

# Perdere l'equilibrio. Appunti per una discussione tra Max Brod e Franz Kafka<sup>1</sup>

di Hans Rainer Sepp  
[hr.sepp@web.de](mailto:hr.sepp@web.de)

In his reaction to Max Brod's conception of aesthetics Kafka uses the word *hover* [*schweben*] in order to express that the object has lost its embodiment. Stating the loss of the balance between subjectivity and its objects caused by transcendental philosophy the romantic era developed the idea of a new sphere between subject and object. However, and in contrast later to Nietzsche's *Zarathustra*, the residents of this field will not be longer rooted, they hover and become homeless. Kafka shows already in his early novel, *The Description of a Struggle*, that world has evaded its own availability, and emphasizes the alienation from the things themselves. Describing this European struggle Kafka as a writer stays consequently in suspension, as well his figures are living in the hostile zone of hovering between the facts of neither being able to go away nor to arrive.

---

## 1.

Nel febbraio del 1906 Max Brod illustra presenta sulle pagine del settimanale berlinese *Gegenwart* la sua idea di una nuova estetica<sup>2</sup>. Egli esprime la sua tesi principale con la seguente frase: «Bella è quella rappresentazione che possiede un grado di novità tale da poter essere percepita da un determinato individuo assieme a sensazioni di piacere»<sup>3</sup>.

Nel momento in cui Brod associa l'esperienza estetica a una percezione di piacere, il suo intero abbozzo teorico assume il carattere di una rigida soggettivazione del vissuto estetico. Benché egli creda di dare alla «rappresentazione» lo stesso senso che le aveva dato Schopenhauer, quest'ultimo la determina in modo tale che la materia prima della conoscenza

---

<sup>1</sup> Il presente testo è stato composto nel contesto del progetto di ricerca della facoltà umanistica dell'Università di Praga *Life and Environment: Phenomenological Relations between Subjectivity and Natural World* (Grantová agentura ČR, č. 401/15-10832S).

<sup>2</sup> M. Brod, "Zur Ästhetik", in *Die Gegenwart*, n. 7 (1906), pp. 102-104; n. 8 (1906), p. 118 sgg.

<sup>3</sup> «Schön ist diejenige Vorstellung, die einen solchen Grad von Neuheit besitzt, daß sie von einem bestimmten Menschen unter Lustaffekten apperzipirt werden kann». Ivi, p. 102. D'ora in avanti, per quanto riguarda il testo *Zur Ästhetik* di Max Brod, la pagina relativa al testo citato sarà indicata in coda alla citazione dell'originale tedesco.

in generale, ovvero il mondo, esista solamente in virtù del soggetto che di essa fa esperienza<sup>4</sup>; in questo modo Schopenhauer esprime una delle prime teorizzazioni del rapporto di correlazione tra soggettività e oggettività, senza però intendere che la materia del conoscere sia in effetti di natura soggettiva. Per quanto riguarda il concetto di appercezione, Brod si rifà al filosofo praghese Wilhelm Fridolin Volkmann e lo cita testualmente nelle frasi: «Ogni nuova rappresentazione, manifestandosi, disturba [*stört*] l'equilibrio fluttuante delle precedenti. Disturbando la quiete dell'animo, tale movimento ha in sé qualcosa del carattere dell'*Affect* [sic]».

L'inquietante enunciato di Volkmann (che utilizza il verbo *stören*, «disturbare») viene smussato da Brod con l'osservazione che l'appercezione è «un riprendere e fare proprio una rappresentazione nuova, o un intero gruppo di rappresentazioni nuove» [«Aufnahme und Aneignung einer neu entstandenen durch eine schon vorhandene Vorstellung oder ganze Vorstellungsgruppe»], per mezzo di una già esistente. Essa svolge una funzione di «aggregazione e arricchimento dell'intelletto» [«Angliederung und Bereicherung des Intellekts» 102]<sup>5</sup>.

Per Brod, il quale desidera ricondurre la propria estetica alla tradizione della riflessione sul bello, le nuove percezioni, per poter suscitare una reazione affettiva [*Affekt*] dalla valenza positiva in senso estetico, non devono essere né troppo fiacche, né troppo violente. L'«area estetica» definirebbe quindi la «distanza che separa la il grado minimo di novità la cui appercezione sia però già in grado di suscitare piacere [*Freude*] in un determinato individuo

---

<sup>4</sup> «Nessuna verità è più certa, più indipendente da tutte le altre e meno necessita di essere dimostrata, di quella per cui tutto ciò di cui si può far conoscenza, e dunque il nostro intero mondo, altro non sia che un oggetto in relazione del soggetto, visione di colui che vede, con una parola: rappresentazione.» «Keine Wahrheit ist also gewisser, von allen andern unabhängiger und eines Beweises weniger bedürftig als diese, daß alles, was für die Erkenntnis da ist, also diese ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit einem Wort: Vorstellung.» A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, a cura di W. von Löhneysen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974, p. 31.

<sup>5</sup> W. F. Volkmann, *Grundriss der Psychologie vom Standpunkte des philosophischen Realismus und nach genetischer Methode*, J. Fricke, Halle 1856. La quarta edizione dell'opera è stata edita, dopo la morte di Volkmann, da Hans Cornelius ed è comparsa sotto il titolo di *Lehrbuch der Psychologie vom Standpunkte des philosophischen Realismus*, 1894-1805. Volkmann (1821-1877) nacque a Praga dove più tardi l'università, dove insegnò aderendo in particolare alla scuola di psicologia di Herbart.

dal grado massimo di novità, la cui appercezione suscita, ancora in questo stesso soggetto, gioia» (102). L'esperienza del bello dipenderebbe dunque per Brod da due momenti: dal profilarsi [*Profil*] di rappresentazioni il cui contenuto è già acquisito e dall'area/zona personale delle predilezioni individuali. Nella misura in cui il soggetto, muovendosi sullo sfondo di tali momenti, ha il compito di individuare ciò che per lui risulti sufficientemente nuovo, ma al contempo non troppo nuovo e, quindi, esteticamente, bello, il bello stesso si relativizza in funzione dell'esperienza soggettiva.

