

LEGGERE IL PRESENTE
Collana diretta da Micaela Latini e Aldo Meccariello

COMITATO SCIENTIFICO

Laura Bazzicalupo (Univ. di Salerno)
Ubaldo Fadini (Univ. di Firenze)
Marino Freschi (Univ. di Roma Tre)
Konrad Paul Liessmann
(Univ. Wien)
Fabrizio Lomonaco (Univ. di Napoli, Federico II)
Thomas Macho (Univ. di Berlino, Humboldt)
Francesco Miano (Univ. di Tor Vergata Roma)
Maria Teresa Pansera (Univ. di Roma Tre)
Pier Paolo Portinaro (Univ. di Torino)
Jack Zipes (Univ. of Minnesota)

a cura di
Micaela Latini e Aldo Meccariello

L'uomo e la (sua) fine
Saggi su Günther Anders

Testi di:

Andrea Bonavoglia
Antonio Stefano Caridi
Devis Colombo
Mario Costa
Vincenzo Cuomo
Leonardo V. Distaso
Micaela Latini
Sante Maletta
Aldo Meccariello
Francesco Miano
Pier Paolo Portinaro
Vallori Rasini
Stefano Velotti
Silvia Vizzardelli



Asterios

fondo il peggio fino all'*impegniorabile peggio*? Questa seconda opzione interpretativa, a mio avviso più vera e feconda, è quanto, con linguaggio diverso, sceglie lo stesso Deleuze. Ma con una aggiunta, che apre una differente prospettiva. Dopo aver esaurito le parole e le voci, il senso e le storie, Beckett sperimenta (con i suoi personaggi) la strada dell'immagine. Strada che non è riducibile al "visivo" e all'iconico; perché l'immagine in questo caso è *ciò che resta e ciò che inizia* solo dopo aver esaurito le strade del senso e delle storie del mondo. È ciò che da sempre borda il senso, le parole, le voci, le storie. Ma è ciò che è possibile sperimentare solo dopo *la fine del mondo*.

LEONARDO V. DISTASO Günther Anders: la musica nascosta dietro Kafka

Nell'andare incontro alle riflessioni di Günther Anders sulla musica non si può evitare un certo disagio nel riconoscerci, da un lato, un non so che di inadeguatezza rispetto alla densità complessiva del suo pensiero, dall'altro una qualche insoddisfazione per le modalità nelle quali la musica viene da egli trattata. L'impressione è che, nell'economia del pensiero andersiano, la musica sia alquanto antiquata e giochi un ruolo di secondo piano rispetto alla letteratura e alle arti figurative (come d'altronde lo stesso Anders riconosce esplicitamente nel saggio su Kafka che qui tratteremo, nel momento in cui sostiene che la prosa di Kafka sia molto più vicina all'arte figurativa che alla musica).¹ A una prima lettura le attenzioni musicologiche di Anders si concentrano perlopiù intorno a una fenomenologia dell'ascolto, una sorta di prolegomeni a una più generale filosofia dell'ascolto musicale che, tuttavia, non giunge mai a essere.² Ciò è quanto finora ci ha riportato una certa ricezione di Anders che ha finora collocato le sue analisi musicologiche ed estetologiche all'interno di un campo normalizzatore del tutto insufficiente e, continuiamo a dire, antiquato rispetto all'avanzamento del pensiero andersiano. In effetti, pensare di collocare le riflessioni sulla musica di Anders *soltanto* nel quadro di una fenomenologia dell'ascolto che reifichi la soggettività intenzionale come riappropriazione, oppure ritenere che la musica costituisca la dimensione dell'integrazione interiore contro la

1. Cfr. G. Anders, *Kafka pro e contro*, trad. it. a cura di B. Maj, Quodlibet, Macerata 2006, p. 84.

2. Cfr. Id., *Sulla fenomenologia dell'ascolto (chiarita a partire dall'ascolto della musica impressionista)*, trad. it. a cura di M. Latini, in *La regressione dell'ascolto*, a cura di S. Vizzardelli, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 187-199.

