

«SONO ANDATO PERDUTO AL MONDO»

AESTHETIC, EXPERIENCE, WORLD, SUFFERING IN FRANZ KAFKA

Markus Ophälders

markus.ophalders@univr.it

The different conceptions of apperception elaborated by Brod and Kafka are compared by pointing out that Brod focuses on the intellectual or conceptual interpretation of the concept and Kafka on the aesthetical one since it seems to be the major difference between the two. This also involves the modern conception of the new and the traditional one of the differences 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 aesthetic movement, and the new depends on the relationship between the artwork and its 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 by acting in a way that forces the angels to work.

Keywords: Literature, Aesthetic Apperception, Realism, Alienation, Experience, Chock, Imagination, Gesture, *Intermundia*, Music, History, Redemption

«SONO ANDATO PERDUTO AL MONDO»

ESTETICA, ESPERIENZA, MONDO, SOFFERENZA IN FRANZ KAFKA¹

Markus Ophälders

markus.ophalders@univr.it

Nel 1906, tra Max Brod e Franz Kafka, si sviluppò una polemica intorno ad alcune concezioni estetiche.² Kafka la intesse attraverso 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 secolo. 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 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

¹ We acknowledge financial support under the National Recovery and Resilience Plan (NRRP), Mission 4, Component 2, Investment 1.1, Call for tender No. 104, published on 02/02/2022 by the Italian Ministry of University and Research (MUR), funded by the European Union – NextGenerationEU – Project Title: «The multisensory and interactional nature of music experience. Merging aesthetics with bioengineering to investigate the multidimensional structure of musical sound» – CUP: B53D23023230006 – Grant Assignment Decree No. 1079 adopted on 19/07/2023 by the Italian Ministry of Ministry of University and Research (MUR).

² F. Kafka, “Ungedrucktes von Franz Kafka”, in *Die Zeit*, vol. 43, 1965. Cfr. inoltre M. Brod, *Der Prager Kreis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, p. 110.

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»³ 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 autoco-scienza 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, oppressione, alienazione e sfruttamento.

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».⁴ Si tratta di un «mal di mare in terra ferma»⁵ che Kafka altrove definisce come esperienza. L'esperienza moderna non è coglibile – sempre che ciò sia

³ F. Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2015, p. 41.

⁴ *Ivi*, p. 27.

⁵ *Ivi*, p. 29.

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 antico 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, al completamento e 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 nato 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*), delle sintesi estetiche, appunto, ovvero delle unità in sé compiute e totali che, tuttavia, rimangono precategoriali. Unicamente in questa forma, ottenuta attraverso un processo sintetico, i dati sensibili appresi o appercipiti 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». ⁶ Già intorno al 1920 annota: «Il contenuto ci si fa incontro, la forma resta ferma, ci lascia avvicinare». ⁷ 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 mondo. ⁸

Ciò che non coinvolge la volontà – come scrive però anche Brod, ⁹ 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

⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 1038.

⁷ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1989, vol. 6, p. 126.

⁸ 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*.

⁹ Cfr. M. Brod, *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik*, Göttingen, Wallstein, 2014, pp. 202-203.

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 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».¹⁰

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 Pancia.¹¹ Ecco perché il ritmo rapido, intermittente e discontinuo della sua prosa la

¹⁰ F. Kafka, *Il Processo*, trad. it. di C. Morena, Milano, Garzanti, 1984, p. 187.

¹¹ Cfr. F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 707: «Sancio Pancia, che del resto non se n'è mai vantato, nel corso degli anni, mettendo accanto al suo demone – 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, seguiva imperturbabile Don

squrarcia 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». ¹² 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». ¹³

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». ¹⁴ 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», ¹⁵ e che si chiede «perché mai fate come se foste reali? Volete forse farmi credere che irreale sono io [...]?» ¹⁶ 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». ¹⁷ Ricomporre le scissioni sarebbe un lavoro abissale, se affidato alle facoltà destre dell'umanità, quelle legate alla logica appercettiva e alla volontà; occorre invece scavare nelle profondità gestuali, precategoryali, sensibili, immaginative e, perché no, inconse dell'animo umano. Un tale scavatore, come è noto, era Sigmund Freud e forse non è un

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».

¹² F. Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2015, p. 17.

¹³ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1989, vol. 6, p. 202.

¹⁴ F. Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2015, p. 30.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 36.

¹⁷ *Ibidem*.

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.

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. [...] 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

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁹ W. Benjamin, *Über das Rätsel und das Geheimnis*, in id, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1989, vol. 6, pp. 17-18.

²⁰ F. Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2015, p. 29.

