

Sopra un frammento del giovane Kafka. Modi della *Vorstellung*

di Rosalba Maletta
rosalba.maletta@unimi.it

As the title suggests the Brod-Kafka controversy demonstrates how difficult it is to distinguish wishful perceptions from reality-testing. The contribution investigates therefore what is here being called ways of the *Vorstellung* in relation to a Freudian theory of representation. In particular *Vorstellungsrepräsentanz* (representative of the presentation) denounces the problematic functioning of representational processes where language is involved. Dealing with ethical questions, Kafka's early production illuminates the paradox of subjectivity involved in writing. In this in-Between space (*Dazwischen*) language and *Vorstellung* (*Vorstellungsrepräsentanz*) are not intended to guarantee communication. This hinges upon Kafka's narrative strategies which consider living bodies as generating a dialectic of accommodation and excess not to be exhausted by ideas and schematas. Kafka's early prose *Description of A Struggle* as well as the strange devices he conceives while lying in bed, at rest or sleepless illustrate the point. In terms borrowed from Lacans' *Seminar VII* Kafka's answers along with the prose of this period denounce the limits and the deceptive origin of apperception as related to consciousness and the ego. The aesthetical dimension, intertwined with the psychogenesis of the body proper, leads to unprecedented ethical challenges. Representation does not only mediate the knowledge we consume ("ästhetische Freude" – "Apperception"), it also affects knowledge so that we assume with Kafka that representation constructs knowledge. This is also why the Bionian grid as filtering transformational device is compared to Kafka's description of himself as a lattice-work-man, a trellis. The will we are willing to investigate and cope with in Kafka's semi-oneiric productions is a poetic will defying figuration. Emerging by means of stylistic and rhetorical strategies this will disconfirms any systematized mental connection aimed at classifying, explaining, understanding. The idea of *Vorstellung* Kafka maintains challenges our assumptions; it shows how the external world, which is generally understood as the mediation of the perceptual, is overdetermined by our emotions, unconscious desires, affections.

Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse,
die bei völliger Verschiedenheit doch das
gleiche Objekt haben, so daß wieder nur auf
verschiedene Subjekte im gleichen
Menschen rückgeschlossen werden kann
*Franz Kafka*¹

¹ «Si danno nello stesso uomo conoscimenti che, nella più compiuta dissimiglianza, hanno pur sempre l'identico oggetto sicché si può solo risalire alla presenza di diversi soggetti nel medesimo essere umano» (F. Kafka, *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und*

Der erste und nächste Zweck der Realitätsprüfung ist also nicht, ein dem Vorgestellten entsprechendes Objekt in der realen Wahrnehmung zu finden, sondern es wiederzufinden, sich zu überzeugen, daß es noch vorhanden ist
Sigmund Freud ²

Sollecitato e stimolato da uno scritto di Max Brod sull'estetica del bello e del nuovo, il giovane Kafka scrive alcune riflessioni dalle quali emerge un concetto di rappresentazione [*Vorstellung*] atto a illuminare le peculiari strategie stilistiche e retoriche che connotano la sua opera³.

Figuriamoci la situazione: Brod ritrova i fogli dimenticati rimestando tra le carte dell'amico e in *après-coup* – alla luce di ciò che egli è divenuto e di quel che Kafka è divenuto anche grazie alla sua cura – ci trasmette l'inedito premettendovi alcuni commenti⁴.

A quarant'anni dalla morte dell'amico di una vita è come se il dialogo continuasse. Purtuttavia i rimandi a Schopenhauer, al *Chandos-Brief* di Hofmannsthal come ad altri autori riguardano forse l'orizzonte di attese di

Fragmente II, hrsg. v. J. Schillemeit, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 66 [prima edizione 1982]. D'ora innanzi abbreviato con *NSF II* e pagina corrispondente). La traduzione dei testi citati in lingua originale, ove non diversamente specificato, è dell'autrice del saggio.

² «Il primo e più diretto scopo dell'esame di realtà non è per tanto di trovare nella percezione effettiva un oggetto corrispondente a quello rappresentato bensì di ritrovarlo, convincersi che esso è ancora presente»: S. Freud, *Die Verneinung* 1925 citato nell'edizione dei *Gesammelte Werke*, hrsg. v. A. Freud et alii, 18 Bd.n, Imago Publishing Co., London 1940-1952; Fischer, Frankfurt a.M. 1960-1968; qui vol. XIV, p. 14. D'ora innanzi abbreviato con *GW*, volume corrispondente in numeri romani e pagina.

³ Sul giovane Kafka si vedano almeno i seguenti studi: P.-A. Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, Beck, München 2008 (2., durchgesehene Auflage); M. Engel; B. Auerochs (hrsg. v.), *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2010, di cui in particolare i primi tre capitoli, pp. 1-151. K. Wagenbach, *Franz Kafka. Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Wagenbach, Berlin 2006 (erweitert und neu kommentiert). Sulle prime prove narrative si rimanda a G. Kurz (hrsg. v.), *Der junge Kafka*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984.

⁴ Brod pubblica l'inedito di Kafka in *Die Zeit*, n. 43 (1965) con il titolo *Ungedrucktes von Franz Kafka* e un anno dopo nel celebre *Il circolo di Praga* (Id., *Der Prager Kreis*, Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, pp. 93-96; il testo di Kafka alle pp. 94-95) ora disponibile negli *Ausgewählte Werke*: M. Brod, *Der Prager Kreis* (1966), hrsg. v. H.-G. Koch und H. D. Zimmermann unter Mitarbeit v. B. Šrámková und N. Miller, Vorwort von P. Demetz, Wallstein-Verlag, Göttingen 2016, pp. 141-146; il testo di Kafka pp. 143-145.

Brod più di quanto non rispecchino la formazione e la personalità di Kafka, che in ciò rimane a mio giudizio sul terreno individuato da Scholem⁵.

Qualcosa di decomposto che riguarda l'occidente

In questo scritto mi concentro su quel particolare *modo* del rappresentare e della rappresentazione che accomuna letteratura, parola poetica e psicoanalisi. La *Vorstellung* conosce in Kafka articolazioni che, secondo il suo stesso dirsi e scriversi, lo pongono come «fine o inizio», in una contraddizione logica atta a capovolgere l'evidenza causale in una indecidibilità che l'operatore disgiuntivo rilancia⁶.

A ciò si aggiunga il carattere peculiare della *Vorstellung* freudiana che si colloca tra percezione e coscienza, dove è ciò che funziona a livello del principio di piacere nella consapevolezza della recita. La *Vorstellung* è quindi ciò che interessa il soggetto dell'enunciato in quanto distinto dal soggetto dell'enunciazione, proprio perché la pulsione non perviene a rappresentazione⁷. E d'altra parte rappresentazione risulta essere in Kafka, come dice Lacan per la psicoanalisi di Freud, «qualcosa di decomposto» e che riguarda l'Occidente⁸; qualcosa che mette sempre in gioco il motivo della

⁵ «Esiste una profonda differenza tra la maggior parte degli autori ebrei che sono diventati celebri nella letteratura tedesca, e un piccolissimo gruppo, che è però di altissimo livello. Per quelli del primo gruppo, come ad esempio nell'ultima generazione Arthur Schnitzler, Jakob Wassermann, Franz Werfel, Stefan Zweig, il fatto di appartenere alla cultura tedesca, ovvero al popolo tedesco, è cosa ovvia. A questa inquietante e tragica illusione [...] soltanto pochi tra i cervelli di prim'ordine dell'ebraismo di lingua tedesca sono sfuggiti. Tra costoro si annoverano Freud, Kafka e Benjamin. Quasi per l'intera loro esistenza essi si sono serbati indenni dalla fraseologia tedesca, anzi dall'esprimere "noi tedeschi", e scrissero con piena coscienza della distanza che, in quanto ebrei, li divideva dai loro lettori tedeschi» (G. Scholem, *Walter Benjamin in Walter Benjamin e il suo angelo* (1968), tr. it. di M. T. Mandalari, Adelphi, Milano 1978, p. 99).

⁶ «Io sono Fine o Inizio», così termina una lunga riflessione consegnata ai *Quaderni in ottavo* (NSF II, p. 98).

⁷ S. Freud, *Das Unbewußte* (1915) - GW X, pp. 275-276. Lo stesso avviene per gli *Affekte* che subiscono il destino della rimozione per emergere alla coscienza nel travestimento e nello spostamento.

⁸ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960* (1986), testo stab. da J.-A. Miller, ed. it. a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 1994, p. 75. In questo Seminario Lacan enuncia le conseguenze del *lavoro* dell'inconscio freudiano: «La *Vorstellung* in Freud è presa nel suo carattere radicale, nella forma con cui è stata introdotta in una filosofia essenzialmente impostata come teoria della conoscenza. Ed è qui la cosa notevole – egli le attribuisce fino in fondo quel carattere a cui proprio i filosofi non hanno potuto decidersi a ridurla, di corpo vuoto, di spettro, di pallido incubo della relazione con il mondo, di godimento

finzione e del bluff proprio perché l'umano parla e come parla, mentisce. Non può fare diversamente poiché il linguaggio è sempre inadeguato⁹.

Dobbiamo per altro considerare che tanto il *Frammento* qui presentato quanto le riflessioni di Brod, pubblicate nella *Gegenwart* del febbraio 1906 in due parti e delle quali Kafka considera solo la prima¹⁰, vengono scritte in un momento di grandi mutamenti per l'orizzonte cognitivo, l'*habitus* percettivo e le credenze dell'uomo del Novecento. Le leggi fisiche reggono un universo dove ciò che è non è ciò che appare e, soprattutto, non è ciò che viene dettato dai sensi talché l'interiorità viene sempre più avvertita come estranea e straniante rispetto al mondo del *cogito*.

