



Citation: A. Valentini (2023). I tre volti dell'ironia nel mito della "fine" di un mito. Hans Blumenberg lettore del Prometeo di Kafka. *Aisthesis* 16(1): 133-145. doi: 10.36253/Aisthesis-13684

Copyright: © 2023 A. Valentini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

I tre volti dell'ironia nel mito della "fine" di un mito. Hans Blumenberg lettore del *Prometeo* di Kafka

The three faces of irony in the myth of the "end" of a myth. Hans Blumenberg as a reader of Kafka's *Prometheus*

ANTONIO VALENTINI

Sapienza Università di Roma
antonio.valentini@uniroma1.it

Abstract. The purpose of the paper is to show how the reading of Kafka's *Prometheus* offered by Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* authorizes a re-understanding of this short story as a device within which the *meta-representative moment* and the *questioning moment* are configured as two indissolubly linked aspects. In this perspective, starting from the recognition of the key role played by the mechanism of irony in the construction of the Kafkaesque short story, the article aims to highlight the three different levels of articulation of such a mechanism, with particular reference to its ability to exhibit – at the same time – the transcendibility of the datum and the need to think the sense as «infinite deferral».

Keywords: myth, irony, Kafka, Prometheus, Nexus "metarepresentation-interrogation".

1. «MA SE DOPOTUTTO CI FOSSE ANCORA QUALCOSA DA DIRE?»: IL PROMETEO DI KAFKA COME MITO DELLA "FINE" DI UN MITO

Com'è noto, il cammino speculativo compiuto da Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* (1979) si conclude con una celebre lettura del *Prometeo* di Kafka. Ed è quantomai significativo che le parole scelte da Blumenberg come *explicit* della sua trattazione, le parole dunque alle quali l'autore affida la chiusura dell'intero percorso fin lì compiuto, assumano una forma apertamente interrogativa. Dopo aver infatti mostrato come il *Prometeo* di Kafka sia in qualche modo leggibile nei termini di un tentativo di «portare a termine, se non il mito, almeno un mito», Blumenberg ironicamente scrive: «ma se dopotutto ci fosse ancora qualcosa da dire?» (Blumenberg [1979]: 761). Col che a essere allusa è l'idea di una fine che *non è veramente*

tale. Quelle stesse parole infatti con le quali – sia pure soltanto pragmaticamente e provvisoriamente (come sempre accade nel fare filosofia) – si decide di “chiudere” sono l’indizio di un contromovimento che rovescia la “fine” nella possibilità di un nuovo “inizio”. A venire in chiaro, insomma, è la consapevolezza che quanto è *sempre e ancora da dire* non si lascia estinguere da quella parola che pure sembra sancire il conseguimento di un “punto d’arrivo”.

Tenendo anche conto di questi elementi, è allora possibile formulare l’ipotesi interpretativa avanzata nel presente articolo. L’obiettivo, cioè, è mostrare come, e in che senso, la lettura blumenberghiana del *Prometeo* di Kafka autorizzi una ricomprensione di questo racconto in quanto dispositivo all’interno del quale il momento *meta-rappresentativo* e il momento *interrogativo* vengono a configurarsi come due istanze inestricabilmente intrecciate. Da un lato, dunque, l’idea di un mito che “mette in scena” se stesso (che tautologicamente, cioè, si “dà a vedere” *in quanto* “mito”) e, dall’altro lato, l’idea di un mito che “si mette in questione” dal suo stesso interno (che *problematizza*, cioè, il suo “essere” mito). E a rendere plausibile una tale ipotesi, come vedremo, è innanzitutto l’insistenza di Blumenberg su un motivo estetico-filosofico, quello dell’“ironia”, che oltre ad essere di per sé cruciale, finisce addirittura per assurgere, nella densa tessitura del discorso blumenberghiano, al rango di istanza idealmente unificante, rispetto ai diversi tagli prospettici via via affioranti al suo interno.

Da questo punto di vista, sono in particolare due gli snodi testuali in corrispondenza dei quali la riflessione sviluppata da Blumenberg suggerisce la percorribilità della traiettoria di analisi appena indicata. E cioè, da un lato, l’affermazione secondo la quale le quattro varianti del mito narrate da Kafka possono essere considerate come la «parodia formale di una collazione filologica» e, dall’altro lato, quella secondo la quale «il testo di Kafka non è *una* ricezione del mito», e non è «neppure l’esito delle sue ricezioni lungo un osservabile percorso temporale», ma «la mitizzazione proprio di questa storia della ricezione» (ivi: 760). Quello

composto da Kafka, infatti, è un racconto a proposito del quale si può affermare che «la ricezione» del mito «ha consumato interamente la storia» (*ibidem*), volendo qui intendere con la nozione di “storia” il passato costituito dalle molteplici possibilità di variazione del mito che vengono rammentate, o che sono appunto raccolte nella forma di una “collazione filologica” ironicamente intonata, all’interno del racconto. In questo senso, l’«esibizione dell’ultima possibilità di accostarsi al mito» (ivi: 757), possibilità che sarebbe incarnata proprio dalla narrazione offerta da Kafka, finisce per apparire come il «condensato della stessa complicatezza mitica» (ivi: 760).

Non solo, ma di considerevole importanza è anche il fatto che una tale “complicatezza”, precisa Blumenberg, non venga «raccontata nel mito», ma sia «semplicemente eseguita su di esso». Con ciò, infatti, si sta alludendo alla circostanza che, in Kafka, la sedimentazione storica immanente al mitologema di Prometeo – la “storia” della sua “ricezione” – è qualcosa che affiora non già attraverso una tematizzazione esplicita, ma solo in modo obliquo e indiretto, e cioè solo per il favore di una ennesima messa in esercizio di quel “lavoro *sul* mito” nel quale, da sempre, il “lavoro *del* mito” consiste. Questo vuol dire che, nel racconto di Kafka, la “complicatezza” del mito – la sua *Umständlichkeit* – non viene ridotta a oggetto di constatazione e di documentazione, non si lascia cioè tradurre in termini predicativi e protocollari (di qui, tra l’altro, il carattere “parodico”, o “ironico”, della “collazione filologica” offerta dal *Prometeo*). Ciò che troviamo, invece, è l’esibizione in atto, o il *farsi figura*, di quella medesima «complicatezza»: il suo implodere nella materialità di una compaginazione che innanzitutto “incarna” (o che “presenta”, senza “dirlo”) il suo referente.