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, in Leibniz, 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 sono innumerevoli, la salvezza è una sola, ma le possibilità di salvezza sono di nuovo numerose quanto i nascondigli».²¹ In questa considerazione, più tardi cancellata, Kafka racchiude una delle tante possibili chiavi di lettura, una possibile breccia per entrare nel labirinto che porta il suo nome. Non è l'unico accesso possibile e certamente, all'Arianna che entra, Dedalo non consegnerà alcun gomito magico, perché i fili sono infiniti e non univoci come l'appercezione logica; e nemmeno si tratta di trovare e combattere il Minotauro perché il Minotauro è questo stesso labirinto: il grande Moloch altrimenti chiamato mondo. Gli accessi a questo mondo sono molteplici perché infiniti sono i mondi possibili, e non vi è un dio che possa sceglierne il migliore. Senza il soggetto che elegge uno dei mondi possibili a mondo migliore, e quindi a valore supremo, decade anche la gerarchia, propriamente detto la logica tra i mondi e all'interno di ognuno di essi. Soggetto e mondo si sono persi l'un l'altro. Tra microcosmo e macrocosmo non si dà alcuna armonia o disarmonia – e forse la possibilità di un tale ordine non è altro che un sogno durante il lungo sonno della ragione. Talvolta, in sogno, accade che ci si chiama per nome per svegliarsi e più forte il nostro nome risuona nelle nostre orecchie oniriche, più profondamente precipitiamo nell'incubo. Analogamente, più vengono affermati con forza i suoi principi, più profondamente la ragione si assopisce trascinando con sé nel suo lungo crepuscolo ogni possibilità di stabilire ordini di relazioni razionali, almeno tra i

²¹ F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 795.

suoi stessi principi. Finché non si sveglia, le immagini oniriche e arcaiche domineranno la sua vita e rimarranno accessibili unicamente attraverso l'appercezione «estetica» delle pratiche artistiche; finché non riesce a metterle a distanza, tramite il risveglio, non è in grado di recuperarle come fonte di esperienza valorizzandole dialetticamente. Solo allora scoprirà il particolare ordine del caos fatto di sottili rinvii sempre in movimento e mai definiti e si accorgerà del sostanziale disordine del suo proprio cosmo. Al suo interno, infatti, ogni particolare può anche essere in se stesso completamente razionale – e non lo sono forse Josef K. nel *Processo*, K. nel *Castello* e, persino, Gregor Samsa nella *Metamorfosi?* – ma i rapporti del singolo con l'intero non lo sono: ognuno per sé e la ragione contro tutti. I mondi nel mondo di Kafka, infatti, stanno uno accanto all'altro, e tra di loro si trovano gli *intermundia* – bizzarri e curiosi. Tali mondi non comunicano tra di loro e ciò che li accomuna e li lega in un unico universo è soltanto questa stessa incomunicabilità. Solo negli interstizi tra i mondi, nell'indefinibile, in ciò che sfugge alle connessioni coatte, una comunicazione può talvolta, fulmineamente, avvenire, come nella scena finale del *Processo*.

«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». ²² Nel veloce, fugace e incomprensibile gesto che sta di traverso ad ogni linguaggio comunicativo, Benjamin individua la *chiffre* e la profondità di Kafka, l'unico modo in cui egli sappia comunicare. Sotto l'occhio del lettore attento la prosa piana e regolare di Kafka, infatti, si squarcia di continuo aprendo abissi che causano vertigine. Tale vertigine, che proviene da molto lontano, nell'opera di Kafka è diventata poetica. A volte, i suoi scritti rispondono allo sguardo del lettore con quello dell'animale che abita la sua più recondita intimità, tanto familiare quanto ignoto. «Questo gesto unisce la massima enigmaticità alla massima semplicità come un gesto animale». ²³

Il carattere animale del gesto apre una seconda breccia nel labirinto: «Il momento decisivo dell'evoluzione umana è sempre in corso [...] perché in effetti nulla è ancora avvenuto». ²⁴ Il mondo di Kafka è molto più antico di quello del mito; egli catapulta il lettore nello stato naturale primordiale e qui fa implodere la società moderna. Kafka espelle dalla

²² W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 294.

²³ *Ivi*, p. 286.

