

# Il Midrash della stanchezza

di Eleonora de Conciliis  
[eleonora.deconciliis@libero.it](mailto:eleonora.deconciliis@libero.it)

La verità è troppo faticosa.  
Kafka, *Descrizione di una battaglia*

Gli dei si stancarono, le aquile si stancarono,  
la ferita si richiuse stancamente.  
Kafka, *Prometeo*

The article tries to approach the problem of Kafka's Judaism by reading the *Philosophical Fragment* (March 1906) as a short, ironical *midrash haggadah*, that the young writer would have fast unconsciously composed while he was glossing some of Brod's aesthetic papers. The comment itself, that is also a disproof of Brod's thesis, is formulated as a "midrash-haggadah". Translating in a profane shape the attitude of *kavanah* as mystic intention, this short, humble deconstruction wheels obsessive around the only theme of Tiredness (*die Ermüdung*).

---

## Premessa

In ebraico, *Midrash* [מדרש] significa "ricerca", "esame", "studio" ma anche "racconto". Come mostra la struttura del Talmud, quando tale attività interpretativa viene applicata alla Torah in senso stretto (al Pentateuco) per trarne regole di condotta, è definita *midrash halakah*, mentre la sua declinazione narrativa, o di commento alla Scrittura nel suo complesso, è il *midrash haggadah*. Soprattutto in questa seconda accezione, ed anche al di fuori della tradizione rabbinica, il termine evoca un percorso o cammino potenzialmente infinito, in virtù del quale l'interprete va al di là del significato letterale del testo, per scrutarne l'altrettanto infinita profondità.

Prescindendo necessariamente (vista l'economia di quest'articolo e la natura occasionale del suo oggetto), dall'immensa mole di studi che concernono il complesso rapporto tra Kafka e l'ebraismo<sup>1</sup>, nelle pagine che

---

<sup>1</sup> Ma indicando come davvero imprescindibili almeno due interpreti classici di tale rapporto: G. Baioni (cfr. il suo *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, ma anche *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1997) e, come si vedrà più avanti, Walter Benjamin, di cui verrà qui utilizzato il grande saggio sullo scrittore praghese: *Franz Kafka. Zur zehnten*

seguono cercherò di esemplificare tale rapporto in modo assai laterale e traslato, leggendo il *Frammento filosofico* del marzo 1906 come un breve, ironico *midrash haggadah* che il giovane scrittore, nonostante, o forse proprio perché immerso nello studio (stava preparando gli esami finali per la laurea in Legge), avrebbe quasi inconsapevolmente composto chiosando alcuni articoli dedicati da Max Brod all'estetica<sup>2</sup>. Tale commento, che è anche, secondo la lettera dell'ironia, una confutazione delle tesi dell'amico, verrà a sua volta chiosato in una chiave midrashico-haggadica, che da un lato ne proporrà la medesima scansione – lo stesso elenco da causidico: a), b), c), ecc. –, dall'altro mirerà a intensificarne il ritmo esegetico attraverso una ricerca poco filologica bensì, *lato sensu*, decostruttiva, nonché ramificata all'interno della successiva produzione kafkiana – essendo quella precedente più o meno riducibile al racconto *Descrizione di una battaglia* (*Beschreibung eines Kampfes*, cui peraltro Brod fa riferimento nella sua introduzione al testo<sup>3</sup>). E nel tradurre in forma profana l'atteggiamento dell'intenzione o concentrazione mistica [*kavanah*], questa breve e modesta decostruzione ruoterà ossessivamente, come un derviscio, intorno ad un unico tema: la stanchezza [*die Ermüdung*].

a) Nelle note che accompagnano la pubblicazione del *Frammento*, Max Brod riconosce l'ingenuità delle proprie antiche formulazioni dottrinali psico-estetiche (poiché basate sulla psicologia di Herbart e Wundt, oltre che sulla filosofia di Schopenhauer) che avevano scatenato la reazione dell'amico, e secondo le quali la categoria del bello sarebbe riconducibile a quella del nuovo, che a sua volta consisterebbe nella "appercezione" [*Apperception*], intesa come rielaborazione interiore di una nuova impressione. Da avvocato in pectore, Kafka cavilla non tanto e implicitamente, come sottolinea Brod, contro la

---

*Wiederkehr seines Todestages*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1972-99, II, pp. 409-438, tr. it. *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 275-305, d'ora in poi indicata in nota con la sigla AN, seguita dal numero di pagina.

<sup>2</sup> M. Brod, *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik*, Wallstein, Göttingen 2014, pp. 197-211.

<sup>3</sup> M. Brod, *Der Prager Kreis*, Kohlhammer, Stuttgart 1966, pp. 93-95; *Il circolo di Praga*, tr. it. di L. Ferrara degli Uberti, Edizioni e/o, Roma 1983, pp. 97-100.

