

«Sono andato perduto al mondo».
**Riflessioni su appunti che il giovane Kafka dedica
all'estetica**

di Markus Ophälders
markus.ophalders@univr.it

The different conceptions of apperception elaborated by Brod and Kafka are compared by pointing out the fact that Brod is focussing on the intellectual or conceptual interpretation of the concept and Kafka on the aesthetical one, since it seems to be this the major difference between the two. This also involves the modern conception of the new and the traditional one of the difference between form and content. Relating Kafka's notes on aesthetics to his first and contemporary tale *Description of a battle*, it becomes clear, that there is no self-consciousness, identity, liberty or experience of the world. Apperception, for Kafka, is an aesthetical movement and the new depends on the relationship between the artwork and the fruition. This makes the new of an artwork the consequence of a dynamic relationship linked to imagination and reflection more than of rational thought. This also means that totality in a work of art is necessary but impossible to obtain. For Kafka the difference between self-consciousness and the world has been eliminated. Thus, the new becomes the return of the same, in the modern world the chock, and the chock is perception. This is also the moment of redemption in Kafka's writings, the moment in which the content musically transcends the form. It's a total suspension of time, the redemption, and it appears in Kafka only in the form of a gesture, which has been lost by the world. A gesture, a name, the totality of experience, the redemption – this may be possible only acting in a way that forces the angles to work.

A Hans Rainer Sepp

La polemica che, nel 1906, Franz Kafka intesse attraverso le sue brevi annotazioni con il saggio di Max Brod, è svolta in maniera privata, potrebbe trattarsi di appunti di getto per una lettera. Tuttavia, non ha di mira tanto la persona di Brod stesso, quanto un certo *Zeitgeist* vigente nell'estetica e nella letteratura d'inizio secolo¹. Il *ductus* è deciso, ritmato e perentorio; si capisce che l'autore non ha tempo, ma la forma e lo stile testimoniano una sicurezza pressoché assoluta – all'interno di un mondo assolutamente privo di

¹ Per un esame più approfondito di questa tematica rinvio al saggio di Hans Rainer Sepp.

sicurezze, il mondo di Kafka appunto, nel quale bisogna «sempre, sempre chiedere» senza raggiungere mai la sicurezza di una appercezione certa di sé e dello stesso mondo.

Ecco, appunto, il tema: l'appercezione, ossia, come traduce Kafka: l'appercezione «estetica», precisazione, quest'ultima che distanzia innanzitutto l'utilizzo del concetto da quello che gli riserva Brod. Quanto allo stile degli appunti, è Brod stesso a sottolineare la similitudine formale tra queste annotazioni e il primo racconto di Kafka, *Descrizione di una battaglia*, scritto tra il 1904 e il 1905. I due testi, infatti, sono strutturati alla stessa maniera attraverso una suddivisione in parti numerate e si caratterizzano attraverso un tipo di prosa dal *ductus*, per così dire, paratattico. Già qui, benché ancora *in nuce*, sono riconoscibili lo stile piano e un ritmo serrato, scarno e scandito, una prosa asciutta e realistica persino là dove ciò che narra contravviene alle cosiddette apparenze realistiche, che contraddistinguerà gli scritti a venire. Quanto alla struttura, in entrambi i testi si assiste a una progressiva penetrazione del problema – che per tutto il frammento sull'estetica rimane sostanzialmente quello dell'appercezione «estetica» – così come nella *Descrizione di una battaglia* si sprofonda sempre di più in un contenuto abissale e apparentemente sempre più fantastico, dal quale si riemerge soltanto per chiedere «per piacere, voi che passate, abbiate la bontà di dirmi quanto sono grande, misurate queste braccia, queste gambe»² e per assistere a una paradossale scena finale nella quale il conoscente del narratore si ferisce da solo con un coltello per poi riflettere sconsolato, se non dovrebbe piuttosto andare a lavorare. Nessuna misura esaurisce questo mondo, nessuna autocoscienza è data; Kafka è, come sostiene Adorno nei *Minima moralia*, un solipsista *sine ipse*. Né identità del Sé, né libertà, né esperienza certa di mondo possono darsi in una situazione nella quale regna l'atomizzazione dei singoli con la loro privatezza idiota e la *bellum omnia contra omnes* con la quale nasce il moderno Stato borghese asservito al suo sistema capitalistico di produzione di ricchezza, alienazione e sfruttamento.

