmente senza fine) di trovare una forma espressiva che tenga assieme esperimenti percettivi e ordini biologici, strumenti ottici, strategia militare e sessualità. In questo paragrafo abbiamo esplorato le origini di tale progetto, soffermandoci su testi frammentari e incompleti; nel paragrafo successivo verrà analizzato, come già anticipato, il breve racconto dal titolo *Ein Soldat erzählt*, un testo che oltre a essere una prima stesura della novella *Die Amsel*, costituisce una delle testimonianze letterarie più significative dell'esperienza della Prima guerra mondiale, nonché una delle poche occasioni in cui Musil si confronta direttamente con il trauma individuale e collettivo causato dai disastri della guerra. Molto spesso, infatti, la guerra costituisce per Musil una situazione

[108] Hugo Münsterberg, *Grundzüge der Psychologie* (Leipzig, Barth, 1900), p. 475.
[109] Cfr. Hoheisel 2006, p. 353.
[110] Cfr. Kappeler 2012, pp. 47-48.

che emerge raramente nella sua prosa narrativa e che anche nel *Mann ohne Eigenschaften* ha il ruolo di un oggetto rimosso e scacciato via, le cui logiche però restano attive e operative senza che esso faccia direttamente la sua comparsa. Nel prossimo paragrafo verranno esaminate proprio tali logiche, assieme alle contingenze culturali in cui si sono imposte.

2. *Ein Soldat erzählt*: la guerra, il paesaggio, i rumori

Le tracce della guerra negli scritti di Musil si differenziano tra loro sia per la forma testuale che per il modo di formulare il problema da cui prendono le mosse. Tuttavia, possiamo affermare che l'episodio della freccia («Fliegerpfeil») scagliata dall'aereo italiano – episodio elaborato in tre versioni differenti – si caratterizza per un certo grado di persistenza, sebbene «jeder der drei Texte auf die Frage, was sein Ereignis ist, eine andere Antwort zuläßt».[111] La seconda versione (la prima ad essere formulata espressamente come testo narrativo) è composta tra il 1915 e il 1916, nel periodo in cui Musil si trova al fronte, e narra di un particolare fenomeno acustico vissuto da un soldato dell'esercito austriaco durante il suo stazionamento presso il fronte italiano.

Il racconto sembra essere concepito come un esperimento psicologico. L'esperienza centrale, che si può grossolanamente riassumere come la percezione di un rumore indistinto, ha luogo nel punto in cui la guerra, come situazione totale, si interseca con la conoscenza sperimentale di modelli psicofisici. Il paesaggio è artificiale, «von Gott wie ein Posaunenstoß geschaffen»[112], e lo squillo del trombone di Dio si avvicina qualitativamente alle «Stellungsbauten» dei soldati, nella misura in cui entrambi sottendono la trasformazione di un sostrato materiale operata attraverso mezzi tecnici. Il paesaggio di guerra, colto nella sua artificiosità, è integrato perfettamente nell'ambiente, e questo aspetto è dominante soprattutto sul piano metaforico:

> […] wenn ich die Nase herausstreckte, sah ich die Brentagruppe hell himmelblau wie aus Glas steif gefaltet. Und in den Nächten waren die Sterne groß wie aus Goldpapier gestanzt und flimmerten fett wie aus Teig gebacken […].[113]

Nel paesaggio artificiale si rivela in maniera autoriflessiva l'avvicinamento programmatico del narrare alle pratiche sperimentali.

[111] Hoffmann 1997, p. 121.
[112] Musil, GW 7, p. 752.
[113] Ebd.

La guerra offre sia l'occasione che la necessità di elaborare nuove tecniche per interpretare e regolare i fenomeni che si verificano nel paesaggio – quando non tipologie di paesaggi prima assolutamente inaudite – e stimola così la nascita di nuove prospettive per osservarli. Una delle più interessanti è la formulazione da parte di un collega di Musil, lo psicologo Kurt Lewin, di una nuova concezione del paesaggio espressa in un noto contributo apparso nel 1917 dal titolo *Kriegslandschaft*.[114] Le osservazioni di Lewin sono compiute dal punto di vista del «Feldartillerist»[115], in accordo al suo grado sul campo di battaglia, e scaturiscono da una nuova possibilità di rappresentazione dello spazio, a sua volta profondamente connessa con l'esperienza individuale e collettiva della guerra. Le logiche del campo di battaglia, infatti, offrono a Lewin lo spunto per un'analisi psicologica caratterizzata dal ruolo centrale dell'aspetto topologico. Di conseguenza il confine del paesaggio di guerra non coincide più con il semplice potenziale percettivo del soggetto (in questo caso il soldato), ma è determinato topologicamente. La «Friedenslandschaft»[116] si estende «weit über den Raum hinaus, den nach optischen Gesetzen die Netzhaut, selbst sukzessiv, wiederspiegeln kann».[117] Nel paesaggio di guerra ha luogo «eine Veränderung der Landschaft selbst», vale dire a un mutamento radicale della situazione totale: «Nähert man sich jedoch der Frontzone, so gilt die Ausdehnung ins Unendliche nicht mehr unbedingt. Nach der Frontseite hin scheint die Gegend irgendwo aufzuhören; die Landschaft ist *begrenzt*.»[118] Questa prima delimitazione di un confine separa lo spazio extra-psicologico da uno spazio vitale, che è poi il luogo dell'azione. Non si tratta dunque della semplice divisione tra paesaggio di guerra e paesaggio di pace come oggetti astratti, ma di un confine che definisce l'ambito delle possibilità di azione attuali e concrete.[119]

Lo scrittore e psicologo Robert Musil condividerà il destino di Lewin e molti altri scienziati e scrittori che prenderanno parte alla Grande Guerra. La velocità, l'irruzione senza precedenti delle nuove tecnologie nella strategia bellica, le situazioni percettive estreme a cui i soldati sono costantemente esposti, contribuiscono a integrare la determinazione del paesaggio come *paesaggio di guerra* attraverso la progettazione di nuove possibilità di rappresentazione e archiviazione delle

---

[114] Kurt Lewin, "Kriegslandschaft", in C. F. Graumann (hg.), *Kurt-Lewin-Werkausgabe*, Bd. 4 «Feldtheorie» (Bern/Stuttgart, Klett-Cotta 1982), pp. 315-525.
[115] Ivi, p. 315.
[116] Ibidem.
[117] Ivi, p. 316.
[118] Ibidem.
[119] La guerra rappresenta senza dubbio un caso ideale per l'applicazione di quelle teorie che inquadrano gli attori e gli oggetti presenti nel campo come forze vettoriali orientate. Inoltre, le dinamiche belliche esercitano un influsso decisivo per l'elaborazione di un simile modello, non fosse altro per lo stato di conflitto che esso mette in scena. Nelle sue opere successive, tuttavia, Lewin si libera in larga parte – tanto sul piano del linguaggio che su quello delle situazioni trattate – dalle incrostazioni lasciate dall'esperienza della guerra, la quale tuttavia, in termini di organizzazione, strategia e storia del pensiero, resta uno degli ambiti di maggiore influenza. Concordo dunque con Kümmel quando scrive: «[…] psychologische Feldtheorie und Gruppendynamik à la Lewin modellieren ihre Gegenstände als strategische Situationen, die allerdings nicht notwendigerweise *bürgerkriegsartig* ausgefochten werden müssen.» (Kümmel 2001, p. 207).

esperienze psicofisiche.[120] Le nuove condizioni imposte dalla guerra costringono anche Musil a confrontarsi con i limiti della percezione ordinaria e, soprattutto, costituiscono l'impulso per la messa a punto di nuove modalità di narrazione. Queste, in virtù della loro mescolanza con le scienze sperimentali e con l'esperimento come tecnica di produzione del sapere, nascono come soluzioni a due problemi spinosi della narrazione, vale a dire la definizione di un «Ausleseprinzip»[121] e la conseguente organizzazione del materiale nel testo. Al centro del racconto non c'è solamente il resoconto di un attacco aereo nemico: la narrazione è il tentativo di introdurre un'esperienza allucinatoria e improbabile all'interno del contesto inesplorato – e per questo accessibile sperimentalmente – che le condizioni inedite della Grande Guerra avevano contribuito a produrre. In questo luogo, «wo keiner weiß, daß er stirbt und doch in jeder Woche einige sterben»[122], che è lo spazio del racconto, ordine e caso si incontrano come funzioni di probabilità che regolano il campo degli eventi. Una particolare valenza statistica investe infatti l'evento centrale del racconto:

> Die Battn. ringsum begannen sich wahnwitzig zu ereifern, der helle Himmel war im Nu von weißen Wölkchen wie mit einer Puderquaste betupft…und zwischendurch schwamm wundervoll mit ausgespannten Flügeln der Aeroplan… Im gleichen Augenblick während ich gänzlich hingerissen hinaufstarrte, fuhr mir die Gedanke durch den Kopf, daß wir hier – eine Gruppe wie Rennbesucher beisammenstehender Offiziere, ein verlockendes Ziel bieten mußten. Im nächsten Augenblick hörte ich ein leises Singen. Ein Schuss war es nicht; aber natürlich kann es auch umgekehrt vor sich gegangen sein. Er hat einen Pfeil abgeworfen, dachte ich mir; aber ich war nicht erschrocken, sondern mehr verzückt. Ich wunderte mich, daß die anderen nichts hörten. Ganz dern aus dem Äther kam es näher (heran). Es war hoher, dünner, singender Laut.
>
> Lange, sehr lange hörte ich ihn näher kommen. Er wurde körperlicher, schwoll an, bedrohlicher. Aber das Musikhaft verlor er nicht.[123]

Il fatto che «in diesem Spiel Akustik und Statistik von Anfang an gekoppelt [sind]»[124] è un dato oggettivo che investe l'esperienza della guerra nella sua totalità, e che ha spinto numerosi scienziati ad applicare «laboratory instruments and techniques to solve military problems, from the development of sound-ranging devices in physics to that of poison gas in chemistry».[125]

---

[120]Cfr. Hoffmann 1997, pp. 114-116.
[121] Peter Berz, "Der Fliegerpfeil. Ein Kriegsexperiment Musils an den Grenzen des Hörraums", in J. Hörisch und M. Wetzel (hg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1970 bis 1920* (München, Fink, 1990), pp. 265-288: 281.
[122] GW 7, p. 752.
[123] Ebd.
[124] Berz 1990, p. 283.
[125] Mitchell Ash, *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1995), p. 188.

Così come gli esperimenti uditivi mirano a produrre la rappresentazione di un ordine acustico e spaziale a partire da incertezze di natura statistica, allo stesso modo il racconto prende le mosse dalla manipolazione del materiale narrativo secondo un principio di selezione. Circa dieci anni dopo la stesura di *Ein Soldat erzählt*, Musil proverà a scandire nel saggio *Ansätze zu neuer Ästhetik* i problemi fondamentali della creazione letteraria. Egli ritiene che all'arte spetti «die Aufgabe unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt.»[126] La dissoluzione dell'esperienza stereotipata e quotidiana non esaurisce però il compito dell'opera d'arte, che mira in ultima istanza a produrre «ein anderes Verhältnis des Erlebenden zum Erlebnis, dessen Inhalt sich nicht zu ändern braucht, aber gewissermaßen ein Lagezeichen, einen Vektor, eine andere Richtung erhält.»[127]

L'esperienza diretta e senza mediazione sembra dunque esclusa dall'ambito dell'opera artistica. Al suo posto si profila una forza regolatrice e orientata che produce, a partire dall'improbabilità e dal caso, un nuovo ordine nel campo di distribuzione governato da leggi statistiche:

> Bevor der Fliegerpfeil akustisch wird, ist es schon statistisch. Er ist „Streuung" und „zufällige Verteilung" zu einer Waffe kristallisiert, einer Waffe ohne Antrieb, ohne Explosivwirkung, mit minimalen ballistischen Einflußmöglichkeiten, „projiziert (geworfen)" auf ein Wahrscheinlichkeitsschlachtfeld.[128]

Una «zufällige Verteilung» resta tuttavia orientata verso un obiettivo: l'aereo italiano non indirizza i suoi colpi in maniera puramente casuale, ma spara verso «eine Gruppe wie Rennbesucher beisammenstehender Offiziere»[129], tra i quali si trova anche la voce narrante. Il principio di selezione fisico, spaziale e acustico del racconto, principio in grado di connettere differenti tipologie discorsive, nasce da questa costante tensione tra caso e calcolabilità. Pochi anni dopo la guerra alcune ricerche sperimentali sulla percezione della direzione e del movimento del suono costituiranno la testimonianza di una connessione essenziale tra spazio acustico e fisico, tanto che si potrà parlare dell'esistenza di un «Hörraum».[130] Le condizioni estreme della Prima guerra mondiale pongono i soldati di fronte alla dimensione pratica e immediata di questo problema percettivo poiché, come nota giustamente Hoffmann, nel caos della battaglia la funzione dello sguardo perde

[126] GW, 8, p. 1152.
[127] Ebd.
[128] Berz, op cit., p. 283.
[129] GW, 7, p. 752.
[130] Erich M. von Hornbostel, "Das räumliche Hören", in A. Bethe (hg.), *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie* (Berlin, Springer, 1926), Bd. 11, p. 602-618.

la sua centralità nei confronti delle potenzialità conoscitive dell'udito[131] - e in tal senso le scoperte tecniche e le strategie politico-militari collaborano al fine di occultare l'orrore dei campi di battaglia a scopi propagandistici. La "ritirata strategica" della vista, che fino ad allora aveva regolato il rapporto tra l'individuo e il paesaggio di guerra, apre la possibilità per lo psicologo Robert Musil di un'osservazione diretta dei fenomeni acustici, e gli consente di collocarli sperimentalmente nell'ambito di esperienza dei soldati. Infatti, se, come annota Musil nei *Tagebücher* «die Gefechte, Toten usw., die sich vor den Stellungen abspielten haben mir bisher keinen Eindruck gemacht»[132], tutt'altro effetto hanno avuto i fenomeni acustici relativi ai combattimenti:

> Der Laut des Geschosses ist ein anschwellendes und, wenn der Schuß über einen fortgeht, wieder abschwellendes Pfeifen, in dem der ei-Laut nicht zur Bildung gelangt. Große Geschosse nicht zu hoh über der eigenen Stellung lassen den Laut zum Rauschen anschwellen, ja zu einem Dröhnen der Luft, das einen metallischen Beiklang hat…Der Eindruck war der eines unheimlichen Aufruhrs in der Natur. Die Felsen rauschten und dröhnten. Gefühl einer bösartigen Sinnlosigkeit.[133]

Mentre la tecnologia militare cerca di strappare questi rumori indistinti dalla loro opacità percettiva mediante lo sviluppo di nuovi strumenti acustici in grado di stabilire con precisione sempre crescente l'origine e la direzione del suono, la guerra rappresenta per Musil, come spazio sperimentale, «nicht allein Ort der Exploration, sondern Übungsinstrument eines experimentellen Verhaltens, das einen wissenschaftlich exakten Umgang mit dem Möglichen sucht».[134] Sulla scorta di condizioni sperimentali così formulate, diviene possibile per il *Dichter* isolare le relazioni tra i fatti imposte dalla guerra, e dargli la forma della narrazione.[135]

Dal punto di vista del soldato ogni oggetto presente nel paesaggio si relaziona alla guerra come situazione generale. La struttura del paesaggio di guerra, luogo sempre "orientato" e "limitato", funge da meccanismo cognitivo che sovrintende al cambiamento dinamico della funzione degli oggetti, dei confini e dei fenomeni nel paesaggio stesso. Lewin individua questo procedimento con precisione:

> Auch die relativ großen, nicht durch Gräben zerstückelten Fläche, die man an und für sich sehr wohl als Feld oder Wald bezeichnen könnte, sind nicht Felder oder Wälder im Sinne der Friedenslandschaft;

---

[131] Hoffmann 1997, p. 114.
[132] TB I, p. 312.
[133] Ivi, p. 313.
[134] Innerhofer, Rothe 2010, p. 371.
[135] Scrive in tal senso Innehofer: «Während die spezialisierten Wissenschaften die Tatsachen ihrer jeweiligen Gegenstände möglichst präzise zu analysieren hätten, sei es die Aufgabe der Dichter, die *Beziehungen* zwischen den Tatsachen und Einzelerkenntnissen zu erforschen» (Roland Innerhofer, "Robert Musils Netz-Werk", *Musil-Forum* 32 (2013), pp. 130-146: 131).

> ebensowenig behalten die Dörfer den ihnen sonst zukommenden Charakter. Sondern all diese Dinge sind reine Gefechtsdinge geworden; ihre wesentlichen Eigenschaften sind die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, sie vom Feinde aus einsehen der Schutz, den sie gegen Infanterie- und Artilleriewirkung geben, ihre Eigenschaften als Schußfeld, die Anzahl und Verteilung besonders geschützter und besonders gefährdeter Stellen, die Häufigkeit, mit der der Feind sie zu bestreichen pflegt, und die Art und Intensität ihrer augenblicklichen Gefährdung.[136]

Le dinamiche regolative offerte dal modello di campo abbozzano un dispositivo di controllo – che dal punto di vista della teoria dei media Michel Serres definisce in termini di «lotta contro il rumore»[137] - il quale opera contro ogni deviazione dalla norma al fine di un inserimento forzato in una rete di relazioni precostituite. Musil, al contrario, intende la pratica della narrazione come un'attività di dissezione, in cui il vivisettore colloca l'oggetto della sua indagine «unter das Mikroskop»[138], dissolvendone in maniera calcolata le relazioni con il contesto generale[139]. Isolare vuol dire sospendere la norma, interrompere sperimentalmente le relazioni con il contesto ed elevare la complessità del sistema. Nel paesaggio di guerra, un paesaggio fenomenologico, regolato da strategie tecnico-militari, si rivela così la connessione tra il proiettile orientato come un vettore e l'allucinazione acustica vissuta dal soldato. La crescente corporeità e «das Musikhafte»[140] del proiettile appaiono isolati dal contesto bellico, mettono alla prova le capacità percettive del soldato e conferiscono ai rumori della guerra l'improbabile configurazione di un «leise[] Singen[]».[141] Da ciò emerge in ultima analisi l'irreparabile contraddizione tra l'organizzazione militare, violenta e normativa del campo di battaglia e la «bösartigen Sinnlosigkeit» dell'esperienza della guerra.

---

[136] Lewin, Kriegslandschaft, p. 134.
[137] Michel Serres, *Il Parassita* (Milano, Mimesis, 2022), p. 117.
[138] TB I, p. 3.
[139] Per questo motivo si può condividere solo in parte l'affermazione di Arndal quando, parlando della costruzione dello spazio in Musil, afferma: «Der Raum ist nicht so sehr der trennende Raum zwischen den Dingen als eine Kraft, die alle Elemente des Gesichtsfelds zu einer allumfassenden Totalität vereint, was das Gefühl der Partezipation an dieser Totalität erwecken kann» (Steffen Arndal, "Robert Musil und der wissenschaftliche Raumdiskurs in Berlin um 1900", in A. Daigger (hg.), *Robert Musils Drang nach Berlin: internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers* (Bern/Wien, Lang, 2008), pp. 107-128: 122.) Che lo spazio sia concepito principalmente come un insieme di forze, questa è anche la tesi che si vuole portare avanti in questa sede. Musil, tuttavia, consapevole dell'azione che le istanze produttive, mascherate da necessità sociali, esercitano sulla costruzione del sentimento di partecipazione alla totalità, mette in scena il tentativo di manipolare, sezionare e ricostruire questo campo di forze, collocandolo nell'ordine sperimentale delle pratiche di vivisezione.
[140] GW Bd. 7, p. 753.
[141] Ivi, p. 752.

3. *Triëdere*, o lo sconvolgimento dell'ordine

Dopo la sua formazione come ingegnere e tecnico tra Brünn e Stoccarda, Musil intraprende un percorso di studi in psicologia e filosofia (con materie secondarie matematica e fisica) presso la Friedrich-Wilhelm-Universität di Berlino, che si concluderà nel 1908 con il conseguimento del dottorato sotto la guida di Carl Stumpf. Per la particolarità della sua formazione, che rappresenta un caso quasi unico tra gli autori coevi, e per la varietà di influenze interdisciplinari con cui entra in contatto soprattutto durante gli anni trascorsi a Berlino[142], Musil incarna, come intellettuale, saggista e scrittore, l'incontro tra quelle «zwei Kulturen» che a partire dal Seicento avevano definito i tratti del pensiero occidentale[143] – vale a dire la cultura umanistica e quella scientifica. Sebbene una simile distinzione possa sembrare per certi versi vaga e arbitraria, e implichi l'esistenza di confini netti tra le discipline, essa recupera il suo valore se si sposta l'attenzione sulle modalità narrative che le diverse forme di sapere adoperano per incorporare un oggetto nella loro sfera di competenza, per sottrarlo cioè a un ambito di esperienza indifferenziato e pre-oggettivo: posto che in entrambi i casi si tratta di strategie rappresentative, da un punto di vista storico «beide Wege zweigen voneinander ab, sobald die Wissenschaft die verifizierbare Konvergenz von Denken und Sein behauptet und zuletzt zum »Dass« von Existenzaussage und »Weil« von Theorien übergeht»[144].

In una simile prospettiva, il programma intellettuale di Musil può essere letto come il tentativo di assottigliare i confini tra le due culture mettendo in luce la precarietà di alcuni nuclei del pensiero occidentale, spesso trattati dalla scienza e dalla filosofia come oggetti immutabili. Dai saggi e dai testi letterari si profila infatti una *dritte Kultur*, policentrica e obliqua, che opera in virtù di una consapevolezza attiva dell'elemento sociale connaturato a tutte le forme strutturate di conoscenza, e si occupa di dare una forma teorica e pratica a questa consapevolezza, eleggendo a suo oggetto d'interesse tutto quanto si situa *in limine* tra i due ambiti e ne porta pertanto incise le contraddizioni.

Uno degli esempi più significativi di questo tentativo si può trovare nel saggio *Der mathematische Mensch*, pubblicato nel 1913, in cui Musil prova a far luce sulla funzione della matematica nella storia della scienza, e su come il pensiero matematico abbia lasciato tracce profonde nella storia della cultura. A differenza che nelle altre scienze, in matematica le certezze acquisite da secoli di studi possono venire improvvisamente meno, tanto da sollevare non poche perplessità nei confronti di quelle dottrine scientifiche e filosofiche che intendono le logiche interne

[142] Cfr. Birgit Nübel, Christian Norbert Wolf (hg.), *Robert-Musil-Handbuch* (Berlin/Boston, De Gruyter 2016), p. 8.
[143] Wolf 2010, p. 233.
[144] Ivi, p. 218.

delle scienze e le leggi che ne derivano come ordinamenti fondati su un'economia del pensiero, vale a dire sul massimo profitto pratico unito al minimo dispendio di energie intellettuali:

> Nun wenn man nicht auf den Nutzen nach außen sieht, sondern in der Mathematik selbst auf das Verhältnis der unbenutzten Teile, bemerkt man das andere und eigentliche Gesicht dieser Wissenschaft. Es ist nicht zweckbedacht, sondern unökonomisch und leidenschaftlich.[145]

Il pensiero matematico, considerato dall'esterno come la quintessenza dell'organizzazione razionale dello spirito, visto dall'interno pare capovolgere questo pregiudizio: l'«intellektuelle[r] Skandal» della matematica rappresenta il massimo fattore di turbamento della rigida impalcatura delle scienze naturali, e lo strumento pratico in grado di minare i precetti di un razionalismo che vuole le scienze naturali separate dalla cultura umanistica sulla base di presupposti ontologici. Musil situa idealmente la matematica in continuità intellettuale con le arti – in special modo la letteratura – dalle quali però si differenzia in quanto a finalità. Il *Dichter*, che incarna questa modalità particolare di intendere la letteratura, è posto al centro di una dialettica tra sentimento e intelletto: integrare il sentimento (*Gefühl*) con la componente razionale dell'intelletto (*Verstand*), e fare in modo che questo diventi spirito (*Geist*), «diesen Schritt zu tun, das ist Sache des Dichters»[146].