Nel sottoporre dunque il materiale mitico a una particolare pratica elaborativa, Kafka ci induce a riflettere sul fatto che, sempre, il mito non in altro consiste che nel modo in cui, di volta in volta, operativamente, si entra in relazione con il già-narrato: con il già-rappresentato, con il già-configurato. Il che avviene sempre in funzione di vissuti, orientamenti o spinte motivazionali (bis-

gni e desideri, aspettative e interessi) che appartengono alla sfera del pre-categoriale: a quel terreno opaco e semanticamente densissimo, nella contraddittorietà del suo spessore pluristratificato, che è il "mondo della vita" (*Lebenswelt*)¹. Di qui, allora, l'affermazione di Blumenberg secondo la quale «il mito fondamentale», ossia il *terminus a quo* del suo *poter divenire* ciò che di volta in volta esso effettivamente diviene, «non è ciò che esiste all'inizio ma ciò che resta alla fine». A funzionare come *terminus a quo*, in definitiva, è ciò che «fu in grado di soddisfare le ricezioni e le aspettative» (ivi: 219). In questo senso,

se è possibile parlare di un mito fondamentale senza farlo passare per il mito originario, allora la sua condensazione e il suo consolidamento devono essere un processo diacronico: una specie di collaudo degli elementi di un mitologema che erano diventati irrinunciabili sia per poterlo identificare, sia per poter utilizzare la sua prestazione come immagine. Quanto più efficace è il processo di solidescenza, tanto più robusto è il suo risultato. (*ibidem*)

Con particolare riferimento, però, al *Prometeo* di Kafka, c'è un aspetto che merita di essere subito rimarcato. E cioè il fatto che quanto il testo kafkiano porta a rappresentazione è non soltanto una nuova e differente versione (una tra le tante possibili) di quello specifico mitologema che è, appunto, la storia di Prometeo – le cui metamorfosi (da Esiodo a Kafka, da Eschilo a Gide) costituiscono, come sappiamo, il filo conduttore dell'indagine condotta da Blumenberg in *Arbeit am Mythos* – ma, più in generale, lo stesso modo d'essere e di funzionare del mito, e cioè il suo "statuto": i suoi presupposti, ma anche le forme e gli esiti del suo operare (le sue molteplici implicazioni, insomma, sul piano sia pratico che cognitivo). In questa prospettiva, se è vero che il *Prometeo* di Kafka può essere vantaggiosamente ripensato come un costruito all'interno del quale il momento "meta-rappresentativo" e il momento "interrogativo" sono indissolubilmente congiunti, è anche vero che un ruolo decisivo, nella reciproca

articolazione di tali istanze, è giocato innanzitutto dal re-iterato intervento, acutamente evidenziato da Blumenberg, di una dimensione propriamente "ironica" (o, s'è detto, "parodica"). Al fine, però, di ricostruire i diversi passaggi nei quali si articola lo svolgimento del discorso blumenberghiano, e con l'obiettivo in particolare di mettere a fuoco i differenti livelli di attivazione di un tale "meccanismo ironico", è opportuno riportare per intero il racconto di Kafka in questione:

Di Prometeo – scrive Kafka – riferiscono quattro leggende. Secondo la prima, avendo egli tradito gli dèi per gli uomini, fu incatenato al Caucaso, e gli dèi mandarono delle aquile a divorargli il fegato che gli ricresceva di continuo. La seconda dice che Prometeo, per il tormento di quelle continue beccate, si puntellò così forte alla roccia che finì per far tutt'uno con essa. Secondo la terza, con l'andare dei millenni il suo tradimento venne dimenticato, lo dimenticarono gli dèi, le aquile, lui stesso. Secondo la quarta ci si stancò di quell'uomo ormai senza senso. Si stancarono gli dèi, si stancarono le aquile, si chiuse stanca la ferita. Restarono quelle inspiegabili rocce. – La leggenda si sforza di spiegare l'inspiegabile. Poiché deriva da un fondo di verità [*Wahrheitsgrund*], non può che sfociare nell'inspiegabile. (Kafka [2002]: 56-57)

Nel dare dunque corso alla sua esplorazione del *Prometeo* di Kafka, Blumenberg ci invita a riflettere sulla circostanza che, qui, il meccanismo ironico si innesca in corrispondenza di almeno *due livelli*, da noi segnalati (tra parentesi quadre) all'interno del passo che stiamo ora per citare. Scrive, infatti, Blumenberg:

Kafka fa del pluralismo delle interpretazioni, come simulazione dello storicismo e della sua relativizzazione di "come è realmente stato", la forma ironica della "rettifica" [questo, dunque, il *primo livello* di attivazione dell'ironia evidenziato da Blumenberg]. Le ritrattazioni sembrano semplicemente coesistere su uno stesso piano, l'una accanto all'altra, come se fossero proposte alla scelta del lettore, come se egli dovesse saggiare la sua affinità con la variante che di volta in volta gli viene presentata. Ma a sua volta l'ironia della pluralità depone il relativismo,

¹ Cfr. Blumenberg (1986).

lo trascende con l'evidenza della completezza [questo, invece, il *secondo livello* di attivazione dell'ironia rilevato da Blumenberg]: cosa si potrebbe dire ancora, aggiungere a queste "versioni"? (Blumenberg [1979]: 758)

Si tratta, allora, di capire a quale nozione di "ironia" sia particolarmente fruttuoso fare appello nel tentativo di gettare luce non soltanto sull'analisi offerta da Blumenberg ma anche sullo stesso racconto kafkiano. A questo riguardo, mette conto ricordare che all'idea blumenberghiana di "mito" pertiene un paradosso di fondo. E cioè: la messa in atto di quella che, con una formula peraltro desunta dalla stessa grammatica kafkiana, si potrebbe definire una "distruzione che edifica"². Qui, infatti, ad affacciarsi è l'idea secondo la quale uno dei tratti salienti del mito è la sua capacità di produrre senso proprio a motivo del suo accadere in quanto costruito *disposizionalmente aperto* all'incompiutezza del divenire. Il mito, cioè, in quanto forma che esiste solo nella modalità del suo *annullamento progressivo*: solo nella modalità del suo disarticolarsi fino a dileguare, per poi riapparire in un «nuovo stato di aggregazione» (ivi: 190)³.

Da questo punto di vista, a poter funzionare come strumento ermeneutico in qualche modo privilegiato, ai fini della presente trattazione, è la nozione di "ironia" messa a tema da Friedrich Schlegel. Lo stesso Blumenberg, tra l'altro, sembra suggerire una simile ipotesi, allorché, in un passo contenuto nella parte conclusiva del suo *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, pronuncia appunto il nome di Schlegel. Il che, non a caso, avviene in un contesto dove a essere in questione è proprio l'idea di un mito il cui «potere di significazione» risiede, essenzialmente, nella sua disponibilità a essere "incluso" in sem-

pre nuove "configurazioni". «Ci sono mitologemi – osserva, infatti, Blumenberg – per i quali si possono usare le affermazioni che Friedrich Schlegel fa sul *Wilhelm Meister* di Goethe: essi "interessano lo spirito all'infinito"». E Blumenberg aggiunge: «Così il Rinascimento fa proprio il tema di Prometeo, un tema che non solo Nietzsche, Gide e Kafka cercheranno di portare a termine. Già nel 1731 Jakob Brucker, nelle sue *Kurtzen Fragen aus der Philosophischen Historie*, introducendo una pedante ricerca sulla storia di Prometeo, scrive: "su quale sia però il suo senso ci sono infinite e molte dispute"» (Blumenberg [1971]: 144).