“Averne abbastanza”

Che cosa intende allora il soggetto che dice bello come nuovo e nuovo come bello? Che cosa ci sta dicendo Kafka in questo scritto del 1906? Non enunciazioni di fatti osservati o formulazioni di una teoria mirante a rappresentare un orizzonte di certezze acquisito e misurabile (uomini scientifici al punto *c*). La *affectio* della stanchezza introduce le passioni, le sensazioni, le emozioni del soggetto e una soglia oltre la quale si verifica un “troppo” che interessa lo schermo anti-stimolo [*Reizschutz*], che investe il paraeccitazione nella funzione di filtro. Il corpo-soma registra fisiologicamente un “averne abbastanza di qualcosa per il momento”.

Come si riflette questo regolarsi della fisiologia del corpo sulla psiche, se il paraeccitazione non è elastico negli accomodamenti? Ritengo che sia questo un punto capitale per intendere le obiezioni che Kafka muove a Brod come pure che qui sia una chiave determinante per cogliere l'unicità di una scrittura che non conosce eredi e nulla concede agli epigoni.

estenuato che al di là di tutta l'interrogazione del filosofo ne fa il tratto essenziale. E isolandola in questa sua funzione Freud la strappa alla tradizione» (*Ibidem*, pp. 75-76).

⁹ «Per tutto quanto è al di fuori del mondo dei sensi il linguaggio può essere usato solo in modo allusivo, ma mai, neppure approssimativamente, per similitudini, giacché esso, conformemente al mondo sensibile, tratta solo del possesso e delle sue relazioni» (NSF II, p. 59).

¹⁰ M. Brod, “Zur Ästhetik”, in *Die Gegenwart*, n. 7 (1906), pp. 102-104; n. 8 (1906), pp. 118-119, ora anche in Id., *Über die Schönheit häßlicher Bilder. Essays zu Kunst und Ästhetik*, hrsg. v. H.-G. Koch u. H. D. Zimmermann unter Mitarbeit v. B. Šramková und N. Miller, Vorwort v. L. Müller, Wallstein, Göttingen 2014, pp. 197-211.

Nel *Frammento* – precisamente al *punto c* – essenziale alla nuova visione delle cose risulta la *Ermüdung* che traduciamo con “stanchezza” e che Kafka non esita a definire «un dato di fatto [*Thatsache*] genericamente fisiologico, non solo estetico»¹¹.

Il concetto di rappresentazione che chiama in causa Kafka è narrativo – si pensi alla piccola storia della ricerca dell'indirizzo – e, soprattutto, surdeterminato come quello che Freud mette a punto differenziando la psicoanalisi dalle teorie della rappresentazione, della soglia, della sensazione negativa e soprattutto dell'intenzionalità di Brentano¹².

Poi c'è la perdita di equilibrio [*Gleichgewicht*] e l'urgenza [*müssen*] del tutto [*alles*] di riposare [*ruhen*] nei fondachi cavi, nei corpi cavernosi [*in seinen gehöhlten Lagern*]. A suo modo Kafka li frequenta, ma appunto a suo modo in essi si rifugia per scrivere¹³.

Al punto b) e al punto c) Kafka chiama in causa la fisiologia accanto al sentimento di piacere estetico più volte menzionato da Brod¹⁴ [*ästhetisches Lustgefühl*]. Al punto c) c'è anche la dislocazione del nuovo. Oltre allo sforzo cognitivo [*Lernen*] è contemplato quello fisico che consiste nello scalare un monte e vede quindi il corpo impegnato nella salita. Uno sforzo fisico in

¹¹ Nella traduzione proposta in F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972 p. 5, ripresa da Luigi Ferrara degli Uberti ne *Il circolo di Praga* (M. Brod, *Il circolo di Praga*, tr. it. a cura di L. Ferrara degli Uberti, edizioni e/o, Roma 1983, p. 99, che per il Frammento di Kafka scrive espressamente di riprodurre il testo nella traduzione di Pocar, cfr. *ivi*, nota dal curatore) si legge «psicologico», versione non giustificata dall'originale brodiano, per cui si veda *Ungedrucktes zu Franz Kafka in Die Zeit*, cit., nonché M. Brod, *Der Prager Kreis* (1966), ed. 1966 Kohlhammer p. 94; ed. Wallstein degli *Ausgewählte Werke* 2016, cit., p. 144 nonché: F. Kafka, *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hrsg. v. M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, pp. 9-11. Qui p. 9; *Apparatband*, p. 36; p. 129. D'ora innanzi abbreviato con NSF I e pagina corrispondente.

¹² Su questi aspetti si vedano le ricerche di Enzo Funari: E. Funari, *Il giovane Freud. Sigmund Freud e la scuola di Vienna*, Loescher, Firenze 1981; Id., *Natura e destino della rappresentazione*, Raffaello Cortina, Milano 1984; Id., “Contestualità e specificità della psicoanalisi”, in A. A. Semi (a cura di), *Trattato di psicoanalisi I - Teoria e tecnica*, Raffaello Cortina, Milano 1988, pp. 3-40.

¹³ «Per le mie scritture abbisogno di isolamento [*Abgeschiedenheit*], non come “un eremita”, non sarebbe abbastanza, sibbene come un morto», dichiara a Felice nel 1913 (F. Kafka, *Briefe an Felice*, hrsg. v. H.-G. Koch, Fischer, Frankfurt a.M. 1967, p. 412). E si veda pure la lunga nota di diario dei primi di gennaio 1912: F. Kafka, *Tagebücher*, hrsg. v. H.-G. Koch, M. Müller, M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M., p. 341. D'ora innanzi abbreviato con *KAT* e pagina corrispondente.

¹⁴ M. Brod, “Zur Ästhetik” (1906), in Id., *Über die Schönheit häßlicher Bilder*, cit., p. 202.

posizione verticale comporta che i pensieri si strutturino in un certo modo, legato pure alle dimensioni differenti che acquisiscono gli oggetti¹⁵.

Altra fatica, ulteriore impegno è quello legato al nutrimento; l'investimento interessa in questo caso i processi metabolici dell'organismo come pure i processi di incorporazione, interiorizzazione e internalizzazione, dove sedimenta l'acquisizione identitaria. Che il cibo menzionato sia poi la carne di vitello [*Kalbfleisch*] chiama in causa l'idolatria che nel *corpus* kafkiano è sovente legata al cannibalismo.

La preposizione *bei* introduce poi nel *Frammento* in esame il gerundio come modo indefinito del verbo. Trattasi per tutti e tre gli esempi di lessicali in funzione nominale o predicativa. Essi esprimono un'azione infinitiva che cogliamo nel suo svolgersi, dunque nella dimensione durativa della quale non viene determinato l'inizio o la fine. È il corpo che vive e libera energia, immantinente convertita in scrittura, in quella dimensione più prossima al pulsionale che è l'*atto*.

Solo dell'atto introiettivo-incorporativo ci viene detto che si svolge a mezzodì. È opportuno ricordare come Kafka devolvesse serate e notti a scritture inframmezzate da passeggiate; con quale cura selezionasse gli alimenti evitando quelli più sapidi o impegnativi per la masticazione, dei quali però fa orge ideative che tocca alla pagina bianca digerire¹⁶.

Nell'illustrare poi lo stato [*Zu-stand*] dell'oggetto [*Gegen-stand*] che ha perso l'equilibrio Kafka ricorre all'aggettivo qualificativo "übel", che è sì "cattivo" ma designa pure il malessere fisico legato alla nausea come "averne abbastanza" di qualcosa al punto che lo stimolo e la voglia si mutano in quanto di più prossimo al dis-gusto. Nota la locuzione: «es ist / wird mir übel» che

¹⁵ Su questo punto si rimanda a D. Anzieu, *Il pensare. Dall'io-pelle all'io pensante* (1994), tr. it. di L. Marinese, Borla, Roma 1996.

¹⁶ Una consistente annotazione del 30.10.1911 registra la marcata ambivalenza portata sul nutrimento: «Questa bramosia [*Verlangen*], che ho quasi sempre quando mi sento lo stomaco a posto, di accumulare in me rappresentazioni di spaventose imprese temerarie con i cibi. In particolare dinanzi alle salumerie soddisfo questa brama. Se vedo una salsiccia che un cartello indica come salsiccia casalinga stagionata, mi figuro di affondarvi i denti con tutta la forza e mando giù in fretta, con regolarità, incurante, come una macchina. La disperazione che, persino nella fantasia, consegue immediatamente da questa azione, accresce la mia fretta. Mi ficco in bocca, senza morderli, lunghi pezzi di costole e poi li tiro fuori da dietro lacerando stomaco e intestini [...]» (*KAT*, p. 210).

esprime la sensazione di dover vomitare; sentire il bisogno di espellere qualcosa, di sputarlo, metterlo fuori di sé¹⁷.

Nel *Frammento* individuiamo pertanto differenti piani del discorso che coinvolgono il soggetto nell'interazione con il mondo: quello fisico e fisiologico (i sensi – la stanchezza nel senso dell'“averne abbastanza di una cosa per il momento e in un determinato contesto”); quello psichico (l'esperienza emotiva portatrice di significato); il cognitivo, dove si pone pure una distinzione tra uomini scientifici e uomini estetici. Non dimentichiamo che per la psicoanalisi lo scarto tra la rappresentazione di cosa cosciente e la rappresentazione di cosa inconscia costituisce il cuore dell'attività psichica e che ogni accesso diretto alla rappresentazione di cosa (cosciente e *a fortiori* inconscia) è un'illusione. Ricorrere alla rappresentazione significa dimostrare che non c'è rispecchiamento tra percezione e oggetto del desiderio¹⁸.

Nella risposta a Brod Kafka chiama in causa un «*bedrängtes Lustgefühl*». Un sentimento di piacere [*Lustgefühl*] rischia di consumarsi in un fare impellente, dove l'“Io penso” è catturato nel gioco narcisistico di un sociale dominato dalle mere parvenze. Il riferimento, esplicitato da Brod nelle note di presentazione al testo di Kafka solo nella versione di *Die Zeit* (22.10.1965), è alla lettera “della forra del lupo” [*Wolfsschlucht*] in cui Kafka rimprovera all'amico di circondarsi di falsi seguaci. Azzimati ipocriti da salotto fungono da specchio ingannevole confermando Brod nelle sue certezze e nelle sue credenze¹⁹.