² F. Kafka, “Beschreibung eines Kampfes”, in Id., *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, a cura di M. Brod, Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1969, p. 45; tr. it., “Descrizione di una battaglia”, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 2015, p. 41 [d'ora in avanti: *Beschreibung; Descrizione*].

L'appercezione – sostiene Kafka nei suoi appunti – è un movimento, sia, nella creazione, tra l'artista e l'opera sia, nella fruizione, tra il lettore, lo spettatore o l'ascoltatore e l'opera. Il fatto che, rispetto a Brod, i poli – rispettivamente opera e fruitore ovvero opera e artista – siano ora concepiti in modo dinamico, apre l'orizzonte non già, come vuole Brod, verso la relativizzazione del bello e del nuovo nelle opere moderne, ma verso la storicizzazione del loro rapporto. Il rapporto, infatti, si muove e si dispiega nel tempo e con ciò diventa riflessivo e autoriflessivo, ovvero dialettico. Fiabe per dialettici sono quelle di Kafka, scrive Benjamin, perché le fiabe raccontano l'uscita dell'umanità dal mito che, a sua volta, rappresenta la dipendenza dell'uomo dalla natura insieme alla sua lotta per sconfiggerla. Ciò però significa allo stesso tempo che le fiabe non rappresentano già *sic et simpliciter* l'uscita; esse, insieme all'autore, configurano invece la soglia che il lettore ora è chiamato a varcare: «la mia infelicità è un'infelicità instabile e se la si tocca, ricade su chi interroga»³. Si tratta di un «mal di mare in terraferma»⁴ che Kafka altrove definisce come esperienza. L'esperienza moderna non è cogliibile – sempre che ciò sia mai davvero stato possibile prima – con concetti statici già esistenti quali l'appercezione, il bello o anche il nuovo; anzi, il mondo di Kafka è più antica persino di quello dello stesso mito. L'esperienza va innanzitutto costruita, ma questa costruzione non ha a disposizione altro materiale che quello che, di volta in volta, si trova di fronte. Non solo però il materiale non è prefigurato, ma anche il contegno soggettivo è non-intenzionale. È da un simile rapporto di esperienza, o forse è meglio dire: povertà d'esperienza, e dal suo movimento, che scaturiscono sia l'oggetto – l'opera o il mondo – sia il soggetto – l'artista o il fruitore – che, attraverso il reciproco movimento, anelano al compimento, alla totalità: «L'appercezione non è uno stato, ma un movimento, dunque deve compiersi». Ecco perché Kafka ritiene che la frase con la quale Brod sostiene che ci si guarda istintivamente dal portare l'appercezione fino in fondo, sia traditrice. Non solo, come testimonia la definizione dell'esperienza come mal di mare in terra ferma, per Kafka il movimento percettivo o appercettivo non può essere

³ F. Kafka, *Beschreibung*, cit., p. 30; tr. it., *Descrizione*, cit., p. 27.

⁴ Ivi, p. 32; tr. it. ivi, p. 29.

frenato o arrestato; in certo qual modo anzi il fruitore vi è esposto senza che la sua volontà possa intervenire. Un simile contegno apre non solo alla povertà d'esperienza, ma soprattutto alle sue potenzialità di sviluppo, laddove l'intervento della volontà, che cerca di riportare il nuovo al già noto, cerca innanzitutto di chiudere il processo d'esperienza. Infatti, pensare di poter controllare il processo dell'esperienza, tradisce una concezione dell'appercezione fortemente legata alle facoltà intellettive e razionali, piuttosto che alla percezione sensibile e all'immaginazione.