Scuola Brentaniana allora in auge, quanto piuttosto, ed esplicitamente, intorno alla pretesa di limitare al “nuovo” la categoria del “bello”, con l’esclusione della volontà:

a) Non è lecito dire: solo la rappresentazione nuova risveglia gioia estetica, bensì ogni rappresentazione, che non cade nella sfera della volontà, risveglia una gioia estetica. Se tuttavia lo si dice, allora questo significherebbe che potremmo accogliere una nuova rappresentazione solo in modo tale che non venga toccata la sfera della nostra volontà. Ora è però certo che si danno rappresentazioni nuove che non valutiamo esteticamente. Quale parte delle nuove rappresentazioni valutiamo dunque esteticamente? La domanda rimane. [*Die Frage bleibt*].<sup>4</sup>

In polemica con Brod, Kafka tende a stabilire una più ampia connessione tra gioia estetica e sospensione schopenhaueriana della volontà. E in nome di questa sospensione, egli rinuncia alla formulazione dottrinale – cioè all’interpretazione della Legge [*halakah*] che fonderebbe la percezione estetica – per salvare la profanità del racconto [*haggadah*]: l’oggetto della sua *haggadah* non è certo Dio, ma il godimento estetico – ovvero la gioia, il piacere [*Freude, Verlust*] di cui parla il sionista Brod. Alla tesi semplicistica di costui (*il bello è una rappresentazione del nuovo*), si sarebbe potuto altrettanto semplicemente opporre il piacere provato nel riconoscere il già noto; ma in *Descrizione di una battaglia*, scritto meno di due anni prima, Kafka aveva più finemente insistito sulla bellezza dei ricordi, che irrompono senza permesso e non sempre piacevolmente nell’animo del protagonista<sup>5</sup>. Dunque, potremmo dire, il “bello” è anche il “vecchio”; il godimento estetico che suscita possiede tuttavia un risvolto inconscio e a volte sgradevole, come pure un carattere infra-storico, indipendente dalla volontà cosciente e dall’azione finalizzata – forse persino dall’ambito dell’arte.

Del resto, è lo stesso Brod ad ammettere nei suoi dotti articoli che anche la più bella opera d’arte, col tempo, viene a noia – che ci si può saziare persino di Wagner. Questa stanchezza è appunto una conseguenza dello spossessamento della volontà, ed appare quindi in patente contraddizione con ciò che, in termini pseudo-schilleriani, si potrebbe definire l’educazione

---

<sup>4</sup> Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni del *Frammento filosofico* sono tratte dalla traduzione di R. Maletta e G. Scaramuzza. I corsivi sono miei.

<sup>5</sup> Cfr. F. Kafka, *Descrizione di una battaglia*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1986, vol. I, p. 34.

estetico-volontaria del gusto: il giovane teorico sostiene che chiunque può ampliare la sua “zona estetica” [*ästetische Zone*] con l’esercizio e la buona volontà, ovvero, paradossalmente, ciascuno può *voler* coltivare il gusto per sospendere la volontà nel godimento della bellezza del nuovo. Saltando fuori da questo “illecito” paradosso, Kafka suggerisce invece che il bello sfinisce – stanca – proprio perché esperito al di fuori della sfera della volontà, ma anche di quella della coscienza e della ragione: il bello annuncia (o ricorda) la destituzione della *Vernunft*, che domanda verità e senso. In Kafka, insomma, si domanda *perché* non c’è risposta – ma «la domanda rimane», e il domandare stanca.

Attraverso una tale residua coazione interrogativa, egli incarna già a ventitré anni la figura dello scrittore “incompiuto”, che rifiuta di compromettere la radicalità della sua *Enttortung* – del suo spaesamento, della sua estraneità di fronte al mondo – con un qualsiasi idolo filosofico. La sua unica, frammentaria filosofia è quella dello sfinimento, ed è per questo che, come nota Benjamin, Kafka «considerava i propri sforzi come mancati; [...] si considerava fra coloro che sono destinati a fallire»<sup>6</sup> – come più ironicamente riconosce anche il Beckett di *Worstward ho*: «Tentare di nuovo. Fallire di nuovo. Meglio di nuovo. O meglio peggio. Fallire peggio di nuovo. Ancora peggio di nuovo. Finché stanco per sempre. Rinunciare per sempre. Andare per sempre. Dove né l’uno né l’altro per sempre. Per sempre e basta»<sup>7</sup>.

A voler cavillare, quest’inconfessabile estasi della stanchezza provata nella reiterazione del fallimento coincide col suo infinito rinvio. Nelle *Vorstudien* al grande saggio sullo scrittore praghese<sup>8</sup>, che risentono del fitto scambio epistolare avuto con Scholem sul rapporto di Kafka con l’ebraismo<sup>9</sup>, Benjamin osserva che la categoria impiegata da costui per ottenere l’abbassamento della teologia ebraica, o meglio il suo sprofondamento nel “profano” mondo moderno, è quella del rinvio [*Aufschub*]: la continua, esasperante dilazione dell’agire e/o del suo compimento determina a suo

---

<sup>6</sup> AN, pp. 293-94.

<sup>7</sup> S. Beckett, *Compagnia e Worstward ho*, tr. it. di R. Mussapi, Jaca Book, Milano 1986, p. 68.