deriva tecnicistico-burocratica, vuol dire fare un torto alla sensibilità filosofica di Anders e alla collocazione del suo pensiero critico.³ L'impressione, almeno per quanto ci riguarda leggendolo, è che il posto del pensiero di Anders – di ogni suo pensiero – sia sempre ben al di là degli oggetti che egli osserva; insomma: che dovunque nel suo pensiero sia manifesta l'impossibilità e incapacità dell'uomo, e della riflessione stessa, di essere nichilista *restando all'interno del punto di vista nichilista*, continuando a procedere (come una sorta di Vladimiro ed Estragone del pensiero) *nonostante non vi sia nulla da fare e da pensare*, il che per qualche motivo, è sempre meglio che non-fare, non-pensare e, anche, non-vivere.⁴ In questo senso una riflessione sulla visione della musica di Anders non solo mostrerebbe qualche retroscena musicale e musicologico implicito tale da non far più ritenere eccentrica la sua posizione sul problema, ma costituirebbe una conferma della sua prospettiva analitica generale, critica e discrepante nello stesso tempo. Ma insomma, quale antropologia neo-post-umanistica!⁵ In Anders non v'è alcuna congiunzione del piano antropologico con quello dell'arte, o della musica, sulla base di una presunta comune interiorità incontaminata, in quanto non v'è alcunché da esprimere, sia nello sforzo di ascoltare attentamente l'impressionista Debussy a caccia di sonorità nascoste, sia nel rilevare l'isolamento di Kafka che anestetizza ogni velleità espressiva nella precisione del linguaggio protocollare.

Anche considerare il lavoro artistico nei termini di espressione è antiquato,⁶ sicché siamo indotti a cercare altrove quello spazio opportuno della musica: nel non senso del mondo esistente e negli spazi eccentrici rispetto alla musica stessa, in quella letteratura che appare ancora legata alla parola. Dicevamo del saggio su Kafka e proveremo a partire dalla considerazione che Kafka sia l'emblema di ciò che la letteratura – e l'arte in genere – può fare per assottigliare il più possibile la

3. Si veda la posizione espressa da Elio Matassi nell'introduzione al saggio di Anders sulla fenomenologia dell'ascolto: *Introduzione. Dimensioni dell'ascolto*, in *La regressione dell'ascolto*, cit., pp. 183-184.

4. Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 205-206.

5. Si veda ancora E. Matassi, *Linguaggio, musica e tecnica in Günther Anders*, in "MicroMega", 5 (2002), pp. 85-96.

6. Cfr. G. Anders, *Kafka pro e contro*, cit., p. 93.

discrepanza tra ciò che accade e ciò che possiamo comprendere, risultato ottenuto da una scrittura che fa tutt'uno sia con la registrazione dell'ordine del terrore gorgonico, sia con l'adesione al linguaggio protocollare e, dunque, con la necessaria presa di distanze dal mondo, di cui Kafka stesso non fa parte. Per Anders, Kafka, in quanto *uomo senza mondo*, non è un *realista*. Così come all'uomo definito nella sua condizione di classe, che vive all'interno di un mondo di proprietà della classe dominante,⁷ anche a Kafka non è affatto ammesso appartenere a tale mondo, pur avendo a che fare con esso. Kafka è consapevole che la vuota abitudine che riduce tutto a cose senza senso copre la condizione di estraneazione della vita quotidiana: lo sa perché ne è estraneo, è fuori dal mondo, dice Anders, e non può entrarvi.⁸ Così come la figura del disoccupato Franz Biberkopf che non può nemmeno portare le catene di un mondo a cui non è mai appartenuto (e al quale si affiancano sia la figura di Johannes Pinneberg, il pover'uomo di Hans Fallada, il cui risentimento verso quelle catene lo trascinerà nell'illusione di una rinascenza segnata dall'uniformità del passo dell'oca, sia quella dell'attendente Wozzeck di Alban Berg il cui ineluttabile destino è segnato dalla totale estraniamento rispetto a tutti gli interlocutori con i quali ha a che fare, che siano in alto o in basso della scala sociale), ebbene anche Kafka sperimenterà, a suo modo e in analogia con queste figure, l'impossibilità di giungere nel mondo esistente, nonostante tale mondo esistente sia terribile. Ma c'è anche un particolare in più – particolare molto importante: tale impossibilità egli la condivide con coloro (gli ebrei) che si erano illusi dell'assimilazione e dell'integrazione nella comunità tedesca e che, a poco a poco, stavano svegliandosi all'interno dell'anticamera della vita, spinti con rabbia burocratica nei convogli ferroviari destinati a Est.