¹⁷ Alla voce “*übel*” il Duden registra: «nicht so, wie es dem Wunsch, der Absicht entsprochen hätte; sich zum Nachteil entwickelnd; mit Widrigkeiten, Beschwerden verbunden». E ancora: «jemandem ist, wird übel (*jemand hat das Gefühl, sich übergeben zu müssen*): <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/%C3%9Cbel>.

¹⁸ A. Green, *Propedeutica. La metapsicologia rivisitata* (1995), Borla, Roma 2001, p. 107.

¹⁹ In questa lettera, che di per sé meriterebbe uno studio a parte, Kafka rimprovera a Brod di cedere alle lusinghe di un gruppo di finti discepoli che frequentano le sue lezioni senza vera partecipazione, limitandosi piuttosto a rifargli il verso in uno sterile scimmiettamento. Già in questo confronto della fine del 1903 o degli inizi del 1904 veniamo a sapere che Brod procede per giudizi e distinguo netti rispetto all'ascesi rappresentativa di Kafka. Ad esempio egli discrimina in Flaubert ciò che è bello da ciò che ricadrebbe nelle mere «chiacchiere sentimentali». Fervente ammiratore del francese, Kafka fa notare all'amico che lo stesso potrebbe valere per il *Werther* di Goethe. Già in questa lettera Kafka pone la stanchezza, “l'averne abbastanza, a sufficienza di qualcosa per il momento”, dalla parte delle «chiacchiere sentimentali» in opposizione al saper ascoltare di chi desidera essere *con* e *per* l'amico proprio perché si assenta dalle sue lezioni quando queste si trasformano nel gioco ipocrita di un

Stare nelle cose

Per lo scrittore Franz Kafka è lo stile a far parlare il corpo in una sua verità, a conferirgli ritmo e pause. Nel momento della scrittura il *cogito* deve essere tenuto a bada per non interferire con il *godimento*. Il ricorso alla punteggiatura come ad altri segni paragrafematici, l'attenzione per gli elementi prosodici, i tratti sovrasegmentali, l'abitudine di illustrare le sue scritture con schizzi a penna ha funzione pittogrammatico-auditiva²⁰.

Parlare di rappresentazione [*Vorstellung*] tenendo conto del soggetto dell'inconscio e delle sue interferenze nella vita vigile comporta pertanto una torsione logica che mette in discussione i concetti e distingue la *Lust* e il *Lustgefühl* tanto dalla *Freude* quanto dalla *ästhetische Apperception*. L'apparato psichico ha dovuto risolversi a rappresentarsi il mondo esterno solo in un secondo momento; per la psicoanalisi il giudizio di attribuzione precede il giudizio di esistenza²¹.

La realtà psichica è attraversata da parte a parte non solo dalla mancanza, dal senso della perdita ma proprio per questo, e soprattutto, dalla tendenza allucinatoria a negare, denegare o forcludere il vuoto costitutivo della soggettività. L'apertura verso l'oggetto di soddisfacimento allucinatorio non può aver luogo se non in condizioni particolari, quali lo stato di sonno o quegli stati semi-oniroidi che strutturano i processi creativi. Ne consegue che l'esame di realtà consiste in un incessante lavoro di filtraggio, atto a raggiungere un grado di omeostasi, una sorta di bilanciamento tollerabile tra stimoli endogeni ed esogeni²².

consenso conformistico, interessato e gratuito (F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, hrsg. v. M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1958, pp. 24-25).

²⁰ Porgo qui solo un esempio dal diario del 16 marzo 1912: «Notwendigkeit, über Tänzerinnen mit Rufzeichen zu reden. Weil man so ihre Bewegung nachahmt, weil man im Rhythmus bleibt und das Denken dann im Genusse nicht stört, weil dann die Tätigkeit immer am Schluß des Satzes bleibt und besser weiterwirkt» (KAT, p. 409) - «Necessità di parlare delle ballerine con punti esclamativi. Perché così se ne imita il movimento; perché *si rimane nel ritmo e il pensiero poi non turba nel godimento [Genuß]*, perché poi l'attività rimane sempre alla fine della frase e continua ad agire meglio».

²¹ Paradigmatico ed esemplificativo per il nostro discorso il racconto di Kafka *Un artista della fame (Ein Hungerkünstler – 1917)*, ma i *loci* si lasciano moltiplicare nell'orizzonte di lettura di ciascuno.

²² Se parliamo di percezione di un oggetto nella realtà, ciò avviene poiché releghiamo l'allucinatorio fuori della coscienza. Il ricordo non doppiere mai la cosa. L'evocazione e la presentificazione si svolgono altrove rispetto a quella traccia aperta dalla *Bahnung*:

Nelle prime prose kafkiane le rappresentazioni rivelano il carattere di ri-presentazione come presentificazione che il soggetto rivolge a sé di stati d'animo determinati dagli oggetti e dagli incontri nonché di un universo mentale precedente la nascita alla soggettività. Già in queste prime scritture si misura l'inadeguatezza del limite imposto dal principio di realtà che è sempre frutto di un accomodamento²³.

In *Descrizione di una battaglia* [*Beschreibung eines Kampfes*], la cui prima stesura risale in parte già al 1904, assistiamo a esercizi di percezione, eccezionalmente surdeterminati²⁴. Il salire e lo scendere del corpo, il diminuire o crescere a dismisura; posture, percetti e sensazioni ci vengono restituiti dagli incontri che l'istanza narrante di prima persona singolare fa accadere nella città di Praga nell'interazione con i diversi alter-ego che popolano la scena, sospesa tra fantasia e realtà, percezione e rappresentazione, desiderio e *Hilflosigkeit*.

Si pensi alla conversazione con l'orante [*der Beter*], il quale dà corpo al desiderio di vedere le cose prima che la coscienza possa nominarle proprio perché la rappresentazione del mondo non è, non può mai essere il risultato della mera riproduzione di un esterno:

«L'investimento di desiderio, come il rilascio di dispiacere in occasione di un nuovo investimento del ricordo in questione, possono essere biologicamente dannosi. L'investimento di desiderio lo è ogniqualvolta superi una certa misura sollecitando per tanto alla scarica. Il rilascio di dispiacere lo è perlomeno ogniqualvolta l'investimento dell'immagine-ricordo ostile non consegua dal mondo esterno, bensì da ψ stesso (mediante associazione). Si tratta anche qui di un segno atto a distinguere la percezione dal ricordo (rappresentazione – *Vorstellung*)» (S. Freud, *Entwurf einer Psychologie* (1895), in Id., *Gesammelte Werke. Nachtragsband, Texte aus den Jahren 1885 bis 1938*, hrsg. v. A. Richards, unter der Mitarbeit v. I. Grubrich-Simitis, Fischer, Frankfurt a.M. 1987, pp. 375-486; qui p. 392).

²³ I Botella osservano: «L'allucinatorio relegato dietro qualità di coscienza e di memoria va di pari passo con gli occhi che si aprono sul mondo: la percezione del mondo nasce nel dispiacere come la rappresentazione dell'oggetto reale compare solo nel dolore della sua assenza» (Cesar e Sara Botella, *La raffigurabilità psichica* (2001), tr. it. di R. Clemenzi Ghisi e M. Dallaiti, Borla, Roma 2004, p. 211).

²⁴ Terremo presente solo la prima stesura di *Descrizione di una battaglia*. Su *restitutio* e confronti tra *Fassung A* e *B* si veda *NSF I, Apparataband*, pp. 37-57 nonché B. Neymeyr, *Beschreibung eines Kampfes* in M. Engel, B. Auerochs (hrsg. v.), *Kafka Handbuch*, cit., pp. 91-94. Pionieristico e determinante il lavoro di Ludwig Dietz: F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften*, hrsg. v. L. Dietz, Nachwort v. M. Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1969 nonché J. Ryan, "Die zwei Fassungen der 'Beschreibung eines Kampfes'. Zur Entwicklung von Kafkas Erzähltechnik", in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), pp. 546-572.

L'uomo che mi stava di fronte, sorrideva. Poi si piegò sui ginocchi e mi raccontò con la faccia di uno che ha sonno: «Non c'è mai stato un tempo in cui fossi convinto della mia vita da me. Colgo le cose [*Dinge*] intorno a me solo in rappresentazioni così caduche [*hinfällige Vorstellungen*] che credo sempre che le cose siano vissute un tempo, ora però stiano scomparendo. Sempre, caro signore, provo una voglia che mi dà il tormento [*quälende Lust*] di vedere le cose [*Dinge*] così come possono essere, prima che mi si mostrino. Esistono forse belle e salde. Deve essere così perché sovente sento le persone parlarne in questo modo (*NSF I*, p. 91, corsivo r. m.).²⁵

In realtà si tratta di stare nelle cose prima che l'Io dell'appercezione cominci o, per meglio dire, prima che esso cominci a raccontarsi che si racconta appercependo. Addirittura stare nelle cose prima di esistere per farle esistere, là dove noi non le afferriamo, non le chiudiamo in concetti [*“be-greifen”*; *“Be-griffe*]. Il maglio che si scaglia nella rete del per-cetto – e addirittura in seguito del con-cetto – fa le cose decidue e caduche, le fa *“hin-fällig”*.

Si tratta allora di dismettere il narcisismo del controllo auto-consapevole per stare presso le cose e guadagnare quella stabilità che rende pervie, elastiche e porose le sinapsi di connessione nel reticolo del paraeccitazione. Si tratta, infine, di stare appena un poco fuori di sé presso di sé per incontrarsi là dove non ci si aspetta ed è questo il lavoro dell'artista, dello psicoanalista e del poeta²⁶.

Ed è questa l'obiezione più grande mossa all'equazione nuovo = bello, investigata da Brod. Davvero le cose vanno così lisce? Due vie dello psichico si embricano; quella progressiva va verso la rappresentazione, quella regressiva si volge all'allucinazione²⁷.