<sup>8</sup> Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, cit., II, 3, pp. 1191-1264.

<sup>9</sup> Cfr. G. Scholem, W. Benjamin, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, Einaudi, Torino 1987.

giudizio nei protagonisti dei romanzi e dei racconti (nonché nel lettore) la sensazione di trovarsi in una posizione “arretrata”, abietta e inadeguata rispetto al livello teologico autentico – una sensazione di stanchezza. D'altronde, un vero livello teologico non è né realmente esistente, né tantomeno raggiungibile: proprio il meccanismo del rinvio lo rende tale attraverso un'infinita *haggadah* che i personaggi compiono nei suoi confronti; in quanto racconto, oltre che commento, questa non ha soltanto assorbito in sé la *halakah* (l'interpretazione della Legge), ma si è moltiplicata nella miriade di simulacri scritturali che vanificano il compimento dell'azione *halakhica*.

Secondo Benjamin, quest'infinito rinvio del termine dell'interpretazione della Legge comporta, dal punto di vista temporale, la completa eliminazione del *presente*, ovvero l'impossibilità di vivere pienamente l'esperienza attuale conferendole senso a partire dal passato e in vista del futuro – perché il futuro ricade sempre stancamente nel passato. Ma forse è proprio questa ricaduta, che sembra parimenti eliminare la possibilità del nuovo, a costituire lo specifico del godimento estetico kafkiano, per come s'intravede già nel *Frammento* del 1906.

b) Il giovane Brod considera il bello una rappresentazione doppiamente *relativa* del nuovo. Infatti a suo giudizio è il grado di novità posseduto da una rappresentazione a determinare la sua piacevole appercezione estetica in un determinato uomo. Interrogandosi sulla differenza tra il nuovo estetico e la novità in senso letterale (di “notizia” o “scoperta”), la chiosa di Kafka è ancor più relativistica, e comincia ad aprire il *midrash* alla dimensione narrativa:

b) Sarebbe necessario chiarire l'“appercezione estetica” – un'espressione che forse fin qui non abbiamo introdotto – in modo più dettagliato o in senso proprio. Come nasce quel sentimento di piacere e in cosa consiste la sua peculiarità, in cosa si distingue dalla gioia per una nuova scoperta o per notizie provenienti da un Paese straniero o da un ambito scientifico che ci è estraneo. [...] Ciò che resta incerto è il concetto di “appercezione”. Così come lo conosciamo, non è un concetto dell'estetica [...]

Infatti è un concetto della filosofia, prima che della psicologia di Wundt adoperata da Brod: nel pensiero tedesco, a partire da Leibniz e Kant (che lo arricchirà con l'aggettivo “trascendentale”), il termine appercezione

[*Apperzeption*], in quanto rafforzativo, non indica il godimento estetico provato nel confrontare una nuova rappresentazione con quelle precedenti<sup>10</sup>, bensì la coscienza del percepire – la *percezione della percezione* delle monadi superiori o, nel lessico kantiano, l'*Io penso* che deve poter empiricamente accompagnare e sinteticamente produrre *ogni* rappresentazione (non soltanto quella del nuovo o del bello).

Ora, è in Schopenhauer (un kantiano molto sui generis) che si assiste ad uno scivolamento del significato del termine verso l'impura sfera dell'estetica e della comparazione (ad esempio nel riso, determinato a suo giudizio dall'appercezione del contrasto tra il pensiero e l'intuizione), ma soprattutto verso l'assenza della volontà – se non della coscienza; viceversa nella fenomenologia, da Brentano a Husserl, il termine andrà a definire non solo la piena consapevolezza dell'oggetto, ma anche il carattere trascendente e puro della coscienza intenzionale rispetto ai contenuti immaginari e sensoriali (oltre che la capacità di rappresentarsi un'altra coscienza pura: di aprire le finestre della monade). Ebbene, Kafka insiste proprio su questi contenuti, grazie a un'efficace metafora creata per accusare Brod di essere caduto (!) in un circolo vizioso:

“Così si chiarisce senza sforzo” ... questo non deve meravigliare, giacché fin dall'inizio tutto è stato preventivamente costretto ad aggrapparsi all'appercezione *come a un parapetto [ein Geländer]*. “Dalla stessa teoria si evince” ... questo è un giochetto di bravura. A questa proposizione infatti segue, per quanto io possa valutare, la sua unica dimostrazione che tu dunque già prima, non già come deduzione, dovevi conoscere. “Ci si guarda istintivamente da” – la proposizione è rivelatrice.