²⁴ F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 793.

sua opera la fede nel progresso storico, essenza intima della modernità, ottenendo così un metro preciso per misurare la distanza dell'uomo non solo dalle proprie aspirazioni etiche e sociali, ma anche dalla sua propria animalità, da ciò che fu e da ciò che vorrebbe essere. Se Freud ha riscoperto i miti dell'umanità passata nel singolo individuo, Kafka trasferisce l'intera umanità moderna sulla soglia stessa designata dal mito. Qui squarcia l'orizzonte del mito e la scena si riempie di figure che corrispondono alla lettera al concetto freudiano della *Unheimlichkeit*:²⁵ tali figure sono tanto misteriose ed enigmatiche, suscitano tanta perturbazione e angoscia, quanto sono vicine, familiari e intimamente nostre. L'umanità sogna il mondo che Kafka descrive. Così come gli uomini devono riscrivere il proprio testo in innumerevoli ripetizioni,²⁶ i suoi racconti ripercorrono, in infinite variazioni e metamorfosi, il labirinto del mito e non varcano mai la sua soglia. Il risveglio non può essere materia di narrazione, non in un mondo nel quale la ragione arriva, al limite, alla mera negazione del mito, dimenticandosi del fatto che il negato permane in quanto negativo finché scompare.²⁷ E l'oblio, si sa, non solo non fa scomparire l'obliato ma, anzi, rende più facile il suo ritorno. La razionalità logica con la sua attenzione appercettiva, di solito, reagisce, a chi le mostra la sua faccia in un simile specchio, in modo diretto e con tutto il suo potenziale irrazionale represso, che è tanto più violento quanto più è stato razionalizzato. La logica della narrazione, invece, è obliqua, non distrugge negando ma osserva descrivendo e ridescrivendo la stessa cosa che nel flusso narrativo muta come mutano i ricordi nel ritmo dell'esperienza vissuta. Raccontare, infatti, significa in qualche modo anche operare una rammemorazione (*Eingedenken*),²⁸ attraverso la quale gli elementi di ciò che viene ricordato, impercettibilmente si spostano formando costellazioni sempre diverse che creano immagini sempre nuove di ciò che viene raccontato.

²⁴ Cfr. S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 269-307.

²⁶ Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1989, vol. 1.3, p. 1234.

²⁷ Cfr. T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di C. A. Donolo, Torino, Einaudi, Torino 1966, p. 143.

²⁸ Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 49. *Eingedenken* è termine desueto che significa letteralmente «entrare con il pensiero in qualcosa di passato, sia individuale sia collettivo» e che, di conseguenza, non si dimentica mai (cfr. il biblico *zakhor, ricorda!*). Benjamin utilizza questo termine per esprimere l'atto di ricordare con intensa partecipazione e tenacia e per distinguere questo atto da altri atti di memoria come *Erinnerung* (ricordo interiorizzato), *Gedächtnis* (memoria *sic et simpliciter*), *Gedenken* o *Andenken* (commemorazione ufficiale oppure semplicemente *souvenir*), *Andacht* (dal XII secolo «pensare a Dio», quindi: messa religiosa, ma anche: pensare attentamente a qualcosa) ed altri. Tranne il primo, tutti i termini derivano da *denken*, pensare; *Eingedenken* unisce l'atto del pensiero all'atto del cuore e dell'interiorizzazione (ricordo e *Erinnerung*).

Tuttavia, finché viene raccontato, il mito continua a vivere; finché non si varca la soglia decisiva, le leggi che vigono, sono le sue. In contrapposizione alla superbia di Napoleone, che sostituiva la politica al fato, Kafka avrebbe potuto definire l'organizzazione come destino, come l'antica *Ananke* con la sua cieca necessità cui soggiacciono gli eroi.²⁹ Con questa osservazione Benjamin riconferma la diagnosi kafkiana, secondo la quale un vero progresso non è ancora stato compiuto. L'individuo moderno, rappresentato all'apice della sua libera volontà dalla figura di Napoleone, viene smascherato come l'animale che soggiace a una volontà della quale esegue gli ordini senza comprenderla e alla quale soccombe ogniqualvolta tenta di corrisponderle. Dello spirito del mondo hegeliano,³⁰ tuttavia, tale volontà conserva, semmai, soltanto l'astuzia, la quale però ora si mostra rovesciata: non la ragione della storia utilizza gli egoismi irrazionali dei singoli per compiere il suo disegno, bensì le azioni eseguite dall'individuo compiutamente razionale concorrono a completare un disegno irrazionale dell'orrore totalizzato. Come nelle tragedie antiche, l'uomo è già colpevole prima ancora di essere stato condannato. Ma se la tragedia – nella parola estatica non più proferita dall'eroe nel momento della morte in cui comprende di essere meglio dei suoi dèi – racchiudeva la via d'uscita dalla connessione mitica di colpevolezza,³¹ l'individuo moderno – come Gracchus – non può nemmeno più morire.³² La sua parola, anche quella taciuta, non porta la salvezza ma è già da sempre viziata da quella volontà che non risiede da nessuna parte e il cui unico tratto comprensibile è la sua incomprendibilità, la sua ermetica chiusura in se stessa. Il mondo ha appunto perduto il soggetto che potrebbe ancora avere la forza di recitare in prima persona; nel mondo completamente amministrato l'individuo, capace di sensibilità ed espressività tragiche, è scomparso e, assieme ad esso, è scomparsa una sofferenza comune e condivisa, il *pathos* che non ha lasciato il posto all'*ethos*, ma al dolore privato che, come

²⁹ Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 287.