La letteratura, dunque, si pone per Musil il compito di esplorare quei luoghi dell'esperienza immersi in una penombra epistemologica, in cui l'ordine prescritto e atteso degli eventi viene scosso dall'interno. Per assolvere a questo compito essa si è dotata di mezzi stilistici tutt'altro che astratti e arbitrari, situati anzi all'interno di una storia articolata, difficilmente scindibile da quella delle altre forme culturali. Come chiarisce puntualmente Musil in *Ansätze zu neuer Ästhetik*, pubblicato nel 1925, «[i]hre letzte Wurzel haben alle diese Mittel in sehr alten Kulturzuständen und insgesamt bedeuten eine außerbegriffliche Korrespondenz des Menschen mit der Welt»[147]. Musil individua così una connessione tra le varietà stilistiche delle diverse forme d'arte e l'effetto che queste esercitano sulle sensazioni e sugli stati di coscienza dei fruitori. Tale connessione diviene operativa sul piano storico-riflessivo oltre che su quello estetico, poiché è attraverso una messa a nudo dei propri mezzi stilistici che l'arte produce una perturbazione dell'effetto di realtà: «Treten die formalen Beziehungen einer Kunst plötzlich isoliert hervor, so entsteht, […], jenes schreckhaftes Staunen vor einer irrsinnigen Welt»[148].

Sul piano fenomenico, a una poetica dell'isolamento così concepita corrisponde una sospensione – o, se si vuole, di nuovo una perturbazione – del rapporto ordinario del soggetto con il

[145] GW 8, p. 1005.
[146] Ivi, p. 1008.
[147] Ivi, p. 1141.
[148] Ivi, p. 1140.

mondo osservato, vale a dire una riscrittura del *sentire* inteso come «comunicazione vitale con il mondo che ce lo rende presente come luogo familiare della nostra vita»[149]. Una simile sospensione non è da intendere come una rinuncia alla riflessione o come un ingenuo abbandono della norma; la «Sprengung des normalen Totalerlebnis»[150] va letta piuttosto come un nuovo atto di cominciamento, come una riflessione che scopre sé stessa in quanto «è veramente riflessione se si conosce come […] un mutamento di struttura della nostra esistenza».[151] L'astrazione del particolare dal suo contesto implica un nuovo sguardo che disfa il sistema di relazioni preesistente e ne costituisce un altro, in cui l'oggetto comune appare insolito, estraneo, in altre parole: nuovo.

Un progetto estetico così formulato non resta improduttivo, ma trova la sua realizzazione letteraria in diversi testi di Musil, tra i quali uno dei più significativi è forse *Triëdere*, un breve testo contenuto nella sezione *Unfreundliche Beobachtungen* del *Nachlaß zu Lebzeiten*, il cui titolo fa rifermento a un modello di binocolo in uso a partire dagli anni '10 del Novecento.[152] Il testo, redatto nel 1926 e pubblicato nel 1936, presenta una serie di osservazioni compiute mediante uno strumento ottico – un binocolo, per la precisione – da un osservatore anonimo e privo di connotati specifici. Il primo aspetto peculiare del racconto è che il narratore istituisce una diretta analogia tra lo sguardo mediato dal *Triëder* e l'osservazione del movimento al rallentatore resa possibile dalle tecniche cinematografiche, in cui «sich der Zuschauer zwischen den Dingen des Lebens gleichsam mit offenen Augen unter Wasser umherschwimmen sieht»: lo stesso effetto lo si può infatti ottenere, «indem man nämlich durch ein Fernrohr etwas betrachtet, das man sonst nicht durch ein Fernrohr ansieht»[153]. Un secondo elemento da sottolineare è l'introduzione della dimensione sperimentale all'interno della struttura narrativa, che viene resa esplicita sin dal primo paragrafo, in cui il narratore definisce il testo un «Versuch». Questi due elementi, dunque, che potremmo descrivere come l'interesse per gli effetti della tecnologia sul potenziale cognitivo, e la conseguente

---

[149] Merleau-Ponty 2018, p. 96.
[150] GW 6, p. 1145.
[151] Merleau-Ponty 2018, p. 107.
[152] Cfr. *Deutsches Technikmuseum*, https://web.archive.org/web/20191003011108/https://sdtb.de/museum-of-technology/exhibitions/eotm-2013-04/
[153] GW 7, pp. 518-519. Mi sembra di particolare rilievo, a questo punto, segnalare un parallelismo tra l'incipit del racconto di Musil e un breve testo di Rilke, una prosa composta durante il suo soggiorno a Napoli nel 1907 dal titolo *Die Auslage des Fischhändlers*. Rilke, osservando dei pesci disposti sul bancone di un pescivendolo, è colpito dal particolare aspetto vitreo dei loro occhi («[…] wie mit Uhrgläsern überdeckten Augen, an die die im Wasser schwimmenden Bilder herangetrieben sind»), sulla cui superficie agiscono le impressioni visive. Come nota Sergio Corrado, il cuore della riflessione di Rilke è «il meccanismo della percezione visiva», in particolare la dinamica in atto tra l'organo percettivo, il medium che veicola le impressioni, e l'elemento "estraneo", il vetro (o la lente) che rievoca indirettamente la strumentazione per le riprese cinematografiche. Sia per Musil che per Rilke sembra dunque difficile affrontare il problema della visione, e del vedere in generale, senza includere l'altro polo, quello situato apparentemente al lato opposto del soggetto conoscente e che riguarda le tecniche e le strategie del "render visibile". Per il passo di Rilke si veda: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, edizione del Rilke-Archiv, a cura di E. Zinn e con la collaborazione di R. Sieber-Rilke, 6 Bde. (Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1955 sgg), Bd. VI, pp. 1133-1135: 1133; per un'accurata analisi di una teoria della visione che emerge dalle esperienze intellettuali e poetiche di Rilke durante il periodo trascorso a Napoli si rimanda a: Sergio Corrado, "Visione fluida e natura morta. Rilke a Napoli", *Cultura tedesca* 52/1 (2017), pp. 163-187.

ricerca di una strategia rappresentativa, costituiscono la cornice in cui prende forma il racconto. Questa è radicata nell'esperienza della guerra, le cui reminiscenze si innestano nella vita quotidiana sottoforma di nuove possibilità conoscitive che le necessità imposte dalle condizioni peculiari della guerra stessa avevano spinto ad esplorare.

Triëdere offre una panoramica esemplare – anche sul piano della genesi del testo – di come le possibilità di osservazione richieste dalle logiche di guerra si intromettano nel quotidiano. In una prima versione del racconto, dal titolo *Triëdere!*, composta nel 1926, è infatti direttamente presente il riferimento al contesto bellico:

> Eines Nachmittags langweilte er sich sehr. Da erinnerte er sich, daß er noch aus der Kriegszeit ein Triëder besitze, fand es in einer tiefen Lade eines hohen Sekretärs und stellte es auf sein Auge ein. Er benützte dazu einen Anschlag, den er am Tor des gegenüberliegenden Hauses bemerkt hatte, und las zu seinem Staunen, daß ein staatliches Institut war, von 9 bis 16 Amtsstunde habe.[154]

La guerra rappresenta anche il contesto in cui l'apporto delle strumentazioni tecniche per l'osservazione diventa sistematico e necessario, e una sua applicazione al contesto quotidiano non solo sconvolge il "normale" processo percettivo, ma intacca l'intero senso di realtà dell'osservatore. Una stesura ancora precedente del testo, redatta tra il 1919 e il 1920, dal titolo *Halluzinationen, Unfestigkeit des Weltbilds udgl.* tematizza la tensione tra la percezione ordinaria e lo sguardo sperimentale orientato dal congegno tecnico:

> Bei der Wahrnehmung tritt zu den eigentlichen Sinnesinhalten eine Auslese u. Erweiterung zentral hinzu. Man beachtet nicht die verschiedenen Schattierungen u. Tönungen eines Kleides, man begnügt sich damit "denselben" Stoff zu sehn. Ebenso sind unwahrgenommene Doppelbilder im Gesichtsfeld, Nachbilder, subjektive Gesichtserscheinungen. Das Ohr überhört Geräusche des eigenen Körpers, die Haut, Gelenke, Muskeln, das Vestibularorgan wird durch Bewegungen gereizt. Organempfindungen auch…Wenn man etwas verkehrt ansieht zb. in der \Kamera| bemerkt man übersehene Dinge – Ein Hin u. Herschwanken von Bäumen u. Sträuchern oder Köpfen, das man sonst übersieht. Man ist erstaunt über die fortwährende Unruhe der Dinge. Der hüpfende Charakter des menschlichen Ganges kommt einem zu Bewußtsein.[155]

Alla domanda, se i cambiamenti percettivi siano da attribuire semplicemente all'utilizzo di un congegno visivo, o se indichino una differente postura epistemologica, Musil cerca di formulare una

[154] GW 7, p. 578.
[155] Robert Musil, *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe u. nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen u. Faksimiles aller Handschriften*, hg. v. W. Fanta, Kl. Amann, K. Corino (Klagenfurt, Robert Musil-Institut, 2009), DVD: Transkriptionen/Mappe VII/6/252.

risposta nella versione definitiva del testo, pubblicata nel 1936. Qui, il soldato osservato incontrato in *Ein Soldat erzählt* si trasforma nel voyeur che, attraverso un gesto comodo ma sovversivo – «nämlich durch ein Fernrohr etwas betrachten, das man sonst nicht durch ein Fernrohr ansieht»[156] – urta contro la tenacia muta e labile della realtà ordinaria. Il potenziale della strumentazione tecnica (come supporto sia per l'udito che per la vista) non risiede solo nella pura funzione meccanica, ma anche e soprattutto nel suo utilizzo, in cui permangono indelebili le tracce della sua destinazione originaria.

Il primo oggetto dell'osservazione è un edificio che ospita un istituto statale, situato di fronte al luogo dove si trova l'osservatore; l'apparecchio non solo permette a quest'ultimo di "scoprire" che nell'edificio ci sono ancora dei funzionari (cosa che a occhio nudo non aveva mai notato), «sondern wie sie nun, in dem kleinen Kreis seines Instruments gefangen, dastanden, verstand er sie auch herzlich […]»[157]. Il "comprendere" attraverso il nuovo sguardo è un processo che lascia intravedere il ruolo per nulla neutrale del cannocchiale, ovvero che esso non funziona come una semplice facilitazione meccanica. A un cambiamento dei presupposti della conoscenza sensoriale, corrisponde un mutamento nell'intera configurazione dell'oggetto della conoscenza, e ciò risulta tanto più evidente se si tratta di un oggetto già osservato in condizioni usuali. Questa strategia di rappresentazione di un processo cognitivo rimanda a certe concezioni dei processi di conoscenza e apprendimento fondati sull'assunto che al mutare di un elemento del contesto corrisponda un adattamento dinamico della totalità osservata. Questa tipologia di visione si richiama ai principi della *Gestalttheorie*[158], e Musil ne espone i presupposti per la codificazione letteraria nelle pagine del saggio *Ansätze zu neuer Ästhetik*. Più in generale, essa riflette uno slittamento culturale trasversale, che si può riassumere come un abbandono graduale del pensiero atomistico in senso stretto, in favore di quello che Bischof definisce «ganzheittheoretische[] Ansatz»[159].

Triëdere è un racconto strutturato come un esperimento visivo, descrivibile come «gerichtete Beobachtung».[160] Il principio selettivo che orienta questa osservazione risiede in questo caso nell'«anzüglichen Mißbrauch dieses weltanschaulichen Werkzeugs», poiché il racconto nasce esattamente nel campo di tensione tra l'accortezza dell'esperimento e il lieve terrore causato dalla

[156] GW 7, p. 519.
[157] Ibidem.
[158] Basti pensare alle prime concezioni della teoria gestaltica, ad esempio quelle esposte da Ehrenfels in uno dei primi studi a riguardo. Cfr. Christian v. Ehrenfels, "Über Gestaltqualitäten", *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14/3 (1890), pp. 249-292.
[159] Norbert Bischof, "Kybernetik in Biologie und Psychologie", in S. Moser (hg.), *Wissen und Kommunikation*, (München/Wien, Oldenbourg, 1968), pp. 63-72: 66.
[160] Fleck 1980, p. 115.

scoperta. Già l'osservazione causa al guardone «eine Irritation durch Balance-Verlust»[161], che deriva dalla deformazione radicale e improvvisa della prospettiva geometrica. La prima scoperta dell'osservatore non resta infatti isolata, poiché altre forze presenti nel paesaggio, sottratte alla quiete rassicurante che l'abitudine conferiva loro, si impongono nel campo visivo, scivolandovi dentro e modificandone di nuovo la struttura complessiva:

> […] während der Späher noch die Beamten gesucht hatte, war ihm schon aufgefallen, wie deutlich sich dieses Pfeilerwerk, diese Fenster und Gesimse ins Fernglas hineinstellten; nun, da er sie mit einem gesammelten Blick erfaßte, erschrak er beinahe vor der steinernen perspektivischen Korrektheit, mit der sie zu ihm herüberblickten. Er wurde plötzlich inne, daß er bisher diese zu einem Punkt im Hintergrund zusammenlaufenden Waagrechten, diese, je weiter seitlich, umso trapezförmiger, zusammengezogenen Fenster, ja diesen ganzen Absturz vernünftiger, gewohnter Begrenzungen in einen irgendwo seitlich und hinten gelegenen Trichter der Verkürzung nur für einen Alp der Renaissance gehalten hatte […][162]

Il fatto che una simile scoperta sia connessa con l'esigenza di una verità prodotta in via sperimentale, rimanda a sua volta alla prassi estetica e retorica che Musil mette a punto in *Ansätze zu neuer Ästhetik*.[163] Come modalità di accesso al mondo e conoscenza prodotta attraverso l'esperimento, la «Isolierung» diventa per Musil una prospettiva di analisi delle condizioni che coordinano «die Funktionsweise medialer Produktion und Kommunikation».[164] È così che un cappello, imprigionato sotto lo sguardo impietoso del cannocchiale, si trasforma «augenblicklich zu etwas Wahnsinnähnlichem», che appare «ursprünglich und dämonisch».[165] L'effetto del cannocchiale sulla natura relazionale della realtà rimanda a sua volta alla concezione della percezione di Musil, percezione che non può in nessun caso essere "pura", ma che è sempre condizionata da fattori di disturbo, i quali partecipano organicamente al processo percettivo e contribuiscono a trasformare «den Teil zu neuem Ganzen, das Abnorme zur neuen Norm, das gestörte zu einem andren Seelengleichgewicht».[166]

---

[161] Barbara Neymeyer, "Kulturkritik als »Gleichgewichtsstörung«. Subversive Strategien der »Unfreundlichen Betrachtungen« in Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* (*Triëdere – Der bedrohte Ödipus – Denkmale*)", *Musil-Forum* 35 (2019), pp. 62-98: 71.
[162] GW, 7, p. 519.
[163] Si veda la nota 126.
[164] Wolf 2018, p. 135.
[165] GW, 7, p. 521.
[166] GW, 8, p. 1140. Questo genere di trasformazione può essere inquadrato come un momento dello sviluppo della funzione artistica dello sguardo. In *Triëdere* opera come condizione latente quella che Bernhard Siegert chiama «Logik des Anderen». La finestra, infatti, non è solo il punto di partenza dello sguardo, ma anche il luogo dove si è esposti allo sguardo altrui: «Das Fenster ist gespalten in es selbst und den Blick dahinter, jenseits von ihm, den Fleck im Fenster.» (Bernhard Siegert, "Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry", in C. Blüme und A. v. der Heiden (hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung: Zu Jacques Lacans Bildtheorie* (Berlin, Diaphanes,2005), pp. 103-126: 106).

Sulle dinamiche di campo, che dal punto di vista storico e concettuale possono essere intese come contigue alla *Gestalttheorie*, si innesta un processo di ibridazione dello sguardo. Il «Fernrohr» agisce come vettore di fenomeni fisiologici e psichici a un tempo: restringe il campo visivo, isolando determinate porzioni di spazio dal loro contesto abituale e, correlativamente, suscita reazioni psichiche inusuali, tali da modificare l'intera percezione del paesaggio. Lo sconvolgimento del processo percettivo e il nuovo aspetto che assumono gli oggetti una volta recise le relazioni solite con l'ambiente, sono anche lo spunto per una critica culturale che si sviluppa nel punto di incontro tra sovversione prospettica, decontestualizzazione e pretesa di verità.[167] Gli indumenti di una donna, ad esempio, osservati «unter dem unbestechlichen Blick des Triëders», perdono quella connotazione morale che la società attribuisce loro, nel momento in cui viene soppresso il confine tra esposizione e nascondimento da cui prende corpo il desiderio, «denn in Vergrößerung gesehn, werden Impulse zu Ausführungen, und durch ein Glas beobachtet, wird jede Frau eine psychologisch belauschte Susanna im Bade des Kleides»[168].

Simili scoperte dovute all'utilizzo del cannocchiale ristrutturano le forze presenti nel campo, e possono essere interpretate, sempre seguendo i principi estetici messi a punto da Musil in *Ansätze zu neuer Ästhetik*, come il risultato di perturbazioni dell'equilibrio tra le abitudini sensoriali dell'osservatore e il «moralische[] Kreditverhältnis»[169], cioè l'intricata relazione tra la fede nella realtà stabile da un lato, e il valore intrinseco degli oggetti quotidiani, dei sentimenti e delle espressioni corporee dall'altro. Il cannocchiale è allo stesso tempo il canale che consente la comunicazione e l'elemento che la disturba: esso media il rapporto tra il paesaggio e il soggetto conoscente, e tale relazione non è per Musil un semplice artificio retorico, ma definisce piuttosto le condizioni in cui viene prodotto l'effetto illusorio dell'arte. Tale illusione, infatti, «bei aller Verschiedenheit eine Analogie zu dem ist, was die Psychiatrie unter einer Illusion versteht; also eine „Störung", bei der Elemente der Wirklichkeit zu einem unwirklichen Ganzen ergänzt werden, das Wirklichkeit usurpiert.»[170]

Questa definizione assegna al disturbo il ruolo di condizione costitutiva del processo comunicativo, e inquadra la concezione di Musil della produzione e trasmissione del sapere in un ambito in cui l'elemento psichico e l'elemento fisico si organizzano attorno al concetto trasversale di forza. Quando l'occhio munito di cannocchiale si sofferma sul tram, le carrozze, che allo sguardo

---

Come nota Siegert, a partire dalla "scoperta" della prospettiva centrale, la costruzione artistica dello sguardo tematizza costantemente i propri limiti, e si esplica come riflessione sulla condizione dell'esser-visibile (Cfr. ivi, pp. 103-104). In Musil, pur non operando direttamente, l'azione dell'altro è mediata dall'uso del binocolo, e agisce sull'osservatore come di un momentaneo stravolgimento delle sue abitudini cognitive.

[167] Cfr. Neymeyer 2019, p. 70.

[168] GW, 7, p. 520.

[169] Ivi, p. 521.

[170] GW, 8, p. 1140.

ordinario esibiscono un «S-förmigen Doppelbogen»[171], appaiono deformate da un'incredibile compressione, che non solo muta la struttura complessiva della vettura, ma ne tradisce le reali apparenze:

> Eine unerklärliche Gewalt drückte plötzlich diesen Kasten zusammen wie eine Pappschachtel, seine Wände stießen immer schräger aneinander, gleich sollte er platt sein; da ließ die Kraft nach, er fing hinten an breit zu werden, durch alle seine Flächen lief wieder eine Bewegung, und während der verdutzte Augenzeuge noch den angehaltenen Atem aus der Brust läßt, ist die alte, vertraute rote Schachtel wieder in Ordnung. Das geschah nun, als er mit dem Glas zusah, alles so deutlich an dem öffentlichen Ding, und nicht etwa persönlich bloß in seinem Auge, daß er darauf hätte schwören mögen, es sei nicht minder wirklich, als wenn ein Fächer geöffnet und geschlossen wird. Und wer es nicht glauben will, der kann es nachprüfen.[172]

Da un lato l'accesso all'«ursprünglich[] und dämonisch[]» delle cose è garantito dal disturbo operante nel contesto sperimentale, dall'altro lato questa trasformazione ha luogo in uno spazio a sua volta strutturato come un campo di forze regolativo e dinamico, in cui le forze fisiche e psichiche trovano una loro unità attraverso l'esigenza di verità prodotta dall'uso del cannocchiale. La dinamica fondamentale del campo consiste dunque nell'isolare le relazioni tra gli oggetti e il loro ambiente, e osservarle come forze singole.

Tali relazioni presentano inoltre una funzione strategica, che rimanda in primo luogo alla razionalizzazione dei rapporti, vale a dire sottoforma di sistema di controllo culturale. Entrambi questi aspetti trovano in *Triëdere* una connessione sul piano metaforico:

> Zwischen unseren Kleidern und uns und auch zwischen unseren Bräuchen und uns besteht ein verwickeltes moralisches Kreditverhältnis, worin wir ihnen erst alles leihen, was sie bedeuten, und es uns dann mit Zinseszins wieder von ihnen ausborgen; darum nähern wir uns auch augenblicklich dem Bankerott, wenn wir ihnen den Kredit kündigen.[173]

La razionalizzazione non avviene sulla scorta del semplice principio del risparmio. Essa opera all'interno di un campo regolativo in cui le relazioni non sono giustificate semplicemente dall'influsso dell'abitudine. «[U]nter der unverrückbaren und offenbar etwas boshaften Ruhe des Triëderblicks» sbucano invece i tratti «einer Macht, die sich selbst unsichtbar macht und

[171] GW, 7, p. 520.
[172] Ibidem.
[173] GW, 7, p. 521.

performativ wirksam wird»[174], che si rivela attraverso l'uso improprio di uno strumento ottico: «bloß das Trieder löste die kleine Gebärde der Hilflosigkeit aus der allseitigen Harmonie der Brutalität und ließ die heranwachsende Zukunft im Bild erscheinen!» [175].