In effetti l'immagine del parapetto (termine italiano che nella sua implicazione corporea e difensiva rende meglio del più comune “ringhiera”) era stata già utilizzata da Kafka in *Descrizione di una battaglia*: «Attraversammo la strada per arrivare al parapetto sul fiume dove ci

---

<sup>10</sup> È stato forse questo carattere analogico-comparativo dell'appercezione estetica tematizzato da Brod, ad aver indotto una lettura fenomenologica dei suoi articoli e ad aver quindi aizzato Kafka; infatti per Husserl «ogni appercezione è appercezione del nuovo in base al trasferimento analogico [cioè non deduttivo] di una precedente appercezione originariamente fondante». E. Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929-1935*, Husserl Archiv, hrsg. von I. Kern, Nijhoff, Den Haag 1973, vol. XV, p. 14.

fermammo»<sup>11</sup>; nelle scene seguenti del racconto, dal parapetto/ringhiera ci si sporge pericolosamente, mentre nel colloquio con l'orante<sup>12</sup>, viene evocata la necessità di un parapetto che attraversi le piazze e aiuti i passanti ad attraversarle – perché camminare in un luogo aperto, senza un appoggio, li fa stancare. Analogamente, in assenza del “parapetto” dell'appercezione – della coscienza di sé e di quella del percepire, ma anche del ricordo di aver percepito –, non vi sarà alcuna possibilità di comparare il nuovo al vecchio; senza un tale parapetto e nella dimenticanza di sé, la percezione sarà faticosamente e semplicemente *inconscia*: né nuova, né vecchia – intemporale perché acoscienziale.

L'interruzione del pensiero sistematico che il *Frammento* (come del resto questo stesso saggio) propone al lettore, equivale appunto alla rinuncia al parapetto dell'appercezione, al “trucco” della dottrina estetica, a favore di un inesorabile sprofondamento nella stanchezza. Intesa come noia, come l'esser stufi di un'opera, essa, come abbiamo visto, compare già in Brod; Kafka tuttavia la sposta sul piano spaziale e narrativo (si pensi alla stanchezza causata dalla passeggiata o a quella dei portatori della lettiga del grassone, sempre in *Descrizione di una battaglia*<sup>13</sup>), non senza passare per un esempio di sazietà degno del futuro *Digiunatore*: quello della carne di vitello.

c) La prova principale della nuova opinione è un dato di fatto fisiologico generale non meramente estetico ed esso è la stanchezza [*die Ermüdung*]. Ora, dalle tue molteplici limitazioni del concetto di “nuovo”, da un lato si evince che propriamente tutto è nuovo, dato che tutti gli oggetti si danno in tempi e in luci sempre mutevoli, non diversamente per noi spettatori, sicché dobbiamo incontrarli sempre in un altro luogo. D'altro canto però non ci stanchiamo solo quando godiamo dell'arte ma anche nell'imparare e nello scalare una montagna e a pranzo senza dover per questo dire che la carne di vitello non sia più un cibo a noi confacente perché oggi ne siamo stufi. Sarebbe però soprattutto ingiusto dire che con l'arte si dia questo rapporto doppio. Piuttosto dunque: l'oggetto sta sospeso sopra il margine estetico e la stanchezza (che propriamente si dà solo nei confronti dell'affezione appena precedente [di una passioncella appena finita]). L'oggetto di conseguenza ha perso l'equilibrio, e questo in senso cattivo. Tuttavia la tua conclusione spinge a dare ordine a questo contrasto, giacché l'appercezione non è uno stato bensì un movimento, dunque deve compiersi. Nasce un po' di rumore, in mezzo questo sentimento di piacere oppresso ma presto ogni cosa deve trovar quiete nelle cavità in cui si è depositato.

---

<sup>11</sup> F. Kafka, *Descrizione di una battaglia*, cit., p. 34.

<sup>12</sup> Ivi, p. 54.

<sup>13</sup> Ivi, p. 42; p. 46.

Come il pendolo della vita, secondo la nota immagine schopenhaueriana, oscilla tra il dolore la noia, così l'appercezione estetica dell'oggetto oscilla tra godimento e stanchezza, la quale non è che il risultato di un confronto del nuovo col godimento precedente, e così via, all'infinito. Come un boccone di carne all'interno dell'esofago e poi dello stomaco e dell'intestino, all'infinito l'oggetto cade, anzi sprofonda con un brivido di piacere negli anfratti dell'appercezione (alla lettera: nei suoi campi scavati, *in seinen gehöhlten Lagern*, cioè nelle fosse), senza però trovare quel riposo cui aspirerebbe la costruzione teorica di Brod. Questa sorta di *galùth* digestiva, o di "cattiva" deriva estetica dell'oggetto è la stessa in cui sprofonderanno tanti personaggi kafkiani (da Samša alla talpa della *Tana*, fino all'agrimensore K. vinto dal sonno a un passo dalla meta): è la loro pesantezza – la loro stanchezza – che li deforma e li uccide.