Contrariamente agli uomini senza mondo che sono indistintamente tolleranti verso tutte le posizioni e tutte le ragioni – assurgendo al ruolo di virtuosi pluralisti che reputano quanto sia diventato indifferente il mondo reale e la sua verità⁹ – Kafka si prende cura della realtà mettendo tra parentesi ogni pre-giudizio e neutralizzando qualsiasi forma che dege-

7. Cfr. Id., *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, trad. it. a cura di S. Velotti, Spazio Libri, Ferrara 1991, pp. 30-31.

8. Cfr. Id., *Kafka pro e contro*, cit., p. 32.

9. Cfr. Id., *Uomo senza mondo*, cit., p. 35.

neri in quello che Anders chiama il "consumismo della cultura", ossia il dotto mascheramento dell'esistente che feticizza e trasforma in prodotto culinario quegli ingredienti borghesi che fanno da *pendant* all'incatenamento del sempre odierno *Lumpenproletariat*. Il realismo di Kafka fa i conti con questa illusione moderna dell'assimilazione e con l'illuministico sogno di integrazione e di uguaglianza, scavando un solco in cui è possibile delineare un ulteriore corollario all'adorniana critica dell'*Aufklärung* che spenga per sempre ogni vana illusione nell'arte. Ed è a partire dal realismo kafkiano che si possono seguire le tracce di una considerazione dell'arte, e dunque della musica, che superi ogni forma di consolazione e abbandoni l'illusione di redenzione. Per Anders il realismo di Kafka ha le radici nell'impossibilità di entrare nel Castello, nel sostare incessantemente in anticamera mantenendo uno sguardo lucido e freddo di fronte all'angoscia verso l'esistente: accettare la *realtà* non vuol dire raggiungere il Castello, quanto registrare l'attesa trascorsa nell'anticamera, un'attesa in cui il tempo non passa e in cui nulla trascorre.¹⁰ Ecco, dunque, che all'accettare la *verità* della vuota abitudine, della familiarità raccapricciante, dello *sbalorditivo come non sbalorditivo* corrisponde il realismo dell'anticamera, dell'attesa senza tempo – come di fronte alla porta della Legge – dell'agire nella sospensione della risoluzione: non partecipando ai pregiudizi della società egli è già da sempre condannato senza appartenere a essa.¹¹ Si tratta, allora, di un realismo contrassegnato dalla non-appartenenza come unica possibilità di constatare l'orrore dell'ovvio: solo se si è al di fuori del Castello è possibile riconoscere che l'affettuoso padre di famiglia e il comandante del campo di concentramento sono la stessa persona; che il bravo funzionario dell'ufficio delle ferrovie può altrettanto ricevere una promozione organizzando ordinatamente i convogli diretti alle camere a gas; che il competente direttore artistico del teatro dell'opera può proporre in cartellone l'auratica chioma bionda di Sigfrido e subito dopo piegare il pubblico verso la ballata di Mackie Messer. Tanto ormai nel mondo filisteo va bene sia questo che que-

10. Cfr. Id., *Kafka pro e contro*, cit., p. 44.

11. Cfr. *ivi*, p. 51.

12. Cfr. Id., *Uomo senza mondo*, cit., p. 36.

st'altro:¹² data l'odierna neutralizzazione delle classi predicata dall'egualitarismo mondano, dice Anders, non stupisce la riduzione a bene culturale dell'opera d'arte e il suo trattamento burocratico, così come non dovrebbe stupire la consapevolezza di Kafka del valore positivo della distanza – lo sguardo dall'anticamera senza tempo – in cui viene a consumarsi il congedo dall'opera d'arte oramai neutralizzata nell'epoca della rivoluzione industriale.¹³ Con ciò il realismo kafkiano può permettersi di abbandonare ogni forma di mimesi, considerando la metamorfosi di Gregor Samsa come un fatto reale e non un semplice racconto.