Ora, secondo la lettura che ne offre Schlegel, uno dei tratti distintivi dell'ironia è – come sappiamo – il suo tenore irriducibilmente paradossale⁴, e cioè la sua capacità di tenere insieme gli opposti. In questa prospettiva, che nell'ironia "tutto" debba essere "scherzo" e, *al contempo*, tutto debba essere "serietà" significa che, nel suo dispiegamento, il momento dell'affermazione e quello della negazione, l'adesione cioè all'oggetto (da un lato) e (dall'altro lato) la capacità di prenderne le distanze, diventano i due poli di una tensione necessariamente irrisolta. Con particolare riferimento infatti a quell'esempio paradigmatico di ironia che è l'atteggiamento socratico, Schlegel scrive che una tale ironia «contiene e suscita un sentimento dell'indissolubile opposizione dell'incondizionato e del condizionato, dell'impossibilità e della necessità di una perfetta comunicazione» (Schlegel [1797]: 38-39). Nell'adozione, allora, di questa postura ambivalente, creazione e annullamento sono polarità che si presuppongono reciprocamente. E la conseguenza di questa co-implicazione è che il senso generato dall'ironia non si lascia mai inchiodare al piano della datità: si sottrae a ogni determinazione reificante.

Stiamo, insomma, parlando di un senso la cui costruzione è vincolata alla sempre rinnovata frequentazione dello *spazio di gioco* che si attiva tra l'istanza del "dire" e quella del "disdire": al continuo affiorare della distanza che, insieme, separa e con-

² In un aforisma contenuto nei *Quaderni in ottavo*, Kafka parla dell'unione di «argomentazione» e «incantesimo» (o di «logica» e «magia») nei termini di un «*quid tertium*», definendolo appunto come un «incantesimo vivente», o come una «distruzione del mondo che, invece di distruggere, edifica» (Kafka [2002]: 81).

³ Cfr. Cometa (1999), in part. 164-165.

⁴ «Ironia», scrive infatti Schlegel nel fr. 48 del *Lycaenum*, «è la forma del paradosso» (Schlegel [1797]: 27).

giunge l'arbitrarietà (o la libertà) del "porre" e la necessità del revocare ciò che via via è stato "posto". Se è vero dunque che l'ironia si nutre di una paradossale coappartenenza di creazione e annullamento, allora è proprio lo schema espresso da una tale ritmica, il *doppio movimento* che la scandisce, a funzionare come una risorsa euristico-esplorativa particolarmente feconda rispetto alla possibilità di leggere il *Prometeo* di Kafka nei termini di un meccanismo non soltanto "ironicamente" strutturato, ma anche fortemente connotato – s'è detto – in senso meta-rappresentativo e interrogativo.

2. DAL "PLURALISMO DELLE INTERPRETAZIONI" ALLA "DEPOSIZIONE DEL RELATIVISMO": I PRIMI DUE LIVELLI DI ATTIVAZIONE DEL MECCANISMO IRONICO

Alla luce di quanto s'è detto, è possibile tornare a riflettere sulla lettura che Blumenberg propone del *Prometeo* di Kafka, e in particolare sulla connessione che, al suo interno, viene a stabilirsi tra: a) l'idea di un mito che, intransitivamente, "mette in scena" se stesso; b) l'idea di un mito che, autoriflessivamente, "interroga se stesso"; e c) l'idea di un mito che elegge se stesso a materiale da plasmare – o sul quale "eseguire" un lavoro –, facendo appello alle risorse critico-esplorative dell'ironia: al suo esplicarsi come esercizio di un "dire disdicendo". Ora, se noi consideriamo lo sviluppo dell'argomentazione condotta da Blumenberg, ci accorgiamo che, ai primi due livelli di attivazione dell'ironia, quelli cioè esplicitamente segnalati dallo stesso Blumenberg con riferimento alla struttura del *Prometeo* di Kafka, se ne aggiunge addirittura un terzo. Ma il punto è che questo "terzo livello" – questa *ulteriore* modalità di estrinsecazione del meccanismo ironico – non semplicemente si affianca agli altri due, ma in qualche interviene, sia pure in una forma cifrata e allusiva, come il marcatore di una esigenza di comprensione ancora inappagata. Il che, evidentemente, induce il pensiero a "rimettersi in cammino".

Per quanto concerne la prima configurazione assunta dal meccanismo ironico, c'è da dire

che quest'ultima si traduce nel revocare la stessa plausibilità e fondatezza di un procedere, nel rapporto con la storia della ricezione del mito, *per via di "rettifiche"*. Se infatti ci attestiamo a questo livello, dobbiamo riconoscere che al «pluralismo delle interpretazioni» corrisponde l'ammissione dell'impossibilità di sostituire l'ipotesi filologicamente "meno adatta", o francamente "errata", con quella che invece merita di essere "accolta". In questo caso, ciò che sembra imporsi è un relativismo per il quale tutto si giustappone, e ogni ipotesi può essere sostituita, con pari diritto, da ogni altra ipotesi. Ma se ogni differenza, nel confronto tra le diverse varianti (ossia: tra le diverse possibilità di ricezione), finisce per sfumare e per farsi irrilevante, allora tutto diventa non soltanto equivalente, ma anche ugualmente insignificante. Di qui, allora, il venire in primo piano di un'idea di mito che si esplica come pura diacronia, come mera successività, secondo lo schema: "prima *x* e poi *y*". Il che, evidentemente, esclude ogni possibilità di gerarchizzazione: ogni possibilità, cioè, di raccogliere il molteplice nell'unità di un senso che possa funzionare come "*nomos*" (come "misura" implicitamente presupposta da quella stessa pluralità, di per sé caotica e casuale, di varianti). Se ne può dunque dedurre che, in questo caso, l'ironia esibita dal racconto kafkiano consiste nel "disdire" ogni pretesa, avanzata dal mito, di porsi come sintesi dell'eterogeneo e quindi, in ultima analisi, come luogo deputato alla redenzione dell'accidentale, o alla idealizzazione dell'empirico⁵.