Proviamo a vedere nello specifico come si articola questo meccanismo perturbativo in *Triëdere*, per poi formulare un giudizio sul suo rapporto con le dinamiche di campo, e interpretarlo nel quadro dello slittamento generale dello stile di pensiero che si stava realizzando in quegli anni: La novella parte da uno stato di equilibrio: l'osservatore si trova davanti a un «schöne[s] alte[s] Haus», il paesaggio è assopito nella sua configurazione solita, e nulla turba la quiete del sistema. L'elemento di disturbo entra in gioco non appena l'osservatore inizia a fare un uso improprio dello strumento ottico, «indem man nämlich durch ein Fernrohr etwas betrachtet, das man sonst nicht durch ein Fernrohr ansieht».[176] Non è dunque la "sola" distorsione del campo visivo a influire sull'osservatore, ma una combinazione indissolubile di più fattori, i quali non si lasciano esaminare indipendentemente. Il disturbo interessa infatti tanto il piano visivo, spezzando la continuità del flusso usuale di informazioni, quanto quello psichico, sovvertendo lo stato emotivo dell'osservatore e causandogli dei lievi choc, e investe anche la dimensione etica, dal momento che la posizione e il giudizio dell'osservatore si fondano su dei rapporti rinnovati tra le cose.[177] Il cannocchiale, nel testo, non è solo il pretesto narrativo per descrivere una particolare dinamica che ha luogo in presenza di eventi percettivi situati a margine dell'esperienza quotidiana. Piuttosto, Musil cerca di trovare una forma unitaria per poter narrare degli eventi che non si lascerebbero altrimenti narrare senza uno schema che organizzi gli eventi psichici e percettivi, e li ri-attivi in funzione di una riflessione sulla *medialità* del medium visivo stesso.[178] In questo senso, si può affermare che l'apparecchio tecnico esercita una funzione regolativa nell'organizzazione del campo percettivo, e simboleggia al contempo due tipologie di confini, che rivelano in ultima istanza un fondo di affinità: quello tra l'usuale e l'estraneo, e quello tra disturbo e correzione del segnale visivo.

---

[174] Innerhofer, Rothe 2010, p. 377.
[175] GW, 7, p. 522.
[176] GW, 7, pp. 518-519.
[177] Come nota giustamente Schade (2017) il fenomeno dello choc è un evento ricorrente e costitutivo della condizione dell'individuo moderno, specie nel suo rapporto con le possibilità di selezione automatica dei dati sensibili messe a disposizione dalle innovazioni tecniche: «Mit einer verstärkten Selektivität der Wahrnehmung, der Filterung der Wahrnehmungsdaten an der Oberfläche des Bewusstseins, erhöht sich jedoch ebenfalls die Intensität, die von einbrechenden Schocks oder Störungen der gewohnten Abläufe ausgeht. Je höher der Anteil der Automatismen im großstädtischen und modernen Alltagsleben, desto höher erscheint auch die Gefahr des einbrechenden Schockmoments.» (Robert Schade, *Schwankende Ansichten: Zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens in der Literatur und Kunst der Moderne*, (Bielefeld, transcript, 2017), p. 96). In *Triëdere* i meccanismi narrativi della decontestualizzazione e dello squilibrio sono costruiti anche a partire dall'oscillazione tra una scelta cosciente dell'oggetto della visione e il filtro automatico del dispositivo.
[178] Per una trattazione approfondita del fenomeno di *Störung* nelle diverse accezioni che assume all'interno del discorso sui media, nonché del suo ruolo centrale per le teorie della comunicazione (in particolare per Shannon e McLuhan) si rimanda a: Erhard Schuttpelz, "Frage nach der Frage, auf die das Medium die Antwort ist", in A. Kümmel (hg.), *Signale der Störung* (München, Fink, 2003), pp. 15-29.

Musil non ricerca una formula in grado di generalizzare il rapporto tra soggetto e ambiente e fissarlo in forme stabili; si confronta, al contrario, con le necessità organizzative ed epistemologiche che incalzano la società e il pensiero verso forme di programmazione generali e permanenti, e riflette sull'impossibilità pratica che tali forme si estendano fino alle manifestazioni più vive dell'esistenza psico-fisica dell'individuo senza subire dei continui sconvolgimenti. Spesso è proprio la dissoluzione del contesto abituale a costituire lo spunto per una critica radicale al *senso di realtà*, che nel *Mann ohne Eigenschaften* verrà chiamato «Wirklichkeitssinn». Ecco, infatti, che l'osservatore di *Triëdere*, scrutando dalla sua postazione una serie di individui differenti, fa una singolare esperienza:

> Ein Hut, der eine männliche Gestalt nach schöner Sitte krönt, eins mit dem Ganzen des Mannes von Welt und Macht, durchaus ein nervöses Gebilde, ein Körper-, ja sogar ein Seelenteil, entartet augenblicklich zu etwas Wahnsinnähnlichem, wenn das Triëder seine romantischen Beziehungen zur Umwelt unterbindet und die richtigen optischen herstellt. Die Anmut einer Frau ist tödlich durchschnitten, sobald sie das Glas vom Rocksaum aufwärts als einen sackartigen Raum erfaßt, aus dem zwei geknickte kurze Stelzchen hervorkommen. Und wie beängstigend wird das Zähnefletschen der Liebenswürdigkeit und wie säuglingshaft komisch der Zorn, wenn sie sich, von ihrer Wirkung getrennt, hinter der Sperre des Glases befinden![179]

L'intero racconto è un esperimento condotto sull'osservatore, inteso come complesso inscindibile di elementi psichici e fisiologici, e le cui reazioni sono inscritte in una dinamica di campo: la sua posizione e il suo potenziale percettivo dipendono in ogni momento dall'ambiente circostante, e il rapporto con l'ambiente è regolato da uno strumento ottico che agisce a sua volta come un vettore in un campo, poiché orienta lo sguardo e ridefinisce il contesto dell'osservazione. Ma a Musil, come rileva ancora Salgaro[180], non interessa solo *mostrare* al lettore la continua dissoluzione e ricostruzione di un ordine. Egli mira piuttosto a suscitare in chi legge, se non le stesse sensazioni sconcertanti che assalgono l'osservatore, quantomeno il sentimento di tale sconvolgimento, che è, in ultima istanza, prodotto dall'uso che viene fatto dello strumento:

> Auf solche Weise trägt also das Fernglas sowohl zum Verständnis des einzelnen Menschen bei als auch zu einer sich vertiefenden Verständnislosigkeit für das Menschsein. Indem es die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die wirklichen entdeckt, ersetzt es eigentlich das Genie oder ist wenigstens eine Vorübung dazu. Vielleicht empfiehlt man es aber gerade darum vergeblich. Benutzen

[179] GW, 7, p. 521.
[180] Massimo Salgaro, *Robert Musil teorico della ricezione* (Bern, Lang, 2012), pp. 78-80.

> doch die Menschen das Glas sogar im Theater dazu, die Illusion zu erhöhen, oder im Zwischenakt um nachzusehen, wer da ist, wobei sie nicht das Unbekannte suchen, sondern die Bekannten.[181]

Nel passo qui riportato, che è la conclusione di *Triëdere*, Musil sembra addirittura anticipare le considerazioni di Lewin sugli stili di pensiero, anche se con una fondamentale differenza: mentre Lewin, come si vedrà a breve, mette in primo piano la dimensione storica in cui si realizza la trasformazione, Musil rileva al contrario il valore etico che sottende ogni forma di conoscenza. La tipologia di sguardo che emerge dal racconto non solo fa dell'eccezione il suo oggetto di indagine, come d'altronde la «galileische Denkweise» di cui parla Lewin, ma la stessa eccezione diviene visibile solo in presenza di un cattivo uso intenzionale dello strumento. Di quest'ultimo viene così ancora una volta ribadita la funzione regolativa tra le due sfere dell'esperienza, vale a dire quella quotidiana, che si realizza nel momento in cui l'osservatore va alla ricerca del già noto, e quella che invece sfugge alle generalizzazioni ordinarie, diventa intenzione di conoscenza e si manifesta come una violenta sovversione prospettica.

4. Prove di (auto)regolazione

La ricerca di forme di rappresentazione in grado di articolare in modelli unitari le mutate condizioni di produzione e accesso al sapere con le necessità organizzative e produttive emerse in concomitanza degli sconvolgimenti causati dal primo conflitto mondiale, è un tratto che avvicina ulteriormente l'opera di Musil alle dinamiche in atto all'interno del campo sociale e culturale dell'epoca. Massimo Salgaro, nel suo studio dal titolo *Musil teorico della ricezione*, riprendendo una tesi di Hoffmann, scrive:

> […] in questo contesto mutato assunse un valore fondamentale il concetto di organizzazione, la cui importanza crebbe durante il primo conflitto mondiale, che vide per quattro anni un'estrema razionalizzazione e industrializzazione della vita politica e sociale[182]

Si tratta, infatti, di un periodo storico nel quale diviene inevitabile una profonda interazione tra fenomeni socioeconomici (l'industrializzazione massiccia tra fine Ottocento e inizio Novecento, trainata successivamente dallo scoppio della guerra e dall'organizzazione tayloristica del lavoro) e necessità pratiche degli stati, specie quelli europei, alle prese con un'opera di ricostruzione e riorganizzazione dell'apparato statale e militare in conseguenza agli eventi catastrofici della guerra.

[181] Ivi, p. 522.
[182] Cfr. Salgaro 2010, pp. 50-51.

Il problema di riorganizzare le scienze e la produzione in funzione delle mutate necessità e possibilità tecniche, economiche e sociali ha come conseguenza un riassestamento dei modelli scientifici e produttivi. Per poter meglio comprendere questo stato di cose, è ora opportuno gettare uno sguardo su un aspetto particolare della cultura scientifica dell'epoca, vale a dire su quei tentativi di storicizzazione del pensiero scientifico che sembrano suscitare un profondo interesse soprattutto nei maggiori rappresentanti delle nuove tendenze scientifiche e filosofiche. Lewin, in un saggio del 1930 dal titolo *Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie*, prova a tracciare una panoramica dello sviluppo delle scienze a partire dalla modalità con cui queste formano i propri concetti, cercando di enucleare gli stili di pensiero emersi dalle differenti correnti storiche che si sono alternate. Lewin rileva una dicotomia di fondo nella storia del pensiero occidentale, che interessa due aspetti centrali per l'osservazione scientifica, vale a dire le modalità in cui viene trattata la regolarità dei fenomeni, e le soluzioni che le varie scienze offrono ai problemi posti dall'interazione tra gli oggetti. Nel pensiero aristotelico le leggi relative ai fenomeni naturali si fondano esclusivamente sulla frequenza e sulla regolarità con cui essi si manifestano, mentre i fenomeni sporadici sono considerati casuali, e si pongono al di fuori di una determinazione scientifica, poiché esercitano una resistenza verso la possibilità di costruire una rete di analogie, di "purificare" il fenomeno dalla sua contingenza e inserirlo in una classificazione astratta. Dall'altro lato, il pensiero galileiano, che la fisica moderna sembra aver recepito a pieno ed esteso a tutte le sue branche, compie un graduale spostamento «vom Klassenbegriff zum Reihenbegriff»[183], rinunciando cioè a una rigida separazione qualitativa tra i fenomeni e orientandosi verso una «"Homogenisierung" der physikalischen Welt».[184] Pertanto, l'accento passa dall'aspetto qualitativo a quello quantitativo dei fenomeni, dato che, superata la necessità di un'astrazione in funzione della loro "essenza", si apre la possibilità di considerare il singolo fenomeno nella sua unicità e irripetibilità.

Questo stato di cose non interessa però solo la fisica: la psicologia e la biologia si trovano secondo Lewin in uno stadio critico del loro sviluppo in quanto presentano una particolare convivenza dei due stili di pensiero, pur con segnali di uno slittamento verso il polo galileiano. Lewin giunge a tali conclusioni prendendo in considerazione formazioni concettuali ambigue, che la psicologia tratta in maniera disomogenea, come ad esempio il binomio sano/patologico, che in alcuni rami mantiene ancora un rigido valore intrinseco, mentre nella psicologia sperimentale e nella *Sinnenpsychologie* si risolve in considerazioni più caute e attente al contesto di riferimento. Ed è precisamente a partire dalla problematica del rapporto con il contesto di riferimento che si delinea

[183] Kurt Lewin, "Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie", *Erkenntnis* 1 (1930/1931), pp. 421-466: 431.
[184] Ibidem.

l'altro aspetto di contrapposizione tra il pensiero aristotelico e galileiano, quello che qui ci interessa maggiormente, cioè il differente modo in cui viene trattata l'interazione dinamica.

Nel pensiero aristotelico la causa del moto di un oggetto risiede nella natura dell'oggetto stesso. Più che di causa, infatti, si tratta di una concezione teleologica secondo la quale un oggetto tende verso una meta determinata, indipendentemente dalle condizioni esterne, le quali, piuttosto, costituiscono un fattore di disturbo: «Die Abhängigkeit eines Geschehens von der jeweiligen Situation bedeutet für die aristotelische Begriffsbildung notwendig ein Störungsmoment.»[185] I problemi posti dall'interazione dinamica fra oggetti non sono dunque ignoti al pensiero aristotelico, che tuttavia tende a isolare il singolo accadimento dalla situazione generale, per poterne riconoscere i tratti essenziali. L'interpretazione del moto, ad esempio, non disconosce l'esistenza di forze vettoriali, ma ne ascrive la natura all'oggetto in movimento:

> Die Vektoren, die das Verhalten eines Gegensandes leiten, sind durch diesen Gegenstand vollkommen bestimmt. Das heißt sie beruhen nicht auf der Beziehung dieses Gegenstandes zur Umgebung und sie kommen daher diesem Gegenstand unabhängig von seiner momentanen Umgebung ein für allemal fest zu […].[186]

Dal canto suo, il pensiero galileiano interpreta i problemi relativi all'interazione in maniera differente non solo dal punto di vista formale, ma sul piano del contenuto. Il mondo fisico appare omogeneo, e anche le forze che vi agiscono all'interno dispongono di un largo margine di interazione tra loro, a prescindere dalla loro natura. Pertanto, la manifestazione di forze orientate, nella cornice della fisica moderna, poggia non sulla natura dell'oggetto, quanto piuttosto «auf einem Zueinander mehrerer physikalischen Fakten, insbesondere auf eine Beziehung des Gegenstandes zur Umgebung».[187]

Uno degli esempi più significativi è rappresentato della disputa tra i biologi circa lo sviluppo degli embrioni. Sin dagli ultimi anni dell'Ottocento i biologi cercarono di liberare la loro disciplina dal sostrato concettuale meccanicistico ereditato dalla fisica, che non riusciva a rendere conto del rapporto tra il potenziale di sviluppo di un organismo e il ruolo dell'ambiente circostante. Una delle proposte più discusse fu l'introduzione del concetto aristotelico di *entelechia*, intesa come una finalità interiore presente in ogni essere vivente, per cui lo sviluppo di un organismo è la manifestazione di una struttura potenziale operante in esso sin dallo stadio embrionale. Questo concetto fu introdotto in biologia per la prima volta da Hans Driesch, in un articolo pubblicato nel

[185] Ivi, p. 454.
[186] Ivi, p. 453.
[187] Ivi, p. 452.

1899 dal titolo *Lokalisation morphogenetischer Vorgänge*[188], che prova a dare una nuova interpretazione alla visione ontogenetica, cercando di rendere conto della «Natur des Systems »Leben« als sich eigengesetzlich entwickelndes Leben»[189], affrontando cioè il fenomeno della vita non tanto dal punto di vista dell'essenza che la determina, ma come problema di auto-regolazione in un ambiente mutevole.

La rielaborazione del concetto di regolazione (e auto-regolazione) costituisce una delle conquiste concettuali di più ampia portata della biologia. Come vedremo a breve nel capitolo successivo, certe pratiche, già operanti da secoli come istanze in grado di riarticolare alcune tendenze e aspirazioni politiche nei processi di produzione del sapere, trovano ulteriore risonanza sia nella riflessione antropologica che nell'elaborazione di strategie di rappresentazione letteraria. Provando a eleggere il fenomeno della vita come oggetto primario della propria indagine, il pensiero biologico si trova inevitabilmente ad affrontare tutti i limiti che questa formazione concettuale così sfuggente pone. Per fare solo due esempi che verranno approfonditi in seguito: a) quali sono i confini della vita, e quali criteri possono essere considerati affidabili per distinguere un organismo vivente da uno non vivente? b) esistono gerarchie tra le forme di vita, e possono esserci criteri per tracciare gradazioni nette tra la vita umana e la vita animale?[190]

Tali aspetti, formulati qui in maniera generica, occupano un ruolo rilevante nell'opera di Musil, in particolare nei testi in cui i protagonisti sono animali o presentano tratti animaleschi e bestiali. Come vedremo, un caso del tutto particolare è costituito dalla raccolta *Vereinigungen*, pubblicata nel 1911 e composta da due racconti. Sebbene il loro stile sia ancora lontano da quello dei ritratti sferzanti presenti nel *Nachlaß zu Lebzeiten*, nelle due novelle si inizia a profilare un nucleo di riflessione antropologica che combina la domanda sui limiti del concetto di "umano" con l'attenzione della psicologia per le pulsioni più animali e per il ruolo che queste svolgono

[188] Hans Driesch, "Lokalisation morphogenetischer Vorgänge", *Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 8 (1899), pp. 35-111.

[189] Reinhard Mocek, "Von der Entelechie zum Feldbegriff. Zu einer Besonderheit der Theoriegeschichte der Entwicklungsphysiologie", in E. Höxtermann, J. Kaasch und M. Kaasch (hg.), *Von der »Entwicklungsmechanik« zur Entwicklungsbiologie* (Berlin, VWB, 2004), pp. 135-157: 137.

[190] Ludwig von Bertalanffy, in un saggio del 1929 dal titolo *Über die neue Lebensauffassung*, formula entrambe le questioni provando a rovesciare quel dualismo tra interpretazione meccanicista e vitalistica profondamente radicato nella cultura scientifica del primo Novecento, per cui gli oggetti della fisica e della biologia appartengono a due categorie essenzialmente differenti. Bertalanffy insiste invece sulla necessità di adottare un metodo d'indagine plurale che provveda a indagare il medesimo oggetto: «Unser Bekenntnis zum Vitalismus bedeutet also gar nicht, daß wir das Reich der Natur in zwei voneinander vollständig geschiedene Hälften zerreißen wollten; vielmehr scheint der Dualismus der Methode die einzige Möglichkeit, den Monismus der Natur zu retten, der durch einen sich als ungenügend erweisenden Monismus der Methode ernstlich in Gefahr gerät. Die neue Auffassung bedeutet den Pluralismus der Methode (physikalisch-mathematischer, biologischer, psychologischer, historischer). Andrerseits aber bleibt die Einheit der Welt erhalten» (Ludwig v. Bertalanffy, "Über die neue Lebensauffassung", *Annalen der Philosophie und philosophischen Kritik* 6/1 (1929), pp. 250-264: 260-261). La definizione di "vita" si sottrae dunque alla distinzione primaria e radicale tra vivente e non vivente, neutralizzando in tal modo anche «den Dualismus von Menschenbewußtsein und Natur» (ivi, p. 161). Così il fenomeno della vita e i concetti che ne definiscono lo sviluppo (come l'adattamento e il principio di economia) si lasciano inquadrare storicamente in una cornice concettuale che apre la strada al superamento della teleologia che aveva caratterizzato il pensiero biologico.

nell'organizzazione della vita psichica. Nel prossimo capitolo verrà dunque affrontato in primo luogo il problema della regolazione, provando a ricostruirne l'evoluzione storica, cioè le strategie retoriche e figurative mobilitate per la sua costruzione. In seguito, si vedrà il ruolo che esso occupa nella costruzione della prosa di Musil, e come la narrazione diventi ancora una volta il terreno di confronto e sovversione di quelle pratiche scientifiche, sociali e artistiche volte a limitare e normare l'esperienza umana attraverso la messa in opera di tecniche e dispositivi di regolazione dei rapporti.[191]

[191] Per una panoramica delle dinamiche tra la scrittura di Musil e l'esperienza della modernità come tendenza alla razionalizzazione dei rapporti (umani, economici, produttivi) attraverso la messa a punto di strumenti concettuali, tecnici e politici di controllo e regolazione, si veda: Innerhofer, Rothe 2010.

III

Capitolo 3

Regolazioni e trasfigurazioni

1. Campo e regolazione nel discorso tecnico, scientifico e filosofico

In maniera non ancora sistematica, inizia ad emergere, sullo sfondo delle varie formulazioni teoriche, un tratto coercitivo che caratterizza i diversi modelli di campo.[192] Nei capitoli precedenti si è visto come Musil faccia ampio riferimento a questi modelli per organizzare i rapporti tra i personaggi e lo spazio in cui essi agiscono. Di particolare rilievo è infatti il modello del campo psicologico di Lewin, che costituisce per Musil un terreno di confronto importante non solo con la nascente psicologia sociale, ma più in generale con un cambiamento nello stile di pensiero delle scienze. L'aspetto particolare che si è potuto osservare soprattutto nell'analisi dei due racconti *Triëdere* e *Ein Soldat erzählt*, è il continuo tentativo messo in opera da Musil di sovvertire le condizioni di partenza attraverso la messa in scena di un fattore calcolato di disturbo: nel primo caso è l'uso improprio di uno strumento visivo, gesto che sottrae l'osservatore alla ripetizione delle

[192] Una simile ipotesi è avanzata anche da Innerhofer/Rothe, 2010, che si focalizzano in massima parte sul modello di campo elaborato da Lewin, e sulle modalità in cui l'«Experimentalisierung des Verhaltens» che questa prospettiva mette in atto sia codificata in forma simile anche nel *Mann ohne Eigenschaften*. In tal senso, il campo viene esaminato esclusivamente come teoria di controllo sociale, che come tale si traduce nell'opera di Musil nel tentativo fallimentare di riprodurre meccanismi di controllo, regolazione e ottimizzazione dei processi socioeconomici: «Doch während Lewin auf eine solche Verinnerlichung der Regulierung als neues psychotechnisches Prinzip in Wirtschaft und Politik setzt, kommt es in Musils Romanprojekt trotz allen Regelungsbegehrens zu einer ‚Verfilzung', die jede Steuerung ad absurdum führt. Dieses Scheitern des Regulierungsbegehrens macht Musils Roman nicht nur zu einem Ort der Auseinandersetzung mit dem experimentalpsychologischen Wissen über das Verhalten und dessen kritischer Reflexion, sondern auch zum Experimentierfeld eines neuen Schreibverfahrens» (ivi, p. 366). Viene tuttavia ignorata la natura interdisciplinare del concetto di campo, e con essa la sua portata teorica e rappresentativa per discipline come la biologia e la fisica. Tali modelli sono stati adottati dalla psicologia solo in seguito alla domanda di maggiore "scientificità" che la avvicinasse alle scienze esatte, necessità prodotta a sua volta dalle esigenze di ottimizzazione, misurazione e controllo avanzate dalle istanze produttive - è ben noto, ad esempio, il legame tra taylorismo e psicotecnica (cfr. Salgaro 2010, pp. 59 e sgg.).

esperienze quotidiane; nel secondo è l'irruzione ponderata del caso (le *Fliegerpfeile* sparate dall'aereo militare italiano) in un campo percettivo che mima il modello fenomenologico della *Kriegslandschaft* di Lewin.