Ancora. Il realismo di Kafka sta nelle rappresentazioni di uomini astratti, strappati dal piano dell'esistenza e condotti sul piano di un agire puramente funzionalistico: data la differenza tra esistenza e vita dichiarata nella diversa considerazione dello stare dentro o fuori il Castello, se gli uomini hanno smesso di vivere per esistere solo nella società fondata sulla divisione professionale del lavoro, allora chi si trova al di fuori di questo processo di inghiottimento può vantare la sua radice realista più sincera, una sincerità ossessionata solo dalla spiacevolezza (sarà dolore?) di entrare a far parte della prigione paradisiaca. Ciò che permette a Kafka la sopravvivenza, pur soffrendo il demone di questa ossessione, è l'agnosticismo che, a detta di Anders, è il fenomeno politico del non avere diritto a sapere quali siano i propri diritti. Solo lungo questa strada è possibile comprendere l'irrilevanza del reale mantenendo la visione realista di colui che è in grado di fare un altro passo senza arrivare mai, o arrivando al non mondo beckettiano.¹⁴ Proprio e solo perché Kafka ha vissuto l'inglobamento nella professionalità borghese, gli è stato possibile scrivere in un linguaggio protocollare trasfigurato (il tedesco burocratico), che gli ha permesso di giustificare i dati di fatto in esso registrati. La sua bellezza non risiede nel "grande stile", quanto nella pedantesca precisione che è l'unica *chance* di sopportare lo sguardo agghiacciante dell'ordine del terrore. Se la divisione del lavoro e la professionalità consentono di salvaguardare un feticcio di senso nella situazione apertamente insensata, allora è palese lo scac-

13. Id., *Kafka pro e contro*, cit., pp. 99-100.

14. Id., *L'uomo è antiquato*, vol. I, cit., p. 205.

15. *Ivi*, p. 208.

co dell'uomo incapace di essere nichilista anche nella situazione senza speranza.¹⁵ Rappresentare la professionalità, come fa Kafka, attraverso assurde professioni che allontanano definitivamente ogni speranza nella vita quotidiana, consente di guardare in faccia l'orrore della realtà senza alzare la temperatura del proprio sangue.¹⁶ L'impiegato bastonatore del *Processo* si compiace del fatto che bastona: egli è un funzionario della legalità che appare incomprensibile a K. *anche se qualcuno gli spiegasse i motivi per cui è accusato*, ossia anche se fosse ripristinato il normale rapporto di colpa e pena che in Kafka è rovesciato. Per questo possiamo chiamare *impiegato* colui che lavorava in un campo di concentramento dove, non dimentichiamolo, vigeva una precisa e significativa divisione del lavoro finalizzata all'efficienza complessiva del sistema e dove il "venire vissuti", che sostituiva il vivere, poteva condurre, da un lato, al rigore impenetrabile della macchina amministrativa carneficce e, dall'altro, all'annientamento del *Muselman*, passando attraverso i gradi della zona grigia. Ma c'è un elemento, finalmente, che consente di passare alla dimensione musicale, dato queste indicazioni andersiane sul realismo kafkiano. Il riconoscimento che l'ovvietà del quotidiano sia raccapricciante e che lo sbalorditivo non lo sia (condizione per cui Reinhard Heydrich poteva suonare con talento il suo violino alla sera, dopo una giornata faticosa di lavoro) conduce alla *paralizzazione del tempo*, lo stato in cui il terrore si presenta come la normalità, là dove il piano della costruzione dei pregiudizi di una società si neutralizza, condannando chi non ne fa parte. La visione realistica dall'esterno – l'eterna anticamera – assume la forma della *ciclicità temporale*, la quale si rovescia sulla forma dell'opera delineandone i connotati artistici. La ciclicità interna all'opera di Kafka si dà come paralisi del tempo per aggredire dall'esterno il fluire impetuoso verso il baratro della successione delle misure. Nelle rappresentazioni kafkiane *non c'è progresso, non c'è sviluppo*: si torna circolarmente a toccare i punti-immagine già mostrati, si blocca ogni dinamica temporale e chi è costantemente in arrivo non arriva mai. Si dà nella forma della paralisi del tempo la forma della rivolta in Kafka.¹⁷