Nella fruizione di un'opera d'arte, non meno che nella conoscenza scientifica, un movimento che mira a compiersi, infatti caratterizza – secondo Kant che attraverso la mediazione di Schopenhauer è presente sia nello scritto di Brod sia negli appunti di Kafka – l'immaginazione che sintetizza i dati sensoriali in modo da creare delle rappresentazioni [*Vorstellungen*] e delle intuizioni [*Anschauungen*], ovvero delle unità in sé compiute e totali; unicamente in questa forma, ottenuta attraverso un processo sintetico, i dati sensibili appresi o appercepti possono essere sussunti sotto una categoria intellettuale, come nel caso della conoscenza, oppure entrare nel libero gioco con i concetti indeterminati dell'intelletto, come nella fruizione del bello. «Così come lo conosciamo [quello dell'appercezione] non è un concetto di estetica», scrive di conseguenza Kafka e proprio per questo motivo egli precisa tale concetto come «appercezione estetica»; e per lo stesso motivo Brod è costretto a legare l'appercezione, che lui non caratterizza in senso estetico, all'intelletto. Infatti, già per Leibniz, che reinterpreta questo concetto cartesiano, appercezione significa conoscenza chiara e distinta ottenuta innanzitutto attraverso l'attenzione, ovvero conoscenza logica e intellettuale legata alla volontà. Nelle parole di Kafka dedicate a questo concetto pare invece che traspaia piuttosto una forma di rapporto fruitivo con l'opera d'arte che assomiglia al giudizio riflettente kantiano che non possiede alcun concetto, ma che è, semmai, in movimento – attraverso riflessione e autoriflessione – verso una sempre maggiore universalità o completezza concettuale, senza mai raggiungerla. Si tratta di un movimento che – sia con le opere già note sia con quelle nuove – modifica e arricchisce sempre di nuovo e sempre di più sia i rapporti tra i fruitori e le opere, sia quelli tra gli elementi

che compongono l'opera stessa dispiegando, lungo la storia della sua ricezione, ciò che Husserl definisce come stratificazione di sensi e che non è sempre accessibile alla stessa maniera in ogni momento storico, né si disvela mai nella sua interezza. Ecco perché Kafka può affermare «che propriamente tutto è nuovo»: di fronte a un simile fenomeno, infatti, che con Benjamin potremmo definire come culturale o auratico, si verifica nel fruitore una specie di coazione a ripetere la fruizione dello stesso fenomeno per una esperienza sempre nuova; l'industria culturale, al contrario, suscita una coazione a ripetere sempre la stessa esperienza con fenomeni diversi. Questi ultimi comportano quell'affaticamento del quale parla Brod, i primi invece no, perché coinvolgono il fruitore in una ricreazione del mondo sempre nuova, nella quale tutti i momenti sono ancora gli stessi di prima, ma spostati di poco. Ciò si riflette, infine, anche sulla stessa coscienza del fruitore che non rimane mai – come invece quella del fruitore dell'industria culturale – la persona che era prima.

È in questo modo che l'arte, e soprattutto quella moderna, recepisce appieno il fatto che la coscienza è monda del mondo e che il mondo è andato perduto alla coscienza: come un cuneo l'arte si inserisce tra questi momenti con tutta la perdita di equilibrio, lo stato di instabile oscillazione e il mal di mare in terra ferma che ne risulta. Solo una simile esposizione senza protezioni concettuali, logico-formali, pregresse o pregiudiziali rende giustizia a un concetto enfatico di esperienza che non si rifugia in una concettualità logica, nella quale la soggettività, da Cartesio in poi, sembrava potersi sentire al sicuro solo perché non aveva più altro con cui confrontarsi se non se stessa e la propria logica. Nei racconti di Kafka questo solipsismo moderno implode, ma paga il prezzo di una esplosione che cancella ogni demarcazione tra il mondo e il sé. Solo per una simile esperienza tutto – come scrive Kafka – è sempre nuovo ovvero, detto altrimenti ma dal punto di vista logico con assoluta stringenza, il nuovo è il «sempre uguale», come sostiene Benjamin: «Ciò che è “sempre uguale”, non è l'avvenimento in sé, bensì quanto in esso vi è di nuovo, lo *choc* con cui ci chiama in causa»⁵. Già intorno al 1920 annota:

⁵ W. Benjamin, “Das Passagen-Werk”, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980-1989, Q°, 23, vol. V, p. 1038.