Nella sua nota retrospettiva, Brod suggerisce una connessione del *Frammento* con l'inesauribilità del vissuto intuitivo [*Erlebnis*], così come viene tematizzata nella *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal<sup>14</sup>. Ma, più che l'inesprimibile armonia con la natura esperita dal giovane protagonista nelle pagine finali, ciò che di questo celebre scritto Kafka sembra riprodurre anche nel suo piccolo *midrash*, e in particolare nel passo appena chiosato, è la frattura tra le parole e il loro significato: la *deformazione del senso*, che, sia detto en passant, rende così difficile la traduzione. Come aveva già fatto in *Descrizione di una battaglia*, e come farà negli anni successivi, Kafka slega le parole dalle cose, le stacca dalla realtà e impedisce loro di risolversi nell'esperienza quotidiana. Ciò provoca una doppia frattura tra io e mondo: da un lato, la riduzione del discorso altrui a ciarla – che provoca a sua volta l'irritazione di Lord Chandos nell'omonima lettera; d'altra parte il linguaggio, divenuto incomprensibile, riflette il caos di un mondo esplosivo, e al tempo stesso cade nel vuoto dell'io. La frattura non è solo linguistica, bensì ontologica e soprattutto psichica: se le parole non riescono più a toccare il

---

<sup>14</sup> H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in Id., *Gesammelte Werke*, Berlin 1924, vol. II, tr. it. *Lettera di Lord Chandos a Francesco Bacone*, Milano 1974 (ora disponibile anche su <http://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/EINBRIEF.PDF>). Com'è noto, si tratta della cronaca immaginaria di una crisi linguistico-semantica, nonché psichica, nella quale l'unica attività del corrispondente del filosofo inglese resta, ad onta della sua stessa crisi, quella della scrittura.



significato dell'essere ma proliferano senza senso come tumescenti assurdità, la vita soggettiva – ovvero la sintesi trascendentale che ingloba l'attività comparativa dell'appercezione estetica – minaccia di sgretolarsi e svanire nel vuoto, insieme all'oggettività del reale.

Detto altrimenti: quando il mondo si disgrega nella molteplicità e nel disordine, *non c'è alcun parapetto*. A un tale livello percettivo, che assomiglia molto a ciò che Jaspers ha definito *Wahnstimmung* (la tonalità emotiva della pazzia<sup>15</sup>), le “cose” aggrediscono l'io come esseri viventi, ma l'io può ridurre gli esseri viventi a “cose” – può difendersi dall'attacco del mondo attraverso la costruzione delirante, oppure riducendolo a pagina scritta. È proprio questo lavoro di Sisifo che genera la stanchezza dei personaggi kafkiani e dello stesso Kafka, così come l'esaurimento di Lord Chandos: nella *Lettera*, al di qua della sublime fluidificazione delle forme, della comunione panica ma incomunicabile col tutto, la realtà emerge nella sua ineluttabile e angosciante inspiegabilità *proprio attraverso la scrittura*.

c) In Kafka, potremmo dire parafrasando Brod, il bello non è affatto il nuovo, ma ciò che genera angoscia poiché sfugge alla determinatezza del reale. Nella sua scrittura, l'appercezione estetica si ripiega enigmaticamente nel silenzio, e al nuovo si oppone l'inspiegabile – ciò che il linguaggio segnala, ma non significa, e che Benjamin, nel saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, ha chiamato “il privo di espressione” [*das Ausdrucklose*]<sup>16</sup>.

Secondo il Kafka dei *Quaderni in ottavo*, il mutismo è un attributo della perfezione. Secondo Benjamin, al fondo della “ciarliera” sonorità della lingua il mutismo dell'*Ausdrucklose* è implosione o rovina [*Ruinanz*] del suono. Pur essendo linguistico «da parte a parte», esso appartiene al linguaggio come suo limite interno: sprofondato nelle sue pieghe, è ciò che interrompe o “affonda” la comunicazione grazie a una resistenza inespressiva, o per così dire a una stanchezza del segno, del nesso significante/significato – la quale genera tuttavia una forma perfetta di godimento estetico, che non è godimento del

---

<sup>15</sup> Cfr. K. Jaspers, *Psicopatologia generale*, tr. it. di R. Priori, Il Pensiero Scientifico, Roma 1964, pp. 106-107.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften* (1921-22), in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., I, 1, pp.123-201, tr. it. in AN, pp. 163-243.

nuovo, e in fondo neppure del bello, quanto piuttosto dell'immagine [*Bild*] in cui il significato resta sospeso, spossato, fermo.

In tale prospettiva, la scrittura kafkiana è *ausdrucklos*: stancante perché inspiegabile, essa tuttavia, per dirla con Benjamin, «incanta – per un istante – in mondo», ovvero si rapprende in immagine. Sempre nelle parole di Benjamin, la bellezza dell'opera d'arte è *finzione* – apparenza, mentre «ciò che impone un arresto a quest'apparenza, fissa il movimento e interrompe l'armonia, è *das Ausdrucklose*»<sup>17</sup>. Fissata in immagine, la muta potenza dell'inespresso conduce così la dialettica «in stato di quiete [*im Stillstand*]]»<sup>18</sup>: l'arresto del fenomenico non può che coincidere con l'interruzione del senso – con la silenziosa mortificazione della ciarla. Analogamente, in Kafka la stanchezza davanti all'inspiegabile coincide con l'irrompere del vero – con l'unica possibile esperienza della verità nel mondo dell'apparire: il vero è la forza che giace al fondo della stanchezza – è ciò che la rovescia in forza. Forse è questo «il senso dell'“inversione” a cui tendono numerose allegorie kafkiane»<sup>19</sup>.