Questo sta dicendo Kafka e per noi, lettori eteroevi di una ipermodernità stocastica, si tratta di una lezione da ripensare e rilanciare. Ciò che viene percepito e ciò che viene rappresentato dalla coscienza è frutto di una

²⁵ Si veda anche per la versione a stampa: F. Kafka, *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. W. Kittler, H.-G. Koch, G. Neumann, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 390. D'ora innanzi abbreviato *DzL*.

²⁶ Quasi all'inizio del *IV Quaderno in ottavo*, sotto «Per l'ultima volta psicologia!», che segna un distanziamento dalla psicologia descrittiva, centrata sull'ego, Kafka annota: «Due compiti di inizio vita: restringere sempre più il tuo cerchio e controllare sempre di nuovo che tu non ti tenga nascosto da qualche parte fuori del tuo cerchio» (*NSF II*, p. 134).

²⁷ «Che il prodotto finale sia vissuto come rappresentazione, vale a dire soltanto dentro, o come percezione, vale a dire anche fuori, dipenderà dal lavoro dell'esame di realtà» (C. e S. Botella, *La raffigurabilità psichica*, cit., p. 212).

riduzione e di un procedimento molto complesso che si organizza su di uno sfondo allucinatorio.

La fabulazione kafkiana si gioca nel frammezzo [*Dazwischen*] tra la *quälende Lust* dell'orante di cui sopra e il sentimento di piacere incalzato e messo alle strette, di cui nel Frammento in analisi al capo ̲. In entrambi i casi è in gioco una *Lust* che, proprio perché comporta un patimento, è godimento incline a risucchiarsi nell'allucinazione sconfessando il lutto della perdita, il quale ultimo incontra la gioia estetica [*ästhetische Freude*] come *bedrängtes Lustgefühl*.

Il sentimento di piacere è incalzato [*bedrängt*], sollecitato a intraprendere il suo proprio al-di-là per ricadere nei corpi cavernosi di un'omeostasi che ricerca e persegue il principio di costanza. Detto in termini ancor più rigorosamente freudiani – nell'obiezione che Kafka muove a Brod è in gioco quello scarto che libera l'*après-coup* strutturando il vissuto individuale: «*Es entsteht ein wenig Lärm, dazwischen dieses bedrängte Lustgefühl, aber bald muß alles in seinen gehöhlten Lagern ruhen*».

Epifanie della scrittura

Es gibt Fragen über die wir nicht hinwegkommen können, wenn wir nicht von Natur aus von ihnen befreit wären
(*NSF II*, p. 59)²⁸

Con «un po' di frastuono» si annunzia il *Dazwischen* come tempo di una latenza. Il corpo all'opera nel processo creativo fa segno a quell'eterocronia in cui Freud pone la *Bahnung*²⁹. Ci muoviamo attorno a regioni in cui si

²⁸ «Si danno domande alle quali non potremmo smettere di pensare se non ne fossimo liberati per natura».

²⁹ Ed è in questi termini che si può leggere la scrittura di Kafka che nel 1906 ha già ampiamente imboccato la via della letteratura nel solco di quella *Umschrift* che Freud individua quale incessante ritrascrizione della traccia. L'idea di una *Umschrift* compare nella lettera a Fließ del 6.12.1896. Su questa acquisizione, che segna un distinguo imprescindibile per la psicoanalisi rispetto alle altre discipline della mente, anche e soprattutto in relazione ai processi di scrittura: cfr. F. Dirkopf, I. Härtel, C. Kirchhoff, L. Lippmann, K. Rothe (hrsg. v.), *Aktualität der Anfänge. Freuds Brief an Fließ vom 6.12.1896*, [transcript] Verlag, Bielefeld 2008. Mi sono in parte occupata di questi temi in R. Maletta, "Dis-adattare al debito. Kafka, la letteratura e 'la parola che chiama'", in F. Leoni (a cura di), *Re Mida a Wall Street*.

configura una relazione tra la psiche e la traccia: «che potremmo definire come un primo fondamento dei processi soggettivi anche se a questo livello il soggettivo è una forma minimale di autopresentazione del provato»³⁰. L'uomo è in Kafka l'animale che si autopresenta l'incontro con il lembo di reale, che lo afferra sul registro del po' di frastuono nello scollamento del *cogito*³¹.

Con la sua letteratura e i suoi stili ipocondriaci – di cui la stanchezza come “averne abbastanza o a sufficienza di”, è qui solo un epifenomeno, uno dei più significativi poiché investe il sociale, le sue regole e le sue recite – Kafka ci dice che la rappresentazione non è mera riproduzione bensì ri-presentazione [*re-praesentare*] di una traccia che si perde nella favola degli inizi:

27 dicembre 1911 - Questo senso del falso, che provo quando scrivo, si potrebbe raffigurare [*darstellen*] con l'immagine [*Bilde*] di uno che davanti a due buchi nel suolo aspetta una apparizione [*Erscheinung*] che può uscire soltanto da quello di destra. Ma mentre proprio questo resta tappato in maniera appena visibile, da quello di sinistra sale un'apparizione dopo l'altra che cerca di attirare lo sguardo su di sé e infine vi riesce senza fatica [*müheles*] per via delle sue dimensioni crescenti [*durch ihren wachsenden Umfang*] che, per quanto lo si impedisca, alla fine addirittura nascondono l'apertura giusta. Ora però, quando non si voglia abbandonare questo posto - e non lo si vuole a nessun costo -, si dipende da queste apparizioni che, tuttavia, a causa del loro carattere fugace - la loro forza si consuma nel mero apparire - non possono bastare a un individuo il quale, quando per debolezza ristagnano, le scaccia verso l'alto e in tutte le direzioni solo per portarne su altre, poiché la vista duratura di una è insopportabile e poiché rimane anche la speranza che, una volta esaurite le apparizioni false, emergano finalmente quelle vere [*die wahren*] (KAT, pp. 325-326).

Passaggio formidabile intorno al processo creativo e alla sua genesi, che mostra quanto la costanza percettiva sia un costrutto di cui l'organismo necessita per raccontarsi il mondo. Kafka registra l'interferenza di stimolo distale e prossimale, il tentativo di rendere la surdeterminazione con cui l'oggetto impatta sulla psiche del soggetto immerso nella scrittura. La dimensione estesiologica risulta incommensurabile rispetto a quel che lo

Debito, desiderio, distruzione tra psicoanalisi, economia, filosofia LETTERA 5. Quaderni di clinica e cultura psicoanalitica, Mimesis, Milano 2015.

³⁰ M. Balsamo, “Come si traduce ‘Nachträglichkeit’ in italiano?”, in Id. (a cura di), *Forme dell'après-coup*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 19. E Balsamo continua: «Qui si radica evidentemente tutta la questione di definire se questo autopresentato sia una dimensione allucinatoria o percettiva. La proposta di Freud del *Progetto* è di considerare la rappresentazione come un investimento parziale della traccia percettiva mentre l'allucinazione ne sarebbe l'investimento massivo» (Ivi).

³¹ Mi sono in parte occupata di questi temi in R. Maletta, “Dis-adattare al debito. Kafka, la letteratura e ‘la parola che chiama’”, cit.

scrittore coglie dei propri processi ideativi a livello di sub- e preconscious nell'incontro con la realtà esterna, senza dimenticare che il funzionamento somatico pertiene al *reale* del corpo in quanto distinto dall'immagine corporea che nutre l'immaginario e l'immaginazione³².

Le fabulazioni, come gli apologhi che Kafka mette a punto, girano intorno a una consonanza, un accordo sempre ellittico, incompiuto, mancato dei due sistemi percezione-rappresentazione³³. Si delinea una topologia dei luoghi psichici da cui provengono le apparizioni [*Erscheinungen*] della visione sopraccitata che elude il *πάθει μάθος*, proprio perchè vi si riconosce irriducibile³⁴.

A ciò si aggiunga per l'ebreo la Seconda Parola del Sinai: «Non ti farai immagine alcuna» che conferisce alla *Vorstellung* un carattere di ricerca definito da un'etica del linguaggio, in cui a predominare è la dimensione pittogrammatico-auditiva. Di qui l'antipatia di Kafka per le antitesi, la sua disperazione con le metafore allorché i sensi percepiscono rumori esterni che distolgono dai rumori e dalla visione interna³⁵ e, soprattutto, la forte inclinazione per quelle situazioni dove a dominare sono le logiche fuzzy o paraconsistenti.

La psicoanalisi freudiana distingue nella rappresentazione il rappresentante psichico [*psychischer Repräsentant*] e il rappresentante ideativo [*Vorstellungsrepräsentant*]. La *Vorstellung* è rappresentata sul versante psichico dalla sua *Repräsentanz* che comporta tanto la *Vorstellung*

³² «Il corpo temprato afferra i suoi compiti. Curo l'animale con gioia crescente. Il luccichio degli occhi bruni mi ringrazia. Siamo d'accordo» (*NSF II*, p. 563). Su questi aspetti cfr. J. McDougall, *Teatri del corpo* (1989), Raffaello Cortina, Milano 1990, p. 25 sgg.

³³ Degna di Kafka la seguente osservazione dei Botella: «Come nel gioco del cucù, chiudendo e aprendo gli occhi, l'Io identifica lo stesso contenuto a volte come una rappresentazione, a volte come una percezione. Tuttavia, questo risultato, secondo il lavoro dell'Io, non impedisce che un'invarianza della loro dualità negativa sia mantenuta in permanenza dalle proprietà della simmetria. Questa ordina il funzionamento globale della vita psichica» (C. e S. Botella, *La raffigurabilità psichica*, cit., p. 212).

³⁴ Eschilo, «Agamennone», in Id., *Oresteia*, tr. it. di R. Cantarella, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano 1981, v. 177, p. 46.

