

Subito benché poco a poco

Immediately although little by little

di Riccardo Panattoni
Università di Verona

Abstract: This essay investigates the relation that the writer Frank Kafka had with time, writing, memory and his own life. In order to do this, the meditations that Maurice Blanchot dedicated to the writer and Lacan's psychoanalytic theory on language will be used. For Kafka, the dimension of a daily and secret diary opens a third possibility in respects of the time for work and the time for writing, in a critical confrontation with the Father's Law that Kafka understands but to which he can't fully comply. The diary becomes the place of an inescapable impasse between life and writings, but also, remains the place in which this irresolvable tension finds its own real space.

Keywords: Kafka; Blanchot; Diary; Lacan; writings; Father's Law; Impatience.

I *Diari* di Franz Kafka iniziano con una frase emblematica e al tempo stesso di una semplicità quasi disarmante: «Gli spettatori impietriscono quando passa il treno»¹. Chi si accinge a iniziare un diario è consapevole di dover assumere, rispetto alla propria vita, il doppio ruolo sia del protagonista sia dello spettatore. Se dunque il treno può essere inteso come una metafora della vita, il protagonista è lì ad attenderlo, probabilmente già lo intravede arrivare in lontananza carico delle sue aspettative, di tutte le promesse che gli permetteranno di intraprendere il lungo viaggio della vita, di raggiungere luoghi al momento ancora del tutto sconosciuti, ma in fondo chiaramente desiderati. Quando però il treno passa realmente, quando quella presenza annunciata occupa tutto lo spazio vitale di quella singola esistenza, nel momento in cui quella metafora sembra finalmente prendere corpo lì solo per lui, il protagonista rimane impietrito e si accorge di essere in realtà soltanto lo spettatore di quella vita che velocemente gli passa accanto.

È come se emergesse un contrasto non risolvibile tra l'attesa che connota il carattere del protagonista e un ritardo costitutivo che ogni volta restituisce lo spettatore al proprio ruolo nella vita. Se infatti il protagonista attende di conoscere quale sia il proprio destino, se come protagonista sente di non poter rinunciare almeno all'idea di averne uno, l'arrivo degli eventi che connotano la sua vita non tratteggia affatto i lineamenti di un destino, quanto piuttosto quelli di un incontro fatale, dove tutta la preparazione che il protagonista può aver intrapreso per quell'attesa è messa in scacco dallo spettatore, che gli rivelerà come in fondo sia rimasto in effetti del tutto impreparato all'arrivo di quell'evento. Come se il tempo dell'attesa e il tempo della realizzazione non si trovassero mai dalla stessa parte,

¹ Franz Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972, p. 117.

ma rivelassero ogni volta nel loro incontro un tempo di mezzo, un frattempo, in cui lo spettatore, preso in questa temporalità sconnessa dal semplice scorrere concatenato della sua cronologia, si mostrasse all'improvviso come l'involontario e l'esclusivo protagonista del proprio sguardo sulla vita.

Kafka non solo sembra consapevole di questo contrasto, ma ne radicalizza tutta la portata. Da una parte infatti sembra del tutto sottoposto alla legge del padre, la quale presiede all'istanza della realizzazione di sé nella vita: cerca di fidanzarsi, fa del giardinaggio, si esercita nei lavori manuali, pensa alla Palestina, si procura un alloggio a Praga per conquistare l'indipendenza da uomo maturo; dall'altra, come scrive nella *Lettera al padre*², non solo è consapevole di tutta la propria inadeguatezza a questa realizzazione di sé, ma dichiara come il padre in fondo, e dunque anche la legge che incarna, gli facciano fondamentalmente paura. Tanto è vero che se il padre gli appare come colui che coincide perfettamente con la volontà di vivere, con una sana propensione all'attività e alla conquista, rivelandosi così degno del proprio nome, di essere in altri termini, nella perfetta eredità del nome del padre, un vero Kafka; lui invece si sente più vicino al nome della madre, di essere in realtà un Löwy, di non sentirsi in grado di portare degnamente il nome del padre, perché si avverte piuttosto come una creatura debole, dubbiosa, inquieta e come i Löwy non solo preferisce agire nel segreto, ma sovente si arresta.

Così, di fronte alla domanda del padre che gli chiede conto di quella paura, Kafka non è in grado di rispondere, è come se gli mancasse la voce e non trovasse la capacità di articolare un discorso compiuto, può provare soltanto a esprimersi attraverso la scrittura. Ma anche quest'ultima, nonostante apra all'effettiva possibilità di uno spazio espressivo, rimarrà comunque incompleta, non sarà mai in grado di fargli superare la sua paura e gli argomenti che gli permetterà di mettere in fila rimarranno comunque per lui, come confessa nella lettera, superiori alla propria memoria e intelligenza. Kafka non può che continuare a sentirsi inadeguato rispetto alle esigenze del padre; gli rimane però sempre aperta la possibilità di rintanarsi ogni volta nella propria camera, immerso fra i libri. D'altronde, come ricorda Maurice Blanchot in *Lo spazio letterario*³, fin dall'infanzia ha subito l'influenza di scrittori come Goethe e Flaubert, i quali, da qui la sua passione nei loro confronti, erano sempre pronti a mettere la loro arte al di sopra di tutto. Se dunque per colpa del padre si è trovato fuori dal mondo della vita, condannato a una solitudine inaggirabile, grazie alla letteratura quella stessa solitudine trovava una sua luce propria e gli permetteva di soggiornare in un altro mondo, in una vita all'interno della quale cadeva ogni principio di valutazione, una vita colta soltanto come tale e attraversabile grazie al solo puro sguardo di uno spettatore finalmente sottratto, come protagonista, al tempo di ogni possibile realizzazione.