d) In Kafka, secondo la sua stessa metafora, non c'è alcun “parapetto” dell'appercezione – la coscienza sprofonda nell'inconscio. L'esempio narrativo con cui il *Frammento* illustra il concetto di appercezione, lo consegna infatti a quella stessa incertezza che lo scrittore finge di criticare in Brod, e trasferisce il *midrash* nella dimensione spaziale della *flânerie* metropolitana.

e) Ciò che resta incerto è il concetto di “appercezione” [...]. Forse ce lo si può raffigurare così. Diciamo: sono un uomo del tutto privo di senso del luogo e vengo a Praga come in una città estranea. Ora, voglio scriverti, ma non conosco il tuo indirizzo, te lo chiedo, me lo dici, lo appercepisco e non ho più bisogno di chiederti nulla; il tuo indirizzo per me è qualcosa di vecchio, così appercepiamo la scienza. Volessi però venirti a trovare, dovrei sempre, sempre chiedere a ogni angolo, a ogni incrocio, mai potrò fare a meno dei passanti, un'appercezione qui è del tutto impossibile. *Naturalmente è possibile che mi stanchi* e entri in un caffè che è sul

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 221.

<sup>18</sup> Cfr. W. Benjamin, *Passagen-Werk*, 1, N3-1, in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., V, pp. 576-78; tr. it. Id., *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986, pp. 598-99.

<sup>19</sup> Lettera di Benjamin a Scholem (presumibilmente agosto 1934), in G. Scholem, W. Benjamin, *Teologia e utopia*, cit., p.155.

percorso per riposarmi lì; oppure potrebbe essere che io rinunci del tutto alla visita; con ciò non ho però, di nuovo, appercepito nulla.

C'è una differenza tra appercezione cosciente e percezione inconscia del mondo – quindi del nuovo. Nella prima, a cui ci si appoggia come a una ringhiera cerebrale, la memorizzazione esclude la novità; al contrario, nel vagabondaggio del *flâneur* sembra venir meno la percezione cosciente, e in assenza di questa non è possibile alcuna comparazione che faccia percepire il nuovo rispetto al vecchio. Brod è al tappeto, e per giunta Freud e Benjamin lo calpestano allegramente. Infatti in termini benjaminiani la *flânerie* di Kafka per le strade di Praga implica, come in Baudelaire, l'esperienza metropolitana del sempreuguale [*Immergleich*] che giace al di sotto del nuovo, o meglio, è ciò in cui il nuovo si trasforma – per cui ne siamo subito stanchi: il sempreuguale è il labirinto delle strade in cui lo scrittore si perde dimenticando l'indirizzo di casa Brod, ma è anche la fantasmagoria della merce, ovvero il bello apparente, seducente e finto, che stordisce e viene a noia (stufa, come la carne di vitello); in termini freudiani si direbbe che l'esperienza estetica del *flâneur*, nella quale l'inconscio “emargina” il sistema P–C (percezione-coscienza), costituisca una sorta di sonnambulismo psichico: una condizione di perdita della realtà, in cui il soggetto vive eventi di carattere onirico sui quali non ha alcun controllo.

Da un lato, insomma, nella grande città l'uomo isolato esperisce, o meglio attraversa (nel senso benjaminiano dell'*Erfahrung*<sup>20</sup>), una connessione circolare fra eternità (sempreuguale) e mutamento (novità), una sorta di perenne allucinazione, di sogno o di spettacolo che gli si presenta nelle vesti dell'infinita ripetizione del caduco; d'altra parte l'impossibilità, per questo Kafka-*flâneur*, di pervenire alla certezza sulla realtà – cioè di ricordare l'indirizzo della casa dell'amico, che pure aveva “appercepito” come informazione –, si trasforma in stanchezza, o meglio in una sorta di debolezza mnestica che porta alla rinuncia. Ma, secondo Benjamin, nel mondo kafkiano l'*oblio* rappresenta l'unica salvezza: la dimenticanza (di sé e dello scopo)

---

<sup>20</sup> Sulla differenza, in Benjamin, tra *Erlebnis* ed *Erfahrung*, cfr. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in *Gesammelte Schriften*, I, 2, pp. 605-654, tr. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in AN, pp. 89-130.

coincide con uno stato di grazia e di innocenza, che è il rovescio della colpa e soprattutto della deformità [*Entstellung*] da cui tanti personaggi paiono inspiegabilmente gravati<sup>21</sup>. In altri termini, dopo aver abbandonato il “parapetto” dell’appercezione, se si vogliono spezzare le catene del sempreuguale che si esperisce nella *flânerie* metropolitana bisogna sprofondarci dentro: bisogna sprofondare nella stanchezza. La libertà giace infatti nel rovesciamento della stanchezza nella forza dell’oblio.