Il nuovo rappresenterebbe un solo criterio, quello positivo, della bellezza; Brod individua l'altro criterio, quello negativo, nel fatto che il bello «non ricade mai nella sfera della volontà» [«nie in die Sphäre des Willens»] dal momento che esso è «indipendente dall'interesse personale» [«unabhängig vom persönlichen Interesse», 103]. La domanda che qui si pone, su come dunque il riferimento al soggetto da Brod sostenuto possa coniugarsi alla libertà da ogni interesse, non viene approfondita da Brod, il quale si limita piuttosto, anche in questo caso, a riprendere un'idea che già fa parte della tradizione, quella ovvero del «piacere disinteressato» di Kant<sup>6</sup>. Egli si limita invece anche in

---

<sup>6</sup> Come già Kant osserva nella *Critica del giudizio*, essere consapevoli di una rappresentazione con la sensazione della compiacenza [«sich einer Vorstellung mit der Empfindung des Wohlgefallens bewußt zu sein»] significa che «la rappresentazione viene riferita per intero al soggetto o meglio al sentimento vitale dello stesso, con il nome di sensazione di piacere o di dispiacere» [«die Vorstellung gänzlich auf das Subject und zwar auf das Lebensgefühl desselben, unter dem Namen des Gefühls der Lust oder Unlust bezogen»]. La sua capacità di giudizio non contribuisce cioè alla conoscenza, bensì contrappone «soltanto la rappresentazione data nel soggetto all'intero patrimonio delle rappresentazioni [...] di cui l'animo acquista consapevolezza nel percepire la propria condizione» [«nur die gegebene Vorstellung im Subjecte gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen [...], dessen sich das Gemüth im Gefühl seines Zustandes bewußt wird»]. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft, Akademie-Textausgabe*, Vol. V, Walter de Gruyter, Berlin 1968, p. 204. Nella sensazione di compiacimento disinteressato, tutto dipende da «quel che io faccio dentro di me di tale rappresentazione, e non da ciò in cui io dipendo dall'esistenza dell'oggetto» [«was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhäng»], per poter dire che esso «è bello e per dimostrare che ho gusto» [«er sei schön, und zu beweisen, ich habe Geschmack»]. L'alternativa appropriata è quindi tra: l'interesse derivato dalla «capacità di desiderare» [*Begehrungsvermögen*] e rivolto all'esistenza di un oggetto, e la sua rappresentazione disinteressata, la quale sola può essere fondamento di un giudizio di gusto imparziale [«puro», *rein*]: «ognuno dovrà riconoscere che quel giudizio sul bello, al quale si mescola anche un minimo interesse, è fazioso e assolutamente non un giudizio di gusto puro» [«ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urtheil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei». Ivi, p. 205]. Resterebbe da chiedersi se una rappresentazione disinteressata conduca di fatto a un giudizio sull'oggetto estetico, o piuttosto non fornisca soltanto informazioni sulla sua comparsa nella sensazione di piacere, e se l'allusione al la

questo caso a ricorrere a un concetto tradizionalmente acquisito, al piacere disinteressato di Kant.

Un'ulteriore linea di pensiero, non esplicitata nel testo, emerge quando Brod afferma che l'opera d'arte può, nel processo della sua appercezione, essere «esaurita» [*ausgeschöpft*], e dunque «appercepita completamente» [*vollständig appercipirt*] («Nessuna opera d'arte è infatti fonte inesauribile di novità»; «kein Kunstwerk ist eben ein unerschöpflicher Fonds des Neuen»); al contempo constata che ci si trattiene «istintivamente dall'appercepirla fino in fondo» [*instinctiv [...] zu Ende zu appercipiren*], 103]. L'idea che il godimento smodato possa condurre a un intorpidimento dei sensi, a una «sazietà», si incontra già negli esponenti dell'illuminismo francese<sup>7</sup>.

Infine Brod distingue il «valore artistico obiettivo» da quello «soggettivo»: se il valore soggettivo corrisponde alla «somma degli elementi di novità [...] che una stessa opera [...] offre a un individuo, nel momento in cui essa ricade nella sua area estetica» [«Summe des Neuen [...], die ein Kunstwerk einem Menschen bietet: soweit sie in seine ästhetische Zone fällt»], il valore oggettivo si riferirebbe invece alla «somma degli elementi di novità [...] all'interno della stessa opera [...], nel momento in cui la si mette a confronto con le opere precedenti» [«Summe des Neuen [...] in demselben Kunstwerk [...], wenn man es mit früheren Werken vergleicht»]; e proprio in questo

---

sensazione di piacere (disinteressata) non implichi già l'affermazione di un'esistenza, ossia quella del soggetto. Posto il quesito in altri termini: il compiacimento può fondare un giudizio estetico nel senso dell'imparzialità? Schopenhauer sgancia la mancanza di interesse dal giudizio di gusto: nel momento in cui non viene a mancare solo il desiderio soggettivo, ma anche la «volontà» come principio fondante metafisico dell'esclusione, il contatto con l'elemento oggettivo si modifica ed quest'ultimo diventa esso stesso metro di misura («che una concezione delle cose puramente oggettiva e dunque corretta è possibile solo quando noi le osserviamo senza la minima partecipazione personale, quindi nel silenzio completo della volontà»; «daß eine rein objektive und daher richtige Auffassung der Dinge nur dann möglich ist, wann wir dieselben ohne allen persönlichen Anteil, also unter völligem Schweigen des Willens betrachten». A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vol. II, a cura di W. von Löhneysen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, p. 481). Non si tratta dunque più di avvicinarsi all'aspetto estetico nello specchio della pura sensazione di piacere, bensì del fatto che il «soggetto puro rispecchia il mondo oggettivo» [«das reine Subjekt die objektive Welt abspiegelt»], fatto da cui soltanto possono «scaturire autentiche opere d'arte» [«echte Kunstwerke hervorgehn können»]. Ivi, p. 482).