² Franz Kafka, *Lettera al padre*, in Id., *Confessioni e diari*, cit., pp. 637-689.

³ Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975.

In realtà Kafka si accorge che non si tratta di un vero e proprio soggiorno, quanto piuttosto di un punto di arresto. Certo rimane comunque anche un luogo di salvezza, rispetto all'impraticabile salvezza affermata dalla legge del padre, ma non è possibile accedere allo spazio letterario come a un luogo in cui soggiornare definitivamente, è necessario, non esistendo alcun luogo dove sottrarsi in modo risolutivo alla legge del padre, far agire la propria impotenza, in modo che la salvezza immanente di quell'arresto sia attuata e non semplicemente interrogata, né tanto meno figurata. Si tratta per Kafka di diventare a sua volta scrittore; soltanto essendo riconosciuto come tale lo spazio letterario potrebbe trasformarsi nel reale luogo dove lasciar agire definitivamente la propria impotenza. Ciò porterà Kafka a quello che Blanchot indica come un oscillare pateticamente. Si tratta tuttavia di cogliere come questa oscillazione sia in realtà essenziale, insieme al suo lato patetico, per dimorare nel mondo della vita e al tempo stesso per sottrarsi alla legge del padre. Nei confronti di quest'ultima non è infatti possibile attuare una semplice negazione, perché una simile scelta dovrebbe trovare il proprio radicamento in una libertà discrezionale, univoca, che rispetto alla legge del padre non è data, si instaurerebbe in altri termini un'apparente dialettica, dove in realtà tale negazione rimarrebbe semplicemente presupposta. Si tratterà allora di trovare un'azione, una pratica, in grado non tanto di negarla quanto di disconoscerla.

Così, da una parte Kafka cercherà disperatamente di trovare qualche momento per scrivere, di ottenere magari quindici giorni di permesso da impiegare unicamente nella scrittura, afferma di essere convinto che l'opera possa arrivare soltanto attraverso la continuità del tempo che le si dedica, dalla regolarità nel lavoro, è certo che tutte le difficoltà che trova nel portare a termine i suoi testi nascono proprio dal non avere a disposizione tutto il tempo che sarebbe necessario. Dall'altra, come scrive Blanchot, anche se riuscisse a dare tutto il proprio tempo all'esigenza dell'opera, quel tutto non sarebbe mai abbastanza. Perché il reale motivo non è trovare il modo di consacrare più tempo possibile al lavoro, di passare tutto il proprio tempo a scrivere, ma di poter "passare", di trovare cioè il passaggio, per un altro tempo dove non c'è più lavoro, dove il tempo che rimane è solo tempo perduto, dove si è attraversati, per una lunghezza di tempo indeterminato, dalla fascinazione e dalla solitudine di un'assenza di tempo.

D'altronde se si avesse a disposizione tutto il tempo, in realtà non si avrebbe più tempo, verrebbe meno ogni circostanza e dunque non ci sarebbe più neanche narrazione, perché è solo attraverso le implicazioni legate alle circostanze, alla loro peculiarità spaziale o temporale, che la descrizione narrativa può avere luogo. Desiderare di avere tutto il tempo per scrivere significa avere l'esperienza dell'assenza di tempo che l'opera della scrittura restituisce al suo protagonista. Per questo la richiesta di tempo per scrivere è un gesto patetico, in quanto si può soltanto ottenere una sempre maggiore quantità di tempo per

poter scrivere, ma mai avere tutto il tempo da dedicare alla sola scrittura, quel tutto di tempo, se dovesse avvenire, non potrebbe che rivelarsi come l'attimo di una completa assenza di tempo.