Il Kafka-*flâneur* del *Frammento filosofico* è libero perché completamente privo di sapere certo e accumulato, privo di quel potere sulla realtà che è tipico del mondo adulto e borghese. Non è certo un uomo “scientifico”, bensì un uomo “estetico”: d) «c’è una differenza tra uomini estetici e uomini scientifici».

Il *midrash* insinua che il soggetto dell’appercezione, cioè della percezione cosciente, non rispecchia fedelmente la realtà, anzi la manca, la perde – a sua volta l’uomo estetico perde se stesso, ma forse trova una forma d’esperienza più profonda, che sfugge alla determinazione “scientifica” della verità: qualcosa di estraneo e incontrollabile, come la debolezza e la stanchezza che ci invadono dopo un lungo, vano girovagare.

L’esperienza estetica della *flânerie* obbliga a rinunciare alla pretesa del soggetto moderno di leggere tutto in tutto, cioè di trasformare l’opacità dell’inespresso in completa trasparenza – costringe ad abbandonare il sogno dell’io, di raggiungere e possedere la verità: «la verità... è troppo faticosa»<sup>22</sup>. Alla stanchezza del *flâneur* si lega dunque quella dell’uomo di scienza, che si rende conto di non poter dominare la realtà e decifrarne il senso. A sua volta, l’uomo estetico non può contemplare il mondo dal di fuori: fin dalla *Descrizione di una battaglia*, Kafka ci obbliga a leggere i suoi scritti allo stesso modo in cui l’osservatore è costretto ad entrare in un paesaggio giapponese, mostrando come anche in letteratura valga l’idea per cui l’osservazione muta sia il soggetto che l’oggetto osservato<sup>23</sup>. Non a caso, Benjamin ha definito i

---

<sup>21</sup> Cfr. AN, p. 298.

<sup>22</sup> F. Kafka, *Descrizione di una battaglia*, cit., p. 55.

<sup>23</sup> Com’è noto, nei primi decenni del Novecento i “teoremi di limitazione” (da Gödel a Heisenberg) dimostreranno che un’esperienza piena e controllabile del mondo, cioè dell’oggetto, da parte del soggetto è tanto impossibile quanto illusoria.

racconti kafkiani «favole per dialettici»<sup>24</sup>; il lettore viene infatti privato di qualunque possibilità di superamento del negativo o di sintesi della scissione fra soggetto e oggetto [*Aufhebung*], perché ciò in cui si trova immerso è lo scavalcamiento della stessa separazione tra soggettivo e oggettivo, così come quella, elaborata dalla filosofia, tra realtà e sogno – che nel *Frammento* corrisponde alla differenza tra scienza ed estetica. In quanto “uomo estetico”, Kafka impedisce insomma alla dialettica di svolgere la sua attività conciliatrice: fa stancare il pensiero. Ma proprio perché nella sua scrittura la dialettica si presenta, per dirla ancora con Benjamin, in stato di quiete [*im Stillstand*], egli riesce a (e consente al lettore di) sopportare questa stanchezza, di sprofondarci dentro – fino a rovesciarla in forza.

e) Kafka è ancora studente quando scrive il *Frammento*, e nell’analisi delle figure che popolano la sua opera Benjamin evidenzia una connessione fra bambino e studente. Come il bambino, lo studente infatti non svolge alcun lavoro e non ha alcun fine determinato: immerso nei suoi interminabili studi, egli vive all’ombra della famiglia, e “veglia” instancabile sui libri in uno stato di febbrile eccitazione<sup>25</sup>. La magia silenziosa dello studio si mostra affine alla infinita ripetizione del gioco, con le sue rituali e puerili litanie: stanca, ma insieme rafforza, così come «il diritto che non viene ...esercitato, ma solo studiato, è la porta della giustizia»<sup>26</sup>.

Apparentemente folle perché lontano dalla logica borghese della produttività e del profitto, in una prospettiva haggadica lo studente è l’ultima metamorfosi della figura del giusto, che custodisce la soglia infinitamente piccola della salvezza – allo stesso modo in cui il bambino sosta su quella dell’innocenza; da entrambe le figure si irradia quella strana energia che impedisce di sentire la fatica durante il gioco o la concentrazione sui libri, ma è soprattutto lo studente che si dimentica di se stesso per sprofondare

---

<sup>24</sup> AN, p. 282.

<sup>25</sup> Si pensi allo studente che Karl Rossmann vede dal balcone nell’ultima parte di *Amerika*, oppure alla figura di Bucefalo (*Il nuovo avvocato*), il cavallo di battaglia di Alessandro Magno che, trasformatosi in uomo, studia i vecchi codici nelle polverose stanze del tribunale.

<sup>26</sup> AN, p. 304.

nell'interpretazione dei testi – egli abbandona *volontariamente* il parapetto dell'appercezione, perdendosi nella scrittura del *midrash*.