³⁰ Occorre ricordare quanta ammirazione Napoleone suscitava negli intellettuali tedeschi a lui contemporanei. Il giorno che aveva visto «l'imperatore Napoleone [...] questa anima del mondo» cavalcare attraverso la città di Jena, Hegel comunica la sua ammirazione in una lettera all'amico Niethammer (cfr. G. W. F. Hegel, *Briefe von und an Hegel*, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg, Meiner, 1952-1960, vol. 1, p. 120); gli fa eco Adorno che, nel 1944, scrive: «Ho visto lo spirito del mondo», non a cavallo, ma alato e senza testa» (T. W. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1983, p. 55). È noto, inoltre, l'episodio legato alla *Terza sinfonia*, op. 55 di Beethoven; dopo che Napoleone si era incoronato imperatore, il compositore strappò la prima pagina che conteneva la dedica a Bonaparte (cfr. F. G. Wegeler, F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, K. Bädeler, 1838, vol. suppl. 1845, p. 78).

³¹ Cfr. W. Benjamin, *Il drama barocco*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999, pp. 81 e sgg.

³² Cfr. T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1976, pp. 268, 271, 281.

ogni cosa privata, viene nascosto, dissimulato, represso. Invece di scorgere anche nelle sofferenze una preziosa fonte di esperienza, si cerca di eliminarle recidendo così, alla radice, la stessa possibilità di esperienza. Goethe, infatti, che nei problemi dell'esperienza si muoveva con una certa agilità, afferma laconico che si conoscono soltanto quelle persone a causa delle quali si patisce.³³ La stessa esperienza di gioia o di felicità è possibile unicamente sullo sfondo della realtà e dell'accettazione del dolore. Non è in questione un impossibile ritorno a sentimenti passati, ma la perdita recente di una dimensione essenziale dell'esperienza che trova espressione anche in ambito artistico. Come Rilke,³⁴ anche Kafka sapeva bene che, nell'epoca dell'impovertimento dell'esperienza, la parola tragica non avrebbe più potuto trovare né voce né orecchie, e non è un caso che proprio Beckett, che per più d'un aspetto è l'erede di Kafka,³⁵ ha dimostrato con le proprie opere teatrali l'impossibilità di scriverle.

Gli *intermundia*, la concezione del mondo come stato naturale e la centralità del gesto sono elementi che ispirano profondamente sia l'opera di Kafka sia quella di Benjamin. Nelle tesi *Sul concetto di storia* Benjamin sostiene che la discontinuità della storia, e non il flusso continuo unidirezionale costruito dai vincitori, possa racchiudere qualche elemento di salvezza. Occorre cioè riconoscersi in quegli universi storici che vengono regolarmente assorbiti dalla continuità della tradizione vittoriosa, per essere, in seguito, rimossi e dimenticati. Negli universi discontinui, dispersi tra i mondi dei vincitori, che la storia ufficiale infila come perle sul suo filo immaginario, si trovano coloro che soccombono senza lasciar tracce proprio come gli eroi delle parabole di Kafka. A questi universi è impedita la comunicazione verbale e solo nel gesto e nell'immagine possono, appunto, talvolta dischiudersi all'occhio capace di attenzione.

Come Kafka, anche Benjamin si è schierato contro gli iconoclasti; se l'illuminismo ha tentato di dissolvere le immagini nel linguaggio logico, i due autori, che a modo loro ancora sono illuministi, cercano di ritradurre il linguaggio in immagine. Il loro scopo, tuttavia, non è quello di ritornare a presunte origini memorabili, di restituire,

³³ Cfr. J. W. von Goethe, *Werke* [Hamburger Ausgabe], hrsg. v. E. Trunz, München, dtv, 2000, vol. 12, p. 525 (1169. Massima).

³⁴ Cfr. R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. it di F. Jesi, Milano, Garzanti, 2000, pp. 188-189. Cfr. anche T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1976, pp. 271, 274.