Ma è proprio qui che il meccanismo ironico torna – sorprendentemente – a far valere le sue risorse euristico-esplorative. Il che avviene nel momento in cui si assiste alla "deposizione" del "relativismo" generato dalla prima fase di attivazione del movimento ironico. La seconda configurazione assunta da un tale movimento consiste, dunque, nel disdire quello stesso relativismo che,

⁵ E che sia appunto una "redenzione dell'accidentale" l'esito al quale mette capo un siffatto modo di intendere il mito è testimoniato, in modo paradigmatico, dall'idea aristotelica di *mythos*: dal suo funzionare, nella forma-tragedia, come *systasis tôn pragmatōn*. In merito, cfr. Carchia (1999): 127-130.

a sua volta, già si poneva come smentita dell'idea di "rettifica". Scrive, infatti, Blumenberg: «Quando Kafka comincia dicendo che quattro leggende ci informano (*berichten*) su Prometeo, queste non sono interscambiabili a piacere, ma costituiscono una sequenza che mostra il processo, nella sua forma, in direzione della fine. Le interpretazioni non stanno una accanto all'altra, ma una sorpassa l'altra. Non a caso esse si concludono con la parola "terminare"» (Blumenberg [1979]: 758). In questo caso, allora, l'ironia consiste nel *contraddire* l'idea di un mito concepito come pura successività: come giustapposizione paratattica di elementi reciprocamente irrelati (tali, cioè, da *non* rinviare ad alcuna "unità di senso" implicitamente presupposta dal loro avere-luogo).

Quello che Kafka ci presenta infatti è uno scenario che, in ultima istanza, ha la forza di riassorbire al suo interno, e «sotto il semplice titolo di tradimento degli dèi a vantaggio degli uomini», «tutto quanto è accaduto prima». Posti dunque al cospetto di questo riassorbimento del "prima" nella dimensione del "dopo" – dove il "dopo" è costituito dalla determinatezza dell'ultimo, e apparentemente definitivo, "stato di aggregazione" esibito dal mito –, si può soltanto ammettere che «la ricezione ha consumato interamente la storia, *come se questa non fosse mai esistita*» (ivi: 760, c.vo mio). Ciò che conta, ormai, è solo l'incontrovertibile «evidenza» della «roccia»: l'inoltrpassabile dattità di quella sua «densità compatta» (ivi: 761) con la quale Prometeo – così racconta Kafka – finisce per diventare «una cosa sola» (ivi: 759). Il fatto allora che, a questo livello, ogni «bisogno» di ulteriore «giustificazione» si estingua può essere interpretato nel senso che, attraverso l'evocazione della piena fusione di Prometeo con l'«inspiegabile montagna rocciosa», la rappresentazione ha ormai pronunciato l'ultima parola: la parola definitiva. E a sancire una tale conclusività sarebbe proprio il prevalere, già nella «seconda versione» riferita da Kafka, della «pura insensibilità della natura». Con ciò si sta infatti indicando quella condizione di «impassibilità assoluta» che è poi confermata, nella «terza versione» del mito, dal trionfo della dimenticanza – giacché «non identità come

autoamnesia è la rappresentazione pura dell'irraggiungibilità da ogni persecuzione» –, come pure, infine, dalla sua «quarta versione», dove la sostituzione dell'«oblio» con la «stanchezza» è ancora, e comunque, l'espressione del fatto che *ciò che resta* è soltanto la «pietra» (*ibidem*).

In questo modo, ciò che il *Prometeo* di Kafka mette in scena è il pieno inserimento dello "storico" nel "non storico": la completa integrazione della "cultura", della sua mobilità e della sua incompiutezza, nella morta fissità della "natura", nella sua atemporalità. «Kafka – osserva, in proposito, Blumenberg – fa "sparire" la "azione" nella natura, nella sua forma immobile, indistruttibile e non storica per antonomasia, la montagna rocciosa» (ivi: 760). A delinearci, così, è un quadro all'interno del quale l'unico possibile senso espresso dal mito sembra identificarsi con quello incarnato dalla densità opaca dell'inorganico: dalla cieca inerzia del suo tornare ad affermarsi, secondo una necessità irrevocabile, come la sola istanza davvero dominante. Lo snodo narrativo in questione è noto: nel momento in cui gli dèi e le stesse aquile "si stancano", e allorché anche la "ferita" di Prometeo, "stanca", finisce per chiudersi, ciò che resta appunto è soltanto la "pietra", «perché essa è fondamento e quindi – osserva Blumenberg – non ha bisogno di fondamento» (ivi: 759). Ciò che propriamente la qualifica, insomma, è la sua «inoppugnabilità» (*ibidem*). Sotto questo profilo, a funzionare come *significato supremo* è l'idea del «ritorno di un unico, vano e come imbarazzato movimento della natura verso la propria pietrificazione, verso il gesto ieratico del definitivo rifiuto» (ivi: 760).

Tutto questo, allora, sembra mettere fuori gioco ogni ulteriore, possibile intervento dell'immaginazione, della sua capacità cioè di generare nuovi scenari di senso: nuove modalità di grammaticalizzazione dell'esperienza. Che «nulla», infatti, debba «essere più avvertibile della libertà formale di variare il mitologema», e quindi «della manipolabilità dell'argomento» (ivi: 760-761), significa che "nulla deve essere più avvertibile" di quell'attività creativa e costruttiva che – secondo Blumenberg – è alla base del "lavoro" compiuto dal mito. E a confermarlo è il fatto che, a questo pun-

to, a essere «concepibile sarebbe ancora soltanto il rovesciamento temporale», e cioè quell'ipotetico capovolgimento della situazione che consisterebbe nell'immaginare un Prometeo che «esce di nuovo dalla roccia», e che «si presenta di nuovo ai suoi aguzzini» (ivi: 761). Ma, fa notare a riguardo Blumenberg, «la malinconia escatologica soffusa sul testo non consente di affidarsi neppure per un istante a questa licenza dell'immaginazione». E Blumenberg aggiunge: «Perché il mondo dovrebbe continuare a sussistere, se non c'è più nulla da dire?» (*ibidem*). Un interrogativo, questo, che in qualche modo ripete, riproponendola a distanza di poche pagine, la domanda sollevata dallo stesso Blumenberg nelle battute di esordio della sezione di *Arbeit am Mythos* dedicata a Kafka. Nel dare infatti l'avvio alla sua analisi, Blumenberg scrive: «Le "rettifiche" che Kafka apporta, nel 1918, al mitologema di Prometeo, fanno parte dell'escatologia di questo mito. È per questo motivo che il lettore sgomento di questo breve testo, che non riempie neppure una pagina, si chiede e deve chiedersi: cosa si potrebbe ancora fare, adesso?» (ivi: 757).