Eppure è precisamente a questa totalità che lo scrittore dovrebbe aspirare, il proprio anelito dovrebbe essere quello di coincidere con il tempo della propria narrazione. Solo così l'opera letteraria non trova la propria origine soltanto attraverso la necessaria presenza di circostanze, reali o immaginarie che siano, ma anche dall'esperienza che lo scrittore vive della perdita di tempo che la propria azione comporta. In altri termini la scrittura, il suo attuarsi, si rivela come il disconoscimento dello scrittore, il quale constata di non poter coincidere con il proprio atto, perché nel dipanarsi di quell'atto qualcosa del proprio tempo avanza, un resto permane e quell'arresto, che la scrittura dovrebbe essere rispetto allo scorrere della vita, lascia piuttosto affiorare la percezione di un tempo perduto. Questa perdita tuttavia permette all'opera di emanciparsi dal proprio autore e di apparire autonoma. Colui che crea non è mai in grado di annullarsi totalmente nella sua realizzazione, non si trova mai nella perfetta corrispondenza a un puro atto creatore; qualcosa in lui continua a vivere, forse anche il suo semplice respiro, e questo gli impedisce ogni volta di essere un tutt'uno con la propria opera. Del resto è solo quest'ultima a rivelarsi come il reale punto d'arresto dell'atto creativo, mentre l'artista sembrerebbe esserne semplicemente il riflesso. Decidere di tenere un diario significa allora collocarsi all'interno del disconoscimento del proprio essere scrittore, e di farlo attraverso l'esercizio stesso della scrittura. Nel saggio *Diario intimo e racconto*⁴, Blanchot descrive come optare per questa scelta significhi in effetti mettersi temporaneamente sotto la protezione dei giorni comuni, in modo tale da introdurre una doppia protezione: quella della scrittura e quella dalla scrittura. Per un verso il diario è infatti una protezione della scrittura perché ne permette il continuo esercizio, le sue pagine si possono intessere di riflessioni personali, appunti a futura memoria, insieme a tentativi letterari, abbozzi di racconti, progetti tematici o possibili trame; d'altra parte però il diario è anche una protezione dalla scrittura, perché tutto ciò che vi si scrive è destinato comunque a rimanere in quelle raccolte nell'alveo dei giorni; raccolte contrassegnate da un tratto d'inaggirabile intimità che non presentano alcuna necessità di esprimere quella tipica tensione di ciò che deve trasformarsi in opera letteraria.

Si scrive sì, ma sotto la protezione di questo piacevole autoinganno, grazie al quale il diario può rivelarsi come il luogo felice di una regolarità a cui finalmente lo scrittore è in grado di corrispondere. Tutto ciò che è scritto è destinato a rimanere radicato nella scansione di quel solo giorno, così come tutto ciò che si scriverà il giorno dopo e il giorno dopo ancora. Ogni giorno sarà il tutto di quel giorno, così come il tutto di ogni giorno sarà il

⁴ Maurice Blanchot, *Diario intimo e racconto*, in Id., *Lo spazio letterario*, cit., pp 187-192.

tutto dei giorni destinati a seguire. La scrittura è proprio lì a ricordarcelo, le pagine sono state riempite, contrassegnate e comunque sia, una volta dato inizio al diario, quello spazio letterario rimarrà espressione di una continua sequenza, il giorno non conosce infatti la necessità della propria sottrazione.

I pensieri più reconditi, quelli che facciamo fatica a confessare anche a noi stessi, trovano in quelle pagine lo spazio di una quotidianità che non possono violare. Si tratta di uno spazio dove non vige affatto la regola della verità, la ricerca della sua altezza, quanto il bisogno più profondo della propria sincerità. Perché chi scrive un diario è tenuto a essere sincero, il non esserlo, prosegue Blanchot, è sinonimo di superficialità, vuol dire non trovarsi più all'interno della protezione di quel consapevole autoinganno che è l'atto dello scrivere, ma scivolare in un semplice inganno di se stessi. Mentre la sincerità è quella trasparenza in cui la propria cura di scrivere non deve gettare alcuna ombra sulla scansione limitata dell'esistenza di quel singolo giorno, di ogni singolo foglio che quel giorno contrassegna. Per questo ciò che rende di estremo interesse per lo scrittore tenere un diario è la sua irrilevanza. Pensare che sia il giorno, la regolarità folle della sua cadenza, a dettare il desiderio della propria scrittura, significa rinunciare a sfuggire a ciò che di estremo le parole continuano a portare con sé. Si può credere in fondo che ogni giorno abbia qualcosa da dire, che qualcosa di noi stessi o di ciò che ci circonda meriti di essere registrato e pensare così di poterlo preservare nel tempo.

È il rischio, afferma Kafka, per chi un diario non lo tiene, di trovarsi sempre nella posizione sbagliata nel momento in cui si trova di fronte alla lettura di un diario, ad esempio al diario di Goethe dove, in data undici gennaio 1797, viene affermato da parte dello scrittore tedesco di essere stato occupato tutto il giorno in casa a ordinare varie cose. Kafka scrive che chi un diario non lo ha mai tenuto non potrà che rimanere sconcertato di fronte a una simile affermazione, perché non gli sarà mai sembrato di aver fatto così poco in un'intera giornata. Non c'è dunque corrispondenza tra ciò che nel diario viene riportato come il contrassegno di un giorno e l'idea che quel contrassegno possa dare il senso complessivo della giornata stessa. Il diario, attraverso le parole, rivela semmai come rimanga segnato, essendo sottoposto all'alveo dei giorni, dalla propria inessenzialità, dal fatto che non è per niente chiamato a contenere gli avvenimenti fondamentali di una vita, i quali, ammesso che ci siano, sono nell'ordine dell'eccezione, non certo riconducibili al tratto dello scorrere della vita quotidiana di cui il diario deve rendere conto. Così, non è mai perfettamente decidibile per chi si scrive un diario, non certo soltanto per se stessi, tenendo conto oltretutto che non è possibile pensare che ogni giorno riservi qualcosa che meriti di essere tenuto a memoria. D'altronde che significato potrà mai avere avuto per Goethe ricordare che l'undici gennaio 1797 è rimasto contraddistinto da quel rimanere in casa a riordinare varie cose, attività che semmai può caratterizzare un giorno come un altro? Certo, non si può neanche affermare che un diario lo si tenga esclusivamente per altri, sappiamo che il diario intimo è qualcosa di segreto, è un luogo di sincerità con se stessi e dunque rimane