<sup>7</sup> Per Helvétius ad esempio il desiderio e la sua realizzazione devono trovarsi in rapporto bilanciato: «I nostri desideri devono forse essere realizzati, affinché possiamo essere felici, non appena cominciamo a provarli? No, perché il piacere esige che prima li si persegua per qualche tempo.» C. A. Helvétius, *De l'homme, de ses facultés et de son éducation*, Société Typographique, London 1773, p. 374.

risiede quell' «elemento di novità con cui l'artista contribuisce al capitale lasciategli in eredità dalla sua arte» [«Neue, das ein Künstler dem ererbten Fonds seiner Kunst hinzufügt», 103]. Brod sottolinea come questo elemento di novità non sia necessariamente qualcosa di migliore, e non si fa portavoce di una illuministica fiducia nel progresso del genere umano grazie allo sviluppo costante dell'arte; egli però non considera la possibilità che un'opera d'arte possa introdursi nei mondi esperienziali dell'autore e del pubblico senza che si abbia come conseguenza l'aggiungersi, mediante un atto di produzione soggettiva, di qualcosa di nuovo al patrimonio di cui già si dispone. In tal modo anche il rimando a un presunto oggettivo si rivela una soggettivazione camuffata, nel momento in cui l'arte viene semplicemente collocata a metà strada tra il patrimonio ereditario soggettivo di beni originariamente proiettati in chiave soggettiva e il dischiudersi di qualcosa di soggettivamente nuovo.

Il progetto estetico di Brod rivela però anche che il suo autore, nel rifarsi a schemi tradizionali, si scaglia con sicurezza contro l'ideale metafisico dell'oggettivazione teleologica dell'arte, senza però che ciò venga espresso con chiarezza, né approfondito.

Il suo concetto si rivela in parte una reazione a quelle idee di bello oggettivo secondo le quali le opere d'arte hanno «un'efficacia estetica» uguale per tutti gli uomini di tutte le epoche, rispondendo dunque nel loro sviluppo a una teleologia immanente; al contempo il discorso di Brod è una reazione al culto del genio, secondo il quale il modo in cui l'autore osserva il mondo si distingue in modo significativo da quello di tutti gli altri (118). Il fatto che Brod, nel respingere apertamente tali posizioni, si concentri tuttavia unicamente sull'aspetto soggettivo del vissuto estetico, conduce, in sintesi, a più livelli a una soggettivazione: così dunque l'esperienza di recezione estetica viene ricondotta a:

- 1) rappresentazioni che, comprese come contenuti esperienziali dai singoli individui, sono dunque destinate, dal momento che vengono accolte in senso affettivo, ovvero relativo agli *Affekte*, ad arricchire la capacità intellettuale dell'individuo.
- 2) L'esperienza di recezione estetica entra in relazione unicamente con il campo soggettivo delle predilezioni individuali e
- 3)

determina l'esperienza artistica in modo tale che, potendo comprendere appieno l'opera d'arte, si possa esaurire in essa. 4) Per quanto riguarda l'esperienza estetica *produttiva*, questa aggiunge a un repertorio di passate esperienze soggettive nuovi contenuti in virtù dell'esperienza estetica stessa. Nel momento in cui tale soggettivazione, che si colloca nel contesto dello psicologismo contemporaneo, rivolge una critica alla falsa oggettivazione dell'arte, essa non fa altro che mostrarci l'altra faccia dello schematismo soggetto-oggetto, senza metterlo però veramente in dubbio e senza sviluppare una vera alternativa alla tradizione.

Una simile alternativa consisterebbe nel fare dell'esperienza estetica la realizzazione di una *medianità*.

## 2.

L'esperienza di una tale condizione mediana era già stata presentata una ventina di anni prima da Nietzsche nel suo *Zarathustra*: laddove nell'esperienza del «grande meriggio» si interrompe lo svolgersi ingannatore [*prätendierend*] di una vita volta a un fine e a uno scopo<sup>8</sup> e, in questo arrestarsi, l'attimo irripetibile si rivela come uno stare nel mezzo che non rivela più una dimensione orientata e direzionale [*Richtungsdimension*], radicata nel soggetto ed estesa nel mondo; piuttosto, in esso, la soggettività è essa stessa pervasa dal mondo e ne reca il segno. Il «mediano stare a metà» [*das Zwischen dieser Mitte*] realizza tale interazione, già presente da prima, tra sé e mondo, e ne coinvolge però anche, al contempo, le zone marginali, le

---

<sup>8</sup>«Nell'ora del meriggio però, quando il sole era alto sul capo di Zarathustra, egli passò davanti a un albero curvo e contorto, abbracciato tutt'intorno da un'amorosa vite che lo nascondeva a se stesso; da quella ricadevano copiosi i grappoli dorati, porgendosi al viandante. Allora si accese in lui il desiderio di qualcosa d'altro, di qualcosa di più: di stendersi a fianco dell'albero, nell'ora del pieno meriggio, e di dormire. [...] / Silenzio! Silenzio! Il mondo non è divenuto perfetto in questo momento? Cosa mi è accaduto? [...] / Silenzio! Il mondo è perfetto!». «Um die Stunde des Mittags aber, als die Sonne gerade über Zarathustra's Haupte stand, kam er an einem alten krummen und knorrichten Baume vorbei, der von der reichen Liebe eines Weinstocks rings umarmt und vor sich selber verborgen war: von dem hiengen gelbe Trauben in Fülle dem Wandernden entgegen. Da gelüstete ihn, einen kleinen Durst zu löschen und sich eine Traube abzubrechen; als er aber schon den Arm dazu ausstreckte, da gelüstete ihn etwas Anderes noch mehr: nämlich sich neben den Baum niederzulegen, um die Stunde des vollkommnen Mittags, und zu schlafen. [...] / Still! Still! Ward die Welt nicht eben vollkommen? Was geschieht mir doch? [...] / Still! Die Welt ist vollkommen.» F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (KSA, Vol. 4), De Gruyter, Berlin-New York 1999, p. 342.