La carica sovversiva della scrittura di Musil emerge dalla costruzione dei racconti come esperimenti che mirano a sconvolgere in maniera pianificata l'ordine quotidiano e a indagare le regioni periferiche di questo sconvolgimento, nel cui spazio le ipotesi scientifiche sospendono temporaneamente ogni giudizio, in assenza di concetti solidi ed esperienze che le supportino. Nelle pagine conclusive del già citato saggio *Ansätze zu neuer Ästhetik*, Musil cerca di inquadrare il compito dell'arte a partire da una definizione del confine tra esperienze e concetti:

> Es ist schon gesagt worden, daß zwischen der Erfahrung, die man macht, und den Begriffen, mit deren Hilfe man sie macht, dabei ein eigentümliches labiles Verhältnis besteht; jede neue Erfahrung sprengt die Formel der bisher erworbenen, wird aber zugleich in ihrem Sinn gemacht. Das gilt für die Ethik genau so wie für die Physik oder Psychologie. Was wir unser geistiges Sein nennen, befindet sich in diesem Vorgang der Ausdehnung und Zusammenziehung. In ihm hat die Kunst die Aufgabe unaufhörlicher Umformung und Erneuerung des Bildes der Welt und des Verhaltens in ihr, indem sie durch ihre Erlebnisse die Formel der Erfahrung sprengt.[193]

Nella «andere Dimension», al di fuori del perimetro delle esperienze comuni, l'opera d'arte si offre come «nicht fixierbares, individuelles, je anarchisches Erlebnis»[194]: la «Formel der bisher erworbenen [Erfahrung]» e la «neue Erfahrung» non sono oggetti definiti della riflessione estetica. Esse esistono solo come relazione di scambio e controllo reciproco, e tale relazione si realizza come un rinvio continuo della soglia che separa l'esperienza viva dalla formula che prova a sintetizzare tale esperienza. Musil concepisce l'incipit del racconto *Die Versuchung der stillen Veronika* a partire da questa relazione: egli ipotizza due voci, quella di un uomo e quella di una donna, che da qualche parte bisogna udire, «[v]ielleicht liegen sie bloß wie stumm auf den Blättern eines Tagebuchs nebeneinander und ineinander», ma «[v]ielleicht auch dies nicht»[195]. È difficile localizzare questi rumori disordinati: lo stesso problema porterà i pionieri della tecnologia militare a realizzare negli anni della Prima guerra mondiale diversi strumenti acustici per determinare la direzione dei proiettili e delle esplosioni nella confusione del campo di battaglia. Musil non cerca però di risolvere un problema tecnico. La frase che apre il racconto dà l'impressione di formarsi a ridosso di alcune questioni di percezione binaurale dei suoni di cui la psicologia sperimentale si

[193] Musil, GW 8, pp. 1151-1152.
[194] Ivi, p. 1152.
[195] Musil, GW 6, p. 194.

stava occupando in quegli anni – e di cui si sarebbe occupata maggiormente negli anni Venti, proprio su impulso delle innovazioni tecniche dovute alla guerra. Ma sembra, allo stesso tempo, fare il verso alle ipotesi di partenza: «Irgendwo muß man zwei Stimmen hören». Si tratta qui, però, di avvicinarsi alla faglia tra l'esperienza compiuta e l'instabilità dei dati sensibili, tra l'unità della percezione e le impressioni indefinite che si profilano ai margini della coscienza. Due voci che, come implica l'ipotesi iniziale – che sarà anni dopo la tesi di Hornbostel in un famoso articolo proprio sulla percezione binaurale[196] – da qualche parte, forse, devono unirsi:

> Vielleicht […] gibt es irgendwo in der Welt einen Punkt, wohin diese zwei, überall sonst aus der matten Verwirrung der alltäglichen Geräusche sich kaum heraushebenden Stimmen wie zwei Strahlen schießen und sich ineinander schlingen, irgendwo, vielleicht sollte man diesen Punkt suchen wollen, dessen Nähe man hier nur an einer Unruhe gewahrt wie die Bewegung einer Musik, die noch nicht hörbar, sich schon mit schweren unklaren Falten in dem undurchrissenen Vorhang der Ferne abdrückt. Vielleicht daß diese Stücke hier dann aneinander sprängen, aus ihrer Krankheit und Schwäche hinweg ins Klare, Tagfeste, Aufgerichtete.[197]

In questo incipit, che dal punto di vista degli eventi narrati ha poco a che fare con il resto del racconto, Musil tenta di abbozzare una topologia dell'esperienza artistica: le coordinate del punto in cui le due voci si incontrano e si elevano al di sopra dall'esperienza ordinaria sono indistinte, sfuggono al tentativo di fissarle in una formula. Non si tratta di un punto geometrico, cioè di una coppia di coordinate, ma di un'agitazione che sembra rimandare allo schema di una carica elettrica che genera un campo elettromagnetico. Vi è un movimento generale e neghentropico che annuncia la vicinanza al punto in cui le due voci si fondono. E questo punto, inaspettatamente, è anche una freccia, ci indica cioè una direzione, quella di un sistema che da uno stato di disordine procede «ins Klare, Tagfeste, Aufgerichtete»[198]. È tratteggiato così un altro movimento: la sensazione inattesa e nuova – la perturbazione, dunque, del lineare – avanza verso un'esperienza chiara e definita, tramite uno slittamento del confine tra le due regioni e a prezzo di un aumento dell'ordine nel sistema. L'esperienza artistica è plasmata in questa tensione tra sconvolgimento e riassestamento, e il suo oggetto si profila a partire dal gesto (creativo, scientifico, etico) del vivisettore («vielleicht sollte man diesen Punkt suchen wollen»), che seziona la percezione, ne ripercorre a ritroso le tappe, alla ricerca dell'elemento di disturbo, della «Unruhe» che si sottrae al controllo della coscienza razioide.

---

[196] Cfr. Erich M. Hornhostel, "Beobachtungen über ein- und zweiohriges Hören", *Psychologische Forschung* 4 (1923), pp. 64-114.
[197] Musil, GW 6, p. 194.
[198] Ibidem.

Questo testo, pubblicato nel 1911 nella raccolta *Vereinigungen*, è già spia di come la scrittura di Musil cerchi di agire in maniera sovversiva nei confronti dei dispositivi di controllo e omologazione delle esperienze, mentre parallelamente si alimenta delle stesse problematiche trattate da quei rami del sapere preposti alla produzione proprio di tali dispositivi. Appare così tutt'altro che paradossale che vi sia un'ulteriore affinità tra le questioni toccate da Musil e quelle affrontate dal dibattito scientifico al lui contemporaneo: quest'ultimo si andava confrontando sempre più con un approccio conoscitivo in grado di includere i fattori di disturbo tra le costanti del funzionamento di un sistema. Detto altrimenti, nel discorso scientifico, in particolare in psicologia e in biologia, inizia ad apparire superfluo chiedersi "cosa" sia un sistema (psichico, vivente o fisico): una simile domanda perde ogni apporto conoscitivo, sia a fronte della molteplicità dei dati e delle osservazioni possibili, sia in quanto essa sottende l'immagine astratta di un sistema cui tutti i sistemi reali devono in un modo o nell'altro tendere. Questa frattura si articola in massima parte attorno alla definizione incerta del concetto di 'vita'[199], e rimette al centro della discussione scientifica e filosofica il valore dell'attività regolativa degli organismi, che gran parte della biologia – a partire dagli studi di Driesch[200] – individua come funzione specifica dei viventi.

2. Metafore di regolazione

L'evoluzione concettuale dei processi regolativi può essere letta attraverso la storia delle metafore meccanicistiche e organiche che si sono susseguite, spesso coesistendo e sovrapponendosi. Esse si sono sedimentate nel linguaggio scientifico, tecnico e politico, e descrivono il tentativo continuo di tracciare un confine tra vivente e non vivente, tra organico e meccanico. Tracce di questo processo le rileva Canguilhem in un saggio del 1974 in cui ripercorre la storia del concetto di regolazione tra il Settecento e l'Ottocento[201]. Canguilhem individua nel pensiero di Leibniz una prima formulazione del concetto di regolazione, la quale si articola mediante la connessione di due aree di significato differenti: da un lato un organismo-macchina, «d.h. eines präformierten und vorgeordneten Mechanismus, dessen menschliche Nachbildung die Automaten sind»[202], idea nata probabilmente dai suggestivi modelli di automi costruiti da Jacques de Vaucanson. Dall'altro lato la

[199] Cfr. Benjamin Bühler, *Lebende Körper: biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004), p. 9.
[200] Cfr. Hans Driesch, *Die organischen Regulationen: Vorbereitungen zu einer Theorie des Lebens* (Leipzig, Engelmann, 1901).
[201] Cfr. George Canguilhem, "Die Herausbildung des Konzeptes der biologischen Regulation im 18. Und 19. Jahrhundert", in W. Lepenies (hg.), *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979), pp. 89-109.
[202] Ivi, p. 91.

concezione teologica di un mondo «von Anbeginn restlos reguliert»[203], che, in una visione deterministica dell'intervento regolatore di Dio, non necessita di ulteriori interventi da parte dell'intelligenza creatrice. La coesistenza di questi due aspetti è infatti adoperata da Leibniz come argomentazione in favore del principio di conservazione, e in contrasto con la fisica newtoniana[204].

La conseguenza più evidente di questa esistenza duale è l'idea di armonia che emerge dal pensiero di Leibniz, e proprio l'armonia sarà un tratto caratteristico del concetto di regolazione fino alla sua formulazione stabile da parte dei biologi: l'eliminazione a monte di ogni fattore di disturbo, sia nel processo di regolazione della macchina che in quello di gestione dell'ordine cosmico, un paradigma, questo, che si replica sul piano dell'amministrazione della cosa pubblica:

> Für Leibniz ist das Verhältnis von Regel und Regelung (règlement) im Sinne der Verwaltung (police) des Staates oder der Steuerung (réglage) der Maschinen etwas wesentlich Statisches und Friedliches. Zwischen Regel und Regelmäßigkeit besteht keine Differenz. Regelmäßigkeit ist nicht das Ergebnis eines regulierenden Eingriffs, sie wird nicht gegen eine Instabilität gewonnen oder gegen eine Abweichung zurückgewonnen, sie ist vielmehr eine ursprüngliche Eigenschaft.[205]

Tuttavia, a partire dalla fine del Settecento, non solo l'idea di una società formata già nel migliore dei modi diviene obsoleta e lascia spazio gradualmente al conflitto come motore della Storia[206], ma parallelamente emerge dagli studi di fisiologia e di medicina un principio che rompe la continuità armonica tra i diversi stati di organizzazione degli organismi (in questo caso salute e malattia), e tale principio viene interpretato come forza organica: «In der Medizin […] schien die Erfahrung, die die Kranken mit Krankheit und Genesung machten, von selbst die Hypothese einer organischen Kraft zur Wiederherstellung und Reintegration einzugeben»[207]. Inizia così a farsi spazio in maniera trasversale l'idea di un meccanismo di regolazione inteso come processo teso a riequilibrare le condizioni di un sistema in seguito a un disturbo, e non più basato su un modello di universo in cui ogni possibile oscillazione è già programmata nel progetto divino.

Nella disamina di Canguilhem la retrospettiva teleologica, a tratti vagamente ironica («*Claude Bernard qui genuit Cannon qui genuit Rosenblueth apud Wiener*»[208]), si salda alla consapevolezza della contingenza del legame tra lo sviluppo del concetto di regolazione e la nascita della

---

[203] Ibidem.
[204] Ivi, p. 92.
[205] Ivi, p. 93.
[206] Cfr. Heiko Stoff, "„Claude Bernard qui genuit Cannon qui genuit Rosenblueth apud Wiener". Teleologien der Biokybernetik", in B. Ochsner, S. Nikolow, R. Stock (hg.), *Affizierungs- und Teilhabeprozesse zwischen Organismen und Maschine* (Wiesbaden, Springer, 2020), pp. 3-23: 8-9.
[207] Canguilhem 1979, p. 96.
[208] Ivi, p. 90.

cibernetica. Per quanto apparentemente in contrasto, queste due direzioni di pensiero trovano un primo riscontro pratico nell'analisi di alcuni aspetti del lessico. Sull'esempio della disamina portata avanti da Canguilhem, che si limita peraltro a voci presenti in alcuni dizionari francesi e inglesi della seconda metà dell'Ottocento, possiamo osservare come anche nel *Wörterbuch der deutschen Sprache* del 1876 i termini che fanno riferimento alla regolazione (il verbo *regeln* ad esempio) e al regolatore (il sostantivo *Regler*) presentano un'area semantica estesa: accanto a una generica azione normativa («etwas regelhaft gestalten; es in gehörige Ordnung und Richtigkeit bringen, […] ordnen […], regulieren»), compare il riferimento a «Theil[e] einer Maschine, die zur Regelung der Bewegung dienen: Der Regler [Regulator] einer Dampfmaschine»[209]. Ciò si verifica anche in accordo con il crescente interesse delle discipline tecnico-scientifiche per il problema della regolazione, che verrà poi formalizzato mediante il linguaggio matematico. È infatti del 1865 il contributo di Maxwell dal titolo *On Governors*, in cui la componente regolativa di un meccanismo viene definita come segue: «A Governor is a part of a machine by means of which the velocity of the machine is kept nearly uniform, notwithstanding variations in the driving power or the resistance»[210]. Maxwell prova a dare una formulazione matematica ai problemi pratici degli ingegneri, che riguardano principalmente il rapporto tra un moto uniforme previsto dal funzionamento di una macchina ideale e l'eventuale disturbo provocato da un'accelerazione o una decelerazione imprevista. Il compito del regolatore è quello di assicurare l'uniformità del moto attraverso una reazione controllata a un fattore di disturbo. Dal contributo di Maxwell emergono sostanzialmente due dati per noi interessanti: il primo riguarda l'evoluzione dei media comunicativi in generale, e consiste nell'integrazione dei fenomeni di disturbo nel funzionamento stesso di un sistema, sia dal punto di vista pratico – con la costruzione di strumenti di regolazione – che da un punto di vista matematico: «the motion of a machine with its governor consists in general of a uniform motion, combined with a disturbance which may be expressed as the sum of several component motions»[211]. Il secondo è invece di natura storica, e ci è suggerito ancora una volta dall'analisi di Canguilhem, per cui questo schema di continuo ripristino delle condizioni ideali è ancora connesso al «Leitschema» leibniziano che intende la regolazione come «Erhaltung von Ausgangskonstanten», e tale schema resta secondo Canguilhem sostanzialmente invariato «bis die Biologen die organischen Regulationsvorgänge auch als Anpassungsvorgänge zu begreifen begannen»[212].

---

[209] Daniel Sanders, "Regeln", in: *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. II.1 L-R, Leipzig, 1. Aufl. 1860–1865. Nachdruck d. 2. Aufl. 1876, p. 700.
[210] J. Clerk Maxwell, "On Governors", *Proceeding of the Royal Society of London* 16 (1868), pp. 270-283: 270.
[211] Ivi, p. 271.
[212] Canguilhem 1979, p. 94.

In quanto ingegnere, il problema della regolazione si presenta a Musil in una forma ormai da tempo codificata nel linguaggio standard della sua disciplina. In un contributo del 1904 apparso sulla rivista *Natur und Kultur* con il titolo *Die Kraftmaschinen des Kleingewerbes*[213] Musil espone sotto le mentite spoglie di ingegnere, ma in realtà già fine critico culturale, il funzionamento, l'uso e la differenziazione delle macchine motrici in uso nella piccola industria. Pur non presentando temi particolarmente innovativi nel campo dell'ingegneria, risulta di grande interesse come Musil rileva che nella storia dello sviluppo dei vari tipi di motore, il prevalere di una soluzione tecnica sull'altra non è da ricondurre a criteri oggettivi: non esistono, almeno nel campo della produzione industriale, innovazioni oggettivamente migliori o peggiori. Lo sviluppo tecnologico, questa una delle sue tesi centrali, in particolare quello legato a necessità di produzione, è soggetto a una doppia tendenza centripeta che si manifesta nel campo del lavoro e in quello del capitale:

> Zentralisierung der Arbeit, Zentralisierung des Kapitals sind bekannte Schlagworte. Erstere mindert die Kosten für Herstellung und Versand herab, letztere ermöglicht einen billigeren Bezug der Rohprodukte und beherrscht in jeder Hinsicht den Markt. […]. Es haben sich Gesellschaften gebildet (Zentralisierung des Kapitals), welche die einzelnen Betriebe aufkauften, in wenige, große vereinigten (Zentralisierung der Arbeit) und mit ihrer Konkurrenz die übrigen erdrückten. Und auch hiebei stand die Entwicklung nicht still, sondern strebt danach, diese wenigen in immer wenigeren und größeren Anlagen zu vereinen.[214]

La storia della tecnica è legata alla storia dei processi economici, in una relazione di reciproco accrescimento:

> Schon die ersten Dampfmaschinen, welche gebaut wurden, waren als Förder- und Pumpmaschinen für Bergwerke entworfen worden – also für große Verhältnisse. Später erst wurde die Dampfmaschine als Fabrikbetriebsmaschine ausgestattet; von diesem Zeitpunkte an wuchs die Industrie durch die Dampfmaschine und die Dampfmaschine durch die Industrie, welche ihr immer größere Aufgaben stellte.[215]

L'intera questione dello sviluppo tecnico è pertanto interpretata da Musil come «eine Folge neuzeitlicher wirtschaftlicher Verhältnisse»[216], e su questo ordito procede la sua analisi, che scende nel dettaglio della storia e dell'uso delle varie componenti meccaniche delle differenti tipologie di

---

[213] Robert Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*, (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1980), pp. 143-164.
[214] Ivi, p. 144.
[215] Ivi, p. 145.
[216] Ivi, p. 146.

macchine a motore, seguendo il principio per cui «wichtige technische Neuerungen mitunter auch aus ganz untechnischen Gründen zustande kommen»[217].

Particolare attenzione è dedicata ai dispositivi che regolano l'entrata e l'uscita dell'aria calda o del vapore dalle caldaie che muovono i pistoni delle macchine a vapore o ad aria. Due aspetti sono da sottolineare: il primo è che la definizione che Musil dà del funzionamento e dell'uso è piuttosto aderente con l'esempio citato dal *Wörterbuch der deustchen Sprache*, vale a dire come «Vorrichtungen»[218] preposte al movimento della macchina. L'altro aspetto riguarda l'uso delle metafore organiche nella descrizione delle componenti meccaniche. I dispositivi che regolano l'ingresso e l'uscita di aria calda o vapore dalla camera dov'è contenuto il pistone sono chiamati infatti da Musil – comunque in accordo con il lessico ingegneristico dell'epoca – «Einlaß-» e «Auslaßorgane»[219]. Musil prosegue poi con l'analisi delle varie tipologie di "organi" di regolazione, che chiama anche con il termine più generale «Steuerorganen»[220], di cui vengono esposte nel dettaglio le caratteristiche tecniche e il ruolo nel funzionamento del motore. Questi elementi acquistano un valore specifico nella storia della tecnica nella misura in cui rappresentano il tessuto connettivo tra molteplici ambiti discorsivi. Trattandosi di componenti che hanno un enorme peso nell'efficienza generale del motore, la scelta dell'opzione più efficace dal punto di vista meccanico si inserisce anch'essa inevitabilmente nel movimento accentratore dei processi economici, fungendo a sua volta da catalizzatore per tale movimento. In particolare, Musil nota come la diffusione di un certo tipo di motore ad alcool abbia trovato terreno fertile nel momento in cui le leggi contro l'alcool e i movimenti per l'astinenza dal bere avevano sottratto spazio all'industria produttrice, che trova però subito un nuovo mercato:

> Diese Industrialisierung der Landwirtschaft wurde vom Staate gefördert und wuchs derartig, daß eine Überproduktion eintrat, um so mehr, als Trunkenheitsgesetze und Abstinenzbewegung den Absatz erschwerten. Die Folge war das Suchen nach neuen Absatzgebieten.

L'influsso dello Stato come organo che regola, tra le altre cose, i rapporti tra l'economia e i costumi sociali, porta alla creazione di società e gruppi di pressione (Musil nomina solo la più importante in ambito tedesco, la «*Zentrale für Spiritusverwertung*») che spingono per l'implementazione su larga scala di motori ad alcool:

---

[217] Ivi, p. 160.
[218] Ivi, p. 147.
[219] Ibidem.
[220] Ivi, p. 155.

> Hiedurch wurde der Preis des Spiritus geregelt und billiger gestaltet. Die Folge davon war der Bau zahlreicher Spiritusmotoren, welchem bis dahin keine technischen, sondern nur wirtschaftliche Schwierigkeiten entgegengestanden waren.[221]

Questa ampia concezione del regolatore come "organo" che impatta enormemente sull'efficienza di un'innovazione, e dunque sulle possibilità che questa ha di espandersi e di prevalere sulle altre, viene introdotta gradualmente anche nella biologia, che proprio negli anni in cui Musil scrive andava riorganizzando radicalmente le sue strutture concettuali. Differenti modulazioni della concezione dell'organismo come entità a metà tra macchina e struttura economica avevano plasmato il sapere medico e biologico a partire da Lavoisier[222]. Questi interpretava il corpo animale come una "macchina" governata da tre regolatori principali:

> la machine animale est principalement gouvernée par trois régulateurs principaux: la respiration, qui consomme de l'hydrogène et du carbone et qui fournit du calorique ; la transpiration, qui augmente ou qui diminue, suivant qu'il est nécessaire d'emporter plus ou moins de calorique ; enfin la digestion, qui rend au sang ce qu'il perd par la respiration et la transpiration.[223]

Qui l'uso delle metafore è rovesciato rispetto a quanto visto in Musil[224]: la fisiologia tardo settecentesca assimila il corpo a una macchina e per la prima volta dà conto della natura sistemica di alcune funzioni corporee, le quali partecipano tutte alla stessa azione regolativa. La regolazione fa riferimento in questo caso a processi volti a ristabilire un equilibrio, e l'introduzione del termine proto-cibernetico «gouvernement», accostato a «régulateur», se da un lato potrebbe suggerire un superamento della concezione leibniziana, indica in realtà che l'ambito in cui inizia a profilarsi questo "oggetto" della biologia, cioè lo studio di tali processi regolativi, è ancora fortemente influenzato dall'ordine socioeconomico che si credeva di scorgere nel funzionamento dell'animale-macchina, tant'è che lo stesso Lavoisier usa più volte l'espressione «économie animale»[225], fino a rilevare un effettivo parallelismo nella funzione del «régulateur» in ambito sociale e in ambito

---

[221] Ivi, p. 160.
[222] Canguilhem 1979, pp. 98-99.
[223] Lavoisier, Antoine Laurent, *Mémoires sur la respiration et la transpiration des animaux*, Paris, Gauthiers-Villars, 1920, p. 47.
[224] Secondo quel principio esposto da Canguilhem per cui, fino alla comparsa del "regolatore" e della regolazione come oggetti scientifici definiti, sussiste un rapporto di reciproca influenza tra gli ambiti metaforici, cioè la metafora meccanicista del corpo animale come macchina e quella organica che intende la macchina come sistema organico: «In die Physiologie fand der Ausdruck ["Regulation"] über Metaphern und zu einer Zeit Eingang, da die von ihm benannten Funktionen noch lange nicht jene vergleichenden Studien angeregt hatten, aus denen eine allgemeine Theorie der Regulationen und der organischen Homöostase hervorgehen sollte, die im Gegenzug geeignet war, ihrerseits Metaphern bereitzustellen, welche die rigorosen Rationalisierungen inspirieren konnten, aus denen eines Tages die Kybernetik hervorgehen sollte», Canguilhem 1979, pp. 89-90.
[225] Cfr. per es. Lavoisier 1920, pp. 1; 18; 32.

fisico: «L'ordre moral a, comme l'ordre physique, ses régulateurs; et, s'il en était autrement, il y a longtemps que les sociétés humaines n'existeraient plus, ou plutôt elles n'auraient jamais existé»[226].