«Il contenuto ci si fa incontro, la forma resta ferma, ci lascia avvicinare»⁶. Il nuovo, lo choc, dunque, è il contenuto che è privo di concetto e dunque non oggetto dell'appercezione o della sua attenzione, bensì di ciò che Proust chiama *mémoire involontaire*. L'appercezione non coglie, secondo Kafka, il nuovo, ma soltanto ciò che è accessibile al ricordo attento ovvero alla *mémoire volontaire*. Ciò dunque che è davvero nuovo in un'opera d'arte può essere colto solo dall'immaginazione perché arriva attraverso i canali sensibili. Kafka, infatti, critica in Brod l'atteggiamento difensivo proprio nei confronti del nuovo e dunque nei confronti del contenuto dell'arte moderna. Egli definisce un simile atteggiamento come arrangiamento tra il nuovo e la sfida che esso costituisce per la soggettività fruitrice. Quest'ultima, infatti, vi si deve confrontare, secondo Brod, con l'unica meta di adattarsi in modo tale che l'appercezione – definita in questo caso da Kafka come un corrimano o come ringhiera che riporta tutto di nuovo all'ordine – possa prendere presto il sopravvento riportando un momentaneo squilibrio percettivo ed esperienziale in un nuovo equilibrio fondato in ciò che è già noto. In questo modo, sostiene Kafka, si ritorna a «trovar quiete nelle cavità in cui si è depositati»: sopra l'apertura estetica si richiude l'appercezione con un'illusoria certezza di conoscenza di sé e del mondo là dove invece già da tempo l'io è andato perduto al mondo⁷.

Ciò che non coinvolge la volontà – come scrive però anche Brod⁸, e subito all'inizio del suo frammento Kafka gli fa eco – crea gioia estetica o, per parlare con Kant, piacere, e non soltanto perché non coinvolge l'interesse soggettivo – sia quello che cerca il piacevole sia quello che mira alla moralità – ma anche perché esclude l'attenzione, la capacità determinativa delle categorie dell'intelletto. Nel caso dell'opera d'arte la forma rappresenta il momento che può essere colto fino a un certo punto in modo concettuale perché risponde a leggi, regole e tecniche che appartengono al passato; ecco perché Benjamin la definisce come ritardante, legata al ricordo e, soprattutto, come quel momento

⁶ W. Benjamin, "Fragment 95", in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. VI, p. 126.

⁷ Cfr. F. Rückert, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, «sono andato perduto al mondo»; all'inizio del Novecento Gustav Mahler l'ha musicata, assieme ad altre quattro, che rientrano nel ciclo dei *Rückert-Lieder*.

⁸ Cfr. M. Brod, "Zur Ästhetik", in Id., *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik*, Wallstein, Göttingen 2014, pp. 202-203.

che permette al soggetto fruitore di avvicinarla in modo contemplativo, contrariamente al contenuto che invece investe il soggetto. Nel caso di Kafka tale momento formale è rappresentato dalla sua prosa piana, sostanzialmente realistica e paratattica ispirata a Kleist. Il momento del contenuto invece trascende la forma, la infrange e la interrompe con il suo ritmo serrato aprendo abissi tra le parti apparentemente realistiche e comprensibili; per questo motivo Benjamin lo definisce come messianico, così come sono messianici certi momenti nell'opera di Kafka come la scena finale del *Processo*: «Come una luce che si accenda improvvisa, si spalancarono le imposte di una finestra, un uomo, debole e sottile per la distanza e l'altezza, si sporse d'un tratto e tese le braccia ancora più in fuori. Chi era? Un amico? Una persona buona? Uno che partecipava? Uno che voleva aiutare? Era uno solo? Erano tutti? [...] La logica è, sì, incrollabile, ma non resiste a un uomo che vuole vivere. [...] Levò le mani e allargò le dita»⁹.

Tale momento messianico può essere descritto anche come momento musicale, e non soltanto nell'opera di Kafka: l'istante eterno in cui il corso del tempo narrativo è momentaneamente sospeso, il momento del contenuto, appunto, che suscita la gioia estetica perché non coinvolge la volontà legata alla sensualità interessata o l'attenzione legata all'appercezione e alle categorie. L'istante eterno appartiene alla musica, più che alle altre arti, perché in essa forma e contenuto sono inestricabilmente intrecciati l'una all'altro in modo tale che né il momento ritardante – che è in modo eminente epico – né il prorompere del nuovo – il bello secondo Brod o il messianico secondo Benjamin – possono essere considerati in modo separato. Come prosatore, Kafka aspira all'unità epica, al dispiegamento narrativo dal respiro lungo, ma la raggiunge solo raramente, come nel passo su Sancio Pancia¹⁰.

⁹ F. Kafka, *Der Prozeß*, a cura di M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, p. 194; tr. it. Id., *Il Processo*, tr. it. di C. Morena, Garzanti, Milano 1984, p. 187.