quali sfociano nell'oscurità, e nelle quali il sé e il mondo non si possono scandagliare. La medianità si trova tanto nell'incontro tra sé e il mondo, quanto al contempo nel venire meno di entrambi. Il fare esperienza di tale medianità può occorrere più volte, dal momento che essa è propria del modo che ha la vita di realizzarsi in se stessa. A causa del venir meno, minacciosamente presente in ogni istante, dei suoi «confini», la possibilità di una ripetizione non è però garantita; in particolare essa è minacciata laddove la vita, per timore di interruzioni e abissi, cerchi di garantirsi la salvezza nella continuità teleologica<sup>9</sup>. La configurazione «autopoietica» di una simile dimensione esperienziale, la quale si realizza nel e contemporaneamente come il corrispettivo momento, si dà qui in tutto il suo potenziale – che si manifesta in questa occasione – di apertura di sé, di dischiudimento di sé, di un divenire noto e, al contempo, rimanere sconosciuto; tale darsi di una simile condizione non può descriversi altrimenti se non come il risultato del realizzarsi del soggetto.

Quando parla dell' «impatto estetico» [*ästhetischen Wirkung*] delle opere «di tempi passati e di popoli primitivi» [*früherer Perioden und primitiver Völker*], 104], nel riconoscere le diverse espressioni artistiche come «legittime, le une accanto alle altre, e di uguale valore» [*neben einander berechtigt und gleichwerthig*], 103], Brod è assolutamente consapevole del fatto che l'idea che esista una modalità di esperienza estetica costante nel tempo e nello spazio abbia perso, nel secolo XX°, la sua validità. Se non sussiste più una prospettiva omogenizzante e teleologica, che appiattisce, fino ad annullarlo, il particolare, e anzi ogni singola situazione si può sviluppare sempre a dar vita a un unicum relativo, tali relazioni sono, in quanto differenti, di ugual valore. Brod, che chiaramente intuisce un simile sviluppo senza però esaminarlo più nel dettaglio, anticipa, con questi pensieri qui non ulteriormente svolti, la concezione di Kandinskij il quale, anni più tardi, con la sua idea di «grande astrazione» [*große Abstraktion*] e di «grande realismo» [*große Realistik*] rende legittima ogni espressione artistica<sup>10</sup>. Grande

---

<sup>9</sup> Ciò caratterizza l'arco esperienziale che Zarathustra attraversa dalla prima esperienza della medianità nel grande meriggio alla seconda, quella della «profonda mezzanotte».

<sup>10</sup> V. Kandinskij, «Sulla questione della forma», in Id., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, Bompiani, Milano 1993.

astrazione e grande realismo ricollegano la sostanza di quell'esperienza, da Nietzsche rappresentata nel grande meriggio, al processo della creazione artistica.

L'interrompersi della pretesa [*Prätention*] temporale [«silenzio!», *Still!*], la quale cede il posto nel grande meriggio ad un unicum sempre nuovo [*vollkommen*, «perfetto»], è senza dubbio di natura tale da – per dirla con Volkmann – essere capace di *disturbare* il vigente «equilibrio sospeso» dell'esistente, di disturbare ovvero la tendenza a un sincronismo volto a consolidarsi. L'espressione «essere sospeso», utilizzata da Volkmann, può essere qui interpretata in due modi: per un verso questa tendenza è sospesa al di sopra dell'omogeneizzazione di un orientamento volto a un fine, poiché essa è posta sopra all'esperienza del sempre unico, si libra sopra ciò che è unico. D'altra parte ciò che, radicalmente nuovo, non si limita ad aggiungere nuovi contenuti al vecchio, ma attacca la stessa struttura ingannevole del reale, fa sì che anch'essa nel suo essere «sospeso» rimanga fluttuante nel momento in cui letteralmente le si toglie il terreno sotto ai suoi piedi. In questo senso si può dire che l'esperienza estetica è la provocazione che fa vacillare l'esistente e il modo in cui si relaziona ad esso.

### 3.

Brod aveva consegnato a Kafka la sua riflessione estetica. Questi, in uno scritto che Brod fa risalire a metà marzo 1906, esprime il suo punto di vista organizzando il discorso in quattro punti<sup>11</sup>. Di questi due in particolare, le

---

<sup>11</sup> Brod pubblicò la risposta di Kafka all'interno del volume *Der Prager Kreis*, Kohlhammer, Stoccarda et al. 1966, pp. 93-95. Ancora prima, con il titolo di *Ungedrucktes von Franz Kafka*, Brod aveva pubblicato il testo dello scrittore nel numero di *Zeit* del 22 ottobre 1965, osservando a riguardo: «Nel riguardare vecchie carte mi sono recentemente imbattuto in un manoscritto, fino ad oggi sconosciuto, di Kafka. Al di là del contenuto significativo, tale scritto è degno di nota anche perché è possibile datarlo quasi con esattezza e perché rappresenta una delle prime creazioni letterarie di Kafka ad essere giunta fino a noi – se non si annoverano le poche lettere, che ho pubblicato dalla pagina 9 alla pagina 32 del volume “Lettere” (*Briefe*), tra le vere e proprie espressioni autonome dell'animo dello scrittore [...]». «Beim Sichten alter Papiere fand ich neulich ein bisher unbekanntes Manuskript von Kafka. Es ist, abgesehen von seinem bedeutsamen Inhalt, auch dadurch merkwürdig, daß es sich fast ganz genau datieren läßt und daß es eine der frühesten literarischen Schöpfungen Kafkas darstellt, die sich erhalten haben – falls man die wenigen Briefe, die ich auf Seite 9 bis 32 des Bandes ‚Briefe‘ veröffentlicht habe, nicht eigentlich zu den selbständigen Ausformungen von Kafkas Geist rechnet [...]».



osservazioni alle lettere c) ed e) sono particolarmente significative, soprattutto se si considerano gli sviluppi della produzione narrativa kafkiana.

