

Tra Benjamin e Adorno: il valore testimoniale del realismo di Kafka

Antonio Valentini

Nel suo saggio *Appunti su Kafka*, dopo aver precisato che una rappresentazione artistica o è realistica o è simbolica, Adorno mette in evidenza come, nel caso appunto dell'opera kafkiana, nulla si adatta a essa meno della nozione di simbolo. Intesa nell'accezione benjaminiana, infatti, una tale nozione viene utilizzata per designare il darsi di una assoluta pienezza e totalità di senso: un'idea, cioè, della realtà come ordine rigorosamente gerarchizzato, e quindi come struttura sotto ogni profilo organica. Dire, allora, che la totalità dei momenti di cui si compone l'opera d'arte costituisce una dimensione appunto simbolica equivale a dire che essa, proprio in virtù della reciproca connessione di tali momenti, «trapassa senza iati in un significato» (Adorno [1955]: 250). In questa prospettiva, la nozione di simbolo risulta strettamente connessa a quella di "epifania": a essere in gioco, non a caso, è la capacità che la rappresentazione ha di manifestare l'Assoluto, ovvero il Senso, in quanto unità intelligibile nella quale il molteplice, ossia il particolare, finisce col risolversi senza residui.

Al contrario, se nell'opera di Kafka «da nessuna parte [...] traluce l'aura dell'idea infinita», e se «da nessuna parte» nella sua prosa «si dischiude l'orizzonte», inteso appunto come epifania del senso compiutamente dispiegato, è perché tale prosa, osserva Adorno, «persegue l'allegoria piuttosto che il simbolo» (ivi: 250). Di qui, allora, il suo carattere costitutivamente frammentario e incompiuto: il suo irrimediabile porsi, in senso ancora una volta benjaminiano, sotto il segno della caducità e della temporalità. In Kafka, osserva non a caso Adorno, se è vero che «ogni proposizione è letterale» – nel suo offrirsi a noi, innanzitutto, in quanto dato sensibile – e se, nello stesso tempo, «ogni proposizione è significativa» – essendo caratterizzata da una indubbia produttività semantica – è anche vero che, a ben vedere, «le due cose non sono fuse, come vorrebbe il simbolo, bensì separate da un abisso» (ivi: 250), ossia da una distanza incolmabile. A essere in-

colmabile, infatti, è la distanza che necessariamente separa, congiungendoli, non soltanto segno sensibile e significato intelligibile, ma anche visibile e invisibile, determinato e indeterminato, rappresentabile e irrepresentabile. Del resto, è proprio da «questo abisso», aggiunge Adorno, che «barbaglia il crudo raggio della fascinazione» (ivi: 250), vale a dire quel “di più”, ossia quella inesauribile eccedenza di senso che, come tale, lungi dal costituire una presenza piena e compatta, non è mai del tutto dicibile né mai del tutto rappresentabile.

In questo quadro, l'opera kafkiana può essere letta come un autentico «enigma»: in essa, sottolinea infatti Adorno, «ogni proposizione dice: interpretami», nel senso che esige una qualche forma di comprensione, «ma nessuna tollera l'interpretazione» (ivi: 251), nel senso che si sottrae a ogni comprensione che pretenda di essere ultima e conclusiva. Sciogliere un tale enigma, allora, non può significare altro che illuminarlo in quanto tale, riconoscendolo nella sua costitutiva inesplicabilità e, insieme, nel suo offrirsi a noi come il luogo di una apertura di senso virtualmente illimitata; significa, in definitiva, cogliere in quel medesimo enigma la messa in opera, s'è detto, di una distanza: una distanza che, nel suo sottrarsi a qualunque possibilità di dominio in termini logico-concettuali, può essere solo “abitata”, stando al suo interno e pensandola nella forma di una “soglia”, nella forma cioè di un equilibrio necessariamente precario e instabile.