³⁵ Il 6 dicembre 1921: «Le metafore sono una fra le tante cose che mi fanno disperare nella scrittura. La mancanza di autonomia dello scrivere, dipendere dalla domestica che accende il fuoco, dal gatto che si scalda alla stufa, persino dal povero vecchio che si scalda. Tutte queste sono mansioni autonome, con leggi proprie, solamente lo scrivere è inerme ed esposto [*hilflos*], non dimora in se stesso, è divertimento e disperazione» (*KAT*, p. 875). Per le antitesi si veda la lunga nota di *Diario* di dieci anni prima (20 novembre 1911, *KAT*, p. 259).

stessa quanto l'*Affekt*³⁶. Kafka mette in atto delle situazioni che riferiscono di questo scollamento, di questo accomodamento che rimane sempre insufficiente, sempre precario.

La consapevolezza che egli esprime è che si tratta di regimi di discorso differenti; nella fattispecie di quel discorso che Freud ha collocato nella distinzione tra rappresentazione di cosa [*Sachvorstellung*] e rappresentazione di parola [*Wortvorstellung*]³⁷. Soprattutto nel concetto di rappresentante ideativo [*Vorstellungsrepräsentanz*] che è l'unica espressione linguistica che possiamo usare per parlare di manifestazioni della pulsione nella nostra vita cosciente, la quale pure ne è determinata. Se la pulsione non attraversa siffatti travestimenti, di essa non è possibile parlare, men che meno scrivere³⁸. Ci sono inoltre affetti inconsci che giammai perverranno alla coscienza, il che dà conto di una temporalità psichica organizzata intorno a ritorni, ripetizioni, iterazioni, circolarità – una ritmica che non va affatto di pari passo con il tempo dell'orologio e della quale lo scrittore Franz Kafka è perfettamente consapevole³⁹.

³⁶ La terminologia freudiana è sviluppata nei saggi metapsicologici del 1915: «Una pulsione non può mai divenire oggetto della coscienza, solamente la rappresentazione [*Vorstellung*] che la rappresenta [*repräsentiert*]. Anche nell'inconscio non può essere rappresentata [*repräsentiert*] altrimenti che mediante la rappresentazione [*Vorstellung*]. Se la pulsione non si agganciasse a una rappresentazione [*Vorstellung*] o non emergesse come stato dell'affetto [*Affektzustand*], non potremmo saperne alcunché. Se tuttavia parliamo di un moto pulsionale inconscio o rimosso, questa è un'innocua trascuratezza dell'espressione linguistica. Non possiamo intendere null'altro che un moto pulsionale, la cui rappresentanza ideativa [*Vorstellungsrepräsentanz*] è inconscia, perché nient'altro è ipotizzabile» (S. Freud, *Das Unbewußte*, 1915, *GW X*, pp. 275-276). Gli *Affekte*, che subiscono il destino della rimozione, emergono alla coscienza solo nel travestimento e nello spostamento. L'idea dell'emersione di un fantasma crudo è mera finzione. Come le cose si legano da un punto di vista topico, dinamico ed economico è quanto a tutt'oggi costituisce il plesso di un'estetica psicoanalitica per la quale si rimanda ai lavori di André Green; Janine Chasseguet-Smirgel; Jean Bellemin-Noël; Pierre Fédida; François Regnault.

³⁷ S. Freud, *Das Unbewußte* (1915), *GW X*, pp. 300-303. E si veda su questo aspetto Lacan: «Perché quindi stupirsi del fatto che Freud ci dica che i processi di pensiero che avvengono tra percezione e coscienza non sarebbero nulla per la coscienza, se non potessero essere fatti pervenire attraverso un discorso, attraverso ciò che può venir esplicitato nel *Vorbewusstsein*, nel preconsciouso? Che cosa vuol dire? Freud non ci lascia alcun dubbio – si tratta di termini [*mots*]. E, beninteso, queste *Wortvorstellungen* di cui si tratta vanno anche situate rispetto a ciò che articoliamo qui» (J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 76).

³⁸ S. Freud, *Das Unbewußte* (1915), *GW X*, p. 276. A. Green, *Il lavoro del negativo* (1993), tr. it. di A. Verdolin, Borla, Roma 1996, in particolare per le conseguenze che questo ha nell'assetto interpretativo della Seconda Topica, pp. 252-292.

³⁹ In data 3 gennaio 1921 egli annota: «In un'autobiografia non si può evitare che molto spesso là dove, secondo verità, si dovrebbe inserire "una volta", si scriva "più volte". Si è appunto

Idiosincrasie della percezione. l'uomo-griglia tra stanchezza e *Lustprinzip*

L'*Affekt* è l'importo di eccitazione dello stimolo che la *Vorstellung* riesce a trattenere, quando le riesce di trattenerlo e dargli una cornice strutturante, una capienza, una misura a che vi sia *Vorstellung*. Si pensi allo *Umfang* della succitata visione kafkiana. Di qui la messa in moto dei processi creativi per intendere i quali è indispensabile porre in maniera netta la distinzione tra rappresentazione dell'Io – che non si dà e non si può dare – e immagine del corpo, la quale ultima in Kafka è sensibilissima nella consapevolezza della recita e della finzione⁴⁰.

L'Io lavora su rappresentazioni e, a sua volta, è lavorato da rappresentazioni ma non può essere rappresentato⁴¹. L'Io «può e non può fare che questo, *avere* rappresentazioni oggettuali. È tramite l'affetto [*Affekt*] che l'Io si dà una rappresentazione irrepresentabile di se stesso»⁴². Ne consegue che le rappresentazioni riguardano soltanto l'oggetto, mentre la struttura dell'affetto è doppia, affetto nei confronti dell'oggetto e affetto in quanto affetto dell'Io. I due modi dell'affetto si possono confondere senza che l'Io sia in grado di differenziarli ogni volta. Gli affetti dell'Io non hanno rappresentazione dell'Io, il che non esclude le rappresentazioni del corpo⁴³.

sempre consapevoli del fatto che il ricordo va a pescare nel buio che la parola “una volta” manda in pezzi; mediante la parola “sovente” esso non viene in verità del tutto risparmiato, ma è quantomeno mantenuto nell'opinione di colui che scrive e lo trasporta al di là di porzioni della sua vita che forse non hanno affatto avuto luogo ma che gli offrono un risarcimento per quelle che nel ricordo egli non sfiora più nemmeno con una vaga idea [*Ahnung*]» (*KAT*, p. 342).

⁴⁰ «La sera chiuse la porta del negozio e corse di sopra come a un teatro di varietà» (*NSF II*, p. 359): orgia di immagini e consapevolezza del sembiante, nel mentre il soggetto fa teatro con se stesso per quelle assenze e quelle sparizioni che ne segnarono i primi vagiti nel mondo e nel linguaggio.

⁴¹ 21 giugno 1913: «L'angoscia [*Angst*] cui faccio fronte da tutti i lati. La visita dal medico; come subito avanza verso di me; io mi faccio per così dire cavo ed egli tiene, disprezzato e inconfutato, tiene dentro di me i suoi discorsi vuoti» (*KAT*, p. 562).

⁴² A. Green, *Narcisismo di vita. Narcisismo di morte* (1983), a cura di C. Traversa, Borla, Roma 1985, p. 168, opera capitale per comprendere le dinamiche della soggettività nei processi creativi. In data 20 gennaio 1920 Kafka annota: «Un pezzo a forma di segmento gli è stato ritagliato dalla nuca. Insieme col sole tutto il mondo guarda dentro. Egli se ne innervosisce, ciò [es] lo distoglie dal lavoro; è anche arrabbiato per il fatto che proprio lui debba essere escluso dallo spettacolo» (*KAT*, p. 847).

⁴³ Ottobre 1913: «Sconfortato. Questo pomeriggio nel dormiveglia: alla fine il dolore dovrà pur farmi esplodere la testa. E proprio alle tempie. Ciò che vidi a questo pensiero [*Vorstellung*]

Ritengo sia proprio questo il punto capitale in gioco nella risposta di Kafka a Brod, come pure nella consapevolezza della fugacità delle *Erscheinungen* della succitata nota di diario del 27.12.1911. Queste apparizioni si consumano nel fuoco di fila di una produzione che necessita di una misura, una capienza, una dimensione circoscritta – *Um-fang* appunto⁴⁴ – e tuttavia non cerca protesi [*Geländer*] cui aggrapparsi con le mani impegnate nella scrittura bensì richiede una griglia, ovverosia una struttura sufficientemente elastica, progettata per filtrare e permettere di volta in volta di scorgere il dentro nel fuori e il fuori nel dentro: «8 aprile 1914 - Ieri incapace di scrivere anche solo una parola. Oggi non meglio. Chi mi riscatta? E dentro di me quella ressa [*Gedränge*], nel profondo, a mala pena visibile. Io sono come un reticolato vivente, una grata che sta salda e vuole cadere» (*KAT*, p. 514).

Della griglia – che qui intendo nel senso della matrice matematica come pure del *grid* di Bion⁴⁵ – sappiamo che registra il mutamento di campo osservato dal rimirante del rimirato e nel rimirato del rimirante. Per porre un freno all'urgenza categoriale e psicologica di Brod⁴⁶ di circoscrivere il bello e pure il nuovo in un recinto di riferimenti già acquisiti, Kafka rintraccia e traduce la significazione libidico-emotiva di ciò che è avvertito come affettosensazione da trasportare (supporto) e trasferire (*transfert*) nella scrittura per essere pensato in termini rappresentazionali, là dove si annida e si riflette lo stile come cifra, impronta più intima e verace di un corpo vivente.

Quel «un po' di frastuono», che insorge, chiama in causa la rappresentazione verbale ma l'appercezione che acquieta l'interpretazione di Brod è frutto di un'impazienza [*Ungeduld*] che si pone agli antipodi della

fu una vera e propria ferita di arma da fuoco, solo che intorno al foro i margini avevano spigoli vivi, voltati in su come con una scatola di latta aperta con furia» (*KAT*, p. 585).

⁴⁴ Nel Diario dell'8 febbraio 1912 Kafka annota per contro la seguente dichiarazione di Goethe: «Goethe: Il mio piacere [*Lust*] nel creare [*Hervorbringen*] era senza confini [*grenzenlos*]» (*KAT*, p. 374).