¹⁰ Cfr. F. Kafka, "Das dritte Oktavheft", in Id., *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, a cura di M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, p. 57; tr. it. Id., *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 707: «Sancio Pancia, che del resto non se n'è mai vantato, nel corso degli anni, mettendo accanto al suo dèmone – cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte – nelle ore serali e notturne una quantità di storie di cavalleria e di brigantaggio, riuscì a stornarlo talmente da sé che questi si diede a compiere sfrenatamente le azioni più folli, le quali però, in mancanza di un soggetto predestinato che avrebbe dovuto essere appunto Sancio Pancia, non facevano del male a nessuno. Sancio Pancia, uomo libero,

Ecco perché il ritmo rapido, intermittente e discontinuo della sua prosa la squarcia continuamente e, nell'ambiguità dei suoi *déjà vu*, non solo traspare qualcosa di oscuramente noto, ma irrompe anche il nuovo con tutta la sua forza perturbante, centralmente la *Unheimlichkeit*: sentirsi a casa non essendoci, essendo a casa sentendosi straniero. Tale friabile sintesi spaesante e alienante – che nella sua eterna impossibilità di concludere e arrestarsi assomiglia molto all'ironia romantica – rappresenta allo stesso tempo il punto d'origine e la meta della sua opera: una vita felice che emanerebbe dalla sospensione del tempo, la cui necessità è fortemente percepita proprio laddove si dimostra contemporaneamente che «è impossibile vivere»¹¹. Questa sintesi sfuggente compare nella sua opera, a volte, nel gesto e, nella musica, è rappresentata dall'eterno ritorno del sempre nuovo. Per quanto riguarda la felicità come espressione di una simile sintesi, Benjamin ne descrive la dialettica come una volontà duplice: «l'incredibile, il mai esistito, il culmine della gioia e l'eterno ancora una volta della stessa situazione, eterno rinnovarsi della primitiva felicità originaria»¹².

Una simile momentanea sospensione del tempo, però, può essere raggiunta unicamente attraverso la totale perdita sia del mondo sia del Sé: «E spero di sapere da lei come stanno veramente le cose che scendono intorno a me come una nevicata, mentre davanti ad altri già un bicchierino di grappa sulla tavola sta saldo come un monumento»¹³. Il Sé di Kafka, già nel primo racconto, assomiglia a quell'uomo che saltella «come un'ombra senza limiti precisi lungo le case scomparendo talvolta nei cristalli delle vetrine»¹⁴, e che si chiede «perché mai fate come se foste reali? Volete forse farmi credere che irreale sono io [...]?»¹⁵. Non esiste nessuna superiorità, né da parte del soggetto né da parte degli oggetti: «È vero, ancora siete superiori a me, però solo quando vi lascio in pace»¹⁶. Ricomporre le scissioni sarebbe un lavoro

seguiva imperturbabile Don Chisciotte nelle sue scorribande, forse per un certo senso di responsabilità, e ne trasse un grande ed utile svago fino alla fine dei suoi giorni».

¹¹ F. Kafka, *Beschreibung*, cit., p. 19; tr. it., *Descrizione*, p. 17.

¹² W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, p. 202.

¹³ F. Kafka, *Beschreibung*, op. cit., p. 33; trad. it.: *Descrizione*, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 39; tr. it., ivi, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*.

abissale, se affidato alle facoltà destre dell'umanità, quelle legate alla logica appercettiva e alla volontà; occorre invece scavare nelle profondità gestuali, precategoriali, sensibili, immaginative e, perché no, inconsce dell'animo umano. Un tale scavatore, come è noto, era Sigmund Freud e forse non è un caso che proprio negli stessi anni abbia iniziato ad indagare, soprattutto attraverso la via regia del sogno, la coscienza dei suoi contemporanei con un atteggiamento definito come attenzione oscillante che cerca di adagiarsi sul ritmo cangiante e «saltellante» dei deliri delle loro associazioni libere non sempre fatte di parole, ma spesso composte di atti mancati e, appunto, gesti.