Entrambi i punti fanno riferimento alla tesi di Brod secondo la quale il valore estetico consiste nel fare esperienza del nuovo, e alla sua affermazione che la ripetuta appercezione della stessa opera d'arte esaurisce la capacità di recezione [*Aufnahmebereitschaft*]. Kafka critica in maniera netta l'idea di Brod secondo la quale il nuovo dipende dalla capacità soggettiva di recepirlo. In tal modo egli allude al fatto che tanto gli oggetti quanto i loro osservatori sono inseriti in contesti sempre nuovi nella misura in cui essi si trovano «in un tempo e in una luce sempre mutevoli» e che gli oggetti, così, «si presentano in luoghi sempre nuovi». Viene in questo modo sottolineata la situatività che è propria dell'incontro delle cose, piuttosto che la disposizione soggettiva.

Di conseguenza Kafka respinge il «duplice atteggiamento nei confronti dell'arte» – ovvero il fatto d'incontrarla in una condizione di veglia o di stanchezza, rifiutando così di determinare il rapporto con l'arte soltanto in virtù dello stato d'animo del soggetto. La sua controtesi è la seguente: «l'oggetto sta sospeso sopra il margine estetico e la stanchezza», laddove con il margine estetico si intende la disposizione soggettiva della comprensione, la percettibilità dell'oggetto artistico, mentre con stanchezza si indica il suo indebolimento. Se l'oggetto artistico sconfinava però al di fuori del campo delle capacità del soggetto, allora l'oggetto è sottratto all'accesso [*Zugriff*] da parte del soggetto. L'espressione «essere sospeso» qui utilizzata rende chiaro che il soggetto ha perso il suo ancoraggio e non ha trovato un luogo nuovo, nessun appiglio – «l'oggetto ha perso il suo equilibrio» – o, formulato in relazione all'elemento soggettivo: il soggetto ha perso il *suo* oggetto nella misura in cui non dispone più di esso e non riesce (ancora?) a ridefinire la propria posizione nei suoi confronti. In questo senso è il soggetto stesso ad aver perso il proprio appiglio [*Halt*] (in concreto il suo potere su di esso) ritrovandosi così a essere sospeso. In questo senso la constatazione che l'oggetto ha perso il proprio equilibrio dev'essere interpretata in «senso negativo»: negativo per il soggetto, per la vita, per l'esistente.

Ma come si è giunti alla perdita dell'equilibrio tra il soggetto e il suo oggetto? La perdita di un equilibrio si ha a causa dello spostamento

unilaterale dei pesi, e una tale dislocazione dei pesi da una parte sola si è compiuta nella cultura europea moderna con lo sviluppo della filosofia trascendentale. Una radicalizzazione del peso unilaterale del soggetto si è raggiunta quando Fichte ha localizzato ogni cosa nell'Io: «L'Io deve [...] porsi *per se stesso*; deve porsi, *come se* posto da se stesso. Deve di conseguenza, [«so gewiss es ein Ich ist»] quant'è vero che esso è un Io, trovare in sé solo il principio della vita e della coscienza»<sup>12</sup>.

Friedrich Schlegel, com'è noto, ha sviluppato alcuni anni più tardi il suo concetto di una «Poesia universale» sulla scia dell'impressione della definizione che Fichte ha dato dell'Io. In *Athenaeum* egli parla della poesia romantica come di una «poesia progressiva universale» [*progressive Universalpoesie*]: «Lei soltanto può, come l'*epos*, farsi specchio dell'intero mondo circostante, immagine della propria epoca. Eppure, sopra ogni altra cosa, sa tenersi sospesa nel mezzo sulle ali della riflessione poetica, libera da ogni interesse reale e ideale, a metà tra il rappresentato e colui che lo rappresenta, potenziando tale riflessione in maniera sempre nuova e moltiplicandola come in una fila di specchi»<sup>13</sup>. Se anche per quanto concerne la poesia universale, in qualità di «poesia trascendentale»

---

<sup>12</sup> «Das Ich soll sich [...] *für sich selbst* setzen; es soll sich setzen, *als* durch sich selbst gesetzt. Es soll demnach, so gewiss es ein Ich ist, das Princip des Lebens und des Bewusstseyns lediglich in sich selbst haben». E più avanti: «Di conseguenza l'Io, quanto è vero che è un Io, deve assolutamente e senza motivo avere in sé il principio per riflettere su se stesso. E così inizialmente l'Io ci appare in un'accezione duplice, in parte nella misura in cui è riflettente, e in questo senso la direzione della sua attività è centripeta; d'altra parte, dal momento che esso è ciò su cui si riflette, e in questo senso la direzione della sua attività è centrifuga, il suo movimento centrifugo si rivolge all'infuori verso la non finitezza». «Demnach muss das Ich, so gewiss es ein Ich ist, unbedingt und ohne allen Grund das Princip in sich haben, über sich selbst zu reflectiren; und so haben wir ursprünglich das Ich in zweierlei Rücksicht, theils, inwiefern es reflectirend ist, und insofern ist die Richtung seiner Thätigkeit centripetal; theils, inwiefern es dasjenige ist, worauf reflectirt wird, und insofern ist die Richtung seiner Thätigkeit centrifugal, und zwar centrifugal in die Unendlichkeit hinaus». J. G. Fichte, *Wissenschaftslehre*, § 5, zweiter Lehrsatz; *Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke*, vol. 1, Veit und Comp, Berlin 1845-1846, p. 273.