sempre carico di una nudità che non si può certo mostrare con troppa facilità. Allora forse potremmo dire che un diario non lo si tiene né per sé né per altri, lo si tiene solo perché in parte, ma soltanto in parte, è simultaneamente per entrambi, risponde a quel lato impersonale che è di chi scrive come di chi legge, anche se a leggere sia lo stesso soggetto che lo ha scritto, è di nuovo quella stessa scissione in cui un soggetto si trova a essere al tempo stesso protagonista e spettatore della propria vita.

Scissione del soggetto che la scrittura rende dunque reale, in quanto un diario è da subito nell'ordine della rilettura, non risponde al semplice atto di una pura creatività, non è mai *ex nihilo*, al contrario è da subito una ripetizione che si misura con il segreto della costituzione del tempo. Anche chi ha l'esperienza di leggerlo per la prima volta, immediatamente incontra una ripetizione del tempo. È la stessa esperienza che ci accade quando incontriamo una fotografia, per cui ciò che ci viene restituito in quell'incontro è la sopravvivenza di qualcosa che porta con sé il tempo della propria dimenticanza, di ciò che, pur essendo nell'ordine della memoria, non è destinato a essere racchiuso nei criteri del solo ricordo. È come rispecchiarsi in qualcosa che oggettivamente è stato registrato, preservato dal tempo del proprio accadimento e tuttavia mai entrato a far parte effettiva di quella che consideriamo essere la realtà in quanto tale. Ci permette cioè di fare quella particolare esperienza del tempo dove finalmente la realtà appare nei limiti della sua sola rappresentazione e affiora invece ciò che sembrava destinato a permanere alla base della sola esperienza del nostro vissuto. Si tratta cioè della sopravvivenza, della traccia indecifrabile di un momento di perfetta simbiosi con la vita, certo ricostruibile soltanto *après-coup* e dunque fallimentare, ma proprio per questo espressione di un momento pieno di gioia e di malinconia, di festa e di lontananza, dove uno dei due sentimenti non riesce mai a prendere un chiaro sopravvento sull'altro.

Tenere un diario non significa allora soltanto cercare di trattenere ciò che altrimenti sarebbe destinato a essere dimenticato, ma sentire appartenere a noi stessi anche ciò che della vita, della propria vita, è in realtà già da sempre perduto: il tempo attraverso cui si ricorda ciò che abbiamo deciso di tenere a memoria. Qui risiede il gioco consapevole, la malinconica felicità, di quell'autoinganno che la scrittura del diario deve mantenere in atto. In quelle pagine scritte non rimane soltanto il contenuto di ciò che è stato scritto, ma in trasparenza anche il tempo stesso della scrittura, che a differenza del gesto letterario non potrà confluire nell'insieme finale dell'opera, per darle quel suo impalpabile tono di fondo, ma è destinato a rimanere come esclusivo riflesso di chi scrive e della sua sottrazione a se stesso, perché nonostante tutto si tratterà comunque di un tempo che appartiene già anche al diario in quanto tale. È per questo che la pratica di una scrittura si rivela come un disconoscimento della legge del padre di dover operare nella vita, perché cerca di permanere in quel punto in cui sembra esserci la sola vita e di voler scrivere di tutto questo, contravvenendo però così all'istante proprio a ciò che si dovrebbe in realtà fare, e cioè vivere quella vita.

Il diario si rivela così il luogo di una inaggirabile impasse tra la vita e la scrittura, ma anche il luogo dove questa tensione non risolvibile trova un proprio spazio reale. Mantenere aperto il proprio diario nell'ordine dei suoi giorni, significa portare l'azione del disconoscimento a una forma iperbolica, affinché il disconoscimento possa essere tale e non risolversi in una semplice forma di negazione. D'altronde lo stesso termine disconoscimento porta in sé un doppio movimento: da una parte esprime qualcosa che deve essere necessariamente riconosciuto e accettato nella sua inequivocabile realtà, qualcosa la cui forza è indipendente dalla propria volontà; dall'altra, insieme a questa accettazione, esprime la necessità di aprire uno spazio di sottrazione a questa forza attraverso un agire pratico, un'azione ripetibile nel tempo su cui quella forza non è in grado di portare il proprio condizionamento.