³⁵ Cfr. T. W. Adorno, "Tentativo di capire «Finale di partita»", trad. it. di G. Manzoni, in S. Beckett, *Teatro completo*, a cura di C. Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 677-678.

nostalgicamente, al mondo disincantato il suo antico incanto perduto; il loro scopo, anzi, è quello di far parlare la logica stessa, di infrangere i suoi segni per liberarne i prigionieri. Le loro immagini non mortificano la riflessione come quelle dell'industria culturale. Queste ultime sono fin troppo comprensibili per avere ancora la forza di suscitare fantasia e riflessione. La loro enigmaticità – che ogni immagine, a causa del suo carattere di parvenza, conserva di fronte al pensiero che tenta di comprenderla – consiste nel non avere più enigmi; nessuna traccia porta dietro la loro parvenza della quale, di conseguenza, non v'è nulla da salvare. Così come nella logica matematica i segni sono ciò che significano, anche queste immagini non hanno più significato; lo spazio metaforico implode nella tautologia: la Sfinge è la Sfinge – questo labirinto non conosce uscita. Le immagini dialettiche e i miti raccontati sempre di nuovo accentuano invece la tensione tra segno e significato fino a spezzarla; ciò, a volte, riesce incomprensibile ma costituisce la loro intima necessità che, sola, è capace di suscitare l'attenzione, sempre estetica, nel fruitore. Il loro enigma consiste nel ricollegare la parvenza immaginale e allegorica con i suoi possibili significati, l'immagine statica con il suo movimento. Qui risiede uno dei motivi principali della necessità di salvare la parvenza. Il loro labirinto, infatti non è quello della parvenza appiattita senza enigmi, bensì lo spazio metaforico stesso ricolmo non solo di enigmi ma anche di misteri e segreti. Questo spazio si inserisce come un cuneo tra la mera logica e la piatta parvenza; nulla qui è predefinito e a volte una soglia può apparire istantanea e senza motivo apparente. Più il mondo si chiude nella propria autoreferenzialità organizzativa, più l'arte s'incarica del compito di portare il caos nell'ordine e non, come una volta, il contrario. Il carattere ermetico dell'opera kafkiana, infatti, viene spezzato soltanto da gesti a loro volta incomprensibili all'autore. Ciò cui manca la parola trova espressione nell'immagine e nel gesto creando una costellazione che, in quanto immagine linguistica (*Wortbild*), diventa leggibile. La si può ascoltare oltre che contemplare i suoi movimenti, è possibile seguirne le tracce senza investirla di intenzioni; in quanto sono tanto lontane e, allo stesso tempo, così note, le immagini linguistiche dialettiche si possono dischiudere a un percepire e a una attenzione originari come, appunto, il nome. Ma queste immagini, questi gesti, non hanno altra dimora se non gli *intermundia*, quegli spazi dove la parola è, per un attimo, sottratta alla imperante eguaglianza di tutto con tutto che,

si sa, è menzogna.³⁶ Tali gesti corrispondono esattamente ai gesti musicali, siano essi compositivi oppure esecutivi.

Sostituto della parola mancante è, nei racconti come nella riflessione filosofica, il nome puro: i nomi di Kafka sono scelti con grande perizia anche laddove sembrano nomi casuali, come nel caso di Karl Roßmann,³⁷ l'unico eroe dei romanzi il cui nome viene scritto per esteso. È noto che nella musica ciò che si sente è esattamente il nome puro; nella musica non ha luogo la *déixis* che rinvia dal segno al significato. Durante le sue meditazioni, inabissato nella contemplazione dell'*Angelus Novus* di Paul Klee, Benjamin si attribuiva il nome di Agesilaus Santander. La ricerca del nome però non è un gioco linguistico; essa tende con tutta la sua forza verso la cosa che nomina, la sua meta sarebbe la coincidenza dell'immagine linguistica con l'immagine dell'oggetto nominato, il suono fattosi nome, corpo: l'esperienza pervenuta a se stessa nella propria espressione. Se Dio, come dice Marcel Proust, ha creato ogni cosa nominandola, allora, nell'elevare questo nome oppure nel conferirle uno diverso, l'artista la ricrea. Svuotata della sua interiorità e oscura a se stessa, la soggettività cerca di costruire, nell'auscultarsi e nel rinominarsi, finestre nella propria monade. La ricerca del nome è la traversata del labirinto, l'attento ascolto del suono musicale. Di Kafka esiste un passo in cui il nome scritto sull'epitaffio si trasforma in indice della resurrezione:

L'artista attese che K. si calmasse e poi si risolse, non vedendo altra via d'uscita, a continuare a scrivere. Il primo, piccolo segno che tracciò fu per K. una liberazione, ma l'artista, evidentemente, lo portò a termine solo con riluttanza estrema; e la scrittura non era più così bella, soprattutto sembrava che mancasse l'oro, il tratto si tendeva pallido e incerto, la lettera riuscì solo molto grande. Era una J, ed era quasi finita quando l'artista pestò furioso col piede dentro il tumulo, tanto che la terra volò in aria tutto attorno. Finalmente K. capì; per chiedere perdono non c'era più tempo; con tutte le dita scavò nella terra, che non oppose quasi resistenza; tutto sembrava preparato; una sottile crosta di terra era stata disposta per pura apparenza; subito dietro di essa si apriva, con pareti scoscese, una grande fossa, nella quale K., rovesciato sul dorso da una dolce corrente, affondò. Ma mentre laggiù, con la testa ancora protesa in alto, egli veniva accolto dalla profondità impenetrabile, di sopra, il suo nome correva sulla pietra in possenti volute.

³⁶ Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1989, vol. 10.2, p. 636.

³⁷ Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 283. Cfr. inoltre, l'attenzione che Beckett presta ai nomi: in *Finale di partita*, per esempio, Hamm è la forma abbreviata di Amleto e Clov rappresenta ciò che resta del mondo del circo al quale anche Kafka si sentiva intimamente legato.

Incantato da quella vista si svegliò.³⁸

La tradizione ebraica conosce un atteggiamento nei confronti della scrittura, una pratica scritturale, definita micrografia. In sostanza, si scrivono parole, nomi, a volte, intere frasi di un testo non seguendo la disposizione lineare delle righe, bensì disegnando, con le parole, una immagine. Dal momento che tale pratica non tiene conto di regole grammaticali o sintattiche, anche se non è escluso che, frammentariamente, tali strutture possano confluire nel disegno, le singole parole scritte acquistano un'importanza propria e significati nuovi. In sostanza, viene meno il loro compito comunicativo, che le inserisce in sistemi di relazioni molteplici, e aumenta la loro facoltà significativa, nominativa ed evocativa di ciò che nominano. Sotto l'effetto dell'hashish, Benjamin creava bizzarre costellazioni di nomi e disegnava volti sfruttando il carattere iconico della grafia. Si tratta di disegni, costruiti con parole, di una realtà rappresentata da immagini verbali che sfruttano il potere evocativo delle parole per esprimere in modo più intuitivo la realtà contenuta nel testo senza con ciò trasgredire il divieto d'immagine. Il potere evocativo delle parole, per di più quando sono scritte, giunge alla massima potenza nel nome. Non solo, tramite questa pratica, i segni alfabetici tentano di recuperare la propria origine di disegno e d'immagine ma, nel nome, a questo carattere iconico si aggiunge l'immagine della persona nominata, il suono del nome pronunciato si confonde con quello della sua voce e, a volte, la sinestesia va anche oltre. Attraverso la scrittura alfabetica stessa, dunque, veicolo e sostanza del procedimento logico-razionale del pensiero occidentale,³⁹ si depotenzia la razionalità astrattiva e il suo atteggiamento appercettivo nel rapporto con la realtà esteriore e se ne aumenta la facoltà mimetica. Nel *medium* dell'astrazione logica avviene dunque, in certo qual modo, una riconversione di questo stesso *medium*: il nome è – o comunque tende ad essere nuovamente e diversamente – il gesto che rappresenta immediatamente e in modo intuitivo il nominato. Tuttavia, l'originaria ferita – lo stacco tra segno e significato, lo stesso spazio metaforico – non viene semplicemente rimarginata o nascosta, nel qual caso si dovrebbero nascondere anche le bende. Dal momento che soltanto all'inizio tale ferita era invisibile, ora occorre segnare metaforicamente, al suo

³⁸ F. Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 179.

³⁹ Cfr. per questo aspetto, A. Kallir, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, trad. di F. Urbani Ferrario, Milano, Spirali, 1994.

inizio, ogni atto di parola, ogni atto linguistico con un segnalibro rosso:⁴⁰ sulla soglia dell'atto di scrivere, l'altro è colui che scrive e, insieme, colui che viene scritto. Se, con il mio gesto, gli conferisco il mio nome, ciò significa un passaggio di significato che, in principio, è impercettibile ma che, in seguito, inaugura un percorso senza via d'uscita e, assieme, l'innocenza d'un urlo primordiale, d'un suono creaturale: io sono la sua pronuncia del mio nome. Nel nome tutti questi strati di senso e di significato si sedimentano e, per questo motivo, esso racchiude e rappresenta una vita vissuta.