Ebbene, se è proprio a queste condizioni che l'opera di Kafka si lascia legittimamente definire mediante la nozione di «parabola» (ivi: 250) – un altro tema, questo, dal quale emerge, in modo esplicito, la matrice per molti versi benjaminiana del discorso adorniano –, allora si tratta di capire in che senso il carattere appunto “parabolico” di una tale opera faccia tutt'uno, a ben vedere, non soltanto con il suo carattere propriamente realistico, ma anche con la sua capacità autenticamente critica e testimoniale. A tale proposito, va subito rilevato che è esattamente in virtù della sua irriducibile frammentarietà, in virtù cioè della sua connotazione – s'è detto – allegorica, che la scrittura kafkiana viene ad assumere, tanto nella prospettiva adorniana quanto – e lo vedremo – in quella benjaminiana, un indubbio valore testimoniale. Al pari di quella allegorica, infatti, anche quella testimoniale è una parola non solo strutturalmente caduca e contingente ma anche strutturalmente duplice e paradossale; si tratta, non a caso, di una parola che – come è stato sottolineato con particolare efficacia da G. Agamben – si pone consapevolmente in posizione di “resto”, essendo l'attestazione dello “scarto” che necessariamente divide, e insieme rende indistinguibili, dicibile e indicibile, possibilità e impossibilità di dire (Agamben [1998]: 127-154).

In questa prospettiva, a dover essere sottolineato è innanzitutto il fatto che il realismo kafkiano, non risolvendosi mai in una riproduzione ingenuamente naturalistica dell'esistente, non può essere in alcun modo assimilato a quella forma di illusionismo che Adorno qualifica come «realismo empirico» (Adorno [1955]: 270). In questo senso, sempre a proposito delle opere kafkiane, Adorno parla di un incessante "sabotaggio", da parte dell'autore, di quel «*continuum* spazio-temporale» (*ibidem*) in funzione del quale, soltanto, il soggetto organizza il caos della propria esperienza percettiva, e sulla base del quale, appunto, si renderebbe possibile una riproduzione della realtà compiuta secondo un paradigma rappresentativo meramente referenzialistico. E tuttavia, come lo stesso Adorno mette bene in evidenza in un passo cruciale della sua *Teoria estetica*, non abbiamo nemmeno a che fare, nel caso di Kafka, con una forma di «arte fantastica» (Adorno [1970]: 27) la quale, nel produrre un mondo totalmente altro rispetto a quello effettivamente esistente, al pari di un'arte orientata in senso puramente illusionistico, finirebbe col risolversi in una semplice conferma della realtà, e quindi in un rafforzamento dell'ordine in essa vigente.

Al contrario, non che generare un mondo immaginario irrimediabilmente separato rispetto a quello empirico, e insieme evitando ogni possibile «contaminazione con ciò che meramente è», conservando cioè la propria irrinunciabile autonomia rispetto alla realtà, l'opera di Kafka fa di quest'ultima, scrive Adorno, un «calco tanto più spietato» (ivi: 28). Da questo punto di vista, ciò che nella prosa kafkiana «appare fantastico al non-intelletto» è invece, a ben vedere, «Comment c'est» (*ibidem*), nel senso che è il reale stesso rappresentato «nel suo negativo» (Adorno [1955]: 263), ovvero nei suoi conflitti interni e nelle sue contraddizioni immanenti e dunque, per dirla con il giovane Lukács, nelle sue "crepe" e nei suoi "abissi". Di qui, appunto, l'esigenza di pensare il realismo kafkiano come un realismo autenticamente critico, vale a dire come una "negazione determinata", ossia configurata, dell'empiricamente esistente. In questo senso, è proprio per opporsi alla datità del reale, per portarne quindi a manifestazione l'inespresso e il rimosso, che l'arte kafkiana deve "uguagliarsi a essa" (Adorno [1970]: 43).