La regolazione è un fenomeno complesso, che avrà un gran peso sulle modalità di formulazione e risoluzione dei problemi tecnici e scientifici nel Novecento, ed eserciterà una profonda influenza anche sul discorso filosofico e letterario. Prima di differenziarsi come modello descrittivo dell'interazione tra sistemi, organismi o forze psichiche con il loro ambiente, essa nasce come sapere trasversale, concettualizzato attraverso metafore organicistiche o meccanicistiche, e volto a garantire una continuità tra ordini del discorso differenti. Un ulteriore esempio di ciò lo si può trovare nella nozione di "sostanza", che la fisiologia ottocentesca di indirizzo atomistico aveva messo a punto per descrivere la costanza degli stimoli, considerati una «feine "Substanz"», che entra nell'organismo come stimolo e ricompare come reazione o sensazione, seguendo un principio di conservazione «vergleichbar den Erhaltungssätzen der Mechanik»[227]. La specificità del pensiero biologico sta nel fatto che esso formula un concetto di regolazione (o, al plurale, di "regolazioni") a partire dal tentativo di dare una risposta differente, dopo il fallimento dell'approccio meccanicista, al problema della specificità della vita organica, senza esporsi ai rischi di quel riduzionismo che si ferma all'analisi delle sue caratteristiche chimico-fisiche[228].

3. La regolazione in biologia

Con la pubblicazione, nel 1901, del volume di Hans Drisch dal titolo *Die organischen Regulationen*, la regolazione entra a pieno titolo a far parte dell'apparato concettuale della biologia. E ciò non solo perché, come nota giustamente Canguilhem, quel termine *Regulationen*, usato al plurale, lascia già intravedere un ambito definito «durch einen vorläufig fixierten Inhalt»[229], cioè una differenziazione funzionale in diverse tipologie di regolazione e un'organizzazione coerente con e tra altre formazioni concettuali e pratiche sperimentali. La novità non consiste solo nel nuovo assetto teorico della biologia, né nella riorganizzazione radicale che interessa alcuni aspetti dogmatici di questa scienza – come poteva essere l'evoluzione letta in senso strettamente darwiniano. L'apporto innovativo sta anche nell'impatto che la sua concettualizzazione ha sul pensiero filosofico e antropologico: le differenti forme della regolazione, assieme alle loro appendici concettuali come l'adattamento, la norma e il disturbo, costituiscono le nuove categorie con cui vengono proseguiti (e in parte superati) vecchi dibattiti sulle differenze essenziali tra

[226] Ivi, p. 65.
[227] Cfr. Bischof 1968, pp. 63-72: 64.
[228] Cfr. Ludwig von Bertalanffy, "Zur Theorie der organischen „Gestalt"", *Wilhelm Roux' Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 108/2 (1926), pp. 413-416.
[229] Canguilhem 1979, p. 107.

vivente e non vivente[230] o, su un terreno analogo, circa la specificità dell'umano nei confronti del "non-umano"[231].

Con Driesch il termine "vitalismo" acquista un significato nuovo, coerente con gli sforzi di un'intera corrente del pensiero biologico che cercava di dare un fondo di oggettività all'ipotesi per cui la specificità della vita non sia riducibile a forme rintracciabili anche nel mondo inorganico, ovvero a leggi chimico-fisiche. Per questo, come nota Bühler, Driesch si pone in maniera critica verso l'approccio olistico della *Gestalttheorie*, a cui rimprovera «eine reduktionistische Position, da biologische Phänomene als physikalische Prozesse gedacht werden»[232]. Il vitalismo di Driesch si presenta come un tentativo di connettere istanze metafisiche come la «Selbsttätigkeit der Organismen»[233] con un'interpretazione dei dati basata non tanto su un giudizio di tipo qualitativo, ma su un'analisi statistica. I processi regolativi fanno da interfaccia tra l'ambiente esterno, le cui variazioni di condizione possono avere effetti sull'organismo (*Störung*), e il normale funzionamento dell'organismo, che per Driesch si esprime attraverso un valore medio:

> Aus der Betrachtung, dass die große Mehrzahl der Individuen einer Organismenform unter gleichen Bedingungen nach Bau und Funktion annähernd gleich ist, genauer gesagt, dass sie in jedem einzelnen ihrer Charakteristika sich nach den Gesetzen der zufälligen Fehler um einen angebbaren Mittelwerth gruppiert, erwächst uns der Begriff des Normalen. »Normal« ist, was die überwältigende lebens- und fortpflanzungsfähige Mehrzahl ist, besitzt und unter gegebenen Bedingungen leistet.[234]

La regolazione è dunque una funzione degli organismi viventi volta al ripristino di un equilibrio statisticamente definito, mediante una serie di scambi di energia e sostanze tra l'ambiente e l'individuo. Driesch situa la specificità della vita organica nella possibilità di stabilire un equilibrio oggettivo tra l'attività interna dell'organismo e i disturbi provenienti dall'esterno – equilibrio garantito da processi irreversibili di scambio.

Sul fronte opposto, Köhler affronta il problema a partire dalla teoria della forma, la *Gestalttheorie*, alla cui formulazione egli stesso aveva dato un contributo determinante, e che, applicata all'analisi dei processi regolativi negli organismi viventi, si pone il compito di comprendere «unter welchen Umständen und kraft welcher ihrer Grundeigenschaften die anorganischen Systeme die Verhältnisweise von organischen zeigen und zeigen müssen»[235]. La

[230] Cfr. ad esempio Wolfgang Köhler, "Zum Problem der Regulation", *Wilhelm Roux'Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 112/1 (1927), pp. 315-332.
[231] Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (Berlin, Henricus, 2021).
[232] Bühler 2004, p. 83.
[233] Ivi, p. 85.
[234] Driesch 1901, p. 92.
[235] Köhler 1927, p. 316.

critica di Köhler al vitalismo si basa principalmente sulla ridefinizione del rapporto tra il "normale" funzionamento di un organismo o dei suoi processi, e i fattori di disturbo che ne alterano il comportamento. Il punto di partenza è dunque la direzione dei processi: «Das Regulationsproblem betrifft die *Richtung* von Naturvorgängen.»[236] Per Köhler la regolazione non ha il compito di ripristinare una condizione di normale funzionamento di un sistema, ma deve piuttosto garantire che determinati processi, nella loro totalità, producano gli stessi stati che avrebbero raggiunto in assenza di disturbi: «Absichtlich ist bei dieser Formulierung kein Unterschied zwischen normalem und regulatorischem Verlauf gemacht»[237].

La generalità di questo approccio lo rende trasversale a tutte quelle scienze a cui si presenta la necessità non tanto di costruire i propri oggetti seguendo «[i]hr stolzestes Prädikat, das der Exaktheit», ma di operare a partire da un principio di unità in grado di scorgere «in gewissem Sinn "zusammengesetzten" und doch durch eine "spezifische Einheit" charakterisierten Gebilden», che a loro volta devono mostrare «für Geschehen und Zustände maßgebende Eigenschaften und Wirkungen»[238] tali da presentare questi oggetti come delle "totalità" non riconducibili alla somma delle loro parti. In tal senso psicologia e biologia trovano secondo Köhler un punto di contatto nella teoria delle funzioni nervose,

> […] insbesondere in der Lehre von den physischen Grundlagen des Bewußtseins. An dieser Stelle wird die Forderung unabweislich, organisches Geschehen, das höherem psychischen Geschehen unmittelbar entsprechen soll, an dessen wesentlichen funktionellen Eigenschaften teilnehmen zu lassen und deshalb organische Prozesse als Gestalten zu denken.[239]

Pur restando al di qua del dualismo tra meccanicismo e vitalismo, la prospettiva aperta da Köhler non costituisce solo un primo riscontro sul piano teorico-concettuale per il programma che animava negli stessi anni la costruzione di una nuova antropologia filosofica; tale punto di vista indica anche la via alla ricerca scientifica, nella misura in cui situa *metodologicamente* tra le possibilità dell'organico quel fondo oscuro e inconoscibile di cui si nutre la vita psichica. Ed è in effetti questo il primo passo verso il superamento di un dualismo che, se da un punto di vista storico ha la sua matrice nella filosofia cartesiana, si realizza nel pensiero moderno come opposizione di due interpretazioni – designate da Scheler come «naturalistische Theorien»[240] – in cui il valore specifico

[236] Ivi, p. 317.
[237] Ibidem.
[238] Köhler 1920, p. XI.
[239] Ivi, p. XIV.
[240] Scheler 2021, p. 76.

del fenomeno della vita viene da un lato esasperato e assolutizzato, e dall'altro ridotto a un puro accidente meccanico.

In generale, però, le riflessioni di Köhler sul problema della regolazione non portano a paragoni azzardati tra sistemi organici e inorganici. Anzi, sembra piuttosto che egli, non rigettando direttamente la possibilità di applicare alcune tipologie di "sguardo" anche a sistemi organici, sia costretto a precisare i due punti fondamentali che consentirebbero una tale operazione teorica: in primo luogo troviamo il *Richtungsprinzip*, che viene ri-specificato e non indica più la semplice direzione di un processo fisico ma, rifacendosi alla dottrina espressa da Max Planck, si riferisce alla direzione di tutte le forze verso una riduzione dell'energia potenziale complessiva del sistema, e ribalta pertanto l'assunto per cui le forze dipendono dalla velocità delle singole parti del sistema: «die Kräfte, die im System auftreten, nicht von den Geschwindigkeiten der Systemteile abhängen, sondern nur von deren *Lage*»[241]. Il secondo punto non è meno generale, e si pone il compito di specificare i termini in cui è possibile stabilire paragoni tra situazioni osservate in sistemi inorganici e il comportamento di un organismo: si tratta della nozione di sistema, che necessita di una definizione più ampia quando si riferisce a processi organici:

> Zweitens ist der Begriff eines Systems, der bisher verwandt wurde, nicht etwa unmittelbar mit dem Begriff eines Organismus in Parallele zu setzen. Denn jener Begriff eines Systems bezieht sich auf einen Bereich, für den als ganzen weder Aufnahme noch Abgabe von Energie in Betracht kommt. Natürlich gilt das z. B. nicht vom Organismus während der Morphogenese. Was wir "System" genannt haben, ist dann als oder Organismus samt *der* Umgebung, die in merklichem Energieaustausch mit ihm steht. Eine dringende Aufgabe wird darin bestehen, physikalisch-chemische Fälle zu untersuchen, wo, ähnlich wie beim Keim in der Morphogenese, ein nicht (energetisch) geschlossenes System sich deutlich innerhalb des geschlossenen Gesamtsystems absondert.[242]

Queste cautele concettuali non impediscono però a Köhler di presentare il campo come un esempio eccellente di sistema la cui struttura si avvicina maggiormente – anche se non del tutto – ai modelli di regolazione organica. Il campo elettromagnetico è un oggetto ibrido, una figurazione ambigua che si presenta come concetto, come schema di funzionamento e come elemento euristico dal potenziale creativo e organizzativo. Esso è per Köhler il diagramma che ci restituisce la traccia generale dei processi regolativi: è uno di quei sistemi «in denen verschiedene Kraftarten zu gleicher Zeit wikrsam sind», e la cui energia sistemica totale «ist dann nur aus den verschiedenen Energiearten insgesamt zu bilden, und das Gleichgewicht ist dann erreicht, wenn für sie *im ganzen*

[241] Köhler 1927, p. 320.
[242] Ivi, p. 332.

die Minimumbedingung erfüllt ist»[243]. Il campo non raffigura dunque solo un modello descrittivo astratto applicabile sia a complessi organici che inorganici, ma rinvia al comportamento reale di certe tipologie di sistema, ne delinea le condizioni di funzionamento; attraverso lo sguardo offerto dalla teoria della forma il campo non resta semplicemente quel fondo metaforico da cui prendono forma modelli descrittivi differenti, ma è lo spazio reale nel quale le trasformazioni dei singoli elementi sono subordinate a condizioni sistemiche (direzione, reversibilità).

Nel perimetro della *Gestalttheorie*, l'intima connessione tra la vita della coscienza e la vita organica trova una giustificazione, più che nel substrato materiale da cui queste prendono forma, nelle modalità in cui queste forme di esistenza si organizzano reciprocamente, vale a dire nella modulazione del loro rapporto con il mondo. Superato lo scoglio delle differenze ontologiche tra le varie espressioni della vita, i teorici della forma, così come alcuni esponenti della corrente fenomenologica come Scheler e scrittori come Musil, iniziano a interrogarsi, in modalità differenti, circa il problema della differenza tra vita umana e vita animale, a problematizzare il confine che separa queste due modalità di esistenza. Musil, in particolare, proverà a organizzare tali questioni mediante la messa in scena di caratteri patologici la cui vita psichica ridiscende costantemente, sovraccarica di impressioni insondabili, verso l'istintuale e l'animalesco, in un movimento oscillatorio esasperato e continuo al quale l'ambiente partecipa come componente attiva del sistema psichico e non come puro accidente esteriore. È questo il caso dei testi che intendo qui esaminare, cioè i due racconti contenuti nella raccolta *Vereinigungen*, in cui i personaggi, in particolare le due protagoniste femminili, presentano dei marcati tratti animaleschi che emergono spiccatamente in relazione all'espressione della loro sessualità, e che sono in ultima istanza il corollario di una continua alterazione dei rapporti con l'altro e con la società in generale. Se in questa raccolta Musil si focalizza principalmente su metamorfosi reversibili e continue, che costituiscono il movimento centrale della vita psichica dei personaggi e che seguono una direzione precisa – l'umano che diviene animale –, in un altro racconto, contenuto nel *Nachlaß zu Lebzeiten* e dal titolo *Die Affeninsel*, emerge piuttosto la valenza politica della brutalità animale e cieca, la quale si condensa in forme di controllo sociale attraverso lo sguardo spietato e la violenza crudele che le scimmie più potenti riservano ai membri sottomessi della comunità che abita l'isola.

Il campo, che qui è l'infrastruttura che regola i rapporti tra i personaggi, funge per noi da strumento interpretativo che può aiutarci a ricostruire la posizione di Musil nel complesso tessuto del sapere della sua epoca – e con ciò si intendono sia le conoscenze acquisite sul mondo che le condizioni in cui queste vengono prodotte. È però anche necessario precisare che Musil non ha modellato coscientemente la struttura dei suoi testi in funzione di un modello di campo preesistente

[243] Ivi, p. 329.

e astratto, calandoci poi dentro i suoi personaggi come degli automi. Si tratta piuttosto dell'azione inversa: i modelli di campo, come si è potuto finora osservare, sono figurazioni presenti in varie forme nelle scienze, e costituiscono sempre una grande tentazione teorica. Sembra quasi che, per usare il linguaggio di Kümmel, questi siano parte integrante del "programma" della modernità, essendo in grado di tenere assieme «[m]ilitärische Disziplinierung, maschinelle Regelung und experimentelle Psychologie»[244]; l'operazione sovversiva messa in atto da Musil consiste proprio nell'inscenare le condizioni in cui questo modello programmatico viene messo radicalmente in discussione, che si tratti di stati di regressione patologica verso l'animalesco, di un'emotività esasperata o dell'incomprensibile violenza coercitiva del potere.

4. Patologia e tempo nelle *Vereinigungen*

A inizio capitolo si è fatto riferimento all'incipit del racconto *Die Versuchung der stillen Veronika*, il secondo della raccolta *Vereinigungen*. In particolare, ne è stato evidenziato il valore progettuale non solo nella cornice del racconto, ma come esempio da cui traspare pienamente il programma poetologico elaborato da Musil dopo poco più di un decennio di attività creativa. Adesso si tratta di evidenziare le strategie linguistiche e stilistiche utilizzate da Musil per codificare letterariamente le complesse problematiche filosofiche e scientifiche con cui si andava confrontando.

«Irgendwo muß man zwei Stimmen hören»[245]: la cifra sperimentale del racconto, oltre a essere suggerita dal titolo, è data dalla messa in scena della costruzione di un soggetto impersonale, di un «man», che percepisce e codifica i dati sensibili. In tal modo Musil traduce sul piano del linguaggio una problematica, quella della definizione del soggetto, in cui si incrociano due orientamenti conoscitivi in apparente opposizione tra loro: da una parte il tentativo della scienza di mascherare le dinamiche sociali che sottendono la creazione degli oggetti, dei "fatti" scientifici, attraverso un «lavoro di depurazione»[246] da ogni forma di soggettività, mentre sul fronte opposto l'antropologia si interroga sulla definizione del concetto di "umano", sui limiti della soggettività, sui gradi di separazione tra forme di vita differenti. Il racconto si costruisce dunque a partire dalla tensione tra questi due poli: la creazione del fatto scientifico per opera dalle scienze naturali, e il costante movimento di oscillazione tra l'umano e il non-umano.

Parallelamente, nel primo racconto della raccolta, *Die Vollendung der Liebe*, questa tensione si esprime come variazione sul motivo dello sguardo alla finestra, «eine kodierte und künstliche

[244] Kümmel 2001, p. 27.
[245] Musil, GW 6, p. 194.
[246] Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni* (Milano, Elèuthera, 2018), p. 24.

Weise des Sehens»[247], che Musil riprende in più occasioni: «die dunkelgrünen Jalousien blickten außen auf die Straße, in einer langen Reihe anderer dunkelgrünen Jalousien […]. Wie ein paar dunkel und gleichmütig herabgelassener Lider»[248]. L'analogia tra finestra e occhio trova il suo corrispettivo rovesciato nello sguardo rigido, pregno di una tensione al limite del meccanico tra Claudine e il marito: «Der Arm der Frau […] ragte von der Kanne weg und der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel»[249]. Poi, poco dopo, gli stessi oggetti si animano di una vita che prende forma nel testo a partire dalla fitta rete di rinvii tra le tensioni quasi elettriche tra i personaggi e l'acquisizione di caratteristiche organiche da parte degli oggetti: «Die Gegenstände hielten umher den Atem an, das Licht an der Wand erstarrte zu goldenen Spitzen, […] und die Gegenstände rückten ein wenig aneinander»[250].

L'attenzione che la critica rivolge al legame tra la struttura psichica dei personaggi delle *Vereinigungen* e le ricerche in ambito psicologico condotte sia da Freud e Breuer che da Oesterreich è supportata da una lunga serie di estratti, riflessioni e frammenti saggistici riportati da Musil nei suoi *Tagebücher*[251] proprio negli stessi anni in cui si dedica alla composizione della raccolta. Appare dunque interessante l'ipotesi formulata da Hoffmann, che tratteggia una situazione ben più complessa di una semplice traduzione di casi patologici nel testo letterario. Hoffmann, infatti, mette al centro della sua disamina il rapporto tra i casi di Veronika e Claudine con le teorie di Oesterreich, non riducendo semplicemente i primi alle seconde, ma ponendo al centro il concetto di disturbo sviluppato proprio da Oesterreich[252]. Nei casi delle due donne, infatti, ci troviamo davanti a un rapporto disturbato tra il mondo della percezione e la sfera emotiva, disturbo che si realizza come frattura tra i due ambiti e la conseguente manifestazione di un secondo Io:

> Kennst du dieses Gefühl, es stehen manchmal alle Dinge plötzlich zweimal da, voll und deutlich, wie man sie weiß, und dann noch einmal, blaß, dämmernd und erschreckt, als ob sie heimlich und schon fremd der andere anblickte?

---

[247] Wolf 2018, p. 133.
[248] Musil, GW 6, p. 156.
[249] Ibidem.
[250] Ivi, p. 157.
[251] Si veda in particolare per l'influenza degli scritti di Traugott Konstantin Oesterreich sulla composizione dei racconti e sulla formazione di Musil in generale: Silvia Bonacchi, "„Na Vronerl, […] und wann werden wir so dastehen?". Zur Rolle der Gefühlspsychiologie in einer Vorstufe der Novelle Robert Musils *Die Versuchung der stillen Veronika*", in A. Daigger, R. Schröder-Werle, J. Thöming (hg.), *West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage a` Marie-Louise Roth* (Bern, Lang, 1999), p. 317–331; per un'analisi dell'influsso della lettura di Freud si segnala invece: Nicole Masanek, "Robert Musil – *Die Versuchung der stillen Veronika*" in dies. (hg.), *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur* (Würzburg, Königshausen & Neumann 2005), p. 191–233.
[252] Hoffmann 1997, pp. 93-94.

In questa domanda si concentra l'essenza del nucleo patologico messo in evidenza da Oesterreich, che identifica questo stato con il nome di psicastenia, e descrive la condizione dei pazienti affetti come «eine Spaltung des Ich: Zwei verschiedene Gefühlslagen kämpfen miteinander, durchschlingen sich gleichsam im Bewußtsein oder vielmehr an der Grenze des Bewußtseins»[253]. Le anamnesi raccolte da Oesterreich fanno tutte riferimento a una certa indifferenza nei confronti del mondo, in cui si rileva una mancanza di partecipazione emotiva a livello delle sensazioni fisiche: il mondo delle percezioni e quello delle emozioni sembrano scissi[254].

In un breve testo risalente agli stessi anni in cui si dedica alla scrittura delle *Vereinigungen*, dal titolo *Der Apperceptor*, testo scritto parallelamente, quasi come diagramma per la costruzione delle tipologie psichiche presenti nei due racconti, Musil traccia i confini della patologia a partire dall'esposizione dettagliata dei processi percettivi e del legame che sussiste tra emotività e percezione:

> Beim Zustandekommen der Wahrnehmungswelt sind beteiligt: a. die objektive, physikalische, chemische usw., bzw. unbekannte Welt an sich, b. die perzipirenden Organe, c. der Apperceptor (b wird aus a durch Hinzutritt des Individuums, c aus b durch sozusagen abermaligen Hinzutritt; a und b liefern nur den Rohstoff).