In Kafka i nomi si confondono con i gesti; per K., in *Un sogno*, il gesto di scrivere il suo nome significa già la vita e sul palco del teatro naturale di Oklahoma, che è l'immagine del mondo nel suo stato naturale, agli attori si chiede soltanto di recitare, cioè di trasformare se stessi nel gesto e nel proprio nome, è inutile se alla fine essi reciteranno davvero il proprio ruolo. Si potrebbe anzi pensare che la redenzione consista nel non essere se stessi, perché l'io è sempre un pezzo di mondo, qualcosa che non ha scampo finché rimane imprigionato in una qualche appartenenza al mondo. Fino a quando questi personaggi non riusciranno a trovare rifugio in un gesto, in un qualche interstizio tra un mondo e un altro, sono condannati a non morire proprio come il mondo stesso, labirinto eterno e senza storia perché una storia degna dell'uomo non ha ancora avuto inizio. In questa impossibilità di morire si nasconde un'altra *chiffre* e un'altra breccia: il non poter morire è la condanna che il mondo infligge alle sue vittime. Il labirinto incapace di morire nega allo stesso tempo ai suoi inquilini non solo la vera morte, ma anche, *ex negativo*, la vera vita. «Un primo indizio che cominciano a capire è il desiderio della morte. 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 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».⁴¹

Qui si apre anche lo squarcio su un altro mondo possibile: quello che, quasi per caso, interrompe l'incessante passaggio da un mondo a un altro inserendovi una sorta di cuneo. Nell'opera di Kafka questa è l'*imago* della redenzione: non la continuità che nel corso della storia produce il migliore dei mondi possibili, ma il salto fuori dal *continuum* di

⁴⁰ Cfr. E. Jabès, *Le livre des Questions*, Paris, Gallimard, 1963.

⁴¹ F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 794.

colpe e condanne. Il gesto incomprensibile squarcia il cielo, vi accede e tuttavia anche non vi accede perché gli *intermundia* sono soltanto la possibilità, l'*imago* della redenzione appunto, non già essa stessa. Si apre qui anche un'ulteriore analogia con l'opera di Benjamin, se per analogia si intende, appunto, la similitudine tra rapporti e non quella tra oggetti. In conclusione del libro sul dramma barocco tedesco egli parla della *ponderación misteriosa*: nulla in questo mondo può già essere redento, ma tutto può essere messo in una costellazione nella quale la redenzione può configurarsi come possibilità. L'esempio che cita è quello dell'architettura barocca che, per sorreggere un minuscolo balconcino posto molto in alto, impiega materiali massicci e forme sontuose. Il balcone è l'allegoria della redenzione, l'architettura sottostante rappresenta lo sforzo per compiere il piccolo passo da qui a là.⁴²

L'opera di Kafka è profondamente allegorica; la tortuosa linea di demarcazione tra ciò che viene materialmente detto e il suo significato esplose e libera lo sguardo sull'alta profondità di ciò che davvero sarebbe altro da questo mondo. Benjamin concepisce l'allegoria come rinvio orizzontale: ogni allegoria, presa singolarmente, è profondamente incompleta; essa rinvia costantemente ad altre allegorie e soltanto la totalità di esse può essere simbolo dell'idea. Quest'ultima non è, se non nell'attimo in cui tutte le allegorie si trovano in una costellazione che le inabissa facendo sorgere dal profondo l'immagine della redenzione. Come la Sfinge, enigma degli enigmi e madre della *vis allegorica*, anche le allegorie sprofondano nel momento in cui i loro significati si coagulano intorno all'idea. La redenzione non può salvare i momenti che l'hanno resa possibile; essa è il salto fuori dalle connessioni di senso stabilite dalle allegorie: il completamente altro. Di questo non esiste immagine e ogni simbolo è falso se tenta di raffigurarlo. Kafka, come nessun altro, ne era consapevole e solo negli interstizi tra i diversi mondi ha inserito le sue figure portatrici di speranza. Le trombe delle scale, i solai e gli atri, tutti gli spazi tra una stanza e l'altra – ogni uomo porta una stanza in sé, scrive nel primo quaderno in ottavo⁴³ – ospitano nella sua opera le creature sottratte alla coercizione della famiglia, che per lui era l'immagine dello stato naturale dell'uomo. Qui si trovano gli aiutanti, gli studenti senza Scrittura, la legge senza applicazione e tutte quelle figure antropomorfe che già col loro nome rivelano una non-appartenenza al mondo delle stanze. Queste figure

⁴² Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999, pp. 252-253.

⁴³ Cfr. F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 693.

sono i gesti diventati corpo, ma ancora una volta sarebbe sbagliato vedere già in essi il raggio della redenzione: esse rappresentano soltanto la sua possibilità. Il topo Josefina rappresenta soltanto la memoria dell'infanzia felice, non ancora l'esaudimento della promessa che questa infanzia rappresenta; Odradek raffigura la natura sfigurata dell'uomo affinché quest'ultimo la redima nella memoria.