Con riferimento, allora, a questo secondo livello di estrinsecazione dell'ironia, si può dire che esso consiste nel revocare la possibilità di intendere il mito come permanente disponibilità al "gioco" della variazione, e quindi come indefinita apertura al nuovo: come l'esercizio, insomma, di una prassi "pensosa" e liberamente "divagante"⁶. E questo perché a farsi preponderante, adesso, è la consapevolezza che, al di là di ogni strategia metaforico-fabulizzante messa in atto dal vivente⁷ – al di là di ogni suo tentativo di conferire un senso al non-senso della realtà –, alla fine, «solo l'inorganico dura oltre la storia» (ivi: 760). Con la doverosa precisazione, però, che una tale sfera dell'inorganico, se per un verso assurge al ruolo di «fondamento», per altro verso è qualcosa che appartiene comunque all'ordine dell'«inspiegabile», essendo l'espressione di uno «strato originario» (ivi: 759): uno "strato" per il quale, «ad ogni modo», «non c'è

più nessuno per esigere la spiegazione» (ivi: 760). A questo punto, allora, sembra davvero che *non ci sia più nulla da dire*. Sia pure in una forma negativa, infatti, e cioè appunto nella forma di una rappresentazione "malinconicamente escatologica", il senso – in quanto *sensu finale* – è stato raggiunto. E a farsi incarnazione di questo senso è proprio quella rappresentazione che mette in scena – così, almeno, sembrerebbe – l'impossibilità di *dire ancora*, o di *dire altro*. Quella rappresentazione, insomma, nella quale si può leggere il "mito della fine di tutti i miti" (o, almeno, di "un" mito).

Sembra dunque valere per il *Prometeo* di Kafka, e sempre con riferimento alla profilatura che stiamo ora considerando, quanto Blumenberg scrive a proposito del "concetto limite" del "lavoro sul mito". Un tale "concetto limite", osserva Blumenberg, «sarebbe quello del portare a termine il mito, del tentare l'estrema deformazione, quella che permette appena o non permette più di riconoscere la configurazione originale». Ma il punto è che, «per la teoria della ricezione», una simile "deformazione" sarebbe «la finzione di un mito terminale», e cioè «di un mito che esaurisce il potenziale della forma» (ivi: 331). Nel farsi dunque immagine della possibilità di estinguere il «potenziale della forma», l'ultima "deformazione" subita dal mitologema di Prometeo finisce per dissolvere la stessa *processualità* del mito, la sua insopprimibile temporalità, nella dimensione del "sistema", nella sua *spazialità*⁸.

In particolare, se il racconto kafkiano sembra autorizzare una leggibilità del mito in termini di "sistema" è perché, al suo interno, le differenti versioni rammemorate da Kafka non semplicemente si pongono "l'una accanto all'altra" (secondo lo schema: "prima *x* e poi *y*"), tanto da apparire «interscambiabili a piacere», ma vengono piuttosto a configurarsi come i momenti di una «sequenza» che risulta escatologicamente orientata «in direzione della fine» (ivi: 758). Non solo, ma a contrassegnare una tale «sequenza» è anche il fatto che, nel suo dipanarsi, ogni elemento via via evocato viene "sorpasato", e "sorpasato" *moti-*

⁶ Su questo, cfr. Desideri (1999); Borsari (1999).

⁷ Sul nesso "mito-metafora" in Blumenberg, cfr. Villwock (1985); Jamme (1991).

⁸ Cfr. Garroni (2003).

vatamente – in ragione, cioè, della relazione che lo unisce a *ciò in vista di cui* l'intera sequenza si sviluppa –, dall'elemento che lo segue. Sotto questo profilo, il tenore "sistematico" dello scenario costruito da Kafka consiste nel suo presentarsi come una totalità le cui componenti si qualificano non soltanto per la loro coesistenza simultanea, ma anche per la loro reciproca integrazione: per il loro essere reciprocamente solidali in virtù della funzione che ciascuna di esse viene ad assolvere nell'ambito di quell'"intero" che appunto le ricomprende in sé, e che quindi è in grado di "darne ragione".

Si dà "sistema", dunque, proprio perché le diverse componenti della «sequenza» immaginata da Kafka vengono *tenute insieme* nell'unità di un ordine che appare governato, e in modo inflessibile, da un principio di necessità. Qui, allora, a risultare dominante non è più lo schema per il quale "prima *x* e poi *y*", ma piuttosto lo schema per il quale "se *x*, allora *y*": lo schema della *subordinazione motivante*. È quanto testimonia, appunto, l'immagine della "roccia". Se la "roccia", infatti, ha la capacità di inglobare tutto, allora tutto ciò che è stato detto "prima" – ma, più in generale, tutto ciò che *potrebbe* essere detto intorno al mitologema in oggetto – finisce per apparire come qualcosa che acquista un senso, e un senso presuntivamente conclusivo, solo in funzione di quell'*unica* immagine che, ora, sembra legittimata a illuminare, sia pure di una luce "nera" e sconcertante, l'intera vicenda. Nella revoca, insomma, di ogni postura relativistica, il mito finisce per assumere le sembianze di una struttura onni-inclusiva, tale cioè da integrare – neutralizzandola preventivamente – ogni differenza: ogni ulteriore, ipotetica variazione⁹. Non solo, ma che una tale struttura tragga la sua fondatezza dalla «forza coercitiva della realtà», che non si tratti cioè di una mera proiezione soggettivistica, è dimostrato sia dalla «concordanza» di coloro che appunto «informano» (*berichten*) sulle quattro varianti del mito, sia dalla circostanza che quelle versioni, per quanto possano «diver-

gere», «intendono» comunque tutte, e «innegabilmente», la «stessa cosa» (*ibidem*).

3. IL TERZO VOLTO DELL'IRONIA: IL MITO COME «TENTATIVO DI SPIEGARE L'INSPIEGABILE»

Ebbene, se il racconto kafkiano si concludesse così, e cioè con la mera constatazione dell'impossibilità di oltrepassare la muta compattezza della "roccia", se il suo esito dunque fosse costituito dalla semplice ratifica dell'impossibilità di "dire altro", allora si potrebbe davvero affermare che il "lavoro del mito" è giunto a compimento. In questo caso, infatti, il risultato sarebbe il prodursi di una rappresentazione che mette fuori gioco ogni possibile rimando a un "oltre": ogni possibilità di ri-aprire, rigenerandolo, l'orizzonte del senso. Se le cose stessero in questi termini, insomma, il lavoro sul mito conoscerebbe «il *shabbath* della constatazione retrospettiva che il dio dei miti è morto» (ivi: 757). Ma il punto è che così non è. E a testimoniare, in modo flagrante, è quell'ulteriore e sorprendente "stacco interpretativo" con il quale Blumenberg procede nella sua perlustrazione del *potenziale di efficacia* espresso dal racconto kafkiano. Osserva, infatti, Blumenberg:

La rettifica kafkiana del mito chiude con due frasi che retrospettivamente allargano l'inizio, in quanto trasformano la mera constatazione del fatto delle quattro leggende nell'espressione di uno sforzo che viene esplicitamente detto esplicativo, e la cui difficoltà viene determinata come spiegazione dell'inspiegabile: "La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Siccome proviene da un fondo di verità [*Wahrheitsgrund*], deve terminare nell'inspiegabile". (Ivi: 759-760)

Se è vero, dunque, che la "fine" del racconto ha la virtù di "allargare retrospettivamente" l'"inizio" – se la "constatazione" cioè dell'impossibilità di "dire altro", o di "dire ancora", si converte in uno *sforzo esplicativo* (uno sforzo che, come tale, è sempre virtualmente da rinnovare) –, allora è esattamente a questa altezza che noi possiamo