⁴⁵ W. R. Bion, *Gli elementi della psicoanalisi* (1963), tr. it. di G. Hautmann, Armando, Roma 1973.

⁴⁶ E forse pure di chi legge e riceve il testo di Kafka se «*physiologisch*» dà luogo alla traduzione di Pocar del 1972 (F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 5), dove troviamo l'italiano «psicologico» (cfr. *supra* nota 11 nonché, in questo Numero di *Materiali di Estetica*, i testi introduttivi di presentazione e l'apparato critico alla Traduzione del Frammento).

stanchezza come stato transitorio⁴⁷. Come tale è incapace di sostenere il palpito di affetti-sensazioni in cerca di figurazioni necessariamente insature, in sospensione costante fino a che giunga la parola giusta, si calzi il giusto passo del racconto.

La griglia è uno strumento pervio ma non beante. Se non fa muro è anche tutt'altro da parapetto, ringhiera o balaustra che dir si voglia, escogitati per proteggere da cadute ma che comunque oppongono un impedimento.

Se il corpo dello scrittore è affatto disperso ovvero completamente chiuso, rinserrato su se stesso⁴⁸, nessun processo di internalizzazione può giungere a compimento.

Corpo. Quel che Kafka rimprovera a Brod

E allora che cosa rimprovera Kafka a Brod? Di parlare per astrazioni e proprio per questo di essere nella cattura immaginaria. Si discetta di corpi e menti privi di dimensioni, volumi e spessori. Ridotti a una scrittura senza carne e senza peso; con essi ci si esercita a produrre un'ermeneutica senza affetto e senza resti. A essere espunta è la dimensione esperienziale e il rapporto tra ciò che è possibile enunciare e ciò che di inesprimibile funge da sfondo e da orizzonte di senso. Mi pare quindi che per Kafka il problema non sia tanto quello della rappresentazione (o rappresentabilità) bensì quello che comporta ogni concettualizzazione in quanto cancellazione dell'inesprimibile.

Il grado zero della rappresentabilità e pensabilità è già riferirsi a un piano simbolico e a dispositivi di acquisizione delle sensazioni e di processazione delle emozioni che chiamano in causa l'Altro del legame sociale, l'altro come passante del quale non si può fare a meno quando si esce dalla teoria (appercezione – “non appercepisco alcunché”) per entrare nella vita, nel suo fluire.

⁴⁷ Nel *III Quaderno in ottavo*: «Tutti gli errori umani sono impazienza, una precoce interruzione di quanto è metodico, un metter paletti apparenti alla questione apparente» (*NSF II*, p. 32; p. 113).

⁴⁸ 4 maggio 1913: «Perennemente la rappresentazione di un largo coltello da salumiere che, velocissimo e con meccanica regolarità, mi penetra entrando dal fianco e taglia via di sbieco fette sottilissime che, dato il lavoro veloce, se ne volano via quasi arrotolate» (*KAT*, p. 560). E ancora nel 1910, allorché consegna ai *Diari* il Frammento *Il piccolo abitante di rovine*: «La sua natura è dunque suicidaria, ha denti solo per la sua propria carne e carne solo per i suoi propri denti» (*KAT*, p. 113).

Possiamo con ciò stesso concludere che la risposta di Kafka rimane sospesa tra figurabilità e ipocondria – tra metonimia e sintomo – tra segno e senso – tra lettera e significante, tra emozioni e *Affekte* suscettibili di sciogliersi in narrazioni che immaginarizzano il corpo per mostrare i limiti e i bordi del passaggio al simbolico. Le vicissitudini delle figurine delineate in *Descrizione di una battaglia* e in *Contemplazione*, scritture narrative in parte composte a ridosso e nei paraggi del Frammento qui presentato, non fanno che attraversare e misurare questo iato irresolubile.

Kafka chiama in causa l'inconoscibile negli sconfinamenti scoperciando i paludamenti di cui necessita un'estetica del bello che domi l'inconscio nell'attuale, che è uno dei temi, se non il tema della nostra temperie culturale.

La stanchezza è allora sintomo e fantasma ma, a differenza di chi se ne lascia affliggere e non fa che parlare del proprio sintomo per tacere il fantasma, Kafka imbriglia il sintomo nel corpo e lascia libero il fantasma per le scorribande della letteratura. La stanchezza in Kafka fa ridere sino alle lacrime e piangere di risate. La stanchezza è l'inerzia di Sancho Panza per le bravate di Quijote, quel suo andarsene in giro senza meta. La stanchezza fa tacere le sirene o, quantomeno, fa in modo che Odisseo faccia "come se" le mitiche seduttrici abbiano per davvero cantato ed egli abbia portato in salvo i suoi uomini, con ciò stesso l'epos omerico. La stanchezza è lo specchio cieco che la letteratura di Kafka porge all'Occidente.

Venendo ora al punto *d)*, dove Kafka pone la questione della differenza tra uomini estetici e uomini scientifici c'è da chiedersi che fare dei primi in epoca di localizzazione di meccanismi neurali delle espressioni emotive, mappatura e catalogazione di sistemi affettivi. Che fare della letteratura all'epoca delle neuroscienze, di una ripresa del comportamentismo cognitivo che intende spiegarci come viviamo, come conosciamo e ci comportiamo per modulare il controllo dei processi inconsci?

Rispetto al 1906 da qualche decennio disponiamo di marcatori fisiologici che registrano variazioni allorché diventiamo consapevoli di un'immagine visiva o acustica (parola, voce, suono, rumore ecc). Le neurotecnologie comportano dei mutamenti nella dinamica identità di percezione / identità di

pensiero enucleata dalla psicoanalisi freudiana a partire dallo *Entwurf* e da alcune celeberrime lettere a Wilhelm Fließ⁴⁹?

Il corpo in Kafka è sempre in procinto di pensarsi, non già di pensare e questa paradossale coabitazione di *Affekte* e riflessioni impossibilitate ad afferrarli per rappresentarli tanto quanto pronte ad ingannarsi sulla loro stessa origine, è in funzione chiastica rispetto alla consapevolezza di un'impossibile educazione sentimentale del corpo-soma. Il corpo si auto-percepisce nel glifo di una letteratura che gioisce di se medesima come Odradek, creatura senza risposta alle domande del padre della casa (*Die Sorge des Hausvaters*) o come la macchina significante votata a marchiare la carne che troppo gioisce nella scrittura *della* scrittura (*In der Strafkolonie*).

Del resto le concettualizzazioni del corpo non possono farlo nuovo; il corpo in Kafka è vecchio di una vecchiezza non già pre- o protostorica bensì fuori storia, come ben seppe Walter Benjamin. Il corpo è il mai-nato, non-nato da cui dipendere perché tutto nasca; perché la rappresentazione venga messa in figura. In ogni racconto, romanzo, frammento, appunto di Kafka il corpo è la lunga metonimia di una nascita differita⁵⁰.

Come si pensa il corpo nel mentre si innesca il sali-e-scendi che dà l'abbrivo al *fort-da* della fabulazione che simula e falsifica? Come si pensa il corpo che mangia il mondo; lo assaggia per saggiarne la tenuta narrativa [*Mittagessen*]? Come si lascia lavorare da significanti che fecondano pensieri e come li lavora mentre impara, studia, apprende [*Lernen*]⁵¹?

⁴⁹ Le risposte – per ora aperte e ancora *in fieri* – propendono per una conferma delle acquisizioni di Freud. Si veda a tal proposito G. Moccia, A. Solano, *Psicoanalisi e neuroscienze. Risonanze interdisciplinari*, Franco Angeli, Milano 2009. Sono soprattutto gli studi di Jaak Panksepp a confermare convergenze significative: M. Solms, J. Panksepp, “The ‘Id’ knows more than the ‘Ego’ admits: neuropsychanalytic and primal consciousness perspectives on the interface between affective and cognitive neuroscience”, in *Brain Sciences*, n. 2 (2012), pp. 147-175; J. Panksepp; L. Biven, (2012) *Archeologia della mente. Origini neuroevolutive delle emozioni umane*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

⁵⁰ In una tarda nota di diario: «Non essere ancora nato e già costretto ad andare in giro per le strade e a parlare con gli uomini» (18 marzo 1922 - *KAT*, p. 912). E già a fine gennaio 1922: «La mia vita è indugiare prima della nascita» (*KAT*, p. 888).

⁵¹ Lacan intreccia corpo, sostegno, linguaggio in un discorso che è qui opportuno richiamare: «Torno anzitutto al corpo del simbolico da non intendersi per nulla come metafora. Prova ne sia che non è nient'altro che il simbolico a isolare il corpo, da considerare nel senso più ingenuo, cioè quello di cui l'essere, che su di esso si sostiene, non sa che è il linguaggio ad assegnarglielo, al punto che non ci sarebbe se non potesse parlarne. Il primo corpo dà luogo

Singolare che il punto e) venga svolto – per l’orizzonte che lo riguarda – non già sul piano di nel registro linguistico e della scrittura su un piano meramente descrittivo-cognitivo-informativo. Domandare l’indirizzo e ottenere risposta è un atto cognitivo. L’intelletto apprende immagazzinando ma la sensibilità in atto nel processo estetico è altrove, nelle storie di Kafka, il quale appunto ci racconta le minute vicissitudini di un corpo che scrive dell’incontro con altri corpi.

«Un po’ di frastuono»: il soggetto tra *Affekt* e rappresentazione

*Das Grauenhafte des bloß Schematischen -
L’orroroso di quanto è meramente schematico*
(KAT, p. 517)

Il fatto è che questo corpo in Kafka produce un rumore che va verso la nota stridula, il fuori-fase, la concitazione⁵² ed è ciò a cozzare contro le deduzioni di Brod. Il rumore del corpo è protagonista di una scrittura solo apparentemente votata alla scoptofilia e che presenta invece una natura profondamente fonico-ideogrammatica. Kafka ce lo dice alla fine della sezione di cui al punto c), quella sulla fisiologia del nuovo e della stanchezza. Il po’ di rumore fuori tono, ecco l’estraneo del corpo che si manifesta acusticamente nel corpo da trasferire al bianco del foglio⁵³.