A questo proposito, è estremamente significativo che, sempre secondo l'analisi proposta da Adorno, uno dei tratti distintivi della realtà tradotta in figura da Kafka sia il suo essere «l'immagine enigmatica degli oggetti stessi», e dunque dello stesso ordine vigente nel mondo, «composta dei loro sparsi frammenti» (Adorno [1955]: 273). Il che, oltre a ribadire la dimensione allegorica e parabolica dell'opera kafkiana, ci induce a riflettere su un altro punto teoreticamente decisivo: sul fatto, cioè, che tanto il carattere realistico di quest'ultima quanto il valore testimoniale che, s'è detto, le è ascrivibile riguardano, in

primo luogo, la dimensione propriamente materiale e sensibile di una tale opera, ovvero la sua forma e, di conseguenza – dice Adorno – il «come» del suo linguaggio (Adorno [1970]: 309). Un linguaggio, quello appunto utilizzato da Kafka, che tende non a caso a «ridursi in frantumi» (Adorno [1955]: 254), tanto da giustificare l'affermazione adorniana secondo cui la cifra più autentica della sua scrittura consiste precisamente nelle «linee di rottura» (ivi: 273) che la attraversano, vale a dire nella sua tendenza a spezzare i significati «come le colonne mozzate che simboleggiano la vita nei cimiteri ottocenteschi» (*ibidem*).

Da questo punto di vista, se l'opera kafkiana, senza mai risolversi in mera eteroreferenzialità, è in grado nondimeno di parlare del mondo, è perché la dissonanza e l'insensatezza che caratterizzano, innanzitutto, la sua forma – il fatto, cioè, che quest'ultima si ponga sotto il segno della lacerazione e della disarmonia – leggono, ossia *testimoniano*, la dissonanza e l'insensatezza del mondo. Ciò significa che la disgregazione del mondo è penetrata *all'interno stesso* della forma, con la conseguenza che il tratto distintivo di quest'ultima finisce con l'essere proprio la sua irrimediabile destrutturazione: la sua costitutiva discontinuità e disomogeneità. In definitiva: il suo presentarsi come una forma "lavorata".

In questo quadro, i paradossali romanzi-non romanzi kafkiani si qualificano – fa notare Adorno – come vere e proprie «epopee rovesciate» (ivi: 268): come epopee, cioè, nelle quali a venire a rappresentazione è non già, secondo il modello epico tradizionale, la piena immanenza del senso nella vita – qualcosa, dunque, come una "totalità organica" – ma piuttosto la stessa crisi del senso, ovvero la sua irrimediabile mancanza, nel cosiddetto «mondo amministrato», vale a dire in quel mondo capitalistico-borghese nel quale la «signoria sociale», in quanto dominio dell'identico sulla differenza, si è fatta «totale» (Adorno [1970]: 308). Di qui, allora, l'ineludibile contenuto di verità dell'arte kafkiana – la sua capacità, quindi, di riferirsi al mondo, mettendolo in questione dal suo stesso interno – e, insieme, il suo essere caratterizzata da quella riflessione che, non essendo esplicitabile a livello contenutistico, ma essendo piuttosto relativa alla stessa configurazione sensibile della forma, essendo anzi – dice Adorno – "montata" con essa (Adorno [1961]: 268), viene definita, nella *Teoria estetica*, non "riflessione prima" bensì "riflessione seconda" (Adorno [1970]: 38). Quello testimoniato dall'opera, insomma, è un nonsenso che, lungi dal dover essere "detto", ossia enunciato in forma predicativa e proposizionale, deve essere piuttosto "mostrato", ossia configurato sensibilmente «come un qualcosa di negativo» (ivi: 207). Da questo punto di vista, fa notare Adorno, «il fatto che le dita di Leni», nel *Processo*, «siano unite da una membrana o che gli esecutori abbiano

l'aspetto di tenori, è più importante degli *excursus* sulla legge» (Adorno [1955]: 253-254).