⁹ Di una «*meaningfully realized structure*» parla, ad esempio, Menke (1998): 117.

mo rintracciare il terzo livello di dispiegamento dell'ironia implicito nel *Prometeo* di Kafka. In questo caso, infatti, l'ironia consiste nel disdire l'idea di un mito che tende a presentarsi come una sequenza ordinata, e quindi – s'è detto – come un "sistema": come una totalità di rapporti all'interno della quale tutto trae la sua intelligibilità dal conseguimento di *un* senso che aspira a valere come *il* senso, come il significato supremo finalmente raggiunto (sia pure nella forma, malinconicamente antifrastica, del non-senso: l'inspiegabilità della "montagna rocciosa"). A farsi, dunque, marcatore di questo terzo livello di attivazione dell'ironia è non soltanto l'affermazione secondo la quale il mito "tenta di spiegare l'inspiegabile", ma anche la collocazione di una tale affermazione alla fine del racconto, e non invece all'inizio. Se quella stessa battuta infatti fosse pronunciata all'inizio, allora l'intero racconto finirebbe per subire una torsione in un senso che si potrebbe definire "logico-inferenziale". Quelle parole, insomma, potrebbero essere lette come una sorta di "postulato", rispetto al quale tutto ciò che "segue" costituirebbe l'esito di una deduzione: un insieme di contenuti ricavabili *analiticamente* dal piano delle premesse.

Qui, invece, non è l'inizio a "dare senso" a ciò che ne scaturisce. Al di là infatti di ogni logica deduttiva o dimostrativa, quello tratteggiato da Kafka è un quadro all'interno del quale la "fine" ha la virtù di ri-mettere in discussione l'"inizio". Ha la virtù, cioè, di conferirgli una nuova e inattesa intelligibilità. E questo, al punto di impedire all'inizio di collocarsi nella posizione di "fondamento", di assurgere dunque al rango di "struttura archetipica" (come se questa fosse un sostrato immutabilmente soggiacente al fondo del divenire). Si potrebbe anzi dire che, qui, il "prima" (ossia: il "fondo di verità") viene a manifestazione come un *effetto retroflesso* del lavoro compiuto dal "dopo"¹⁰, e cioè da quella molteplicità di "segni" (le "quattro varianti" del mitologema di Prometeo) per il cui tramite il racconto kafkiano ha saputo esibire – affidando la sua evocazione alla forma implicitamente interrogativa, e insieme ironicamente into-

nata, di un autentico congegno meta-rappresentativo – la stessa modalità di funzionamento di *ogni* mito: il paradosso immanente al suo statuto.

Certo, il "tentativo" di cui parla Kafka è chiaramente segnato dalla circolarità. E questo perché si va pur sempre *dall'inspiegabile all'inspiegabile*: da un "fondo di verità" inteso come orizzonte di provenienza del mito a un "fondo di verità" inteso, invece, come limite immanente a ogni configurazione particolare prodotta dall'attività mitopoietica. Resta però il fatto che, alla fine, e cioè nel momento in cui ci si avvede che è *pur sempre* dell'inspiegabile che si sta parlando, non si può dire che il risultato sia la mera ripetizione dell'identico, e cioè il fatale riapparire di uno scenario che semplicemente ritorna *come se nulla fosse avvenuto*. Se è vero infatti che c'è sempre e ancora "qualcosa da dire" è perché, ogni volta, l'incontro con la nostra finitezza, l'ammissione dunque del *non-essere-per-noi* del mondo, si impone alla nostra attenzione come qualcosa che "ci tocca". Come qualcosa cioè che, nel "renderci affetti", nel coinvolgerci quindi *in prima persona*, ci obbliga a una risposta che sia, auspicabilmente, "sensata" – a meno di rinunciare a ogni e qualsiasi tentativo di dare un ordine al caos –, ma insieme anche "rispettosa" di quell'inaggrabile *vincolo di immanenza* che ci lega al mondo¹¹. Un vincolo, questo, dalla cui rimozione conseguirebbe, invece, la pietrificazione dell'esperienza nella chiusura monologica di un "sistema" arbitrariamente sovrainposto alla contingenza del nostro essere-nella-vita, alla sua incompiutezza.

Nel suo darsi allora come una forma sempre "in via di elaborazione", come una prassi cioè che si nutre di deviazioni e digressioni (*Umwege*)¹², il mito è la continua attestazione del nostro *non poter non ritrovarci*, di volta in volta, nella condizione di dover "dare un nome al caos del senza nome"¹³. E cioè: nella condizione di dover ridise-

¹¹ In merito, si rimanda alla decisiva messa a fuoco della nozione di "meccanismo estetico" contenuta in Desideri (2018).

¹² Cfr. Blumenberg (1987): 114-116.

¹³ Cfr. Blumenberg (1979): 59-86.

¹⁰ Cfr. Sini (2009), in part. 41-62.

gnare, proprio a motivo della nostra frizione con l'alterità del reale – con la resistenza che quest'ultima oppone a ogni tentativo di “darne ragione” – i confini dell'esperienza. È quanto mostra, nella storia culturale dell'uomo, la pluralità delle “ri-occupazioni” o dei “ri-posizionamenti” (*Um-Besetzungen*) esibiti dal mito, e cioè il cammino irriducibilmente tortuoso tracciato dal suo divenire sempre *altro* rispetto alla determinatezza di ogni configurazione particolare via via chiamata, storicamente, a dare corpo al “lavoro del mito”. Questo allora significa che il mito – ogni mito – non soltanto implica il suo tornare ad affiorare, nel corso della storia, attraverso una indefinita molteplicità di varianti, ma finisce addirittura per risolversi nell'intreccio mobile di quelle sue diverse possibilità di variazione. Il mito, dunque, è – e non semplicemente comporta – la storia della sua ricezione¹⁴.

Tenendo conto di questi elementi, si è allora indotti a riconoscere che la *circolarità* esibita dal racconto kafkiano non è affatto improduttiva. Non si tratta, cioè, di una rappresentazione nella cui chiusura tautologica, o nella cui autoreferenzialità, il pensiero finisca per essere “imprigionato”. Qui, non a caso, la stessa figura del circolo, lungi dal tradursi in una assolutizzazione del dato, si converte in un'occasione di trascendimento. E questo perché a essere chiamata in causa è un'attività che si pone, e in modo esplicito, sotto il segno della *tentatività*. Se è vero dunque che il racconto, nella sua parte conclusiva, genera l'evidenza di un “sistema” – l'«evidenza di una densità compatta, come quella che la roccia possiede» (ivi: 761) –, è anche vero che una tale “evidenza” si produce pur sempre nel contesto di uno «sforzo [...] esplicativo» (ivi: 759, cors. mio): come l'effetto, cioè, di uno slancio orientato verso il comprendere. Questa particolare enfasi che viene allora posta sull'idea di “tentativo” costituisce il segnale di una autentica *conversione dello sguardo*: di un suo volgersi dal piano dell'“in sé” (il presunto “oggetto” della rappresentazione mitica) al piano del “per noi” (l'in-

dice modale al quale è intonato il nostro fare esperienza delle cose: la “qualità” del nostro essere-nella-vita). Ogni volta, infatti, a “vedere” l'inspiegabile “come” inspiegabile è comunque una mente – e una mente sempre *embodied* – che si qualifica per la sua capacità di tornare riflessivamente su di sé: per la sua capacità di “contemplare se stessa”, e dunque di conoscersi, nell'esercizio di quell'attitudine ludico-simulativa e metaforizzante nella quale si può cogliere la radice (universalmente umana) di ogni fabulizzazione dell'esperienza.