Se dunque la legge del padre presiede all'istanza di dover perseguire nella vita la realizzazione di se stessi, di dover raggiungere, attraverso il lavoro e la sua opera, la propria autonomia e indipendenza, in modo da poter creare una propria famiglia all'interno della quale far crescere i propri figli, Kafka, come abbiamo visto, da parte sua non nega affatto tutto questo, anzi, ne riconosce l'istanza di fondo, per certi versi ne identifica il tratto inaggirabile, ma sente anche che il proprio essere non è in grado di aderirvi completamente. Rispetto alla necessità di dover essere un creatore di mondo, come la forma simbolica del padre richiede, si sente più aderente alla forma immanente della madre, al dover rimanere prossimo al segreto della vita. Non si riconosce in quella capacità tipica di un soggetto impegnato a risolvere le difficoltà che incontra, in modo da permettere alla propria azione di non incontrare possibili interruzioni; al contrario percepisce sovente il bisogno di doversi arrestare. In altri termini, sente come il segreto della vita, al di là di ogni capacità creativa, risieda proprio nell'impasse di quell'arresto, in quel momento più o meno breve, ma dilatabile nel tempo, in cui il soggetto è totalmente solo davanti a se stesso: come quando gli capita di trovarsi davanti allo specchio del proprio diario.

Non si tratta quindi per Kafka di emanciparsi dal proprio lavoro di impiegato nelle compagnie di assicurazioni per raggiungere lo statuto di scrittore, oltretutto nel suo ambiente di lavoro è apprezzato proprio per la sua meticolosità e il suo impegno. Cercare di avere sempre più tempo per scrivere non deriva dal voler negare il proprio impiego, ma dal fatto che scrivere richiede altrettanta concentrazione, continuità e realizzazione finale dell'opera. In altri termini, anche scrivere può rivelarsi a sua volta un lavoro. Si tratta allora di lasciare che il tempo rubi il tempo al tempo, che un contenzioso rimanga sempre aperto tra la struttura temporale e la struttura lavorativa. In fin dei conti Kafka nel mondo del lavoro incontra anche la vita, una varia umanità alla ricerca di un riconoscimento dei propri diritti, vite vissute che con ogni probabilità spesso si trasferiscono anche nei suoi personaggi letterari, così come il dedicare tempo alla stesura del diario significa sottrarre tempo al tempo della scrittura come realizzazione finale dell'opera. Non solo, il diario

si contrappone all'essere scrittore in nome di una riflessione sulla vita. Se dunque dal mondo del lavoro a Kafka proviene una vita che può trasformarsi in scrittura, dal diario gli proviene invece una scrittura, sottoposta all'ordine dei giorni, che dovrebbe rivolgersi alla sola vita, ma che della vita è anche un disconoscimento perché se ne può soltanto scrivere. In un modo o nell'altro sembrerebbe che la vita non la si possa che contemplare. Kafka è nell'impasse, guarda la vita ritrovandosi per un momento al tempo stesso protagonista e spettatore, impiegato e scrittore: così come il diario non può fare altro che certificare.

L'impasse che attraversa l'azione, ogni tipo d'azione, non è da intendere come una vera e propria interruzione, ma come un punto di arresto che continua ad accompagnare, come un fantasma, ogni momento finalistico in cui il soggetto può pensare di riconoscersi o di essere riconosciuto nel significato complessivo di ciò che fa. Come l'atto del lavoro è continuamente visitato dal fantasma dello scrittore, così l'atto dello scrivere risente del fantasma di una scrittura diaristica del tutto irrilevante per la buona riuscita finale dell'opera, mentre il diario è a sua volta attraversato dal fantasma di uno sguardo rivolto a una vita attesa e mai vissuta. In ogni momento progressivo della vita un altro momento fantasmatico lo attraversa rivelando che ciò che conta non è affatto progredire. Situazione che noi oggi definiremmo kafkiana. Eppure questa impasse, che trattiene virtualmente in sé lo scorrere del tempo, per un tempo non facilmente determinabile, è fondamentale per evitare quello che Kafka considera l'errore più grave: l'impazienza.

Se prendiamo ad esempio *Il castello*⁵, Blanchot sottolinea come l'agrimensore sia sempre in moto, non si fermi mai, passi da una sconfitta all'altra senza tuttavia perdersi d'animo, evocando così la possibilità fredda e calcolata di un tempo senza riposo. Questo dovrebbe portare le cose ad andare per il meglio, in fondo il non perdersi mai d'animo di fronte alle sconfitte è la cosa essenziale; in realtà l'agrimensore diventa sempre più impaziente e questo perché non riconosce la verità dell'errore che risiede nella sconfitta, al contrario continua imperterrito a voler raggiungere lo scopo. Lo vuole raggiungere, mette in evidenza Blanchot, così, immediatamente. Ed è proprio nella natura di questa immediatezza rivelare il principio progressivo dell'impazienza, perché in realtà ciò che lo scopo racchiude, il riconoscimento che è in grado di restituire a chi lo persegue, non è certo la sua raggiungibilità, ogni scopo rimane infatti di per sé irraggiungibile, è intrinseco a ciò che esso stesso rappresenta, tanto è vero che una volta raggiunto non sarebbe più uno scopo. Il segreto che esso detiene risiede allora nella verità che si instaura con l'errore che lo scopo di per sé rappresenta: la sua raggiungibilità si può giocare esclusivamente nell'ordine appunto dell'immediato, in quanto, sebbene nel suo essere rimanga non raggiungibile, questa sua irraggiungibilità non può essere semplicemente constatata, poiché di nuovo lo scopo cesserebbe di essere tale. Diciamo allora che l'agrimensore può passare imperterrito da una sconfitta all'altra, dal