<sup>13</sup> «Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten *zwischen* dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion *in der Mitte schweben*, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen». F. Schlegel, «Athenaeums-Fragment» Nr. 116 (Hervorhebungen v. HRS), in Id., *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, vol. I, a cura di C. Grützmaker, Rowohlt, Reinbek 1969, p. 118 sgg.

[*Transzendentalpoesie*]<sup>14</sup>, viene stabilito il posto centrale del soggetto assoluto, al contempo è già formulato il pensiero di un territorio mediano che si estende tra la soggettività e l'oggettività, o nel quale, più precisamente, la riflessione poetica viene sospinta. L'area mediana appare qui – diversamente da quanto più tardi accade in Nietzsche – come tale da far sì che colui che la abita si ritrovi senza collocazione poiché non ha radici in essa, bensì ... (vi) è *sospeso*. La posizione centrale della soggettività viene così attenuata, pur dovendo però scontare il fatto che il nuovo luogo della «ironia romantica» non ha nessun reale punto fermo<sup>15</sup>.

Lo scritto di Brod si scaglia contro l'ombra gettata dall'eredità di una radicale soggettivazione, i cui bagliori rilucono fin nell'estremo della sua dissoluzione romantica. Allo stesso tempo, però, la porta avanti nel momento in cui il riferimento dominante al soggetto non solo non viene messo in dubbio, ma diventa ancora più forte. Kafka vi può scorgere soltanto il tentativo di un adattamento [*Arrangement*] e non già l'ammissione [*Eingeständnis*] del sottrarsi della realtà. Da un lato si affermerebbe un atteggiamento doppio nei confronti dell'arte (veglia vs. stanchezza), dall'altro si offrirebbe un «un appianamento di un tale contrasto», nel momento in cui il diffondersi di un «sentimento di piacere» dovrebbe scongiurare l'incombente minaccia dell'esaurirsi dell'appercezione artistica. La conseguenza è non soltanto una soggettivazione, ma un adagiarsi nel soggetto, nel suo godimento soggettivo: nei «solchi già scavati». La soggettivazione europea viene non solo portata avanti, ma addirittura trae piacere nel nutrirsi di sé. Tale degustazione di sé da parte del soggetto fornisce ad esso la prova che l'oggetto ha perso il suo equilibrio in senso negativo. Lo si vede in quanto segue: ciò che per Brod rappresenta una via d'uscita, per Kafka è soltanto una trappola nella quale la soggettività europea cade prigioniera di se stessa. Il sequestro ha luogo

---

<sup>14</sup> F. Schlegel, "Athenaeums-Fragment" Nr. 238, in Id., *Athenaeum*, cit., p. 144.

<sup>15</sup> Per quanto riguarda il rapporto «dialettico» della *Romantik* con l'idealismo tedesco, Markus Ophälders, rifacendosi a K. W. Solger, parla giustamente di «una sorta di cattiva coscienza dell'idealismo» [«eine Art schlechten Gewissens des Idealismus»]. Il Romanticismo coniuga la consapevolezza del fatto che «nel mondo [...] si debba vivere con il mondo» [«daß man in der Welt [...] mit der Welt leben muß»] con una «autoriflessione di profondità abissali» [«abgründigen Selbstreflexivität»]. M. Ophälders, *Auswege sind Umwege*, Koenighausen & Neumann, Wuerzburg 2012, p. 34.

nella propria stessa casa, *oikos*, nella propria tana, in quello stesso «edificio» dell'Io che la modernità europea ha provveduto a edificare da Cartesio in avanti – una singolare anticipazione dell'omonimo racconto di Kafka con il quale l'autore, 18 anni più tardi, avrebbe concluso la sua opera narrativa.

Si assiste quasi marginalmente, nella replica di Kafka allo scritto estetico di Brod, a una nascosta reinterpretazione del concetto di affaticamento. Se Brod intendeva con esso il possibile intorpidimento nel godimento di un'opera d'arte, Kafka lo riferisce piuttosto in questo modo di esperire l'arte (e la realtà), al traslarsi del rapporto con il reale nella sfera del soggettivo e al fallimento del soggetto stesso. Il soggetto, nell'esaltata affermazione di se stesso, non solo non raggiunge alcun equilibrio, non si procura alcun *fundamentum inconcussum*, bensì perde anche se stesso. «Naturalmente è possibile che mi stanchi ed entri in un caffè che si trova sulla strada per riposarmi lì; oppure potrebbe essere che io rinunci del tutto alla visita; con ciò non ho però, di nuovo, appercepito nulla»<sup>16</sup>. Nelle poche righe nelle quali viene data voce all'impossibilità di fare interamente proprio il reale, e che ammettono soltanto la confessione della stanchezza, risuona già un motivo fondamentale in Kafka: il non poter arrivare, sia in relazione a se stessi che agli altri, e di conseguenza essere esiliati in una sorta di terra di nessuno che si estende tra l'atto di essere cacciati dalla sicurezza della propria casa e l'eterna incapacità di poter avere un terreno solido sotto i piedi – *dover rimanere sospeso*.

Secondo il rapporto di correlazione, che troverà voce in Kafka, al soggetto – il quale, stanco a causa del proprio essersi reso assoluto e a causa del proprio isolamento, si ritrova ormai sospeso – corrisponde un oggetto anch'esso sospeso, un mondo che si è sottratto a qualsiasi disponibilità. Tale è il tono di fondo del primo racconto di Kafka che ci è giunto, ovvero *Descrizione di una battaglia*, il quale risale allo stesso periodo della querelle estetica con Brod<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> «Natürlich ist es möglich, daß ich müde werde und ins Kaffeehaus eintrete, das am Wege liegt, um mich dort auszuruhen, und es ist auch möglich, daß ich den Besuch überhaupt aufgebe, deshalb aber habe ich immer noch nicht appercipiert». F. Kafka, "Beschreibung eines Kampfes", in Id., *Nachgelassene Schriften und Fragmente in der Fassung der Handschriften*, I, a cura di M. Pasley, S. Fischer, New York-Frankfurt a.M. 1993, p. 11.