La questione della paralizzazione del tempo ha strettamente

16. Cfr. Id., *Kafka pro e contro*, cit., pp. 74-75.

17. Cfr. *ivi*, pp. 60-62.

a che fare con quella della *redenzione*, ossia con lo sforzo, e l'impossibilità, di entrare nel mondo. Kafka è tra i primi a smascherare il tradizionale e illusorio intento dell'arte di redimere dalla condizione di esclusione e, nonostante Anders veda ancora nell'opera di Kafka un che di artistico proprio nella presa di distanza, possiamo oggi riconoscere che le opere di Kafka non sono opere d'arte, almeno in senso tradizionale. Tale riconoscimento può avvenire solo se abbandoniamo l'idea di un'arte compiuta e significativa che non ha più cittadinanza nella condizione dell'agrimensore. L'opera di Kafka ha, dunque, qualcosa in più e qualcosa in meno dell'arte: essa non ha il carattere redentivo dell'arte tradizionale, non finge di essere educativa o formativa, ma nel suo registrare la paralisi della realtà assume la forma di una *parabola sul presente*, sulla dimensione auratica che intrattiene col tempo un rapporto oramai secolarizzato e che non si strugge né sbalordisce di fronte al disfacimento della materia. La paralizzazione del tempo non è che lo sguardo di ghiaccio sul presente, su un tempo che non è semplicemente l'arrestarsi della sua corsa, ma quell'interruzione del sogno di redenzione causato dall'inarrestabile ripetizione dell'ovvio, dell'inutile, del senza senso. La vita di chi è costantemente in arrivo e non arriva mai, scrive Anders,¹⁸ trova la forma artistica nella sedimentazione del suo contenuto autentico, nella *ripetizione* che fa assumere all'opera la forma della circolarità: per descrivere la sospensione temporale dell'inarrivabile e dell'anticamera occorre che tale contenuto assuma *la forma dell'incompiuta ripetizione*, della *circularità senza progresso e senza sviluppo*, che apre definitivamente a un'ulteriore considerazione dell'arte che non abbia paura di considerare il bello non più vero del terribile. Mi sembra che la vicinanza più prossima di tutto ciò sia con alcune opere di Arnold Schönberg. È alla luce dell'op. 17 *Erwartung*, del 1909, che il tema del non-arrivare, se non nella dimensione atemporale dell'angoscia, giunga a una forma attraverso una struttura che si dà come ripetizione senza soluzione. Il susseguirsi delle varie cellule, privato di ogni nesso motivico e armonico, accompagna il cammino della giovane donna nella foresta notturna in cerca del suo amato. La sua attesa (*Erwartung*) divenuta disperazione di fronte al cadavere assassinato del giovane amante è il punto di arrivo di una serie

18. *Ibid.*

di immagini musicali irrigidite a tal punto da rivelarsi irriconoscibili. L'assenza di motivi e il sostrato timbrico che caratterizza l'ordinamento temporale conferiscono alla composizione un senso di pietrificazione – l'attesa che non si risolverà mai – che domina la composizione, così come lo sguardo della giovane donna diretto sull'orrore provocato dal cadavere dell'amante. La *Klangfarbenmelodie* attraversa anch'essa il bosco non soffermandosi mai in un'immagine definita e lasciando che il flusso vocale, pur sostenuto da un testo, non si coaguli in una figura musicale stabile: la parola scaturisce dall'immagine sonora della voce; la voce è il materiale musicale in quanto suono; il suono è il vero e proprio sostegno drammaturgico, cacciando via ogni residuo di retorica e di tradizione.