⁵ Franz Kafka, *Il castello*, Einaudi, Torino 2014.

momento che a ogni sconfitta può far subentrare l'istantanea illusione di sentirsi ancora in rapporto immediato con lo scopo da raggiungere. In questa coazione a ripetere, tuttavia, l'impazienza aumenta, è come se l'immediatezza della relazione con lo scopo rivelasse la paradossalità di uno spazio in cui può aumentare d'intensità. Per questo è nell'immediatezza che risiede l'errore più grave, perché non permette di cogliere nella sconfitta il legame essenziale tra l'errore e lo scopo.

Non solo, il ripristinare immediatamente, a seguito di ogni sconfitta, un rapporto diretto con lo scopo comporta anche, prosegue Blanchot, la necessità di una raffigurazione dello scopo stesso. Si deve in altri termini generare un'immagine in grado di idealizzare qualcosa che abbia in sé la propria compiutezza. Un'icona attraverso la quale il soggetto desiderante possa sentire di cogliere da subito l'unità con ciò a cui ambisce. Un'unità che dunque non solo può essere realizzata nella separazione, ma che è possibile soltanto grazie alla separazione stessa, perché è unicamente attraverso la raffigurazione immaginativa di una realizzazione finale che il soggetto è in grado di cogliere la propria unità con ciò che essa rappresenta, oltrepassando così idealmente la necessaria distanza che invece permane a connotare la relazione che il soggetto mantiene con la finalità intrinseca al concetto di scopo in quanto tale.

Questo lo si può evincere ad esempio dal fatto che il castello non è affatto di per sé irraggiungibile. La sua immagine è costantemente a disposizione di chiunque posi su di lui il proprio sguardo. Certo, se lo si guarda effettivamente e non lo si coglie come la rappresentazione dello scopo supremo a cui si ambisce, è un deludente ammasso di bicocche campagnole, niente che nei suoi tratti riesca a spiccare come qualcosa al di fuori dell'ordinario, niente che giustifichi l'estremo interesse che si porta verso la sua struttura; eppure nel suo rimanere comunque la raffigurazione dello scopo, partecipa dello splendore del suo valore ineffabile. Blanchot riassume la situazione in questi termini: l'impazienza rende il termine inaccessibile perché sostituisce ad esso la prossimità di una figura colta come intermediaria.

Lo scopo, carico com'è del suo errore, porta il soggetto desiderante, sotto la spinta immediata dell'impazienza, a non poter fare altro che interporre una raffigurazione come punto di passaggio intermedio verso la finalità che lo scopo rappresenta, sebbene quest'ultimo, essendo irraggiungibile, rimanga di per sé anche irraffigurabile. In altri termini, l'immagine creata dalla propria aspirazione finale porta in sé la duplicità di essere al tempo stesso un punto di passaggio e la finalità dello scopo in quanto tale. Da una parte infatti lo scopo rimane una vera e propria immagine su cui lo sguardo può liberamente posarsi, d'altra parte, però, quella stessa immagine, è anche una raffigurazione il cui senso trascende i limiti del proprio essere presente. Ecco perché l'opera appare, ma non è mai solo ciò che appare.

Rispetto alla duplicità dell'immagine non si tratta tuttavia di credere di poter ripristinare una sua presunta unicità, perché l'immagine, in quanto reversibile, è di per sé duplice. Pensare quindi di voler introdurre una semplice capacità di disincanto, un sano materialismo in grado di far vedere finalmente il castello per quello che realmente è, oppure, insistere sulla componente iconologica dell'immagine e dunque sostenere come sia sempre necessario trascendere ciò che realmente si vede per intendere ciò che di effettivo quell'immagine indica, è comunque, in entrambi i casi, del tutto fuorviante. Si tratta in realtà di una falsa disputa, perché entrambe le intenzioni, pur fornendo ovviamente prospettive del tutto diverse, hanno in ogni modo lo stesso obiettivo: appropriarsi dell'immagine. Pretendono di conferirle un senso, di riconoscerle un significato e un motivo di fondo, di attribuirle una determinata leggibilità, quando in realtà ottengono soltanto di non riuscire a vedere l'immagine in quanto tale. Si potrebbe portare qui uno slittamento alla frase di Lacan, totalmente incentrata sul linguaggio, dove afferma che il fatto "che si dica resta dimenticato dietro a quel che si dice in ciò che s'intende"⁶, a un contesto strettamente visivo, dove potremmo affermare che il fatto che si veda resta dimenticato dietro a quel che si è visto di ciò che si è inteso vedere.