L'*Apperceptor*, un «Constituens der Ichvorstellung», si compone di un fattore intellettuale e di uno emozionale, tra i quali sussiste un equilibrio che garantisce lo «Zustandekommen des normalen Weltbilds und des Ichgefühls» – gli stati patologici, per converso, sono caratterizzati da una «Gleichgewichtsstörung zwischen Innen- und Außenwelt, als ein In-sich-keinen-Halt-Finden und Von-außen-geschoben-Werden»[255]. Il disturbo dell'equilibrio, sulla scorta delle riflessioni di Oesterreich, contrassegna per Musil il carattere patologico di determinate tipologie psichiche. Se le sue riflessioni teoriche presentano qui una certa rigidità, acuita dal tentativo di Musil di dar conto del proliferare di funzioni e strutture che regolano lo stato di equilibrio interno della psiche, e dovuta in parte anche alla brevità del testo, sul piano della creazione letteraria lo spazio che egli si propone di esplorare è molto più vasto, e le teorie degli psicologi diventano piuttosto un pretesto per lo scandaglio della vita psichica nella sua complessità, e del suo rapporto con concetti problematici come quello di "vita" e di "umano".

---

[253] Traugott Konstantin Oesterreich, "Die Entfremdung der Wahrnehmungswelt und die Depersonnalisation in der Psychastenie. Ein Beitrag zur Gefühlspsychologie", *Journal für Psychologie und Neurologie* 7 (1905/06), pp. 253-276, 8 (1906/07), pp. 61-97, pp. 141-174, pp. 220-237 e 9 (1907), pp. 15-53: 61.
[254] Ivi, p. 69; cfr. anche Bonacchi 1999, pp. 320-321.
[255] Robert Musil, Klagenfurter Ausgabe, Lesetexte/Fragmente aus dem Nachlass/Essayistische Fragmente/Gehirnspaziergang (1908-1914)/Der Apperceptor.

In ciò che la psicologia, da scienza empirica, manipola mediante l'accurata ricostruzione delle storie individuali dei pazienti, nel tentativo di ricucirne l'identità e circoscrivere le caratteristiche patologiche attraverso lo strumento della relazione (*Bericht*), Musil individua il centro problematico della scissione dell'Io, e dispiega a partire da questo centro il suo programma poetologico: si tratta dell'esperienza della temporalità. Per Claudine e Veronika il tempo non scorre in maniera lineare, ma vi è sempre una frizione tra le azioni, che si realizzano nel tempo e che hanno per questo una direzione, un *senso* determinabili, e la partecipazione soggettiva a queste azioni, che nei casi in questione si rivela compromessa da uno stato di spersonalizzazione ricorrente. Uno degli esempi più esplicativi di questa condizione è l'episodio contenuto in *Die Vollendung der Liebe* in cui Claudine, ai tempi del suo primo matrimonio, commette adulterio con un dentista americano, insieme al quale concepisce sua figlia Lilli. Durante e dopo il rapporto con lo sconosciuto, descritto come un atto umiliante di volontaria sottomissione, Claudine «verlor doch nie ein Bewußtsein, daß alles, was sie tat, sie im Gründe nicht berühre, und im Wesentlichen nichts mit ihr zu tun habe»[256]. A una temporalità lineare se ne sovrappone una puntiforme; e lì dove l'esperienza si riduce alla consapevolezza della distanza da sé ed è pertanto privata di ogni adesione del soggetto, quest'ultima riemerge come l'immagine plastica di uno sdoppiamento: «Wie ein Bach rauschte dieses Treiben einer unglücklichen, alltäglichen, untreuen Frau von ihr fort und sie hatte doch nur das Gefühl, reglos und in Gedanken daran zu sitzen»[257]. Anche nel secondo racconto queste due forme di esperienza della temporalità vengono giustapposte programmaticamente sin dal prologo, e si intrecciano inoltre con il problema del medium che veicola l'informazione percettiva: da una parte abbiamo i «Blätter eines Tagebuches nebeneinander und ineinander», e dal lato opposto «einen Punkt»[258], in cui le due voci convergono.

La dimensione temporale ambigua che sottende gli stati di spersonalizzazione è tematizzata anche nella struttura dei due testi. Gli eventi narrati sono frammentari, la linearità semplice della trama è frastagliata da ricordi e fantasie delle protagoniste, e la struttura puntiforme abbozzata dai paragrafi è segnalata sul piano lessicale dall'alta frequenza nell'uso di avverbi temporali come «plötzlich», che da solo compare 44 volte in *Die Versuchung der stillen Veronika* e 63 volte in *Die Vollendung der Liebe*. Ma la frammentarietà del testo non è solo il tentativo di sincronizzare la narrazione e la vita psichica oscillante delle protagoniste, e trovare con ciò una forma di mediazione tra «ein Gleichgewicht durch die beständige Bewegung nach vorwärts» e «diese Versuchung stehenzubleiben, ganz allein stehenzubleiben und um sich zu sehen»[259], ma è anche un tentativo di

[256] Musil, GW Bd.8, p. 160.
[257] Ivi, pp. 160-161.
[258] Ivi, p. 194.
[259] Ivi, p. 164.

sovversione di certe forme testuali come il resoconto degli psicologi – tentativo che, se si seguono le riflessioni di Masanek, si inscrive in una tendenza sempre presente in Musil, il quale «sich als Schriftsteller permanent dazu verpflichtet [fühlte], die Eigenständigkeit und besonderheit der Dichtung gegenüber der Psychologie und der Psychoanalyse hervorzuheben»[260]. Questo tentativo di svuotare le forme di indagine a disposizione degli psicologi si lascia inquadrare in una differente modalità di produzione e di accesso al sapere che caratterizza scienza e letteratura. L'indagine scientifica sulla cosa (*Ding*) la dissolve «in Relationen und Funktionen», ed è in questo senso che, secondo Musil, le riflessioni della psicologia operano una caratterizzazione forzata dei *tipi* individuati, che porta alla dissoluzione della componente esperienziale in funzione della demarcazione dei confini di fenomeni definiti patologici[261]. In un frammento saggistico dal titolo *Charakterologie und Dichtung*, scritto diversi anni dopo la pubblicazione di *Vereinigungen*, Musil individua questo antagonismo che struttura la relazione tra psicologia e letteratura, ed è tra questi due ambiti del sapere che prende corpo lo stile dei racconti analizzati. Scrive infatti Musil:

> Heute schon sagt man mir mit den paar Worten asthenischer, schizothymer Typus mehr als mit einer langen individuellen Beschreibung. Die heroische Phase des Individualismus ist vorbei, durchaus nicht der Individualismus selbst. Die Literatur wird um diese Abkürzungen nicht herumkommen. Die Wissenschaft nimmt ihr Terrain ab, die Psychoanalyse ist nur solange eine finster drohende und lockende Nachbarmacht für den Dichter als er wenig von ihr versteht und sie ein Durcheinander von wissenschaftlicher Genialität und Journalismus bildet. Sobald ein psychologisches Gebiet geklärt ist, wird es ebensowenig dichtbar sein wie eine umständliche Beschreibung der Wunder einer Elektrisiermaschine.[262]

---

[260] Masanek 2005, p. 192. Lo stesso concetto è espresso da Andrea Erwig in un articolo del 2015, in cui le affinità tra i casi descritti da Freud e Breuer in *Studien über Hysterie* costituirebbero per Musil solamente un pretesto, «um eine genuin literarische Versuchsanordnung zu erproben, die sich von dem Erkenntnisziel der Psychologie und Psychoanalyse abzusetzen sucht» (Andrea Erwig, "Poetologien des Wartens. Robert Musils *Die Vollendung der Liebe* und der ‚waiting plot' um 1900", in W. Lukas, A. Weixler (hg.), *Zeiten erzählen: Ansätze - Aspekte – Analyse* (Berlin/Boston, De Gruyter, 2015), pp. 499-525: 511).

[261] Su questo punto si segnala una convergenza con i presupposti definiti da Wolfgang Riedel nella sua analisi del racconto *Die Vollendung der Liebe*. Riedel identifica diversi tipi di interpretazioni che la critica ha dato al racconto (psicologica, mistica e morale), ed esclude che si possa ricondurre il personaggio di Claudine a un "tipo" statico di individuo o a una forma fissa di comportamento: «In allen drei Fällen wird, im Anschluß an Musils Verständnis von literarischer Psychologie als Psychologie der „Ausnahmen", das Erzählte als ‚Grenzsituation' gedeutet, was einerseits zutreffend ist, aber auch irreführen kann. Gänzlich falsch nähmlich wäre der Eindruck, als schilderte Musil in dieser Novelle den exklusiven, gar ‚pathoïden' Sonderfall einer besonder komplizierten Fin-de-Siècle-Seele. […] Vielmehr faßt Musil […] in der Ausnahme das Normale selbst.» (Wolfgang Riedel, "Reise ans Ende des Ich: Das Subjekt und sein Grund bei Robert Musil („Die Vollendung der Liebe", 1911)", in R. L. Fetz, R. Hagenbüchle, P. Schultz (hg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjekt*ivität (Berlin/New York, De Gruyter, 2010), pp. 1151-1173: 1156.)

[262] Musil, GW 6, pp. 1403-1404.

La letteratura esplora le zone d'ombra della psicologia fintantoché non le conosce, vale a dire non le applica direttamente come categorie concettuali. Il testo è dunque una rete in cui forme di sapere differenti convergono e, «zerlegt» e «losgelöst aus ihrem gewohnheitsstarren Zusammenhange, gewinnen plötzlich unerwartete Beziehungen zu oft ganz anderen Gegenständen»[263]. Questa contrapposizione è già operante come principio compositivo delle novelle: nelle pagine del quaderno 5 dei *Tagebücher* Musil cerca di superare le difficoltà che comporta l'elaborazione di un linguaggio «höchst differenziert, extrem Reich an Metaphern, Andeutungen und Nuancen, [...] an der Grenze ihrer Ausdrucksmöglichkeiten forciert»[264], attraverso l'individuazione di due inclinazioni divergenti nel processo di composizione dei testi letterari: da un lato vi è un «dissipatives Moment» che domina «im Gedanklichen Teil der Kunst», e che avvicina il processo di creazione artistica all'«exakte[s] Denken», il cui scopo ultimo è «die Beschränkung auf das Beweisbare, die Trennung in Wahrscheinliches u. Gewisses usw.»[265]. La tendenza opposta è incarnata invece in un'attività creativa che «[erstrebt] nur eine gewisse individuelle Wahrheit», e che si espande e cresce indefinitamente da ogni lato, formando un «ungegliederte[r], amorphe[r] Komplex». Dalla tensione tra i due poli dell'attività creativa in cui il pensiero di Musil si muove, emerge infine l'intenzione che guida le dinamiche testuali delle *Vereinigungen*:

> [...] [ich] muß, was ich mir schon früher vornahm, etwas mehr im gemeinem Sinn erzählend sein, man darf nicht nur bei der Entwicklung eines inneren Prozesses aus inneren Notwendigkeiten dabei sein, sondern [...] man muß auch einen Menschen in Steigerungen aus einer Situation in eine andere geraten sehen.

Questa dinamica di oscillazione tra interno ed esterno modella la materia della creazione letteraria in un oggetto che è allo stesso tempo una totalità amorfa e un raffinato dispositivo di selezione. Il risvolto concreto di questa tecnica di composizione è il tentativo di rappresentare la totalità delle relazioni tra i personaggi e l'ambiente, tentativo operato però secondo un principio di essenzialità, «das Prinzip der kürzesten u. schwersten Linie». Il processo di costruzione del testo raggiunge in tal modo un alto livello di integrazione con il materiale narrato: «Man kann nicht alles Wesentliche herausarbeiten (alles was als wesentlich in Kunstwerken erstrebt wird) ohne in manchen Fällen, die in dieser Art behandelt wurden, die Art der Herausarbeitung mit zum Wesentlichen zu machen»[266]. Ed è proprio la dimensione temporale a costituire il terreno comune sul quale la tecnica di

[263] Ivi, p. 980.
[264] Bonacchi 1999, p. 317.
[265] Musil, TB I, p. 214.
[266] Ivi, p. 217.

elaborazione testuale – la ricerca dell'essenzialità – e la vita psichica dei personaggi si congiungono.

Il tempo psichico si dispiega in movimenti incostanti: gli eventi non sono continui, ma la loro coerenza interna è data da una cornice spazio-temporale che si definisce di volta in volta, e che prende forma a partire dalla centralità dell'esperienza psicofisica. Veronika, in uno degli episodi centrali del racconto, ovvero il ricordo dell'incontro con il cane San Bernardo, prima di giungere al nucleo centrale della sua esperienza zoofila, ripercorre una serie di sensazioni che le si presentano in maniera apparentemente sconnessa, ma in realtà legate da una catena di percezioni che, dal passato, trapassano nel presente, riattivando la componente percettiva del ricordo:

> Es waren in der letzten Zeit allerdings so viele Erinnerungen gekommen und es war ihr, als ob sie diesen Pfiff schon in der Nacht vorher gehört hätte und in der Nacht vor vorher und in einer Nacht vor vierzehn Tagen. Und ihr war auch, als ob sie sich irgendwann früher schon mit dieser Berührung gequält hätte, vielleicht im Schlafe. Sie fielen ihr ein in der letzten Zeit, diese sonderbaren Erinnerungen, immer wieder, sie fielen links und rechts von etwas in ihr ein, davor und dahinter, wie nach einem Ziel ziehende Schwärme, ihre ganze Kindheit, diesmal aber wußte sie mit einer fast unnatürlichen Gewißheit, daß es das Richtige selbst war. Es war eine Erinnerung, die sie mit einemmal erkannte, über viele Jahre hinweg, endlich, unzusammenhängend, heiß und noch lebendig.[267]

Allo stesso modo, per Claudine, anche se in maniera meno animalesca e confusa rispetto all'esperienza di Veronika, il senso del tempo, nella duplice accezione di questa espressione, non segue un movimento lineare, ma è strutturato piuttosto come un complesso intreccio di passato e futuro che proietta le sue ombre sulle sensazioni del presente, e allo stesso modo il presente è esperito come un ri-attivarsi di situazioni passate evocate da un aggregato di sensazioni fisiche:

> Und allmählich begann in ihre Gedanken wieder jene leise vorwärtsdrängende Unruhe zu kommen. Sie versuchte, sich zu sagen, daß alles nur die bis zur Täuschung verwirrte innere Stille dieser plötzlichen einsamen Reise unter fremden Menschen sei, und manchmal wieder glaubte sie, daß es der Wind war, in dessen steife, glühende Kälte gewickelt, sie starr und willenlos wurde, zuweilen aber war ihr ganz sonderbar, als sei ihr Mann ihr jetzt wieder ganz nahe und diese Schwäche und Sinnlichkeit ein wunderseliges Gefühl in ihrer Liebe. Und einmal, — als sie gerade wieder zu dem Unbekannten hinübergesehen hatte und diese schattenhafte Preisgabe ihres Willens, ihrer Härte und Unantastbarkeit empfand, — stand plötzlich, hell über ihrer Vergangenheit ein Schein wie über einer unsagbaren, fremd geordneten Weite; es war ein sonderbares Zukunftsgefühl, als ob dieses längst Verflossene noch lebte. Im nächsten Augenblick aber war es nur mehr ein verlöschender Streif des Verstehens im

[267] Musil, GW 8, p. 204.

> Dunkel und nur in ihrem Innern schwang etwas nach, irgendwie als ob es die noch nie gesehene Landschaft ihrer Liebe gewesen wäre, von riesigen Dingen erfüllt und leise sausend, verwirrt und fremd, sie wußte nicht mehr wie und fühlte sich zagend und weich in sich gehüllt, voll sonderbarer, noch nicht faßbarer, von dorther kommender Entschlüsse.[268]

Il passato può riemergere nel presente perché non è mai passato. Esso è continuamente ripreso, riattivato, trasformato; non esiste un "qui ed ora" a sé stante, ma questo è sempre definito da due variabili tra loro strettamente connesse, cioè la configurazione dell'ambiente e il peso mutevole che passato e futuro assumono nelle differenti situazioni. Sul piano linguistico l'organizzazione di queste variabili è resa da Musil attraverso la modalità dell'«als ob», che disegna lo spazio della vita psichica delle protagoniste, stretta nella contrapposizione: «›Zufall‹ gegenüber ›Notwendigkeit‹»[269]. Per Claudine l'inevitabilità dell'adulterio è data sin dal primo incontro con il consigliere ministeriale, e questa sensazione diventa tanto più opprimente in quanto si ripresenta in forme di esperienza che le sembrano già vissute, già trascorse, e che ritornano nuovamente come impressioni che accentuano ulteriormente la scissione del suo io perché si manifestano come sensazioni fisiche, la cui componente emozionale è sempre rimossa, rinviata indefinitamente:

> Sie fühlte, daß sie auf ihn zugehen werde und die Vorstellung des Augenblicks griff ihr kalt an den Leib, wo es geschehen sein würde. Es war, als ob sie etwas packte und zu einer Tür zerrte, und sie wußte, diese Tür wird zufallen, und wehrte sich und lauschte doch schon mit vorgestreckten Sinnen voraus.[270]

La massima tensione tra caso e necessità si esprime nella lucidità con cui Claudine osserva l'inevitabilità del suo destino, al punto da perdere il contatto immediato con le sue azioni presenti: «Sie achtete nicht mehr auf das, was sie tat, sondern auf den Unterschied, daß das, was sie jetzt tat, Gegenwart war und irgendein Gleiches Vergangenheit»[271]. Il presente è in tal modo il passato più una certa X, una sensazione che resta per Claudine inaccessibile e vaga, solamente abbozzata come «eine große, unbewegte Empfindung von sich, über der Vergangenheit und Gegenwart wie kleine Wellen sich wiederholten»[272]. Anche per Veronika il tempo non può seguire più un corso lineare, in quanto la percezione che essa ha di sé è soggetta a una frattura progressiva che separa la sua coscienza dal suo corpo, con la conseguenza che «allmählich war ihr ihr Leben immer undeutlicher

---

[268] Ivi, pp. 170-171.
[269] Jürgen Meyer, "Musils mathematische Metaphorik. Geometrische Konzepte in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und in *Die Vollendung der Liebe*", *Hofmannsthal-Jahrbuch* 5 (1997), pp. 317–345: 333.
[270] Musil, GW 8, p. 180.
[271] Ibidem.
[272] Ivi, p. 181.

geworden»[273]. La vita le appare infatti sempre più distante, «wie wenn sie unter einem weichen Tuche lebte», e in questo spazio tra la sua coscienza e le cose del mondo ha luogo la vita del corpo, anch'essa disconnessa sia dalla coscienza che dagli oggetti, al punto che «es blieb ein leer, ungeheuer Raum dazwischen und in diesem lebte ihr Körper»:

> Das Zeitmaß ihres Leben war [...] ganz langsam, es war damals nur mehr wie ein langsames Öffnen und wieder Schliessen der Augen und dazwischen wie ein Blick, der sich an den Dingen nicht halten kann, abgleitet, langsam, unberührt vorbeigleitet.

Se il passato può riemergere nel presente, se il tempo può rallentare e il futuro apparire come la ripetizione di eventi già avvenuti, è perché la temporalità che Musil costruisce nel testo si esplica come una funzione dell'apparato psicofisico, come elemento legato alla posizione dei personaggi nell'ambiente (l'unità della componente fisica e psichica). Nel caso di entrambi i personaggi, dunque, la distanza tra la coscienza di sé e il mondo fisico è riempita da questo oggetto semi-personale che è il corpo, la cui posizione, in questo spazio tripartito, regola il rapporto del soggetto scisso con la temporalità. Il disturbo psichico viene dunque tematizzato nei testi non solo come elemento costitutivo della narrazione, esplicandosi sul piano lessicale e metaforico, ma diviene parte integrante del processo di regolazione dei rapporti tra i personaggi e l'ambiente, ne definisce la percezione del tempo e, come si vedrà a breve, è strettamente legato al continuo movimento di oscillazione in cui sono coinvolte Veronika e Claudine, la cui esperienza si muove di continuo sul confine labile che separa umano, animale e vegetale.

Rimane però ancora aperto il problema della rappresentazione degli stati patologici, vale a dire se sia in primo luogo possibile un'interpretazione dei sintomi delle due donne, riconducibili a stati di astenia e depersonalizzazione, nel senso di una contrapposizione netta tra sanità e malattia. In altre parole, se questa distanza tra la coscienza, il corpo e il mondo sia da intendere come la frattura all'interno di un complesso reale di elementi psichici, «wie eine Linie, die zu bestimmen und zu respektieren sei (und jede Handlung muß entweder diesseits oder jenseits sein)», o se questa incrinatura codifichi piuttosto un'alterazione del rapporto con il mondo, presentandosi cioè come punto di fuga di un procedimento creativo che rifiuta il dualismo sano/patologico, e si pone il compito di rappresentare «jede Handlung, jedes Gefühl, jeder Wille, jede Interesserichtung [...] an und für sich sowohl gesund wie krank»[274]. Il disordine psichico, nella cornice teorica e figurativa messa a punto da Musil, non è da intendere come la conseguenza di un disturbo che agisce su componenti dell'apparato psichico realmente esistenti, come se si trattasse di ingranaggi

[273] Ivi, pp. 206-207.
[274] Musil, GW 6, p. 981.

danneggiati di un meccanismo, quanto invece come la messa in opera di un ordine sperimentale che ambisce a riscrivere i confini tra sano e patologico, nella misura in cui queste polarità sono concepite non più «als Konstanten oder substantielle Positionen [...], sondern als Variable eines Funktionszusammenhangs»[275].

Musil sviluppa la questione in un saggio pubblicato lo stesso anno delle *Vereinigungen*, dal titolo *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, in cui si interroga sulle strategie di rappresentazione artistica di personaggi e situazioni che si trovano oltre la soglia di tolleranza della morale comune. Questi tratti non sono mai presi di per sé, poiché le «spezifisch[e] Funktionen [...], durch die das Kunstwerk zustande kommt» consistono essenzialmente nella messa in scena delle relazioni di tali elementi con centinaia di altre cose, «weil es objektiv nicht anderes möglich ist, weil man nur so etwas begreifbar und fühlbar machen kann»[276]. Musil dunque non nega *tout court* «daß es Krankes und Unmoralisches gibt», poiché è proprio dalla problematizzazione di queste istanze e non dal loro radicale annullamento che prende corpo la materia narrata. E tuttavia ritiene necessario «daß man die Grenze anders bestimmen müße»[277]. Lo sforzo teorico che mira a ridefinire i confini della morale comune si realizza, sul piano della creazione letteraria, in nuove forme di soggettività, e marca un altro punto di intersezione – per quanto in maniera polemica, provocatoria e portata avanti con mezzi del tutto differenti – tra il programma letterario di Musil, la psicologia e, per certi versi, la biologia.