Di qui, la profonda differenza che sussiste tra un'arte autenticamente testimoniale, quale è appunto quella kafkiana, e un tipo di arte che, sempre nella *Teoria estetica*, viene qualificata invece come «rinunciataria»: un'arte, quest'ultima, fatta di «proposizioni protocollari» e nella quale, di conseguenza, il non-senso viene non mostrato *in immagine* bensì rispecchiato «ottusamente», ossia «positivamente» (Adorno [1970]: 207), finendo così il convertirsi in senso. Al contrario, è proprio nel suo essere contraddistinta da una «riflessione seconda» che la forma kafkiana, intesa adornianamente come «contenuto sedimentato»¹, si fa espressione non già – come accade in tanta parte dell'arte politicamente *engagée*, o «ideologica» – dell'immanenza dell'opera nella società, ma piuttosto dell'immanenza della società nell'opera. L'arte di Kafka, allora, in tanto è in grado di farsi testimonianza del non-senso del mondo in quanto ciò che innanzitutto la caratterizza è la capacità di negare, sempre e di nuovo, il suo stesso offrirsi a noi come occasione esemplare di produzione e di affermazione del senso. Il che, paradossalmente, avviene nel momento stesso in cui l'opera, proprio in quanto risultato di un lavoro *sulla e della* forma, si rende in qualche modo pensabile e percepibile, da parte del fruitore, come «unità di senso».

Così, se la forza insita nella forma kafkiana, sempre secondo Adorno, è quella di un «sentimento negativo della realtà» (ivi: 28), è perché, in essa, a rendersi visibile con la massima flagranza – e a livello, s'è detto, innanzitutto linguistico – è la stessa «alienazione oggettiva» (Adorno [1955]: 279) prodotta dal «capitalismo monopolistico» (Adorno [1970]: 308): il suo fondarsi sul primato incontrovertibile assegnato alla ragione strumentale e, di conseguenza, sul prevalere di quei meccanismi livellanti e reificanti che implicano, come tali, la completa esclusione dell'altro, la tendenza cioè a rimuovere, o a reprimere, tutto ciò che non si lascia integrare nell'unità onnicomprensiva del sistema, nell'omogeneità del suo ordine – dice Adorno – «concluso, logico da capo a fondo e privo di senso come qualsiasi sistema» (Adorno [1955]: 263). Di qui, allora, l'affermazione adorniana secondo la quale l'epica kafkiana, proprio in quanto «mimesi della reificazione» (Adorno [1970]: 309), si presenta come «il crittogramma della tarda fase capitalistica» (Adorno [1955]: 263), tanto da giustificare la tesi di chi, come Klaus Mann, ha evidenziato la «somialianza» del «regno di Kafka» con il mondo totalitario del Terzo Reich (cfr. ivi: 266). Quello kafkiano, osserva non a caso Adorno, è un mondo «squallido e rat-

¹ Ivi: 8. Sulla centralità di questa nozione, cfr. le acute osservazioni di Di Giacomo (2005): 103-121.

trappito» (ivi: 262): un mondo «soffocante» (ivi: 263) e abitato non già da “soggetti”, ma piuttosto da “scarti” e da “rifiuti”, da figure cioè del tutto disumanizzate e desoggettivate. Non solo, ma se in una tale realtà abitata appunto da «sosia» e «fantasmi», o da «Epsilon huxleyani» (ivi: 259), il tempo finisce con l'essere negato, sì che all'individuo non vengono concessi né il ricordo né tantomeno la possibilità di morire, è perché quel medesimo tempo potrebbe ancora costituire, a ben vedere, un fattore di speranza. È in questa prospettiva, allora, che il cacciatore Gracco diventa, per Adorno, «la perfetta antitesi della possibilità che è stata eliminata dal mondo»: quella di «morire vecchi e sazi della vita» (ivi: 268). Del resto, a confermare l'effettiva irriducibilità del non-senso esibito dal mondo kafkiano è il fatto stesso che, in esso, «il confine tra l'umano e il mondo delle cose si cancella» (ivi: 271).