<sup>17</sup> Lo stesso Brod nei suoi appunti al manoscritto di Kafka annota: «Andamento identico a *Descrizione di una battaglia* [...]»; «Der Duktus genau wie in der *Beschreibung des [sic]*

Qui, fatto che si può interpretare come il risultato di un radicale riferimento al soggetto [*Subjektsbezug*], vengono sottolineati tanto lo straniamento degli oggetti quanto la condizione di incertezza del soggetto stesso davanti a una realtà che gli si sottrae: «Non c'è mai stato un momento in cui io, in virtù di me stesso, mi sia sentito convinto della mia vita. Ho degli oggetti che mi circondano una comprensione tanto labile che mi pare sempre che le cose, che una volta pure hanno vissuto, si trovino ora nella condizione dello sprofondare»<sup>18</sup>. Nonostante – o forse proprio a causa – del sottrarsi delle cose il protagonista prova l'impulso utopico di farsi (nuovamente) più vicino loro: «Sempre [...] sono tormentato dal desiderio di vedere le cose così come dovrebbero essere prima di mostrarmisi. Sono, allora, di certo belle e tranquille»<sup>19</sup>.

Lo straniamento da se stessi e dalle cose – esperienza diffusa alla fine del secolo, assieme all'allora nascente analisi delle cose [*Sachanalyse*] e del linguaggio proprie della fenomenologia e della filosofia del linguaggio – come crisi della parola, della denominazione, della correlazione<sup>20</sup>, secondo la quale

---

*Kampfes* [...]). E in occasione della pubblicazione su *Zeit* del manoscritto di Kafka Brod scrive: «Il rapporto [...] con *Descrizione di una battaglia* e con la *Lettera di Lord Chandos di Hofmannsthal* è sottolineato dall'espresso rimando all'infinità e inesauribilità dell'esperienza contemplativa estetica». «Der Zusammenhang [...] mit der *Beschreibung eines Kampfes* und dem *Chandosbrief Hofmannsthals* ist durch den nachdrücklichen Hinweis auf die Unendlichkeit und Unausschöpfbarkeit des anschaulichen Erlebens unterstrichen». M. Brod, *Der Prager Kreis*, Kohlhammer, Stuttgart 1966, p. 94.

<sup>18</sup> «Es hat niemals eine Zeit gegeben, in der ich durch mich selbst von meinem Leben überzeugt war. Ich erfasse nämlich die Dinge um mich nur in so hinfälligen Vorstellungen, daß ich immer glaube, die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend». F. Kafka, «Beschreibung eines Kampfes», cit., p. 91.

<sup>19</sup> «Immer [...] habe ich eine so quälende Lust, die Dinge so zu sehn, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. Sie sind da wohl schön und ruhig». *Ibidem*.

<sup>20</sup> Nella lettera fittizia di Lord Chandos a Francis Bacon pubblicata da Hugo von Hofmannsthal, quest'ultimo fa dire all'autore quanto segue: «Da principio mi divenne sempre più impossibile discutere di un argomento elevato, o comune, e, nel farlo, accogliere nella mia bocca quelle parole delle quali tutti gli uomini sono normalmente soliti servirsi senza troppi pensieri». «Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen». H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di B. Schoeller in collaborazione con R. Hirsch, vol. 7: *Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1979, pp. 460-471. In una lettera a Hugo von Hofmannsthal, scritta nel 1907, Husserl descrive la contemplazione fenomenologica e quella estetica come «strettamente imparentate» [*nahe verwandt*]. Tale parentela troverebbe fondamento nel fatto che entrambe le modalità di contemplazione comportano l'arresto di ogni «naturale» [*natürlich*] presa di posizione – ovvero il «venir meno di quella presa di posizione esistenziale dell'intelletto così come di quella presa di posizione

le cose sono diventate irreali, poiché il loro stesso «vero» nome è stato «dimenticato», ed esse sono state rivestite da «nomi casuali», i quali non li corrispondono più [«die sie nicht mehr treffen»]<sup>21</sup>. Di conseguenza gli oggetti tentano una rivolta, si fanno «così vanesi, così sfrontati e vendicativi»<sup>22</sup> e costringono ad una alternativa non accettabile: «Cosa dovrebbero fare i nostri polmoni [...]? Se respirano velocemente, si soffocano da soli, per il proprio stesso veleno; se respirano lentamente, soffocano a causa dell'aria non respirabile, degli oggetti offesi»<sup>23</sup>.

Dal momento che per Kafka non sono più percorribili le due vie che situano il rapporto correlativo tra il soggetto e l'oggetto o nel primo o nel secondo, dal momento che per lui non sono convincenti né l'idealismo soggettivistico né il realismo oggettivo, egli vede come unica possibilità quella di collocarsi, nell'ambito della descrizione di tale battaglia europea, in qualità si potrebbe dire di cronista («lo scrivente», *Der Schreibender*), rimanendovi, di conseguenza, sospeso<sup>24</sup>, senza però che questo permanere nel mezzo possa