“Un po’ di frastuono” ci avverte che ciò di cui si parla si situa al di qua di ogni *aisthesis*: nei processi somatobiologici che sussistono come *Affekt* irrepresentabile e impresentabile, sovente impossibile da metabolizzare e da smaltire. L’incognita che si apre e urge nel *ductus* e nello stile è dunque da

al secondo in quanto vi si incorpora» (J. Lacan, “Radiofonia” (1970), in Id., *Altri scritti* (2001), a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, pp. 399-443, qui p. 405.

⁵² Kafka ricorre al lessema «der Lärm», connesso a «der Alarm» dall’italiano alle armi (F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, de Gruyter, Berlin-New York 1995, p. 558).

⁵³ In una lunga e articolata riflessione sull’aridità della sua ispirazione nel diario del 15 dicembre 1910 leggiamo: «[...] Quasi nessuna delle parole che scrivo è adatta alle altre, sento come le consonanti si sfregano l’una sull’altra con suono metallico e le vocali si aggiungono cantando come negri alla fiera delle esposizioni [*Ausstellungsneger*]. I miei dubbi se ne stanno in cerchio intorno a ogni parola e li vedo prima della parola, macché! Non vedo affatto la parola, la invento. E non sarebbe di certo ancora la più gran sfortuna, solo che dovrei poter inventare parole in grado di soffiare il puzzo di cadavere in una direzione tale che esso non arrivi subito in faccia a me e al lettore» (KAT, p. 130).

collocarsi nella direzione opposta e contraria a quella della percezione in relazione all'appercezione.

Del resto l'atto del percepire significa sperimentare stimoli, effettuare discriminazioni tra di essi per ricomporli in un insieme dotato di significato che Brod riconduce all'equazione *schön = neu*. Tuttavia, e questo obietta Kafka, prendere coscienza di una realtà che si considera esterna a noi; reagire a determinate sollecitazioni, comporta sempre un *novum*. E a ben vedere tutto è nuovo, se si ripresenta [*re-praesentare*] in condizioni differenti a seconda dell'ambiente esterno e degli stati d'animo del soggetto.

Perché vi sia percezione, qualcosa si deve ripresentare ma pure inscrivere nel soggetto, il quale si lascia imprimere. Solo che la superficie iscritta non è mai vergine, ma si imprime a sua volta in base a determinate invarianti genetiche (cfr. il punto *a*) del *Frammento* di Kafka); fisiologiche (cfr. *b*); neurologiche (cfr. *c*) e transgenerazionali (cfr. *d*) per non parlare delle influenze culturali nelle contingenze che implicano tutti i punti toccati da Kafka.

Kafka segnala una latenza in quanto l'urgenza rappresentativa subisce un punto di arresto prima che la rappresentazione catturi l'oggetto per ritornare nei corpi cavernosi di uno *stare* inteso come *Zustand* ovvero sia come modo della presenza nello *hic et nunc*, in quel particolare momento e data quella peculiare costellazione. A ben vedere ciò costituisce l'indecidibilità di tante scritture kafkiane che tematizzano l'impossibilità di discernere quanto si dà come inganno percettivo del singolo e quanto è effettivamente di pertinenza del mondo condiviso.

Kafka ci riferisce di un malfunzionamento del paraeccitazione [*Reizschutz*] che fa essere la coscienza [*Bewusstsein*] e il preconcio [*Unterbewusstsein*] in un certo stato [*Zu-stand*] dinanzi al *Gegen-stand* e dello stesso per sé che è poi porre la questione dell'oggetto come giusta distanza ma pure, con il nuovo all'orizzonte, è porre la questione dell'insorgenza dell'oggetto nello psichico.

Il problema – e la letteratura di Kafka è presso di noi per ricordarcelo – è «come frenare il movimento spontaneo verso l'allucinatorio» per dirla con

André Green⁵⁴. Di qui l'ancoraggio offerto dal lavoro di scrittura che fa bordo e ripa e di cui Kafka è consapevole: «Quando dico qualcosa, essa perde subito e definitivamente importanza; quando la scrivo la perde comunque, ma talvolta ne acquisisce una nuova» (3 luglio 1913 – *KAT*, p. 565).

Il che ci permette forse di intendere quel che è *il nuovo* in Kafka, giacché nella sua produzione l'idea di una percezione neutra viene messa fortemente in crisi. La sua scrittura è presso di noi per ricordarci che la differenza tra percezione e rappresentazione è sovradeterminata e meno certa di quanto si pensi.

Si vede a questo punto – nel contesto dato e per l'interrogativo posto da Brod – quanto cogente divenga la nozione di *Nachträglichkeit* per la ricezione del fenomeno estetico e quanto determinante l'esame di realtà per l'artista scrittore, il quale mediante gli esempi del rumore e della stanchezza sottopone lo psichico a un'incessante opera di trascrizione, ritrascrizione, decantazione dei *resti*, sublimazione.

Se torniamo alle obiezioni che Kafka articola nella risposta a Brod; alla sensazione di costruito *ex post* e di sconnessione dei passi kafkiani sopra riportati, rileviamo come alla funzione di filtro auto-consapevole, operata dall'Io della captazione a specchio, Kafka opponga una rete di embricazioni dove dentro e fuori risultano intercommutabili senza per questo cadere nel relativismo – ci muoviamo nell'universo quantico attraversato dal principio di indeterminazione⁵⁵.

Kafka mostra consapevolezza del carattere convenzionale delle categorie spazio-temporali così come del principio di causalità e il sentore di *un'altra scena* non lo abbandona mai⁵⁶. Negli stati oniroidi che lo abitano togliendogli

⁵⁴ A. Green, *Il lavoro del negativo*, cit., p. 236. Si veda, tra i molteplici esempi, il seguente passaggio che Kafka consegna al diario in data 21 giugno 1913: «L'immane mondo che ho nella testa. Ma come liberarmi e liberarlo senza andare in pezzi. E mille volte meglio andare in pezzi che trattenerlo in me o seppellirlo. È ben per questo che sono qui, ciò mi è del tutto chiaro» (*KAT*, p. 562).

⁵⁵ Punto tutto da sviluppare e al quale, nel contesto dato, posso solo accennare. Ricordo che a partire dal 1918 Kafka frequenta il salotto di casa Fanta, dove tennero conferenze le menti scientifiche, filosofiche, artistiche più vivaci del Novecento, da Kowaleski al giovane Einstein (V. D. Greenberg, *Transgressive Readings. The Texts of Franz Kafka and Max Planck*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1990).

⁵⁶ «Questa carrucola all'interno. Un gancetto si sposta in avanti, nascosto da qualche parte, in un primo momento uno quasi non lo sa, e già l'intero apparecchio è in movimento.

il sonno, con gli anni e nel prosieguo delle sue scritture, egli inventa sistemi di collegamento⁵⁷ che istoriano la griglia con una pervietà che accelera i processi creativi e lascia sovente incomplete scritture che saggiano altri mezzi, altri *transfers*. Si pensi solo a *Desiderio di diventare un indiano*.

Interpreto siffatti mezzi di collegamento, veicolati dal fantasticare [*Tagträumen*] con il corpo a riposo, sovente disteso, quale spia di un accomodamento tra percetto, una sua auto-presentazione e la rappresentazione da porgere all'altro. Lo psichico, messo al lavoro nella scrittura, si orienta sulla co-esistenza simultanea di due modalità di lavoro che deve essere mantenuta fuori della coscienza a costituire lo sfondo irrappresentabile di ogni simbolizzazione. È come se la scrittura in Kafka non facesse che circoscrivere questo «doppio negativo», questa co-presenza fuori scena⁵⁸.

Si pensi alla necessità dell'Io narrante in *Conversazione intrapresa con l'orante* [*Begonnenes Gespräch mit dem Beter*] di chiedere ragione all'orante della sua teatralità nel pregare dinanzi alle donne; si pensi a come le posture dei corpi sostituiscono un confronto verbale, come se l'unica forma di comunicazione consistesse nell'enfatica gestualità di un corpo che si autopresenta e si rappresenta nella preghiera e nella contropartita del punto di vista offerto dall'Io narrante (*NSF I*, pp. 85-86; *DzL*, p. 388).

Proprio in *Conversazione intrapresa con l'orante*, incastonato nel serto di prose che compongono *Descrizione di una battaglia*, lo stato d'animo in cui

Sottoposto a una potenza inafferrabile, così come l'orologio pare sottomesso al tempo, scricchiola qua e là e tutte le catene tirano giù con fragore, una dopo l'altra, il pezzo loro assegnato» (*KAT*, p. 568).

⁵⁷ «Non riesco a dormire. Solo sogni, niente sonno. Oggi in sogno ho inventato un nuovo mezzo di trasporto per un parco scosceso. Si prende un ramo, che non è necessario sia molto robusto, lo si punta obliquo contro il terreno, un'estremità la si tiene in mano, ci si siede sopra alla maniera più leggera possibile, come su una sella di donna, l'intiero ramo precipita in modo naturale giù per il pendio. Siccome si sta seduti sul ramo, si viene portati giù a tutta velocità dondolando piacevolmente sul legno elastico. Poi si trova anche una possibilità di usare il ramo per il viaggio di risalita. Prescindendo dalla semplicità dell'intiero dispositivo, il vantaggio principale sta nel fatto che il ramo - sottile e mobile com'è può ben essere abbassato o alzato secondo il bisogno - riesce a passare ovunque, persino là dove un solo uomo passerebbe a stento» (*KAT*, p.567 - 21 luglio 1913).