È quanto mostra in modo esemplare, innanzitutto, la scelta da parte di Kafka di un linguaggio che, facendosi consapevolmente «organo» (Adorno [1970]: 309) della pretesa avanzata dal vigente di valere come l'unica e intrascendibile realtà, come qualcosa dunque di immutabile e di incontrovertibile, finisce col denunciare come sia proprio una tale pretesa a fare della «signoria sociale totale» la nuova configurazione assunta, nel mondo capitalistico, dalla cieca violenza del mito: dalla violenza, cioè, del «sempre-uguale» (*ibidem*) in quanto eterna ripetizione del dato. Così, è precisamente nel suo essere mimesi della irriducibile astoricità del mito che l'opera kafkiana esibisce uno dei suoi tratti fondamentali: il fatto che all'opera stessa non sia accessibile, dice Adorno, «alcuna forma costituita attraverso il tempo come unità del senso interno» (Adorno [1955]: 274). Da questo punto di vista, è indubbio che ad acquistare una precisa valenza testimoniale, in Kafka, è non soltanto la sua insistenza sulla dimensione propriamente pre-linguistica e pre-individuale del “gesto”, o l'importanza che nella sua opera assume il cosiddetto «principio della puntualità letterale» (ivi: 252-253) – per il quale, paradigmaticamente, il K. protagonista del *Processo* viene ucciso «come un cane», o si arriva a mettere in scena la stessa «indagine di un cane» (*ibidem*) – ma anche, più in generale, la stessa tendenziale abolizione, in una tale opera, di ogni possibile distanza estetica. È esattamente da questa abolizione, infatti, che conseguono sia il dissolversi di ogni sicurezza contemplativa del fruitore nei confronti della rappresentazione, sia l'impossibilità di fare di quest'ultima l'oggetto, kantianamente, di un piacere disinteressato².

È in questa prospettiva, allora, che l'arte kafkiana costituisce, al pari di ogni altra grande espressione di quell'arte che Adorno definisce “moderna”, un'autentica «testi-

² Sulla dimensione testimoniale del realismo kafkiano, cfr. Di Giacomo (2009): 137-151.

monianza dell'inconciliato» (Adorno [1970]: 225), una testimonianza cioè della «non verità sociale» (Adorno [1955]: 257). Arte, quindi, come memoria dell'inespresso, del rimosso, del possibile non-realizzato; come memoria, insomma, della "vita offesa", ossia di quel dolore e di quella sofferenza – la sofferenza dei vinti – rispetto ai quali la rappresentazione, nel momento stesso in cui tenta, incessantemente, di dire l'indicibile – dandogli, per quanto è possibile, forma e figura – non può che esibire la propria costitutiva impotenza e, insieme, la propria insuperabile contingenza. A essere qui in gioco, allora, è un'idea di testimonianza che deve essere intesa come tentativo di raccontare, e con ciò stesso di comprendere, *malgrado tutto*³, ciò che non è possibile raccontare del tutto: ciò che resta, in ultima analisi, inaccessibile e incomprensibile.

Il che, al di là di qualunque contrapposizione metafisica tra il rappresentabile e l'ir-rappresentabile, nel costringerci a ripensare lo statuto stesso della rappresentazione, esclude sia l'illusione di una presenza piena – vale a dire: l'illusione di una immagine esaustiva dell'inimmaginabile – sia il dogma di una assoluta assenza – il dogma, cioè, di un irrappresentabile dal cui riconoscimento consegua il rifiuto iconoclasta di ogni possibile immagine, e dunque di ogni possibile rappresentazione. Da questo punto di vista, si può dire che il debito di testimonianza consapevolmente assunto dal realismo kafkiano si presenta come un compito interminabile: è, in definitiva, l'attestazione del dover-essere del senso *nonostante* il riconoscimento della sua irraggiungibilità, che in Kafka è l'irraggiungibilità stessa di Canaan, della Legge, o del «villaggio più vicino». Si tratta, insomma, di quel «non posso ma debbo» che il giovane Lukács individua, non a caso, come tratto irrinunciabile della forma-romanzo. E qui, evidentemente, la dimensione *estetica* non può che mostrarsi indissolubilmente congiunta a quella propriamente *etica*.