Questa scrittura bruscamente interrotta evoca già il regno “di mezzo” dei racconti, nel quale gli esseri incompiuti svolgono il loro ufficio senza meta – come bambini stregati da un balocco che eternamente dis fanno, o come i costruttori della Grande Muraglia. La loro stanchezza è simile a quella di chi è stato condannato a un supplizio senza fine, che ricomincia sempre da capo (Sisifo, ma anche Prometeo), in un mondo nel quale per giunta non c'è nulla di completamente vivo o di completamente morto – un mondo onirico la cui cifra dominante è il non-finito, sia nel senso della potenzialità infantile, cioè dell'incompiutezza, che in quello della sopravvivenza spettrale<sup>27</sup>. Ma è proprio in questo mondo intermedio e deforme [*entstellt*], dominato dal differimento infinito, che secondo Benjamin si apre la dimensione della grazia, che come il gioco rovescia la ripetizione in estasi – la stanchezza in forza.

Con l'esclusione di *America*, che costituisce un unicum nella produzione kafkiana<sup>28</sup>, il racconto sarà il modulo narrativo più spesso impiegato da Kafka per rendere il rovesciamento istantaneo, mentre la sua assoluta impossibilità viene rappresentata nei due grandi romanzi. Se lo scopo é «sempre, senza speranza, *nel tempo*»<sup>29</sup>, nell'istante del rovesciamento lo scopo e la speranza del suo raggiungimento si annullano reciprocamente nella muta perfezione dell'agire. La metafora del “teatro naturale di Oklahoma”, di cui Karl Rossmann va in cerca in *America*, allude al realizzarsi di questa possibilità: ad una metamorfosi mimetica e liberatrice che coincide col rovesciamento istantaneo della stanchezza in forza, nonché in godimento estetico. Senz'alcuna differenza tra animale (il cavallo) e uomo (il cavallerizzo), e ovviamente senza più il parapetto dell'appercezione, il teatro naturale di Oklahoma permette il rovesciamento dell'interno nell'esterno, della tristezza in gioia e, quindi, della stanchezza in forza – proprio come accade a un ragazzo

---

<sup>27</sup> Le due figure kafkiane che meglio di tutte esprimono tale condizione sono forse quella del rochetto Odradek (*Il cruccio del padre di famiglia*) e quella del Cacciatore Gracco dell'omonimo racconto.

<sup>28</sup> *Il disperso* (*Der Verschollene*: questo era il titolo originario del romanzo giovanile di Kafka, rimasto incompiuto) mostra infatti uno spiccato influsso dickensiano.

<sup>29</sup> G. Bataille, *La letteratura e il male*, tr. it. di A. Zanzotto, Studio Editoriale, Milano 1997, p. 138.

che cavalca fino allo sfinimento sulla pianura infinita: «...finché si lasciano gli speroni, poiché non ci sono speroni, finché si gettano le briglie, poiché non ci sono briglie, e non si vede più che la terra davanti a sé come una landa pelata, ormai senza il collo e la testa del cavallo»<sup>30</sup>.

Secondo Benjamin, «il mondo di Kafka è un teatro universale», un *mondo estetico* in cui «l'uomo è naturalmente in scena»<sup>31</sup>. Perciò il teatro naturale di Oklahoma ha una valenza liberatoria rispetto al mondo del Castello, in cui i sudditi del villaggio sono tenuti d'occhio dall'alto: «ai candidati non si chiede altro che di recitare [*spielen*] se stessi»<sup>32</sup>, sfuggendo così a quello che potremmo definire il *mondo della scienza*, ma anche al controllo dell'identità – che è poi l'auto-controllo appercettivo del soggetto adulto.

Se il teatro naturale di Oklahoma è l'irruzione ludica di un godimento senza coscienza, che rovescia istantaneamente la stanchezza in forza, già nel *Frammento* «la categoria messianica di Kafka» sembra essere «l'inversione' o lo 'studio'»<sup>33</sup>, lo studio ironico di un testo profano che l'interprete potrebbe virtualmente commentare all'infinito – fino allo sfinimento e alla morte, che è l'ultimo sollievo alla stanchezza della vita. Nella scrittura altrettanto profana dei suoi infiniti *midrashim*, dunque fuori della tradizione rabbinica ma non per questo fuoritestò [*hors-texte*], Kafka insegna che è la scrittura stessa, in quanto farmaco (veleno, ma anche rimedio<sup>34</sup>), a rovesciarsi in infinita sopravvivenza – in differimento della fine; non potendo evitare la distruzione dell'io, essa ne cura le ferite con la forza che nasce dalla stanchezza<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> F. Kafka, *Desiderio di diventare un indiano*, in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 135, traduzione leggermente modificata.

<sup>31</sup> AN, p. 289.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> G. Scholem, W. Benjamin, *Teologia e utopia*, cit., p. 156.

<sup>34</sup> Sull'ambivalenza farmacologica della scrittura cfr. naturalmente J. Derrida, *La farmacia di Platone*, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2007.

<sup>35</sup> Per una recente interpretazione del carattere “terapeutico” della stanchezza a partire da Kafka, cfr. B.-C. Han, *La società della stanchezza*, tr. it. di F. Buongiorno, Nottetempo, Roma 2012.