Se continuiamo a seguire le implicazioni relative a questo slittamento proposto alla frase di Lacan, possiamo notare che il fatto che si dica resta dimenticato nella dinamica tra ciò che si dice e ciò che s'intende dire; è cioè nel rapporto privilegiato tra detto e inteso che il fatto di dire si perde, perché tra il dire e l'intendere si mantiene aperta una continua tensione realizzativa, certo mai perfettamente raggiungibile, ma proprio per questo sempre più avvicinabile. Si tratta di un continuo movimento espressivo che ha come conseguenza di far dimenticare l'attualità che si sta parlando. Nella tensione a voler dire ciò che s'intende dire, l'atto del parlare non può che rimanere implicito, cioè sempre aperto, come un respiro della parola che ha sempre bisogno di ossigeno per raggiungere ciò che s'intende dire rispetto a ciò che si sta dicendo. Mentre se introduciamo l'elemento visivo, il fatto che si veda resta dimenticato in quel che si è visto a favore di ciò che si è inteso vedere, è come se il fatto che si veda e ciò che s'intende vedere precipitassero insieme in ciò che è stato visto. Viene cioè meno quell'intenzionalità che nel dire rimane rivolta, attraverso l'atto espressivo, a cercare di portare a termine ciò che s'intende dire; qui, nell'atto di vedere, appare qualcosa che da subito risponde a un dato da vedere, subentra anticipatamente un "è stato" temporale in cui il fatto che si sta vedendo si perde. Non è tanto di conseguenza l'atto del vedere che viene dimenticato, quanto qualcosa che è del visto stesso. Certo, anche qui, come nel linguaggio, sempre a favore di ciò che si è inteso vedere, tuttavia non si tratta, come nel linguaggio, di una struttura temporale dinamica, quanto piuttosto di una

⁶ Jacques Lacan, *Lo Stordito*, in «Scilicet», n. 4, Feltrinelli, 1972, p. 349; ora raccolto in Id., *Altri scritti*, Einaudi, Torino 2013.

questione di statica, in quanto il problema che emerge non è tanto relativo all'atto, quanto alla potenza, a ciò che all'atto non passa.

È forse di aiuto, per cogliere meglio questo passaggio, riprendere per intero un passo che Kafka scrive nei *Diari*, in data 18 dicembre 1910:

Se non fosse fuor di dubbio che il fatto di lasciare qualche tempo le lettere senza aprirle (persino quelle di contenuto prevedibilmente insignificante, come questa qui) è soltanto debolezza e vigliaccheria, che esita ad aprire una lettera come esiterebbe ad aprire la porta di una stanza nella quale c'è forse una persona che mi aspetta con impazienza, si potrebbe spiegare meglio ancora questo lasciar lì le lettere con il senso di precisione. Ammesso infatti che io sia un uomo preciso, devo tentar di tirare possibilmente in lungo tutto ciò che riguarda la lettera, aprirla dunque lentamente, leggerla lentamente e più volte, riflettervi a lungo, preparare con molte brutte copie la bella e tardare infine anche a spedirla. Tutto ciò è in mio potere, ma non si può evitare l'improvviso arrivo di una lettera. Ebbene, io rallento anche ciò con accorgimenti, tardo molto ad aprirla, la lascio davanti a me sulla tavola, essa mi si offre continuamente, continuamente io la ricevo, ma non la prendo⁷.

Abbandonare una lettera a se stessa, senza riconoscerne lo scopo, che è quello di essere letta, più che un gesto di debolezza e vigliaccheria, come quando si evita di aprire la porta sapendo che dietro vi troveremo una persona che sta aspettando impaziente, si tratta piuttosto di un gesto di precisione. È un momento di esitazione necessario perché la lettura sia restituita all'anticipazione della sua letteralità, questo anche nei confronti di una lettera che non esprime di per sé alcuna urgenza, come quella appoggiata lì, davanti allo sguardo di Kafka, il cui contenuto è del tutto insignificante. Il rapporto che si instaura con la lettera non è di conseguenza legato esclusivamente al suo contenuto, certo, il momento della lettura rimane inaggirabile, la lettera porta con sé la propria legge di essere letta per diventare se stessa, però rispetto a questa legge si può sentire la necessità di introdurre una precisione che costringa a tirare in lungo tutto ciò che la riguarda. La si può infatti aprire lentamente, altrettanto lentamente la si può leggere e rileggere più volte, si può riflettere a lungo sul suo contenuto, redigere più copie prima di avere quella che possiamo considerare definitiva e infine si può anche indugiare a lungo prima di spedirla.