In particolare, è proprio la non-resistenza di Kafka al mito a incarnare, osserva Adorno, «il suo muto grido di battaglia contro il mito» (Adorno [1955]: 273) e, per ciò stesso, la sua più autentica forma di resistenza alla signoria del vigente, alla violenza cioè del mondo amministrato. È esattamente questa, del resto, la sua «astuzia» (ivi: 279) autenticamente illuministica: il modo in cui, al di là di qualunque «immediata allusione politica» (ivi: 266), la forma kafkiana, nel mostrare la propria «potente capacità demolitrice» (ivi: 257), si fa «reazione al potere illimitato» (ivi: 262), ossia critica e – s'è detto – negazione determinata dell'esistente. Ciò significa che è solo «attraverso una specie di mimetismo» (ivi: 280), e quindi attraverso una reificazione non più subita passivamente dal soggetto ma da questi compiuta in modo attivo e consapevole, che si rende pensabile la

³ Cfr. a tale proposito Didi-Huberman (2005).

«conciliazione del mito» (*ibidem*), lo smascheramento dunque del potere e, di conseguenza, l'apertura all'ulteriorità, e all'eccedenza, del non-identico.

Da questo punto di vista, si può dire che il valore testimoniale del realismo kafkiano consiste nella sua capacità di rappresentare, sì, l'esistente ma non come qualcosa di incontrovertibile e di dato una volta per tutte, bensì in rapporto al suo poter-essere-altrimenti. A conferire una insopprimibile dimensione critica a un tale realismo, infatti, è appunto la sua capacità di portare a manifestazione, nell'immanenza stessa del dato, l'altro *del* dato, vale a dire: la possibilità del possibile. Così, è precisamente nel mostrare una tale «possibilità del possibile», che la forma kafkiana si fa portatrice, per Adorno, di una «promessa di felicità», intesa evidentemente come attestazione della trasformabilità dell'esistente; una promessa che, tuttavia, non può essere in alcun modo mantenuta, a meno di fare dell'arte una mera consolazione, qualcosa cioè di mistificatorio. Al contrario, per conservare il proprio contenuto di verità, l'arte moderna in genere – e, in particolare, quella kafkiana – deve necessariamente disdire quello che non può non dire per poterlo appunto disdire: deve, in altri termini, mostrare l'irrealtà di ciò che promette, denunciandosi come finzione, e insieme facendoci sentire, proprio in quanto esibizione della insuperabilità del non-senso, l'esigenza innanzitutto etica del senso. Di qui, l'ineludibile forza utopica del realismo kafkiano e, per ciò stesso, la sua "auraticità", intesa benjaminianamente come apparizione di una lontananza che, per quanto vicina, resta sempre inaccessibile.

Così, è proprio nel mettere in forma la crisi del senso, nel farsi cioè "calco" del non-senso, che la scrittura kafkiana, si offre a noi come espressione di un'esigenza utopica non-realizzata. Il fatto è che la speranza, e dunque la salvezza, è qualcosa che può nascere solo al fondo della disperazione, esattamente come la parola redentrice può emergere solo dalla consapevolezza della costitutiva impotenza della parola: dalla coscienza, quindi, della necessità insopprimibile di quell'oblio e di quel silenzio che sono la stessa condizione interna di ogni memoria e di ogni parola. Sotto questo profilo, allora, speranza e testimonianza fanno tutt'uno. Non a caso, nel concludere il suo fondamentale saggio dedicato alle *Affinità elettive* di Goethe, Benjamin ci ricorda come la speranza sia qualcosa che ci è dato, e che è ancora possibile, solo *per* chi non ha più speranza. Testimoniare l'irrappresentabile, in questo senso, significa testimoniare *per* chi non può farlo; significa, in definitiva, parlare *unicamente* in nome di una impossibilità di parlare. Testimonianza, quindi, come attestazione di una possibilità *di fatto* a dispetto di una impossibilità *di principio*: come esigenza di ripensare e riconfigurare interminabilmente

l'immagine, lavorando *insieme* "con" e "contro" quell'indicibile *del quale* l'immagine stessa *parla* senza poterlo appunto mai *dire*.