Lo sguardo sonoro di *Erwartung* – lo *Ur-schrei* che testimonia la fine della bellezza rassicurante – approderà nello *Sprechgesang* di *Pierrot Lunaire* del 1912. L'attesa e il non-arrivare segnano l'abbandono di ogni figura, ma stavolta la certezza della distruzione è segnata dal punto della voce: la nuova vocalità, basata rigorosamente sulla notazione ritmica, porta la voce a toccare la nota senza fissarla, giocando con le oscillazioni fra crescendo e diminuendo fino a ripetere questa forma nella nota successiva. La frammentarietà della composizione non impedisce che le immagini sonore si cristallizzino, ma tale irrigidimento non avviene all'interno di un calco formale esterno: è il materiale musicale stesso che si trasforma e si conforma senza definirsi una volta per tutte e reiterandosi di volta in volta nelle continue ripetizioni senza climax. Si giunge così a una musica del presente, in cui ogni nota, nella sua altezza, testimonia di sé stessa e della scabra origine da cui proviene. Quanto sia lontana la bellezza che teneva a distanza il terrore è perfettamente udibile: qui la trasfigurazione dell'opera nell'angoscia ci fa riconoscere nello splendore dell'opera lo sguardo di Medusa rivolto a noi stessi. Il Castello di Schönberg è la ricerca di una forma che passi attraverso la ripetizione di variazioni senza sosta, in uno sviluppo totale in cui tutto è sempre lo stesso e in cui la conservazione del materiale significa la sua mutazione. L'identità nella non-identità trasforma radicalmente il tempo in cui, allo svuotamento completo del soggetto, corrisponde la liquidazione di ogni discorsività e l'assurdità dello sviluppo si rovescia nell'angoscia della solitudine e degli choc in cui questa si irrigidisce.¹⁹ Ma la distruzione della differenza tra

tema e sviluppo, tra scorrere del tempo – attraverso l'andamento dei timbri-colori – e la paralizzazione ripetitiva – con la conseguente atomizzazione dei suoni e la loro emancipazione nell'indifferenza tra essenziale e accidentale – annulla ogni possibilità di trascendenza musicale. Siamo giunti alle *Variationen op. 31* del 1928: il Castello schönberghiano, avrebbe detto Anders se lo avesse riconosciuto. In esse l'elemento musicale dato in partenza come cellula tematica si mette in cammino nella composizione cancellando le tracce che ha lasciato, giocando alla dimenticanza per fare spazio ad altro: il divieto di raddoppio dell'ottava che Schönberg si impone in senso verticale, viene trasferito sul piano dell'unisono producendo linee di forza contrappuntistiche che inventano sonorità e colorazioni inaudite e, insieme, chocanti. Si parte nella nebbia per giungere al tutto-tematico, allo sbalorditivo dell'ovvio che non sbalordisce se non il curatore della tradizione o il funzionario dedito alla distrazione e allo svago. Ogni trascendenza è tolta, mai raggiunta poiché il sostare nella sospensione della variazione ferma il passaggio successivo smascherandolo come illusorio: si procede, ma si resta dov'è. Come la paralisi temporale di Kafka denuncia l'aperto non-senso del reale, così la compiuta dodecafonia dimostra, come scrive Adorno, che il momento della *Sinnlosigkeit* le sia costitutivo, contenendo in essa lo svuotamento dell'opera d'arte totale e ogni critica del suo tempo che sfoci in rivolta: la distruzione del senso passa attraverso l'emancipazione del linguaggio parlato lasciandolo privo del suo vigore vitale; si resta in attesa di ciò che resta inatteso poiché ad esso si è rinunciato da tempo, programmaticamente e lucidamente, nell'impegno stesso di scrivere e fare musica.²⁰ Il voler arrivare si scioglie nel non-arrivare-mai e la rinuncia al senso permise ugualmente a Kafka di descrivere ciò che vedeva: il mondo svuotato di senso e la bellezza che i Greci colsero nello sguardo di Medusa, bellezza di nuovo attinta dall'orrore che arresta il tempo e ci guarda con gli occhi sbarrati.²¹ Kafka incrociò tale sguardo e lo trattenne nel frammento caduco e presente, fino a desiderare che la sua testimonianza fosse consumata dal fuoco.

19. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. a cura di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1975, pp. 48-50 e 61-62.