Questo passo del diario di Kafka evidenzia un chiaro slittamento, si passa infatti, senza soluzione di continuità, dalla possibile apertura della lettera a una sua possibile stesura, come se l'atto di leggerla o quello di scriverla applicassero lo stesso criterio, nei confronti del quale il desiderio di ritardarne la propria effettività, il fare apparire cioè la lettera, attraverso la lettura o la scrittura, per ciò che è, corrispondesse a un'azione in pieno potere del soggetto. Ma la lettera mantiene ancora la forza imprevedibile del suo arrivo, senza per questo risultando un eterno ritorno in cui la medesima situazione si ripeta da capo: la lettera arriva e si può ritardare ad aprirla, allo stesso modo in cui si può ritardare a scriverla;

⁷ Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 142-143.

ma quando la lettera arriva è come se da sempre fosse già lì, niente è in potere del soggetto per poterne evitare l'evento. Tuttavia, è proprio in nome di questa inevitabilità che Kafka non si rassegna alla sua urgenza e dichiara che è ancora possibile mettere in atto degli accorgimenti per non precipitare nell'immediatezza del suo arrivo.

Ripete di nuovo che si può ritardare la sua apertura, in questo modo sembrerebbe ripristinare la ripetizione della sequenza già enunciata, ma in realtà rispetto all'affermazione precedente qualcosa cambia, entrambi i movimenti iniziano in effetti con questo ritardo, accorgimento che rimane in potere del soggetto, ma la prima sequenza procede inevitabilmente verso la lettura, passa cioè da una fase all'altra continuando a mettere in atto un possibile ritardo, ma senza che la sequenza possa essere effettivamente interrotta; modalità che passa per similitudine dalla lettura anche alla scrittura. La seconda sequenza invece non procede affatto, non passa in nessuna sequenzialità, rimane presa nel solo avvento della lettera e dice qualcosa che non passa più dalla lettura alla scrittura, ma mette in gioco lo sguardo. Se qualcosa infatti della lettera, attraverso la lettura, passa in una sequenza dettata dallo sguardo che scorre quelle righe riconoscendone il senso, qualcosa della visione iniziale della lettera, che non dipende dalla volontà del soggetto che la legge, non passa nel senso della lettura e la lettera viene così continuamente ricevuta, e allo stesso tempo è come se non venisse mai presa. È la stessa cosa che accade con il diario: l'arrivo del giorno è inevitabile, qualcosa del tempo che gli è stato consegnato passerà al soggetto che lo incontra e questo potrà passare nel contenuto che la scrittura sarà in grado di registrare e la lettura di reificare a piacimento, ma qualcosa di quell'evento non passerà, la singolarità di quel giorno non verrà mai presa da qualsiasi contenuto che possa provare a renderne conto, che possa provare a racchiudere nel suo senso il tempo che a quel giorno un giorno è stato consegnato.

È l'esigenza della sconfitta, rispetto all'esclusiva attribuzione di senso, ciò che fa dell'essere umano un soggetto dell'esilio, che pone il suo errare nel campo di una pura immanenza, ma che al contempo gli permette di fare di quell'errore un mezzo di verità, perché non si tratta in realtà di negare lo scopo, evidenziandone la falsità, in fondo la lettera è lì proprio per essere letta, come il giorno è lì solo per essere vissuto, ma l'impazienza iscritta in quella visione può ridurre la lettera, allo stesso modo del giorno, in qualcosa di inavvicinabile perché colta come mera figura dell'intermediario. La lettera, nel suo essere sottoposta allo sguardo, può divenire esclusivamente la figura che corrisponderà al proprio contenuto, che solo la sua futura lettura potrà rivelare, così come il giorno diviene la figura che soltanto il suo essere vissuto potrà restituire al suo solo ricordo. Eppure la lettera e il giorno non sono soltanto l'immagine di ciò che rappresentano, la loro raffigurazione è anche l'immagine immediata che incontra lo sguardo che li contempla.

L'impazienza è l'errore più grave. Per il suo sentire niente si dovrebbe frapporre tra l'identificazione del proprio desiderio e il termine finale che la realizzazione rappresenta: leggere la lettera o contrassegnare il vissuto del giorno con la significatività di un ricordo. Ma in questo modo, come abbiamo visto, ci si distoglie dall'errore che lo scopo di per sé rappresenta e che la sconfitta dovrebbe rendere evidente, lasciando quest'ultima soltanto come la momentaneità di un fallimento che mantiene comunque lo scopo come la verità da raggiungere e impedendo così di riconoscere nell'intermediario la figura dell'immediato. Soltanto lasciando agire lo scarto, la schisi tra lo sguardo e la visione, lo scopo si manterrà presente e al tempo stesso verrà disconosciuto come punto di passaggio, perché qualcosa del suo apparire non passerà, non transiterà nel contenuto della lettera o nel ricordo del giorno. Memoria involontaria dell'occhio irriducibile al senso che la visione tende di per sé a imporre, dove l'errore che lo scopo racchiude è la verità dello sguardo che continuamente riceve la lettera, così come vive il giorno, ma non li prende, ora gioca con l'una, ora con l'altro, attraverso l'infalibile precisione di un infinito intrattenimento.