In questa prospettiva, quella annunciata, sia pure negativamente, dalla forma kafkiana è una salvezza che – dice Adorno – si propone soltanto a prezzo di un «immitigato tormento» (ivi: 279) ed escludendo, quindi, ogni possibilità di conciliazione tra arte e vita. Ciò di cui la sua opera mostra la possibilità, infatti, è non già una redenzione *dal* finito – una redenzione, dunque, *dal* tempo e *dalla* contingenza –, bensì una redenzione *nel* finito e *nella* caducità. È quanto lo stesso Benjamin mette in evidenza, quando riconosce che Kafka ha cercato la redenzione «a taston» nel rovescio stesso del nulla, quel nulla nel quale Dio (ovvero il Senso) si è ritratto, ovvero nella sua «federa» (Benjamin, Scholem [1980]: 149). Questo significa che è proprio nel rovescio del non-senso, e quindi non nell'opera bensì nella vita⁴, che il senso, o meglio *un* senso, può essere in qualche modo colto, facendo appunto del dicibile-rappresentabile, e con ciò stesso dell'immaginabile, un compito necessariamente infinito.

Redenzione, dunque, come "inversione" (*Um-kehr*): come contromovimento e conversione del pensiero in virtù della quale a essere per un istante revocata e sospesa, in quel culmine dell'attenzione che è per Benjamin lo «studio» (Benjamin [1966]: 301-305) – la categoria autenticamente "messianica" in Kafka – è la stessa effettualità del vigente, l'effettualità cioè del diritto (il *nomos*) in quanto potenza mitica, ossia in quanto dimensione fondata sulla violenza. In questo senso, se per Benjamin è proprio lo "studio", inteso come pausa-sospensione del tempo, a incarnare in Kafka la «porta della giustizia» (ivi: 304), è perché tale studio, essendosi ormai liberato dal peso della tradizionale esegesi della Legge – esattamente come Sancho Pancha si è liberato, in una parabola kafkiana non a caso molto apprezzata da Benjamin, dal peso di Don Chisciotte – è, in primo luogo, attesa e rammemorazione: è memoria che apre il presente, introducendovi, s'è detto, una dimensione propriamente "messianica". Del resto, è appunto in virtù del suo porsi nel segno della memoria, concepita proustianamente come "memoria involontaria" – come cortocircuito, dunque, di passato e presente, e insieme di eternità e tempo – che la fondamentale nozione benjaminiana di "immagine dialettica", nella sua irriducibilità a quella di "immagine arcaica" (alla dimensione, cioè, del mito) assume una innegabile valenza testimoniale.

Nel caso dell'immagine dialettica, infatti, a essere in gioco è una memoria che esige di essere pensata non come conformità all'accaduto, e di conseguenza come mera ri-

⁴ Sulla questione del rapporto arte-vita in Kafka, cfr. Di Giacomo (1999): 188-217.

produzione-archiviazione del passato, bensì – ancora una volta – come liberazione del possibile. In questa prospettiva, se una tale memoria, in quanto memoria dell'immemorabile, è sempre indissolubilmente connessa a una dimensione ineliminabile di oblio, allora essa, nel ridestare sempre e di nuovo qualcosa che non può essere né totalmente ricordato né totalmente dimenticato, si offre a noi, in primo luogo, come salvezza del passato non soltanto dall'oblio, ma anche dalla incontrovertibile necessità del già-dato, dalla presunta irrevocabilità del "così fu". Si tratta, insomma, della capacità di interrogare l'accaduto leggendolo appunto nel segno del possibile, vale a dire ridestando in esso, e restituendo così alla sua incompiutezza, ovvero alla sua «trasmissibilità» (Benjamin, Scholem [1980]: 256), quel "non-ancora" che, dello stesso accaduto, costituisce il fondo opaco e inespresso: la «verità latente» (Desideri [1995]: 58). A dover essere rammemorato, in questo senso, è in primo luogo il rimosso: tutto ciò che, in modi diversi, è stato oppresso o escluso dalla storia lineare dei vincitori. Memoria, in definitiva, come capacità di porsi in ascolto di ciò che, nella datità del passato, attende di essere risvegliato e portato a intelligibilità.