In questo senso, è come se il *Prometeo* di Kafka mettesse in scena, rivelandola a se stessa, la “scenografia di sfondo”¹⁵ liminarmente presupposta da ogni attività mitopoietica. E a farsene immagine, ancora una volta, è proprio la muta compattezza della “montagna rocciosa”. È nell'incontro con la sua inspiegabilità, nella qualità che connota la nostra relazione con il suo mostrarsi, che si può legittimamente ravvisare il luogo genetico di ogni costruzione mitica. Se è vero, infatti, che il mito nasce come “esonero” (*Entlastung*) dall'“assolutismo della realtà”, dalla percezione cioè del carattere non-padroneggiabile del mondo, allora è proprio di questo, e cioè della *Stimmung* alla quale è intonata la relazione tra la nostra vita mentale e il non-essere-per-noi del mondo, che il racconto kafkiano si fa rappresentazione. Rappresentazione, dunque, della nostra capacità di “sentirci” *nell'atto stesso di sentire* l'inappropriabilità del reale: la sua inquietante estraneità. Ma rappresentazione anche, e per ciò stesso, della nostra capacità di “sentire” la sensatezza che virtualmente si dischiude, sempre e di nuovo, per il favore del nostro *prenderne le distanze*. Per il favore, cioè, della nostra capacità di opporre allo “strapotere” del reale, quale strategia emotivamente intelligente di depotenziamento del *Terror* (o dell'*Angst*), quel rimedio – adattivamente irrinunciabile – che è costituito dal “proiettare immagini”, ossia dal “raccontare storie”¹⁶.

¹⁵ Cfr., su questo, le illuminanti riflessioni di Garroni (2004).

¹⁶ Cfr. Blumenberg (1979): 30. In merito, cfr. Bodei (1999), che legge il mito come «reazione» al «mutismo impressionante della natura» e Carchia (1999), che lo interpreta piuttosto come «spazio della laboriosità uma-

¹⁴ Per una ricca e stimolante discussione di questo motivo, cfr. Vitiello (1998): 15-20.

Quello costruito da Kafka, allora, è un congegno nel quale la stessa mitizzazione della "fine" di un determinato mito – lo stesso precipitare *in immagine* della presunta consumazione del suo "potenziale di efficacia" – si fa esibizione della capacità che il vivente ha di sentire la *dynamis*, l'ineffabile forza di trascendimento, che è virtualmente custodita nella datità di ogni sua costruzione rappresentativa (inclusa, dunque, quella specifica rappresentazione che, pure, sembra certificare, escatologicamente, l'impossibilità di produrre nuove rappresentazioni). Da questo punto di vista, l'inspiegabile del quale ci si avvede *dopo* aver tentato di dargli un senso – dopo essersi, cioè, coraggiosamente impegnati nella fatica del comprendere – non è affatto qualcosa di semplicemente coincidente con l'inspiegabile così come questo si rendeva esperibile *prima* della messa in atto di un simile sforzo. Ogni volta, infatti, l'incontro con l'inspiegabile costringe il vivente a farsi carico della necessità di ri-articolare, in modi e forme favorevolmente significativi, quel rapporto tra processualità e sistematicità – ossia tra "successività" (il tempo) e "simultaneità" (lo spazio) – del quale il *Prometeo* di Kafka, con il doppio movimento scandito dalla ritmica ironia del suo "dire disdicendo", costituisce l'esibizione esemplare.

Nel parlare dunque di un "fondo di verità" del mito, Kafka ci sta invitando a riflettere sulla natura insopprimibilmente paradossale di quella *pre-condizione di senso* sul cui sfondo si staglia ogni nostro tentativo di farci immagini del senza-nome, o del senza-volto. Se un tale "fondo di verità" finisce per occupare, qui, la posizione dell'incondizionato (in quanto *prius* che eccede ogni possibilità di verifica e/o di smentita), allora la forza veritativa del mito (di ogni mito) consiste nel suo farsi espressione di un senso che è da intendersi non già come possesso stabile e definitivo, ma piuttosto come *infinito differimento*. Volendo tradurre la cosa nei termini della grammatica kafkiana, si potrebbe dire che l'incondizionato è quell'*assenza* che noi possiamo "sentire",

e con ciò stesso "pensare", solo indulgiando nell'esercizio di una scrittura non già "comparativa", bensì "allusiva". Scrive, in proposito, Kafka: «Per tutto ciò che trascende il mondo sensibile, noi non possiamo servirci del linguaggio che in forma puramente allusiva, mai anche solo approssimativamente comparativa, dato che esso, come si conviene al mondo dei sensi, non tratta che del possesso e dei suoi rapporti» (Kafka [2002]: 50).

Che l'"inspiegabile" dunque – in quanto *Wahrheitsgrund* – costituisca, al contempo, la condizione interna e il limite immanente di ogni mito significa, innanzitutto, questo. E cioè che il tentativo di portare a rappresentazione (per quanto è possibile) la stessa inoggettivabile eccedenza di una simile condizione implica sempre la disponibilità, da parte del vivente, a confrontarsi con quell'invito ad "*andare al di là*" (*Gehe hinüber*) che potentemente risuona nella costruzione, insieme temeraria e inderogabile, di ogni "racconto": di ogni *Gleichnis*. Non è un caso, allora, che sia precisamente questo il termine – traducibile altrettanto bene, nella lingua italiana, con le espressioni "allegoria", "parabola", "metafora", o "similitudine"¹⁷ – che compare nel titolo di uno scritto di Kafka (*Von den Gleichnissen*), peraltro fondamentale, il cui fulcro tematico è costituito appunto dal motivo testè indicato, e cioè dalla connessione che inscindibilmente lega l'idea di "inspiegabilità" e quella di "allusività". Scrive, infatti, Kafka:

Quando il saggio dice: 'Vai di là' [*Gehe hinüber*], non intende che si debba passare dall'altra parte della via [...] ma intende qualche "*di là*" favoloso [*irgendein sagenhaftes Drüben*], qualcosa che non conosciamo, che nemmeno lui saprebbe indicare meglio e che pertanto qui non ci può giovare affatto. In fondo tutte queste similitudini dicono soltanto che l'Inconcepibile è inconcepibile [...]. (Kafka [1970]: 508, c.vi miei)

Il tratto propriamente mitico delle "parabole" kafkiane¹⁸ deve essere ravvisato, dunque, nel loro

na» (come espressione del tentativo di trasformare il «limite» in «risorsa», e quindi – in definitiva – come conversione della «*Penia*» in «*Pòros*»).