⁵⁸ Su lavoro dello psichico e "doppio negativo" si rimanda a: C. e S. Botella, *La raffigurabilità psichica*, cit., in particolare pp. 210-212.

versa il bizzarro, zelante devoto è definito dallo *Ich-Erzähler* «mal di mare in terraferma» [«Seekrankheit auf festem Lande»]:

Ho esperienza e non è uno scherzo se dico che è *un mal di mare in terraferma*. La sua natura è tale che Voi avete dimenticato il vero e proprio nome delle cose [*Dinge*] e adesso ci rovesciate sopra in tutta fretta nomi a caso. Purché veloce, veloce! Ma non appena ve ne siete allontanato di corsa, ne avete di nuovo dimenticato i nomi. Il pioppo nei campi, che avete chiamato la “torre di Babele” – poiché non sapevate o non volevate sapere che era un pioppo – ondeggia di nuovo senza nome e Voi dovete chiamarlo “Noè ubriaco” (*NSF I*, pp. 89-90; *DzL*, p. 389).

Qui si vede bene il «doppio negativo» al lavoro nella scrittura di Kafka; proprio intorno al rappresentare si sviluppa il dialogo sulla duplicità cosa / nome che Kafka intesse tra le diverse istanze della narrazione. La rappresentazione di cosa è già un raddoppiamento rispetto all'impressione dei sensi e la rappresentazione di parola entra in gioco *in absentia*. *In praesentia* prevale l'attività percettiva.

Il dolore, il sentimento di piacere incalzato [*bedrängtes Lustgefühl*] è là dove l'arte vuole sanare questa incoerenza strutturale e si industria per darle espressione. L'inganno è là dove la teoria pretende di risolvere siffatta incoerenza in un computo senza resto e avanzi.

La domanda ristà, permane e residua (*Die Frage bleibt*) giacché psicoanalisi e parola poetica attingono a quell'irrepresentabile che fonda ogni singola soggettività conferendole un senso e uno stile ed è il consueto paradosso da Epimenide a Bion: «*Quanto è grande il cerchio della vita, lo si può riconoscere dal fatto che da una parte l'umanità, per quanto indietro possa risalire con il pensiero, trabocca di discorsi e che d'altra parte parlare è possibile solo là dove si voglia mentire*» (*NSF II*, p. 348).

Non si è mai là dove si sa e si sa solo dove non si è⁵⁹.

Lo spigolo estetico e l'altalena della scrittura

Viele umschleichen den Berg Sinai. Ihre Rede ist undeutlich, entweder sind sie redselig oder schreien sie oder sind sie

⁵⁹ «Confessione e bugia sono il Medesimo. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, perché appunto lo si è; si può comunicare solo ciò che non si è, dunque la menzogna. Solo nel coro potrebbe esserci una certa verità» (*NSF II*, p. 348).

verschlossen. Aber keiner von ihnen kommt geraden Weges herab auf einer breiten, neu entstandenen, glatten Straße, die ihrerseits die Schritte groß macht und beschleunigt» (*NSF II*, p. 354)⁶⁰

Mentre siamo abituati a cominciare col porre le giuste domande per trovare le risposte corrispondenti, l'esperienza poetica come quella psicoanalitica ci obbliga a procedere in sospensione come per le figure che popolano la letteratura e i diari di Kafka. Ricordo ancora – a mio giudizio è questo il plesso centrale – che per la psicoanalisi il giudizio di attribuzione precede il giudizio di esistenza. Pensiamo alla letteratura di Kafka a partire da qui. Quello che suggeriscono, anzi enunciano i punti che egli articola nel Frammento in analisi – che, contrariamente a quanto rileva Brod nulla hanno di catalogico o scolastico giacché servono a mettere ordine nei vissuti esperienziali endogeni ed esogeni – è che facciamo incominciare la domanda a livello di quanto è già una risposta. E poiché siamo incapaci di pensare l'ordine dei fatti che ha determinato la risposta, la domanda originaria è poi quella che concerne la vita nella vita che accade fuori e dentro di noi ma dove il dentro e il fuori sono surdeterminati.

Comprendiamo allora perché la risposta fungerebbe da balaustra o parapetto e sarebbe sempre inadeguata, oltre al fatto di impegnare le mani, intente al lavoro di scrittura: la comunicazione poggia su un malinteso che l'Altro non fa che rilanciare⁶¹.

La domanda che mobilita Kafka, risvegliandola da recessi che va a scovare con le macchine di giunzione e trasporto che egli medesimo mette a punto, è dell'ordine della trasgressione, di ciò che non è potuto rimanere al suo posto, di quanto eccede l'inclinazione passeggera [*Liebhabeerei*] che tradurrei con *affectio minima*. Affezione come fenomeno passivo della coscienza che si lascia impressionare in maniera transitoria.

⁶⁰ «Molti strisciano intorno al monte Sinai. Il loro discorso è indistinto: o sono verbosi oppure urlano o si rifiutano alla parola. Ma nessuno di loro scende direttamente su una strada ampia, nuova, piana che di suo ingrandisca e acceleri i passi» (*NSF II*, p. 354).

⁶¹ «Fui un poco costernato quando disse: “Sono contento di non aver capito ciò che avete detto”. / Agitato, dissi rapido: “Pel fatto di esserne contento, mostrate di aver capito”» (*NSF I*, p. 90; *DzL*, p. 389).

Ciò che deve qui interrogarci è per contro il fuori-posto e l'oltre-misura; quanto sporge e avanza rispetto alla *Kante*, allo spigolo per rovesciarsi nel "po' di frastuono" che – oramai ce lo aspettiamo – chiama in causa il frammezzo come iato, latenza, sospensione [*Dazwischen*]. Il lavoro inconscio e dell'inconscio (gen. sub. / ob.) richiede un accomodamento che produce in Kafka *all'opera* una discrasia tra temporalità interna e tempo dell'orologio particolarmente stridente e che fa rumore; si pensi alla succitata carrucola. È quanto sta alla base di quel salto che per Kafka è nella rappresentazione il nesso interno-esterno.

«Come una vita tra le quinte» – Defigurare il figurabile

Come saldare quella frattura che causa il po' di rumore eccedente nel passaggio? Che cosa è fuori e cosa è dentro? *Quale* mondo scrive? Che cosa si iscrive di me in quel mondo delle *Vorstellungen* e che cosa si scrive di me in quel soggetto che scrive il mondo? Allora la *Apperception* che impiglia Brod nell'equiparazione troppo veloce *nuovo - bello* diventa per Kafka negli anni motivo che istiga alla fuga.

Lo chiama «saltar fuori dalla fila degli uccisori» [*Hinausspringen aus der Totschlägerreihe - KAT*, p. 892] – compreso il senso figurato di "ammazzare il tempo" [*die Zeit totschiagen*] scrivendo sempre e solo di stimolo-risposta, azione-osservazione⁶². Una sequela che logora e consuma per tornare sempre allo stesso posto, sempre identica a sé, sempre sovrapponibile, ingannevole di una circolarità compiuta.

Con prudenza Kafka - uomo-griglia che si realizza nell'atto di scrittura e in questo atto vive - ausculta, individua un *con-solari* dello scrivere⁶³ dove il sentimento di piacere incalzato [*bedrängtes Lustgefühl*] si scioglie in una

⁶² Dove "azione" è qui distinto dall'*atto* psicoanalitico che comporta un *taglio* e nuovi *insights*.

⁶³ «27 gennaio [1922] Singolare, misteriosa, forse perigliosa, forse redentrice consolazione dello scrivere [*Trost des Schreibens*]: il saltar fuori dalla fila degli uccisori azione – osservazione, azione nel mentre si crea una più alta forma di osservazione, più alta, non più acuta, e quanto più alta, tanto più irraggiungibile dalla fila, tanto più indipendente, tanto più segue proprie leggi del movimento, tanto più imprevedibile il suo cammino, gioioso, in salita» (*KAT*, p. 892).

Erlösung che comporta il levitare liberati dalla forza di gravità. *Er-lösung* è la medesima radice di *Lust*⁶⁴.

Come la figura dei giocolieri giapponesi, la cui gestualità fluida e aerea governa le pagine inaugurali dei Diari (*KAT*, pp. 14-15), a esemplificazione di una scrittura come puro *Dazwischen*, così l'ultima letteratura di Kafka aspira a scriversi senza sosta, sgravata di ogni velleità categoriale-classificatoria.

Defigurare il figurabile per attingere al flusso evenemenziale significa sgomberare le immagini che guardano al soggetto nella sua soggezione identitaria. In fondo è sempre e ancora questione di questo nei racconti e nei romanzi di Kafka: il sorgere del pensare e il limite necessario al pensare e al rappresentare.

Il limite è il gioco identitario che Kafka sa essere mera finzione. Se c'è una verità in Kafka, essa è ciò che scioglie e redime [*er/lösen*] le rappresentazioni. Non propriamente le slega. Forse le slabbra nello sfrangiamento del mito che diventa spettacolarizzazione e per questo salva, riscatta e redime quella pena di godimento che è nella scrittura:

È una vita tra le quinte. È giorno, un mattino all'aperto, poi subito si fa buio ed è già sera. Non è un imbroglio complicato, ma ci si deve rassegnare sino a che si calca la scena. Si può solo evadere, se se ne ha la forza, verso il fondale; tagliare il telone e, in mezzo ai brandelli del cielo dipinto, superando un po' di ciarpame, trovar rifugio nella viuzza reale, angusta, scura, umida che, certo a causa della prossimità del teatro, si chiama ancor sempre Vicolo del Teatro ma che è vera e ha tutte le profondità della verità (*NSF II*, p. 358).

«È come una vita tra le quinte». Lo dice assai bene Lacan nel *Seminario VII*: «più l'oggetto è presentificato in quanto imitato, più ci apre la dimensione in cui l'illusione va in frantumi e mira ad altro»⁶⁵ – ecco perché il nuovo come bello estetico non solleva dalla trappola che il soggetto si racconta circa la propria unità.

⁶⁴ Il prefisso o particella aspettuale “er” ha qui funzione rafforzativo-perfettiva. Si noti che per la psicoanalisi freudiana il *Lustprinzip* lega l'energia pulsionale; lo slegamento avviene nell'al-di-là del principio di piacere dove si gioca pure la sublimazione.

⁶⁵ J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII*, cit., p. 180.