---

del sentimento e della volontà che è presupposto di una tale presa di posizione esistenziale» [«Ausschaltung jeder existenzialen Stellungnahme des Intellekts und jeder Stellungnahme des Gefühls u. Willens, die solch eine existenziale Stellungnahme voraussetzt»]. La contemplazione puramente estetica sarebbe dunque strettamente imparentata con il punto di vista che il fenomenologo ha assunto nel mettere in atto la riduzione fenomenologica, mettendo tra parentesi ogni «esistenza trascendentale» [*transcendente Existenzen*] e conservando soltanto i «nudi fenomeni» [*bloße Phänomene*]. Lettera del 12 gennaio 1907, in E. Husserl, *Briefwechsel*, Husserliana Dokumente, vol. III/7, in *Verb*, a cura di E. Schuhmann, Kluwer, Dordrecht-Boston-Londn 1994, p. 133 sgg.) Il fatto che Husserl caratterizzi la mancanza di interesse con il venir meno del riferimento fattuale mondano soggettivo mostra con evidenza quanto egli sia stato influenzato dalla riformulazione di Schopenhauer del kantiano piacere disinteressato. Nella sua edizione della risposta di Kafka su *die Zeit*, Brod sottolinea anche l'influsso di Schopenhauer su Kafka. A suo avviso il testo di Kafka mostrerebbe inoltre «la radicale opposizione di Kafka alla scuola, estremamente influente a Praga, dei brentanisti, i quali disprezzavano nel modo più assoluto Schopenhauer. Soltanto i profani ravvisano un'affinità spirituale tra Kafka e tale scuola». Con «la scuola dei brentanisti» Brod intende il circolo di studenti di Franz Brentano a Praga (Anton Marty, Christian von Ehrenfels, Oskar Kraus), che, in particolare nel salotto di Berta Fanta, rivestiva un significato intellettuale che travalicava i confini dell'area filosofica. Mentre Brod prendeva spesso parte agli incontri di tale circolo privato, Kafka se ne tenne sempre a distanza (cfr. G. Gimpl, *Weil der Boden selbst hier brennt. Aus dem Prager Salon der Berta Fanta – 1865/1918*, Vitalis, Praga-Furth im Wald 2001).

<sup>21</sup> F. Kafka, «Beschreibung eines Kampfes», cit., p. 89.

<sup>22</sup> Ivi, p. 80.

<sup>23</sup> Ivi, p. 111.

<sup>24</sup> Già Schopenhauer dichiarava: «Soltanto l'obiettività rende artisti: essa è possibile però soltanto quando l'intelletto, staccato dalla sua propria radice, ovvero la volontà, resta sospesa, in libertà e al contempo si dimostra energicamente attiva». «Nur Objektivität befähigt zum Künstler: sie ist aber allein dadurch möglich, daß der Intellekt, von seiner

essere mai inteso come il principio di una soluzione. Similmente, i suoi personaggi diventano anch'essi figure sospese che si mettono per strada senza poter mai giungere a destinazione, né nella *Legge*, né al *Castello* e neanche in *America*; figure che, anche quando credono di essere giunte a casa, in realtà non lo sono più e, rinchiusi nell'intimo delle proprie umane corazze o all'interno di una costruzione edificata da loro stessi, non riescono a liberarsene. Il loro posto è l'area, ostile alla vita, della sospensione tra il non poter andarsene e il non poter arrivare. In *Descrizione di una battaglia* è però già stata proposta, in guisa di motto e soluzione, «la prova lì dimostrata» del fatto che «è impossibile vivere».

Il vero Aut-aut non è qui quello tra idealismo e realismo, bensì tra la comune radice di entrambi – il soggettivismo come fattore scatenante della rivolta degli oggetti – da una parte e dall'altra l'irraggiungibile stato di «pacifica bellezza»; dal momento però che il soggettivismo ha reso insopportabile l'esistenza all'interno della propria stessa dimora mentre l'elemento utopico resta irraggiungibile, o meglio si nasconde dietro la maschera degli oggetti in rivolta, di quelli che più tardi saranno labirinti di tribunali e dedali di castelli, non resta a disposizione, come spazio per l'esistenza, altro che l'impossibile spazio a metà, il trattenersi o lo stare sospesi tra le parti di questa alternativa. Tale spazio a metà costituisce l'impossibile, dal momento che l'esistenza ha sempre una collocazione situativa; esso diviene possibile soltanto nell'atto della scrittura. Nello scrivere si fa reale l'esistenza, la cui possibilità viene negata nella parola scritta come specchio della vita.

Ci si potrebbe a questo punto interrogare sul perché, attorno al 1900, lo sguardo di Nietzsche sulla temporalità [*Zeitlichkeit*] dell'esistenza umana

---

Wurzel, dem Willen, abgelöst, frei schwebend und doch höchst energisch tätig sei». A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, cit., p. 482). – Il rimanere sospeso determina in Kafka anche il relazionarsi alle cose, il quale diviene allora un μεταφέρων:!  
«Kafka non modifica le cose, sposta l'equilibrio dei rapporti tra le cose [...]», «Kafka verändert nicht die Dinge, er verschiebt die Verhältnisse zwischen den Dingen [...]» M. Ophälders, *Konstruktion von Erfahrung. Versuch über Walter Benjamin [libri nigri, Vol. 40]*, Traugott Bautz, Nordhausen 2015, p. 112. Cfr. anche: *Verschiebungen. Franz Kafka: ‚Beschreibung eines Kampfes‘*, a cura di H. R. Sepp e J. Trinks, *Literatur als Phänomenalisierung. Phänomenologische Deutungen literarischer Werke (Mesotes. Jahrbuch für philosophischen Ost-West-Dialog)*, Turia + Kant, Wien 2003, pp. 98-115.

non sia stato recepito come un impulso vitale positivo. Eppure forse è stato compreso, non da ultimo da un autore come Kafka, e forse proprio nella sua follia si è potuta riconoscere la perversità di un'epoca. Così lo sguardo negli abissi del fattuale della realtà umana, quella comprensione che per prima renderebbe possibile un tale sguardo, sono destinate a fallire. Kafka in ogni caso dà una risposta personale alla possibilità di una pienezza di vita realizzata, la sola risposta che egli ha potuto realizzare in prima persona: la salvezza nella scrittura e mediante la scrittura. Da un atto di scrittura all'altro, e solo là, egli realizza, a modo suo, l'eterno ritorno.

Traduzione di Elena Putignano