Nel lettore queste figure creano l'effetto del *déjà-vu*, esse gli ricordano fugacemente ciò che ha dimenticato: il suo passato, il passato della specie e soprattutto l'irrisolto e il mancato seminati lungo il corso della storia. Nell'opera di Kafka il *déjà-vu* non si limita, come di solito, a un'apparizione fugace, esso, anzi, ne costituisce un tratto permanente e il lettore rimane colpevole fino a quando non trova il nome che lo potrebbe liberare dalla sua prigionia.⁴⁴ Non vi è nulla da dire, i profeti tacciono e non si danno soluzioni; la consolazione sarebbe menzogna e al lettore – sempre che al di là della monade atomizzata di chi scrive se ne trovi uno – si può soltanto mostrare lo stato delle cose, indicargli lo specchio e mettere il dito nella piaga. L'uomo è ancora incatenato allo stato naturale, come Prometeo alla sua roccia, con la quale, si sospetta, potrà un giorno fondersi. La possibilità di uscire dal labirinto, tuttavia, non consiste nell'arringa di difesa, come crede K.; dal mondo non si esce con i soli mezzi del mondo, primo fra tutti l'appercezione razionale e logica che serve per dominarlo. Anche se, finora, le rivoluzioni sono state, come sostiene Marx, la locomotiva della storia, quella decisiva non può esserlo; essa, semmai, potrebbe essere rappresentata dalla mano che, disperata, tenta di afferrare il freno d'emergenza – ma non si sa se riuscirà a raggiungerlo. Con il *Passagenwerk* Benjamin ha cercato di aprire la possibilità di un'uscita d'emergenza; il progetto di una storia originaria del soggetto moderno con la sua discontinuità storica, le sue fantasmagorie e il suo immaginario stagnante, avrebbe dovuto culminare nella costruzione di una grande sveglia per il secolo, giacché il capitalismo non morirà di morte naturale.⁴⁵

La possibilità di poter morire è la speranza d'infrangere il continuo passaggio da un mondo a un altro, perché fin qui anche la morte non è ancora stata altro che il passaggio in un mondo identico a quello di prima. «Al di là c'è... l'altro inferno»,⁴⁶ nel racconto

⁴⁴ Cfr. T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1976, pp. 250-251.

⁴⁵ Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 848.

⁴⁶ S. Beckett, *Teatro completo*, a cura di C. Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 100.

kafkiano il cacciatore Gracchus non può morire e soltanto per chi è senza speranza a noi la speranza può esser data.⁴⁷ Non si esce dal mondo con un atto di forza dettato dalla logica del dominio, bensì dandogli quel che chiede con l'umiltà e con l'astuzia di Ulisse che, nel racconto di Kafka, crede fermamente che le Sirene cantino mentre in verità stanno in silenzio. Qui Ulisse vince con l'astuzia non solo le Sirene ma anche se stesso.

⁴⁶ Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 243.

Bibliografia

- Adorno Theodor W., “Tentativo di capire «Finale di partita»”, trad. it. di G. Manzoni, in S. Beckett, *Teatro completo*, a cura di C. Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Adorno Theodor W., *Dialettica negativa*, trad. it. di C. A. Donolo, Torino, Einaudi, 1966.
- Adorno Theodor W., *Minima moralia*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1983.
- Adorno Theodor W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1976.
- Beckett Samuel, *Teatro completo*, a cura di C. Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995.
- Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980-1989.
- Benjamin Walter, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.
- Benjamin Walter, *Il drama barocco*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999.
- Benjamin Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Brod Max, *Der Prager Kreis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Brod Max, *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik*, Göttingen, Wallstein 2014.
- Freud Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di S. Daniele, vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Werke [Hamburger Ausgabe]*, hrsg. v. E. Trunz, München, dtv, 2000.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Briefe von und an Hegel*, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg, Meiner, 1952-1960.
- Jabès Edmond, *Le livre des Questions*, Paris, Gallimard, 1963.
- Kafka Franz, “Ungedrucktes von Franz Kafka”, in *Die Zeit*, vol. 43, 1965.
- Kafka Franz, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972.
- Kafka Franz, *Il Processo*, trad. it. di C. Morena, Milano, Garzanti, 1984.
- Kafka Franz, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 2009.

Kafka Franz, *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 2015.

Kallir Alfred, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, trad. di F. Urbani Ferrario, Milano, Spirali, 1994.

Rilke Rainer Maria, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. it di F. Jesi, Milano, Garzanti, 2000.

Wegeler Franz Gerhard, Ries Ferdinand (hrsg. v.), *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, K. Bädker, 1838.