5. Relazioni, interferenze, trasfigurazioni

Una delle peculiarità che accomuna i racconti è che le relazioni ruotano attorno all'elemento che le disturba, che è a sua volta, generalizzando quanto dirà Michel Serres, proprio ciò che le rende possibili. La soggettività dei personaggi prende corpo a partire dalle relazioni con l'ambiente che interessano la totalità dell'esperienza psicofisica. Per questo motivo non è possibile, come alcuni critici hanno ipotizzato, considerare la scrittura di Musil una sorta di prosecuzione con mezzi differenti dell'analisi psicologica[278]. Come egli stesso ammette, in un testo del 1910/1911 che avrebbe dovuto costituire una sorta di prologo alle *Vereinigungen*, la sua scrittura mira a trovare in

[275] Inka Mülder-Bach, "Symbolon-Diabolon. Figuren des Dritten in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* und Musils Novelle *Die Vollendung der Liebe*", in G. Boehm, G. Brandstetter und A. v. Müller (hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen* (München, Fink, 2007), pp. 121-138: 131.
[276] Musil, GW 6, p. 979.
[277] Ivi, p. 982.
[278] Un esempio di questa interpretazione lo si può trovare in: Fred Lönker, ",Die Landschaft nicht im Wagen suchen'. Der frühe Musil und die Psychologie", *Scientia Poetica* 1 (1997), pp. 183–205, in cui, se la condizione di depersonalizzazione di Claudine non è intesa come stato puramente patologico, viene tuttavia attribuita a Musil l'intenzione di servirsi delle descrizioni degli psicologi (in particolare di Oesterreich) per portare avanti un'indagine sull'essenza della sessualità.

ogni situazione una «Beziehung zum Ganzen»[279], e proprio per perseguire tale intento rinuncia a ricorrere a «psychologisch[e] Gesetzmäßigkeiten» o a un «Causalzusammenhang»; al contrario:

> Man gibt eine Kette von Stimmungen, die ein Kontinuum u. dadurch den Teil eines Causalzusammenhanges bilden. Gewissermaßen seinen emotionalen Teil. Man zeigt nicht: die Handlung B muß auf die Handlung A folgen, stellt aber so dar, daß das Folgen des (mit B verknüpften) Gefühls b auf das (mit A verknüpfte) Gefühl a dem Leser selbstverständlich erscheint. Man zeigt nur einen emotionalen, einen Stimmungsablauf, unter dem gerade noch hinreichend u. von selbst sich der Schein eines causalen Gefüges bildet.[280]

Le strutture narrative emergono dunque a partire dalla rappresentazione, in ogni situazione narrata, delle relazioni che ogni elemento intrattiene con la totalità dell'ambiente in cui è immerso. Una condizione patologica non si lascia più inquadrare come il prodotto di una catena coerente di eventi ed esperienze vissute da un soggetto ancorato stabilmente al proprio centro, ma come modalità del soggetto di rapportarsi alla totalità delle cose, che può variare in ogni istante in funzione dell'ambiente. Si tratta di una particolare forma di comunicazione. Anzi, forse il disturbo è una condizione necessaria della comunicazione, e rappresentare le relazioni non vuol dire altro che dare la forma dell'evidenza al lavoro di mediazione che unisce soggetto e ambiente, «da der Kanal selbst [...] die Störung ist»[281]. I fenomeni di disturbo sono pertanto presenti nel testo come modalità di comunicazione ancor prima che come fenomeno psicologico. Scrive Michel Serres in un famoso passo de *Il Parassita*:

> Non c'è mai silenzio, a rigore. Il rumore di fondo è sempre là. Se la salute si definisce attraverso il silenzio, la salute non esiste. La salute rimane la coppia messaggio-rumore. I sistemi funzionano perché non funzionano. Il non-funzionamento rimane essenziale per il funzionamento. [...] Se la relazione riesce, perfetta, ottimale, immediata, essa si annulla come relazione. Se essa è là, se esiste, è perché ha fallito. Essa è solo mediazione. La relazione è la non-relazione.[282]

In *Die Vollendung der Liebe* l'elemento di disturbo della relazione è il terzo escluso, che viene incarnato da diversi personaggi: Lilli, la figlia di Claudine; G., l'omicida; il primo marito, nel passo dell'adulterio con il dentista americano; il secondo marito, nella vicenda con il Ministerialrat; e

---

[279] Musil, GW 6, p. 1312.
[280] Ivi, p. 1311.
[281] Thomas Pekar, "Zum Zusammenhang von Musils Dissertation mit seiner Erzählung *Die Vollendung der Liebe*", *Colloquia Germanica* 24/1 (1991), pp. 13-23: 14.
[282] Serres 2022, p. 109.

infine Claudine stessa, la cui esclusione è la più radicale, e interessa la sua coscienza nella relazione tra il corpo e il mondo fisico.

Lo schema del terzo escluso è di cruciale importanza nella costruzione di entrambi i testi, poiché conferisce un'unità alla raccolta sia sul piano tematico sia nelle modalità di rappresentazione del rapporto con l'Altro - spesso incarnato nella figura dell'animale. Non si tratta dunque solo di un modello comunicativo, ma è anche il telaio su cui si costruiscono i testi, oltre ad essere una strategia di regolazione dei rapporti tra i personaggi. Prendiamo come esempio iniziale un passo della prima scena di *Die Vollendung der Liebe*, in cui Claudine e il marito discutono sulla morale dell'assassino, che emerge nel discorso tra i due come una figura distante, altra, e allo stesso tempo come «etwas Bestimmtes»[283], che popola e orienta il senso del linguaggio, regola il rapporto tra il pensiero e le parole, al punto che nel dialogo la sua presenza/assenza rimpiazza l'identità del soggetto parlante - il quale scompare dietro lo scambio ambiguo di battute in cui non è possibile comprendere se è Claudine a parlare o suo marito:

> Die Gedanken liefen nun eine Weile lautlos nun Seite an Seite, dann tauchten sie – weit draußen – in den Worten wieder auf; es war trotzdem als hielten sie einander noch schweigend bei den Händen und wäre schon alles gesagt. «… er tut seinen Opfern schlecht, weh, er muß wissen, daß er sie demoralisiert, ihre Sinnlichkeit verstört und in eine Bewegung bringt, die nie mehr an einem Ziel wird ruhen können; .. und dennoch, es ist, als ob man ihn dabei lächeln sähe, … ganz weich und bleich im Gesicht [...]»[284].

L'identità del soggetto si dissolve nel dialogo, e tale dissoluzione si accompagna all'imbarazzo e all'ambiguità del giudizio morale: come si può esprimere una considerazione definitiva su una materia che resta invisibile? Anzi: che fa delle tecniche di occultamento l'essenza stessa della sua presenza, la misura della sua traccia insopprimibile – espressa nel testo come un rumore di sottofondo, come «kleines, unverständliches Geräusch»[285]? La dissoluzione dell'unità del soggetto non è però da intendere solo come il risultato della trasposizione in forma letteraria delle tematiche affrontate da Musil nella sua dissertazione su Mach, come la critica al concetto di sostanza o la discussione sulle qualità gestaltiche.[286] Ciò che contrassegna l'effettiva produzione di sapere è il gesto creativo che fa emergere non tanto la natura o l'essenza, né tantomeno le origini o la storia, quanto le *condizioni* in cui ha luogo la comunicazione tra i personaggi.

---

[283] Musil, GW 8, p. 157.
[284] Ivi, p. 158.
[285] Ivi, p. 166.
[286] Questo è il difetto metodologico del contributo di Pekar, che invece, per quanto riguarda l'aspetto delle tematiche trattate e degli spunti di riflessione che fornisce, risulta efficace, in particolare per come è impostata la connessione tra Musil e la teoria comunicativa di Serres (che però resta abbozzata e non viene sviluppata pienamente). Cfr. Pekar 1991.

La funzione del terzo escluso è infatti ancora più generale, e riguarda la struttura stessa del livello comunicativo tra i due coniugi, che esperiscono il proprio amore e la vita di coppia come «ein dunkles Gefühl der Welt», come se essi stessi fossero «zwei wunderbar aneinandergepaßte Hälften»[287]. Una simile relazione non è pura – non più di quanto lo sia quella della struttura di un esperimento con il sistema socio-tecnico in cui si realizza, o quella dello sviluppo del motore a vapore con le esigenze della produzione industriale –, ma si fonda sul momento dell'esclusione, sul lavoro di depurazione dalla presenza dell'intruso, che persiste come una macchia nera, come alterità respinta e pertanto inserita a pieno titolo nella relazione:

> Diese beiden Menschen, die jetzt wieder schwiegen, dachten gemeinsam an jenen Dritten Unbekannten, an diesen einen von den vielen Dritten, als ob sie miteinander durch eine Landschaft gingen: … Bäume, Wiesen, ein Himmel und plötzlich ein Nichtwissen, warum alles hier blau und dort voll Wolken ist; ... sie fühlten alle diese Dritten um sich stehen, wie jene große Kugel, die uns einschließt und uns manchmal fremd und gläsern ansieht und frieren macht [...][288].

La scrittura di *Vereinigungen* marca per Musil un primo avvicinamento tematico a questioni che, pochi anni dopo, diventeranno centrali nella costruzione di nuovi indirizzi della psicologia, e che saranno sviluppate non a caso da quelli che furono i suoi colleghi presso l'Istituto di Psicologia di Berlino – in particolare Kurt Koffka e Kurt Lewin. Come già ampiamente discusso, questi ultimi elaboreranno modelli innovativi nella descrizione del rapporto individuo/ambiente, che porteranno a una ridefinizione radicale dei limiti e delle possibilità del soggetto. Il modello prominente che incontrerà maggiore fortuna sarà appunto il modello di campo, che già negli anni in cui Musil scriveva iniziava a profilarsi, ancora in fase embrionale, in alcuni rami della biologia. Il rapporto di Musil con tali approcci, per quanto riguarda la loro tematizzazione letteraria, si lascia inquadrare come un atto di sovversione. Se i vari modelli di campo elaborati dagli psicologi e dai biologi intendono le relazioni tra soggetti, e tra soggetti e ambiente, come rapporti di coesistenza e di reciproca influenza, regolati da forze sovraordinate che agiscono come vettori e si estendono in regioni di influenza definite, Musil rovescia questo schema: non è più una forza o un insieme di forze definite e ordinate (pulsioni, bisogni, reazioni a stimoli o imposizioni di qualche tipo) che orienta l'azione degli agenti. Le relazioni con l'ambiente sono inserite sì in uno schema di campo, ma tra le forze che lo abitano è sospeso ogni rapporto diretto di causalità, sostituito da un complesso groviglio di reciproche interferenze, dal quale emergono le situazioni del racconto. In *Die Vollendung der Liebe* vi sono diverse scene che possono essere portate come esempio

[287] Musil, GW 8, p. 159.
[288] Ivi, p. 158.

dell'impostazione del rapporto soggetto/ambiente che Musil mette a punto in quegli anni. Uno dei passi più chiari è quello in cui Claudine arriva alla stazione e attende il treno:

> Ihr Mann hatte keine Zeit gehabt, Claudine zur Bahn zu begleiten, sie wartete allein auf den Zug, um sie drängte und stieß sich die Menge und schob sie langsam hin und her wie eine große, schwere Woge von Spülicht. Die Gefühle, die ringsum auf den morgendlich geöffneten, bleichen Gesichtern lagen, schwammen auf ihnen durch den dunklen Raum wie Laich auf fahlen Wasserflächen. Es ekelte ihr. Sie empfand den Wunsch, was sich hier trieb und schob, mit einer nachlässigen Gebärde von ihrem Weg zu scheuchen, aber – war es die körperliche Überlegenheit um sie, was sie entsetzte, oder nur dieses trübe, gleichmäßige, gleichgültige Licht unter einem riesigen Dach von schmutzigem Glas und wirren eisernen Streben — während sie scheinbar gleichmütig und höflich unter den Menschen ging, fühlte sie, daß sie es tun mußte, und erlitt es im Innersten wie eine Demütigung. Sie suchte vergeblich in sich einen Schutz; es war, als hätte sie sich, langsam und wiegend, in dem Gedränge verloren, ihre Augen fanden sich nicht mehr zurecht, sie konnte sich auch nicht auf sich besinnen, und wenn sie sich mühte, spannte sich ein dünner weicher Kopfschmerz vor ihre Gedanken.[289]

Lo stesso soggetto conoscente non è un'entità definita. La sua esistenza è disseminata tra le cose, le cause che lo muovono sono disomogenee e vaghe, oscillano tra la «körperlich[e] Überlegenheit» della folla, il «trübe[s], gleichmäßige[s], gleichgültige[s] Licht» e un imperativo («[Claudine] fühlte, daß sie es tun mußte») che allude a un passato riattivato nel presente, e che interferisce con esso.

I modelli di campo rendono conto della componente esteriore delle relazioni, nella misura in cui trasfigurano in forze e vettori tutti quei fenomeni psicofisici che interessano tanto il rapporto con lo spazio, quanto la presenza del soggetto nei confronti delle esperienze passate. Musil cerca, nella sua scrittura, di rendere simultaneamente i due lati del confine problematico tra "innen" e "außen". Come si è avuto modo di osservare in precedenza, le tensioni iniziali che caratterizzano il rapporto tra Claudine e suo marito sono sì rappresentate in uno schema che inquadra i due in uno spazio definito, ma allo stesso tempo anche gli oggetti della stanza si trasformano, prendono vita, acquistano caratteristiche antropomorfe, esercitano forze estranee, sconosciute e incalcolabili sugli agenti nel campo. La funzione del terzo escluso, vista da una prospettiva che intende l'opera di Musil anche come atto di produzione di un sapere che si intreccia con lo sviluppo collettivo delle scienze, è anche quella di introdurre il disturbo in un modello in ultima istanza causale come quello del campo. Tale operazione avviene tuttavia non come un lavoro di acquisizione meccanica e messa in scena nell'opera di determinate problematiche, ma si realizza piuttosto nell'atto stesso della

[289] Ivi, pp. 161-162.

costruzione dell'opera, nella messa a punto di strutture testuali, personaggi e situazioni narrative che non solo rappresentano, ma che *incarnano* questo fenomeno.

Un simile schema a tre diviene ancora più problematico in *Die Versuchung der stillen Veronika*, dove la comunicazione è costituita principalmente da rumori di sottofondo e la comprensione reciproca tra i personaggi diviene quasi impossibile. Parallelamente, la condizione patologica di Veronika è più problematica di quanto si può osservare in Claudine: Veronika è una donna vicina alla mezza età, che conduce un'esistenza appartata in campagna, dove abita assieme alla zia. Le sue due uniche frequentazioni sono gli amici d'infanzia Johannes e Demeter, con i quali si stabilisce una strana relazione a tre, colma di ambiguità, incomprensioni e pulsioni represse. Tale relazione si delinea sullo sfondo di una comunicazione costellata da interferenze sonore che, attraverso l'uso di un linguaggio ricco di metafore, strutturano la vita sentimentale dei personaggi e la loro sofferta difficoltà a decifrare l'elemento indeterminato che tormenta la loro vita interiore. Johannes, prete mancato che nutre un amore non corrisposto per Veronika, vive un'esistenza paralizzata, sempre intento disperatamente a tradurre in parole «das Unbestimmbare, das sie beide fühlten [...], das unbegreiflich Hergekommene von etwas noch Abwesendem»[290]. Egli è il polo in cui Veronika individua l'estraneo, l'incomprensibile e il vuoto; rappresenta l'escluso dall'amore di Veronika, e questa condizione di esclusione si replica nel rapporto con i suoi propri sentimenti, che sfuggono alla comprensione e che per lui sono «noch gar keine Gefühle», ma gli si presentano come «das Rauschen um ein noch nie gesehenes und noch nicht gesichtetes Erlebnis»[291]. Demeter, invece, violento e sicuro di sé, è l'ombra assente che aleggia sul rapporto tra Johannes e Veronika: la sua presenza riemerge sempre come ricordo, e le sue parole, sempre chiare e concise, riportate spesso a memoria da Veronika, costituiscono l'unico terreno possibile di comunicazione con Johannes. In questo modo l'interferenza nel rapporto sentimentale diventa lo strumento di recupero del senso del linguaggio. O meglio, le parole di Demeter sono l'unico mezzo in grado di restituire un senso, seppur provvisorio e non definito, alla relazione tra i tre:

> Er [= Johannes] sagte manchmal: Veronika und fühlte an ihrem Namen den Schweiß, der daran haftet, das demütige, rettungslose Hinterhergehen und das feuchtkalte sich mit einer Absonderung Begnügen. [...] Und er mußte sie ansehen, sooft Demeter sprach; aber er stieß immer wieder auf etwas, das ihn nicht verstehen ließ, wie ein Mensch gleich ihr zum Mittelpunkt seines leidenschaftlichen Entschlusses geworden sein konnte. [...] Und nur wenn er Demeter sprechen hörte, Dinge so

[290] Ivi, p. 195.
[291] Ibidem.

> grauenhaft gewohnt und farblos wie diese von niemandem genützten Möbel, erschien ihm das alles wie ein Laster zu dritt.[292]

L'interferenza si dimostra in ultima istanza inscindibile dalla comunicazione, e diviene anzi una delle forme principali di interazione tra i personaggi. In maniera analoga, la relazione extraconiugale che Claudine intrattiene con il Ministerialrat si innesta sul rapporto della donna con il marito. L'amore coniugale, codificato nella sua espressione prominente dal binomio fedeltà/infedeltà, costituisce sì il principale impedimento alla realizzazione dell'adulterio, ma ne è allo stesso tempo il motivo. Esemplare è la scena della passeggiata assieme al Ministerialrat, poco dopo che un danno ai servizi postali causato dalle forti nevicate interrompe l'unico canale di comunicazione tra Claudine e il marito:

> In solcher Weise gingen sie und unterhielten sich. Und in ihrem Gefühl war dabei ein Hinüberbeugen, schwindelnd, als empfände sie dann die wunderbare Unbegreiflichkeit des zu ihrem Geliebten Gehörens tiefer. Manchmal schien ihr, daß sie sich schon ihrem Begleiter anpaßte, mochte sie auch noch für einen andern scheinen, die gleiche zu sein, und es kam ihr manchmal vor, als erwachten Scherze, Einfälle und Bewegungen noch aus ihrer ersten Frauenzeit in ihr, Dinge, denen sie sich längst entwachsen glaubte; dann sagte er: gnädige Frau, Sie sind geistreich.[293]

I due testi che compongono le *Vereinigungen* danno vita a una complessa rete di relazioni in cui i fenomeni mediali (come l'interferenza), il sapere biologico, psicologico e psichiatrico, così come le questioni antropologiche, spogliati della loro funzione primaria di strumenti di indagine e di modelli scientifici, concorrono a produrre situazioni, personaggi e metafore che mirano ad aprire nuove prospettive sui fenomeni psichici, a ricomporre l'unità tra la vita delle emozioni e lo sviluppo tecnologico, a dare nuove risposte agli interrogativi sui limiti dell'umano mediante un programma artistico che si configura come «ein zitterndes Auflösen aller scheinbaren Gegensätze»[294]. In questa cornice rientrano anche i molteplici richiami alle figure animali presenti nei testi, che fanno la loro comparsa in forme differenti e assolvono una duplice funzione: tematizzano l'incontro con l'elemento inconoscibile ed estraneo, e allo stesso tempo si inseriscono nella storia di certe pratiche scientifiche di osservazione sperimentale in cui gli animali diventano «[...] die zentralen Objekte der Lebenswissenschaften und zugleich Substitute für den Menschen»[295]. Tali elementi sono presenti in

[292] Ivi, p. 203.
[293] Ivi, p. 181.
[294] Ivi, p. 191.
[295] Benjamin Bühler, "Das Tier und die Experimentalisierung des Verhaltens. Zur Rhetorik der Umwelt-Lehre Jakob von Uexkülls", in A. Höcker, J. Moser, P. Weber (hg.), *Wissen. Erzählen* (Bielefeld, transcript, 2015), pp. 41-52: 41.

maniera diffusa nell'opera di Musil, e vengono di continuo ripresi e rielaborati nel corso degli anni, senza perdere la loro centralità. Si pensi ad esempio alle numerose figure animali che popolano la raccolta *Nachlaß zu Lebzeiten*, pubblicata nel 1936, e a come il progetto di un «Tierbuch», in cui Musil annota l'episodio della carta moschicida, fosse già presente negli appunti risalenti agli anni della Prima Guerra mondiale[296].

Con ogni probabilità, tuttavia, la cifra più esemplare della posizione prominente che le figure animali occupano sin dall'inizio nel progetto letterario di Musil resta ancora una volta il testo, finora più volte citato, posto in apertura dei *Tagebücher*. Qui l'osservazione dell'animale si verifica in uno spazio nel quale la tecnica del rendere visibile, operata attraverso l'utilizzo di un «fremdes Medium»[297], si sovrappone alla storia di un altro tipo di tecnica, quella della vivisezione. L'ambra in cui è racchiusa la zanzara rende quest'ultima estranea e inconoscibile («Sie verlor durch ihre Einschließung in einem fremden Medium jenes Detaillirte [sic!] gewissermaßen Mücken-Persönliche»), allontanando in tal modo anche la possibilità di provare qualsiasi forma di empatia per essa (e, dunque, di antropomorfizzarla). Parallelamente, l'animale è anche l'oggetto di una vivisezione che gli conferisce una connotazione enigmatica: da un lato è un oggetto, distante e inaccessibile; dall'altro lato, però, in virtù della posizione che occupa nella storia delle pratiche sperimentali della fisiologia e dell'anatomia, si presenta come «das Substitut und damit das Vorbild des Menschen»[298]. L'animale svolge dunque una funzione centrale nella storia della fisiologia umana, poiché le numerose differenze, relative a un'ipotetica "essenza", che lo distinguono dall'umano si riorganizzano sul piano anatomico per dar vita a una storia unitaria, in cui non solo tali differenze si assottigliano, ma i confini stessi tra le diverse forme di vita diventano ambigui. L'animale infatti, fin dai tempi di Galeno, è considerato una fonte di accesso più o meno diretta alla conoscenza dell'organismo umano. Questa relazione si articola in modalità differenti a seconda del periodo storico, ma si realizza sempre su un fondo di analogie che, indirettamente, cercano di ricomporre un'unità tra i due poli: inizialmente, come accennato, la vivisezione animale costituiva un vero e proprio sostituto diretto della vivisezione umana, al punto che, quando Vesalio iniziò a sezionare cadaveri umani e constatò le prime differenze anatomiche, i modelli fisiologici rimasero invariati[299]. Secoli dopo, questa unità acquisterà un valore sistemico. In opposizione ai metodi di indagine propri dell'approccio fisico-chimico ai fenomeni della vita, Claude Bernard indicherà la vivisezione come pratica che rende conto della «specificità dell'oggetto biologico»[300]: si stava

[296] TB I, p. 340.
[297] Ivi, p. 1.
[298] Bühler 2015, p. 43.
[299] Ivi, p. 42.
[300] Georges Canguilhem, *La conoscenza della vita* (Bologna, Il Mulino, 1976), p. 61.

profilando infatti un costrutto scientifico nuovo, l'organismo, sul cui modello si costituirà la nascente biologia:

> Denn für die Physiologie, die Wissenschaft vom Leben, galt, dass sowohl Tiere als auch Menschen Organismen seien, weshalb die Befunde an Tieren schließlich doch übertragbar auf den Menschen waren. Somit verschwand in der Theorie des Lebens die unhintergehbare Differenz von Tier und Mensch.[301]

Infine, come nota ancora Bühler, all'inizio del Novecento le analogie tra umano e animale – prodotte a partire dall'appartenenza comune alla categoria degli organismi superiori – vengono rafforzate da artifici retorici che combinano i fenomeni biologici con strategie di organizzazione tipiche delle società umane. Uno dei casi più noti è l'espressione adottata da Uexküll in riferimento al sistema nervoso dei ricci di mare, che costituirebbe una «Republik von Reflexen»[302], in quanto in queste creature, al contrario di come avviene in animali più grossi e complessi, i riflessi non sono gestiti da un sistema centrale ma, pur indipendenti l'uno dall'altro, sono coordinati[303].