Benjamin commenta: «[...] qualcosa, per Kafka, si lasciava cogliere solo nel gesto. E questo gesto che egli non comprendeva, è il punto oscuro e nebuloso delle parabole. Da esso emana l'opera di Kafka»¹⁷. Il gesto è involontario, aconcettuale, privo di forma, né soggettivo né oggettivo, bensì oscillante nella sua istantaneità instabile e squilibrata, immensamente espressivo e sempre totale e compiuto, irrevocabile, perché emana dalla profondità dell'esperienza, dove «tutto è inavvertitamente fermo, poiché non stiamo osservando, e poi scompare»¹⁸. Rimane solo il nulla che è identico all'essere e questa abissale e vertiginosa oscillazione fuori asse tra soggetto e oggetto è il contrassegno del moderno, almeno dai preromantici e Hegel in poi; nuovo in Kafka e nei suoi contemporanei come per esempio Trakl, Hofmannsthal o Musil è che non viene più cercato di riequilibrare lo squilibrio. Gli animali sanno, scrive Rilke nelle *Elegie duinesi*, che non siamo giusti e sicuri a casa nel mondo interpretato e Kafka, per questo motivo, auscultava gli animali che vivono in una gestualità anteriore al mito, enigmatica e, per l'esperienza umana, tutta racchiusa nell'immagine. «Tanti enigmi potrebbero essere risolti attraverso l'immagine, redenti soltanto con la parola. [...] Infatti, il mistero può essere pensato unicamente in atti attraverso il vivente che li compie, ma non in cose. [...] Nel Genesi, il conferire nomi agli animali da parte di Adamo è rivolto contro la concezione mitica del nome in quanto enigma.

¹⁷ W. Benjamin, "Franz Kafka", in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. II.2, p. 427; tr. it. Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 294.

¹⁸ F. Kafka, *Beschreibung*, cit., p. 41; tr. it., *Descrizione*, p. 38.

[...] Il nome giudaico (quello ebraico) è un mistero»¹⁹. Kafka, riguardo al vivente ma anche nei confronti della parola nominante, è desolato: «Non avete l'impressione di non potervi accontentare, dato il gran caldo, dei veri nomi delle cose, di non saziarvene e di versarvi in gran fretta nomi fortuiti? [...] Non appena però siete fuggito da essi, ne avete dimenticato i nomi»²⁰. Il nome, e non solo perché si tratta di una prerogativa ebraica, rappresenterebbe una totalità non più generica, ma la prosa non è fatta di nomi, come – forse – la musica, bensì di parole. Tali parole però non rappresentano più alcuna garanzia, né di poter significare qualcosa né, tanto meno, di poter redimere, come dimostra la *Lettera a Lord Chandos*. Eppure tuttavia, è al nome, alla compiutezza, che occorre mirare in una situazione che s'invilupperà in modo tale che il mondo, solo qualche anno più tardi, precipiterà nella catastrofe dalla quale non è più stato capace di sollevarsi.

Ciò, tuttavia, non significa che una simile totalità dell'esperienza o della storia si compirà davvero, non c'è nessuna garanzia; si aspira continuamente all'intero e dunque alla redenzione, perché senza tale aspirazione non si dà esperienza alcuna e nemmeno una qualsivoglia appercezione. Almeno questo viene confermato dalla logica aritmetica: non si riesce a passare nemmeno da uno a due senza mirare all'infinito (e tacciamo qui del problema a suo modo abissale del calcolo infinitesimale, profondamente legato all'appercezione e al rapporto tra logica e sensibilità). Tuttavia è proprio la questione di una totalità qualitativa e organica che rappresenta il compito più alto dell'umanità e ciò significa che occorre agire – come Kafka reinterpreta l'imperativo categorico – in modo tale da far lavorare gli angeli nel momento in cui attraversiamo gli *intermundia*, i nascondigli innumerevoli²¹, pieni di quell'oblio che ha obliato se stesso. Detto diversamente: «Questa vita ci sembra insopportabile, un'altra irraggiungibile. Non ci si vergogna più di voler morire; si prega di venir trasferiti dalla vecchia cella, che odiamo, in una nuova, che dobbiamo ancora imparare ad odiare. C'entra anche un briciolo di

¹⁹ W. Benjamin, "Über das Rätsel und das Geheimnis", in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., vol. VI, pp. 17-18.

²⁰ F. Kafka, *Beschreibung*, cit., p. 32; tr. it., *Descrizione*, p. 29.

²¹ F. Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, a cura di M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1986, p. 32; tr. it., Id., *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 795.

fede che, durante il trasferimento, il Signore passi per caso nel corridoio, guardi in faccia il prigioniero e dica: “Costui non rinchiudetelo più. Ora viene da me”»²².

²² Ivi, p. 31; tr. it., ivi, p. 794.