È esattamente questo, del resto, il tratto distintivo dell'immagine dialettica: il tempestivo precipitare-addensarsi del tempo nell'istante della *Jetztzeit*, vale a dire in una costellazione di immagini attraverso le quali a emergere sono, al di là di ogni possibile previsione logica, nuovi contesti di senso e nuove occasioni di leggibilità-conoscibilità del passato. Il che, evidentemente, presuppone l'interruzione del *continuum* storico: lo scarcinamento, dunque, di quell'ordine omogeneo e deterministico all'interno del quale ogni diveniente si fissa nella stabilità-univocità del concetto. Ebbene, è proprio in forza di una tale interruzione, che l'immagine dialettica rende possibile non soltanto la salvezza del passato ma anche, più in generale, la salvezza dei fenomeni, ossia dell'apparenza: la salvezza della loro irredimibile caducità che, in Benjamin, è la caducità della stessa idea di verità⁵.

Di tutto ciò, allora, è testimonianza il realismo kafkiano. La parabola *Davanti alla legge*, del resto, lo mostra in modo esemplare: il fatto che la porta sia "aperta", qui, esclude ogni possibile concezione della verità come pieno disvelamento del nascosto, e quindi come dimenticanza del dimenticato: come oltrepasamento del sensibile in vista di un iperuranico "al di là"⁶. Al contrario, ciò di cui tale parabola si fa espressione è un'idea di verità pensata come *alètheia*: come coappartenenza inscindibile di rivelazione e nascondimento, di presenza e assenza. Si tratta, insomma, di una verità costitutivamente tem-

⁵ Per un'acuta ricomprendimento di questi temi, cfr. Desideri (1995), in part.: 153-165.

⁶ Cfr. Cacciari (2002), in part.: 58-143.

porale: una verità che, proprio in quanto diveniente, lungi dal costituire l'oggetto di un possesso cognitivo saldo e sicuro, si offre a noi piuttosto come qualcosa che, al di là di ogni *hybris* metafisica, deve essere sempre e di nuovo raccontato e sempre e di nuovo rammemorato. Al di là, dunque, di quell' "impazienza" che finisce col risolversi in una concezione fondamentalmente idolatrica dell'immagine e che, per Kafka, non a caso, è il "peccato capitale".

Bibliografia

- Adorno, Th.W., 1955: *Aufzeichnungen zu Kafka* (1955), in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Appunti su Kafka*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- Adorno, Th.W., 1961: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Tentativo di capire il Finale di partita*, trad. it. di G. Manzoni, in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979.
- Adorno, Th.W., 1970: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- Agamben, G., 1998: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Benjamin, W., 1966: *Franz Kafka*, in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966. Trad. it. *Franz Kafka*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995², pp. 301-305.
- Benjamin, W., Scholem, G., 1980: *Briefwechsel 1933-1940*, a cura di G. Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, a cura di A.M. Marietti, Einaudi, Torino 1987.
- Cacciari, M., 2002: *Icone della legge*, Adelphi, Milano.
- Desideri, F., 1995: *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna.
- Didi-Huberman, G., 2005: *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina, Milano.
- Di Giacomo, G., 1999: *Estetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari.
- Di Giacomo, G., 2005: *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in "Cultura tedesca", 26, agosto 2004, Donzelli, Roma, pp. 103-121.
- Di Giacomo, G., 2009: *Forma e riflessione nel romanzo moderno*, in *Philosophie du roman*, "Revue Internationale de Philosophie", 2/2009, vol. 63, n. 248, pp. 137-151.