La prospettiva del vivisettore adottata da Musil si ripresenta anche in *Vereinigungen*, e combina differenti sfere del sapere, pur conservando la sua funzione artistica primaria, che consiste nel rendere accessibile un elemento allo stesso tempo noto ed estraneo. La continuità che sul piano del contenuto segnala il legame con il pensiero biologico[304] non basta infatti a rendere conto del valore attribuito da Musil alle figure animali. Non è infatti sufficiente constatare, come fa Schraml, che in *Vereinigungen* gli animali simbolizzano semplicemente «die nach Musil "appetithaften" Aspekte des Verhaltens der Figuren», e che tramite essi «materialisieren sich bestimmte Wünsche und Absichten der Figuren in bestimmte Tiere»[305]. Ciò vorrebbe dire in primo luogo travisare il complesso rapporto delle scienze biologiche con il fenomeno della vita, e in particolare della vita animale in relazione a quella umana, e in secondo luogo attribuire allo stesso Musil una concezione statica e ben definita della "posizione dell'uomo nel cosmo". Al contrario: Musil non cerca nelle figure animali l'occasione per rappresentare una verità scientifica esatta, né tantomeno le adopera come pretesto per raffigurare la componente istintuale della sfera sessuale, che apparirebbe in tal modo tanto avulsa dalla condizione umana da aver bisogno di un nuovo involucro. La vita animale, infatti, non è mai separata dalla vita dei protagonisti delle due novelle, ma emerge attraverso

---

[301] Bühler 2015, p. 42.
[302] Jakob von Uexküll, "Ueber Reflexe bei den Seeigeln", in *Zeitschrift für Biologie* 34 (1896), pp. 298-318: 317.
[303]Cfr. Bühler 2015, pp. 45-46.
[304] Wolfgang Schraml, *Relativismus und Anthropologie: Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre* (München, Eberhard, 1994), p. 366.
[305] Ivi, p. 365.

fenomeni di trasfigurazione che coinvolgono la vita dei personaggi nella loro totalità: «Ein Priester hat etwas von einem Tier!», dice Veronika a Johannes in uno dei suoi discorsi al limite dell'assurdo – «Diese Leere, wo die andere sich selbst haben».[306] Pur volendo quindi ammettere che le figure animali intrecciano un rapporto privilegiato con l'ambito della sessualità, quest'ultima è concepita da Musil sempre in rapporto a una totalità psicofisica del soggetto o, per usare le parole di Merleau-Ponty, «come elaborazione di una forma generale di vita»[307].

La sessualità, infatti, non riguarda soltanto il singolo individuo, ma è anche una forma di relazione con l'altro. Sia nella figura di Claudine che in quella di Veronika sono presenti forme di alterazione della comunicazione con sé stesse e con gli altri, alterazioni che si manifestano principalmente nella sfera del linguaggio e, appunto, in quella relativa alla sessualità. Viste in tal senso, le fantasie zoofile di Veronica e le trasfigurazioni di Claudine possono essere intese come la manifestazione di un disturbo generale del rapporto con gli altri individui. Nel caso di Veronika, ad esempio, è l'altro che spesso prende la forma di un animale: lo si è visto nel passo precedente con Johannes, ma lo si può osservare in maniera ancora più rappresentativa nell'incontro con il San Bernardo:

> Aber einmal, als sie so neben ihrem Hunde lag, war ihr eingefallen, so müßten die Riesen sein; mit Berg und Tal und Wäldern von Haaren auf der Brust und Singvögeln, die in den Haaren schaukelten, und kleinen Läusen, die auf den Singvögeln saßen, und — weiter wußte sie es nicht, aber es brauchte noch kein Ende zu haben und wieder war alles so hintereinandergefügt und eins in das andere gepreßt, daß es nur wie eingeschüchtert von so viel Gewalt und Ordnung stillzuhalten schien. Und sie dachte heimlich, wenn sie zornig würden, müßte das plötzlich in sein tausendfältiges Leben schreiend auseinanderfahren und einen mit furchtbarer Fülle überschütten, und wenn sie dann in Liebe über einen herfielen, müßte es wie von Bergen stampfen und mit Bäumen rauschen und kleine wehende Haare müßten einem am Leibe gewachsen sein und kribbelndes Ungeziefer und eine in Seligkeit über etwas ganz Unsagbares kreischende Stimme und ihr Atem müßte das alles in einen Schwarm von Tieren einhüllen und an sich reißen.[308]

Qui la sfera umana è esclusa dalla fantasia sessuale, e accanto a Veronika resta solo «dieses andere Leben»[309], la cui presenza suscita in lei un'enorme inquietudine. Questo incontro con un'alterità sconosciuta provoca in Veronika una paralisi e le dà la sensazione di una trasformazione verso la condizione animale: «Und da war sie so eigentümlich gelähmt gewesen, wie… wie wenn sie selbst

[306] Musil, GW 8, p. 198.
[307] Merleau-Ponty 2018, p. 225.
[308] Musil, GW 8, p. 205.
[309] Ibidem.

ein Tier wäre»[310]. Anche Claudine vive l'esperienza sessuale come l'incontro con l'estraneo, anche quando questo estraneo è assente[311]. Il giorno prima della partenza, Claudine è sola nella sua stanza e alcune impressioni che provengono da quell'ambiente la gettano in uno stato di frenesia: «Die Luft dieses heute an den, morgen an jenen vermieteten Zimmers betastete sich mit dem Duft von ihrer Innenseite. Sie sah im Zimmer umher». La forza esercitata dall'assenza – il ruolo, cioè, dell'escluso – si attiva attraverso la componente sensoriale, e precisamente attraverso le impronte lasciate dagli estranei sul tappeto:

> Sie dachte plötzlich an den Geruch, der von der Haut dieser Füße ausging und hineinging, in Seelen fremder Menschen hineinging, vertraut, schützend wie der Geruch des Elternhauses. Es war eine eigentümlich zwiefältig flimmernde Vorstellung, bald fremd und ekelerregend, bald unwiderstehlich, als strömte die Eigenliebe aller dieser Menschen in sie herüber und ihr bliebe nichts von sich als ein zusehendes Bemerken. [...] Da packte sie eine Lust, sich auf diesen Teppich zu werfen, die ekligen Spuren dieser Füße zu küssen und wie eine schnuppernde Hündin sich an ihnen zu erregen. Aber es war nicht Sinnlichkeit, sondern nur mehr etwas, das wie ein Wind heulte oder wie ein Kind schrie. [...] ihre Hände starrten einander auf dem Boden wie zwei fünffach gegliederte Tiere an [...][312].

L'animalità non attiene solo all'aspetto impulsivo della sessualità. La trasfigurazione di Claudine è la figurazione di un disturbo più generale nel rapporto con l'altro, di cui la sessualità è solo una modalità particolare e privilegiata di articolazione, «una intenzionalità che segue il movimento generale dell'esistenza, e declina con essa».[313]

In ultimo, abbiamo osservato che nei due racconti le figure animali fanno la loro comparsa nella fantasia delle protagoniste quando queste si trovano in uno stato di acuta inquietudine o di forte eccitazione. Si può pertanto ipotizzare che la loro funzione, in relazione alla rappresentazione della vita psichica delle due donne, sia quella di inscenare una modalità di auto-regolazione del rapporto tra le funzioni vitali e la condizione psichica: l'intrusione violenta di una componente istintuale all'interno di un flusso di esperienze che, come abbiamo visto, appare in ogni istante reversibile e incerto, non marca solo un'alterazione del rapporto tra soggetto e mondo ma, proprio garantendo la continuità a questo rapporto, ne rivela le contraddizioni e apre a una riflessione antropologica. I fenomeni di incontro e di trasfigurazione in animale possono essere quindi intesi

---

[310] Ibidem.
[311] A tal proposito Riedel nota che l'enfasi sull'aspetto olfattivo di questa scena rimanda all'anonimità dell'estraneo, all'alterità assoluta – allo stesso tempo del tutto personale e assolutamente spersonalizzata – come fattore massimo di frenesia. Inoltre, «[n]icht ohne gewisse ethologische Emphase legt so die Erzählung im Rückgang auf die Geruchsreize in Claudines Sexualverhalten die biologische Schicht, den ‚tierischen' Kern bloß.» (Riedel 2010, pp. 1162-1163).
[312] Ivi, pp. 188-189.
[313] Merleau-Ponty 2018, p. 223.

come codificazioni artistiche di fenomeni di disturbo, i quali sono concepiti come eventi che agiscono in maniera sistemica, dal momento che i loro effetti non solo si riverberano sul comportamento del singolo, ma evidenziano anche la fragilità e la discutibilità di ogni definizione fissa di “umano”.

Bibliografia

Aristotele. *La Fisica*. A cura di A. Russo. Bari: Laterza, 1968.

Arndal, Steffen. «Robert Musil und der wissenschaftliche Raumdiskurs in Berlin um 1900». In A. Daigger (hg.), *Robert Musils Drang nach Berlin: internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers*, Bern/Wien: Lang, 2008, pp. 107–28.

Ash, Mitchell. *Gestalt psychology in German culture, 1890-1967*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

Bentley, Richard. *The Correspondence of Richard Bentley*. Ed. by C. Wordsworth. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1842.

Bertalanffy, Ludwig von. «Über die neue Lebensauffassung». *Annalen der Philosophie und philosophischen Kritik* 6/1 (1929), pp. 250–64.

———. «Zur Theorie der organischen „Gestalt“». *Wilhelm Roux' Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 108/2 (1926), pp. 413–16.

Berz, Peter. «Der Fliegerpfeil. Ein Kriegsexperiment Musils an den Grenzen des Hörraums». In J. Hörisch und M. Wetzel (hg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1970 bis 1920*, München: Fink, 1990, pp. 265–88.

Bischof, Norbert. «Kybernetik in Biologie und Psychologie». In S. Moser (hg.), *Wissen und Kommunikation*, München/Wien: Oldenbourg, 1968, pp. 63–72.

Blätter, Christine. «Demonstration und Exploration. Aspekte der Darstellung im wissenschaftlichen und literarischen Experiment». In M. Gamper (hg.), *Experiment und Literatur: Themen, Methoden,* Theorien, Göttingen: Wallstein, 2010, pp. 236–51.

Bonacchi, Silvia. «„Na Vronerl, […] und wann werden wir so dastehen?”. Zur Rolle der Gefühlspsychiologie in einer Vorstufe der Novelle Robert Musils Die Versuchung der stillen Veronika». In A. Daigger, R. Schröder-Werle, J. Thöming (hg.), *West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage a` Marie-Louise Roth*, Bern: Lang, 1999, pp. 317–31.

Bühler, Benjamin. «Das Tier und die Experimentalisierung des Verhaltens. Zur Rhetorik der Umwelt-Lehre Jakob von Uexküllls». In A. Höcker, J. Moser, P. Weber (hg.), *Wissen. Erzählen*, Bielefeld: transcript, 2015, pp. 41-52.

———. *Lebende Körper: biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Bukow, Gerhard, Fromme, Johannes, e Jörissen, Benjamin. «Mediale Transformationen unseres Verhältnisses zu Raum und Zeit». In. G. Bukow, J. Fromme u. B. Jörissen (hg.), *Raum, Zeit, Medienbildung. Untersuchungen zu medialen Veränderungen unseres Verhältnisses zu*

Raum und Zeit, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012, pp. 7–20.

Calì, Carmelo. *Phenomenology of Perception*. Leiden / Boston: Brill-Rodopi, 2007.

Canguilhem, George. «Die Herausbildung des Konzeptes der biologischen Regulation im 18. Und 19. Jahrhundert». In W. Lepenies (hg.), *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, pp. 89–109.

———. *La conoscenza della vita*. Bologna: Il Mulino, 1976.

Corrado, Sergio. «Visione fluida e natura morta. Rilke a Napoli». *Cultura tedesca* 52/1 (2017), pp. 163–87.

Deutsches Technikmuseum. «Goerz Fernglas, 1907/1908», 2013. https://web.archive.org/web/20191003011108/https://sdtb.de/museum-of-technology/exhibitions/eotm-2013-04/.

Driesch, Hans. *Die organischen Regulationen: Vorbereitungen zu einer Theorie des Lebens*. Leipzig: Engelmann, 1901.

———. «Lokalisation morphogenetischer Vorgänge». *Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 8 (1899), pp. 35–111.

Duhem, Pierre. *Études sur Léonard De Vinci*. De Nobele. Vol. 3. 3 voll. Paris, 1955.

Ehrenfels, Christian v. «Über Gestaltqualitäten». *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14/3 (1890), pp. 249–92.

Erwig, Andrea. «Poetologien des Wartens. Robert Musils Die Vollendung der Liebe und der ‚waiting plot' um 1900». In W. Lukas, A. Weixler (hg.), *Zeiten erzählen: Ansätze - Aspekte - Analyse*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, pp. 499–525.

Faraday, Michael. «On the Physical Lines of Magnetic Force». *Experimental Researches in Electricity* 3, New York: Cambridge Univ. Press, 2012, pp. 438–43.

Fleck, Ludwig. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Foucault, Michel. *L'archeologia del sapere*. Milano: BUR, 1997.

Gethmann, Daniel. *Feld: Modelle, Begriffe und architektonische Raumkonzepte*. Graz: Diaphanes, 2016.

Gilbert, William. *De Magnete*. London: Dover, 1893.

Helmholtz, Hermann von. *Vorträge und Reden*. 2 voll. Braunschweig: Vieweg, 1903.

Hesse, Mary. *Forces and Fields. The concept of Action at a Distance in the history of physics*. New York: Nelson, 1961.

Hoffmann, Christoph. *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899 – 1942*. München: Fink, 1997.

———. «Wie lesen? Das Notizbuch als Bühne der Forschung». In B. Griesecke (hg.), *Werkstätten des Möglichen 1930-1936*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, pp. 45–57.

Hoheisel, Claus. *Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Kommentar*. Berlin: Europäischer Univ.-Verl, 2006.

Hornbostel, Erich M. von. «Beobachtungen über ein- und zweiohriges Hören». *Psychologische Forschung* 4 (1923), pp. 64–114.

———. «Das räumliche Hören». In *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie* 11, Berlin: Springer, 1926, pp. 602–18.

Innerhofer Roland. «Robert Musils Netz-Werk». *Musil-Forum* 32 (2013), pp. 130–46.

Innerhofer, Roland e Rothe, Katja. «Regulierung des Verhaltens zwischen den Weltkriegen. Robert Musil und Kurt Lewin: Regulierungswissen». *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 33/10 (2010), pp. 365–81.

Jammer, Max. *Concept of Force. A Study in the Foundations of Dynamics*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1957.

Kappeler, Florian. *Situiertes Geschlecht: Organisation, Psychiatrie und Anthropologie in Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*. München: Fink, 2012.

Köhler, Wolfgang. *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*. Braunschweig: Vieweg, 1920.

———. «Gestalt Psychology». *Psychologische Forschung* 31/1 (1967), pp. XVII–XXX.

———. «Zum Problem der Regulation». *Wilhelm Roux'Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen* 112/1 (1927), pp.315–32.

Köhnen, Ralph. *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. Paderborn: Fink, 2009.

Kümmel, Albert, Schüttpelz, Erhard. «Medientheorie der Störung / Störungstheorie der Medien. Eine Fibel». In A. Kümmel (hg.), *Signale der Störung*, München: Fink, 2003, pp. 9–13.

Lami, A. (a cura di). *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*. Milano: Rizzoli, 2005.

Latour, Bruno. *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Elèuthera, 2018.

Lavoisier, Antoine Laurent. *Mémoires sur la respiration et la transpiration des animaux*. Paris: Gauthiers-Villars, 1920.

Lewin, Kurt. «Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie». *Erkenntnis* 1 (1931 1930), pp. 421–66.

———. «Kriegslandschaft». In C. F. Graumann (hg.), *Kurt-Lewin-Werkausgabe*, Bern/Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, vol. 4, pp. 315–525.

Lönker, Fred. «‚Die Landschaft nicht im Wagen suchen'. Der frühe Musil und die Psychologie». *Scientia Poetica* 1 (1997), pp. 183–205.

Luhmann, Niklas. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

———. *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Masanek, Nicole. «Robert Musil – Die Versuchung der stillen Veronika». In dies. (hg.), *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, pp. 191–233.

Maxwell, Clerk. «On Faraday's Lines of Force». *The Transactions of Cambridge Philosophical Society* 10 (1955), pp. 155–229.

———. «On Governors». *Proceeding of the Royal Society of London* 16 (1868), pp. 270–83.

McMullin, Ernan. «The Origins of Field Concept in Physics». *Physics in Perspective* 4/1 (2002), pp. 13–39.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani, 2018.

Meyer, Jürgen. «Musils mathematische Metaphorik. Geometrische Konzepte in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und in *Die Vollendung der Liebe*». *Hofmannsthal-Jahrbuch* 5 (1997), pp. 317–45.

Mocek, Reinhard. «Von der Entelechie zum Feldbegriff. Zu einer Besonderheit der Theoriegeschichte der Entwicklungsphysiologie». In E. Höxtermann, J. Kaasch, M. Kaasch (hg.), *Von der »Entwicklungsmechanik« zur Entwicklungsbiologie*, Berlin: VWB, 2004, pp. 135–57.

Mülder-Bach, Inka. «Symbolon-Diabolon. Figuren des Dritten in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften und Musils Novelle *Die Vollendung der Liebe*». In G. Boehm, G. Brandstetter, A. v. Müller (hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink, 2007, pp. 121–38.

Münsterberg, Hugo. *Grundzüge der Psychologie*. Leipzig: Barth, 1900.

Musil, Robert. *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

———. *Gesammelte Werke in neun Bände*. Hg. v. Adolf Frisé. 9 voll. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

———. *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe u. nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen u. Faksimiles aller Handschriften*. Hg. v. W. Fanta, Kl. Amann, K. Corino. Klagenfurt: Robert-Musil-Institut, 2009.

———. *Tagebücher*. Hg. v. A. Frisé. 2 voll. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.

Newton, Isaac. *I principi matematici della filosofia naturale*. A cura di F. Giudice. Milano: Einaudi,

2018.

Neymeyer, Barbara. «Kulturkritik als »Gleichgewichtsstörung“. Subversive Strategien der ”Unfreundlichen Betrachtungen« in Musils Nachlaß zu Lebzeiten (Triëdere – Der bedrohte Ödipus – Denkmale)». *Musil-Forum* 35 (2019), pp. 62–98.

Nübel, Birgit, Wolf, Christian Norbert (hg.). *Robert-Musil-Handbuch*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.

Oesterreich, Konstantin Traugott. «Die Entfremdung der Wahrnehmungswelt und die Depersonnalisation in der Psychastenie. Ein Beitrag zur Gefühlspsychologie». *Journal für Psychologie und Neurologie* 8 (1907 1906), pp. 61–97.

Pekar, Thomas. «Zum Zusammenhang von Musils Dissertation mit seiner Erzählung Die Vollendung der Liebe». *Colloquia Germanica* 24/1 (1991), pp. 13–23.

Platone. *Tutte le opere*. Cura di E. Maltese. Milano: Newton Compton, 2009.

Rickenbacher, Sergej. *Wissen um Stimmung. Diskurs und Poetik in Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“ und „Vereinigungen“*. Paderborn: Fink, 2015.

Riedel, Wolfgang. «Reise ans Ende des Ich: Das Subjekt und sein Grund bei Robert Musil („Die Vollendung der Liebe“, 1911)». In R. L. Fetz, R. Hagenbüchle, P. Schultz (hg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, pp. 1151–73.

Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Edizione del Rilke-Archiv, a Cura di E. Zinn e con La collaborazione di R. Sieber-Rilke. 6 voll. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1955.

Salgaro, Massimo. *Robert Musil teorico della ricezione*. Bern: Lang, 2012.

Sanders, Daniel. «Regeln». In *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Vol. 2.1. Leipzig: Wigand, 1876.

Sarton, George. *Introduction to the history of science*. Vol. 2. 3 voll. Huntington (NY): Krieger, 1975.

Schade, Robert. *Schwankende Ansichten: Zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens in der Literatur und Kunst der Moderne*. Bielefeld: transcript, 2017.

Scheler, Max. *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Berlin: Henricus, 2021.

Schraml, Wolfgang. *Relativismus und Anthropologie: Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre*. München: Eberhard, 1994.

Schuttpelz, Erhard. «Frage nach der Frage, auf die das Medium die Antwort ist». In. A. Kümmel (hg.), *Signale der Störung*, 15–29. München: Fink, 2003.

Serres, Michel. *Il Parassita*. Milano: Mimesis, 2022.

Shore, Steven. *Forces in Physics. A Historical Perspective*. Westport: Greenwood Press, 2008.

Siegert, Bernhard. «Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry». In C. Blümle, A.

v. der Heiden (hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung: Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin: Diaphanes, 2005, pp. 103–26.

Sommerfeld, Beate. «Das „Triëdern“ als Textstrategie in Robert Musils Tagebüchern», *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 1 (2011), pp. 271–300.

Stiegler, Bernd. *Theoriegeschichte der Photographie*. Boston: Fink, 2006.

Stoff, Heiko. «„Claude Bernard qui genuit Cannon qui genuit Rosenblueth apud Wiener“. Teleologien der Biokybernetik». In B. Ochsner, S. Nikolow, R. Stock (hg.), *Affizierungs- und Teilhabeprozesse zwischen Organismen und Maschine*, Wiesbaden: Springer, 2020, pp. 3–23.

Uexküll, Jakob von. «Ueber Reflexe bei den Seeigeln». *Zeitschrift für Biologie* 34 (1986), pp. 298–318.

Vogl, Joseph. «Für eine Poetologie des Wissens». In W. Müller-Seidel, K. Richter (hg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart: M & P Verl. f. Wiss. u. Forschung, 1997, pp. 107–30.

Wertheimer, Max. «Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegungen». *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912), pp. 161–265.

Wolf, Burkhardt. «Der befremdete Blick. Musils Sehversuche». *Sprache und Literatur* 47/2 (2018), pp.133–52.

———. «Erzählen im Experiment. Narratologie und Wissensgeschichte am Kreuzweg der zwei Kulturen». In M. Gamper (hg.), *Experiment und Literatur: Themen, Methoden, Theorien*, 208–35. Göttingen: Wallstein, 2010.