20. Cfr. *ivi*, pp. 128-129.

21. Cfr. G. Anders, *Kafka pro e contro*, cit., p. 88.

Un'ultima annotazione. È relativa a *Giuseppina la cantante*, ossia il popolo dei topi, uno degli ultimi racconti scritto nel 1924.²² Anders ne parla in un paio di passaggi del testo su Kafka, ma non ne coglie la portata estetica fino in fondo. E tuttavia sarebbe utile proprio alla sua economia critica. Il canto di Giuseppina è come sospeso, esitante e per questo irricognoscibile; forse non canta, fischia inspiegabilmente, e tuttavia, attira l'ammirazione per quel qualcosa di assolutamente semplice e consueto, quotidiano e comune, paragonabile allo schiacciapoci: esso, tuttavia, ci dice qualcosa sull'arte dello schiacciapoci e sulla sua vera natura.²³ Enigma della chiarezza e dell'ovvietà: ma che cos'è questa musica che si comprende e nello stesso tempo non si comprende, e che la fa essere arte nonostante sia quello che sia, cioè un fischiare che molti fanno e che a nessuno verrebbe in mente di spacciarlo per arte?²⁴ È solo l'inizio della consapevolezza che l'arte, o meglio, che la sua opera, ha perso ogni dimensione trascendente: essa non trascende più quella realtà contingente e presente da cui emerge come qualcosa. Alla neutralizzazione del tempo ora si aggiunge anche quella dell'apparenza. La gloria di Giuseppina sarà effimera ed essa scomparirà con la sua morte nella moltitudine del popolo. L'atto, l'evento, l'azione: siamo già in un'arte oltre Kafka, ben oltre Schönberg, ma di cui Kafka (e anche Schönberg) ne costituiscono le concrete condizioni: qualcosa che accade e che avrebbe potuto non accadere. Ma questa è una storia successivamente e, per ora, mi fermo qui.

22. Cfr. F. Kafka, *Giuseppina la cantante*, in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1995, pp. 578-597.

23. Cfr. *ivi*, p. 580.

24. Cfr. *ivi*, p. 578 e 579.

MICAELA LATINI
Il mondo dell'altro ieri.
Le "Note per la letteratura"
di Günther Anders

In memoria di Elio Matassi (1945-2013)

1. *Anders e la letteratura*

La letteratura ha sempre esercitato un forte potere d'attrazione su Günther Stern/Anders, e anche quando, dopo Hiroshima e Nagasaki, la questione atomica è diventata il chiodo fisso della sua riflessione, non ha mancato di esplicitare, la situazione di pericolo e disperazione attraverso il riferimento a figure letterarie. Del resto Anders è autore di un interessantissimo romanzo, *Die molussische Katakombe* (1933-1938, *La catacomba molussica*), di diverse *short stories*,² di diari, di favole, oltre

1. G. Anders, *Die molussische Katakombe*, Beck, München 1992, trad. it. di A. Mantovani: *La catacomba molussica*, Lupetti, Milano 2008. Mi permetto di rinviare alla mia recensione apparsa su "Cultura tedesca", 41 (2011), pp. 195-196 (ora in formato digitale su <http://www.germanistica.net/2013/10/08/gunther-anders-la-catacomba-molussica/>), e agli interessanti articoli di Konrad Paul Liessmann, *Die Herrschaft der Lüge. Zu Günther Anders' Roman "Die molussische Katakombe"*, in *Günther Anders kontrovers*, a c. di K.P. Liessmann, Beck, München 1992 e di Walter Dalabar, *Fabula docet. Zu den erzählenden Texten vom Günther Anders und zum Roman "Die molussische Katakombe"* in "Zeitschrift für Germanistik", II (1992), pp. 300-319.

2. Tra le tante opere ricordo: *Learsi*, 1933, *Der Hungermarsch*, 1935, *le Kosmologische Humoreske und andere Erzählungen*, 1954, raccolte in G. Anders, *Erzählungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, oltre a *Der Blick vom Turm*, Beck, München 1984 (trad. it. a cura di D. Colombo, *Lo sguardo dalla torre*, Mimesis, Milano 2012). Si rimanda alla postfazione di Devis Colombo, *Un sorriso di disperazione*, in *ivi*, pp. 153-194. Più in generale rinvio allo studio insuperato di Pier Paolo Portinaro, *Il principio disperazione. Tre studi su Günther Anders*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, che costituisce un costante punto di riferimento per questo mio contributo. Infine ricordo, un dato biografico: la