¹⁷ Cfr. Masini [2010]: 146-160.

¹⁸ Sul carattere "parabolico" della scrittura kafkiana, e sul suo carattere paradossale, cfr. Benjamin (1955) e Adorno

costituirsì come il luogo-non luogo di un'oscillazione infinita, o di un *interminabile esitare*. E questo perché a caratterizzarle è il loro farsi incontro come l'immagine di una permanente sospensione tra la presenza del sensibile e l'assenza dell'intelligibile: tra la bellezza visibile del significante (ma una bellezza esperita come colpa e come condanna: una bellezza "gorgonica") e la verità non-visibile di un significato che resta inattingibile¹⁹. All'interno delle parabole kafkiane, infatti, è lo stesso annientamento del senso, la sua non-redimibile catastrofe, a funzionare come condizione di quella sua vertiginosa proliferazione che si dispiega, pur sempre, come effetto della disseminazione del segno. Stiamo dunque parlando di una proliferazione che si affida al tenore *malinconicamente* "allegorico" del segno²⁰: alla capacità che il segno ha di produrre, sì, sempre nuovi significati, ma significati destinati a essere incessantemente negati dal loro collocarsi, ancora una volta, in posizione di significante (dal loro mostrarsi, insomma, come traccia che rinvia ad altre tracce: come un'apparenza produttiva di ulteriori apparenze).

Se è vero dunque che il "fondo di verità" menzionato da Kafka nel *Prometeo* occupa – come s'è detto – la posizione dell'incondizionato, allora è anche vero che la rappresentabilità di quest'ultimo (la sua pensabilità e, insieme, la sua dicibilità) è qualcosa che si istituisce, paradossalmente, per il favore stesso del nostro *differirne*. Per il favore stesso, cioè, della distanza che ci separa dal nascosto. Ed è appunto dell'incolmabilità di quella distanza che il *Prometeo* di Kafka si fa, in modo esemplare, testimonianza. Testimonianza, quindi, dell'impossibilità di risolvere senza residui l'indeterminatezza del "fondo di verità" (l'opacità che gli pertiene) nella determinatezza delle sue diverse, possibili rappresentazioni (nella loro trasparenza). Ma testimonianza anche, e simultaneamente, della necessità di persistere nel tentativo di dare comunque una forma, per quanto precaria e contingente, allo stesso "impedimento" – o allo stesso inevitabi-

(1969).

¹⁹ In proposito, cfr. Baioni (1984): 79-113.

²⁰ Cfr. Masini (1977), (2010) e Desideri (1980).

le "fallimento" – che connota ogni nostro conferimento di senso all'esperienza²¹.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th. W., 1969: *Appunti su Kafka*, tr. it. di E. Filippini, in Adorno, Th. W., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 235-265.
- Baioni, G., 1984: *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008.
- Benjamin, W., 1955: *Franz Kafka*, ed. it. a cura di R. Solmi, in Benjamin, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 275-305.
- Blumenberg, H., 1979: *Elaborazione del mito*, tr. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna, 1991.
- Blumenberg, H., 1971: *Il futuro del mito*, ed. it. a cura di G. Leghissa, Medusa, Milano, 2002.
- Blumenberg, H., 1987: *L'ansia si specchia sul fondo*, tr. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna, 1989.
- Blumenberg, H., 1980: *Pensosità*, tr. it. di L. Ritter Santini, Elitropia, Reggio Emilia, 1981.
- Blumenberg, H., 1986: *Tempo della vita e tempo del mondo*, tr. it. di B. Argenton, Il Mulino, Bologna, 1996.
- Bodei, R., 1999: *Metafora e mito nell'opera di Hans Blumenberg*, in Borsari, A. (ed. a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna, pp. 29-43.
- Borsari, A., 1999: *L'«antinomia antropologica». Realtà, mondo e cultura in Hans Blumenberg*, in Borsari, A. (ed. a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna, pp. 341-418.
- Carchia, G., 1999: *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari.
- Carchia, G., 1999: *Platonismo dell'immanenza. Fenomenologia e storia in Hans Blumenberg*, in Borsari, A. (ed. a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna, pp. 215-225.
- Cometa, M., 1999: *Mitologie dell'oblio. Hans Blumenberg e il dibattito sul mito*, in Borsari, A.

²¹ Sul nesso "arte-vita" in Kafka, si rinvia alle preziose osservazioni di Di Giacomo (1999).

- (ed. a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna, pp. 141-165.
- Desideri, F., 2018: *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma.
- Desideri, F., 1999: *Una filosofia in contro-luce. Glosse su teoria e metafora in Hans Blumenberg*, in Borsari, A. (ed. a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, Il Mulino, Bologna, pp. 47-63.
- Desideri, F., 1980: *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma.
- Di Giacomo, G., 1999: *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Garroni, E., 2004: *Che cosa si prova ad essere un "homo sapiens"?*, in Ferrari, A. B., *Leclissi del corpo. Una ipotesi psicoanalitica*, Borla, Roma, pp. 7-16.
- Garroni, E., 2003: *Comprendere e narrare*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 175-197.
- Jamme, C. (a cura di), 1991: *Introduction à la philosophie du mythe 2. Époque moderne et contemporaine*, tr. fr. di A. Pernet, Vrin, Paris, 1995.
- Kafka, F., 2002: *Quaderni in ottavo*, tr. it. di I. A. Chiusano, SE, Milano.
- Kafka, F., 1970: *Racconti*, ed. it. a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano.
- Masini, F., 1977: *Brecht e Benjamin. Scienza della letteratura e ermeneutica materialista*, De Donato, Bari.
- Masini, F., 2010: *Franz Kafka. La metamorfosi del significato*, ed. a cura di E. C. Corriero, Ananke, Torino.
- Menke, C., 1988: *The Sovereignty of Art. Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, en. transl. by N. Solomon, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1998.
- Schlegel, F., 1797: *Frammenti critici e scritti di estetica*, tr. it. di V. Santoli, Sansoni, Firenze, 1967.
- Sini, C., 2009: *Luomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Vitiello, V., 1998: *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Laterza, Roma-Bari.
- Villwock, J., 1985: *Mythos und Rhetorik. Zum Inneren Zusammenhang zwischen Mythologie und Metaphorologie in der Philosophie Hans Blumenberg*, "Philosophische Rundschau" 32 (1-2), pp. 68-91.