

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

9, 49, 2024

MAGGIO 2024

ENDOXA

Prospettive sul Presente

V: Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli
Dipartimento di Giurisprudenza



 **MIMESIS EDIZIONI**

ISSN 2531-7202

www.endoxai.net

ISSN 2531-7202

Endoxa – Prospettive sul presente, 9, 49, MAGGIO 2024**KAFKIANA**

7	ERNESTO C. SFERRAZZA PAPA	– Editoriale –
10	TOMMASO GAZZOLO	<i>La bi-logica di Kafka</i>
15	FERDINANDO MENGA	<i>Esitazioni bestiali: i due Peter e l'arte kafkiana (di fingere) di dire la verità</i>
24	PIER MARRONE	<i>L'errore di Kafka</i>
30	CRISTINA RIZZI GUELFÌ	<i>Il termine kafkiano potrebbe essere basato sulla mia vita</i>
39	JUAN CARLOS HERRERA RUIZ	<i>T-Kafka</i>
43	VICENTE JAIME RAMÍREZ GIRALDO	<i>Lecture kafkiane</i>
47	JUAN PABLO PINO POSADA	<i>Kafka e ciò che non arriva</i>
50	EUSEBIO CICCOTTI	<i>La metamorfosi: il cinema tra le righe</i>
56	GABRIELE DE FILIPPO	<i>L'arte della solitudine in Franz Kafka</i>
61	ULDERICO POMARICI	<i>L'inciampo e il doppio: Kafka e il padre</i>
66	FABRIZIO SCIACCA	<i>Der Wanderer: Kafka o del passante</i>
71	FRANCESCO SCOLLO	<i>“Troppo spesso gli uomini si ingannano fra di loro con la libertà”: una lettura di Una relazione per un'accademica di Kafka</i>
76	VIVIANA VOZZO	<i>Il debito dell'assenza: frammenti kafkiani in Sarah Kofman e John M. Coetzee</i>

4

80 LUCA GIUDICI

K

84

Informazioni sulla rivista

KAFKIANA

KAFKIANA – EDITORIALE



ERNESTO C. SFERRAZZA PAPA

1924-2024. Il centenario della morte di Kafka non giustifica la proliferazione di contributi su di lui. Di una simile giustificazione non c'è affatto bisogno. Insieme a Dostoevskij, di cui è stato uno dei migliori esecutori testamentari, Kafka è l'autore su cui maggiormente si è esercitata la tradizione filosofica novecentesca, che da ogni parte ha provato a tirarlo per estorcergli una verità che persevera nel rimanere celata. Aveva ragione Adorno nei suoi appunti quando sosteneva che le frasi di Kafka pretendono un'interpretazione e allo stesso tempo la rendono impossibile. Kafka non si limita a essere uno scrittore non sistematico – nonostante la ricorrenza di “motivi” che percorrono la sua opera, come aveva visto bene Benjamin. Tantomeno la difficoltà consiste nell'incompiutezza, che anzi apre la strada a una interpretazione la cui facilità è sospetta.

Kafka ci consegna una serratura la cui chiave non è mai stata costruita. Di fronte ai suoi aforismi, alle improvvise inversioni a U dei suoi racconti, ci ritroviamo come chi intuisce di *dover* capire qualcosa, e che forse ne va della sua stessa vita, ma non riesce afferrare alcunché. Lo si è scritto fino alla nausea, come a voler sublimare lo sconquasso che Kafka induce: leggerlo rende ansiogeni, claustrofobici, spaesati. Ma forse una sensazione poco considerata che la lettura di Kafka provoca è quella della stupidità, se la stupidità è anzitutto l'incapacità di porre la domanda corretta, la domanda che potrebbe salvare. Non sono dopotutto frustrate tutte le domande in Kafka? I personaggi kafkiani, dal disgraziato contadino dell'infinitamente interpretata parabola *Davanti alla legge* all'agrimensore K., fino all'eroe tragicomico Joseph del *Processo*, non cessano mai di porre le domande sbagliate, e per questo sono condannati. Ma da questa condizione per Kafka non è possibile uscire, proprio come il cacciatore Gracco non può morire. E nondimeno, la scrittura di Kafka non è disperata. La speranza c'è, infinita, ma non per noi, sempre per altri, come ricorda Max Brod nella biografia dell'amico. A dominare in Kafka è l'aporia non risolvibile, che se fosse risolta smetterebbe di essere tale. Il nichilismo kafkiano non si traduce in una difficoltà interpretativa, ma è critica immanente del mondo sociale così com'è. Una scrittura riconciliata con il senso rischia di riconciliarsi con il mondo: Kafka non lo avrebbe permesso. Per questo motivo le interpretazioni metaforiche della sua opera rischiano di risolversi in manierismi, esercizi di stile senza mordente, perché vogliono a ogni costo penetrare un'opera che reclama di rimanere non pienamente comprensibile. Ciò che è possibile fare è sperimentare in modo da cogliere le contraddizioni determinate che di volta in volta il mondo offre. Proprio perché canzona come ridicola ogni interpretazione definitiva, Kafka concede una infinità di sperimentazioni: da qui la legittimità della panopia di letture tentate, tutte manchevoli e allo stesso tempo tutte necessarie. Questo numero di Endoxa va considerato come un brano di questa lotta interpretativa. Buona lettura.

LA BI-LOGICA DI KAFKA



TOMMASO GAZZOLO

1. Queste brevi considerazioni non riguarderanno che la scrittura di Kafka, la sua forma, la sua logica. In *Solo come Kafka*, **Marthe Robert** aveva osservato come la sua scrittura procedesse attraverso una certa messa in movimento della letteralità, in grado di farla funzionare come il meccanismo alla base delle metamorfosi costantemente in opera nei suoi testi. Perché la metamorfosi non ha bisogno di «operazioni molto complicate»: le basterebbe sfruttare le risorse «degli pseudo-ragionamenti che la retorica e la grammatica le forniscono in abbondanza». Così, data la proposizione antisemita “l’ebreo è un cane”, questa è immediatamente presa alla lettera e lasciata slittare fino a trasformarsi in quella “il cane è un ebreo” – e da lì procederanno le sue indagini. Analogamente accade con quel

“chi va a letto con i cani si alza con le cimici”, *Wer sich mit Hunden zu Bett legt steht mit Wanzen auf*, pronunciato da suo padre. Sarà sufficiente trasformarlo appena – attraverso la sostituzione di “alzarsi” con “essere” – per aver come risultato i due «falsi proverbi» “chi si prende le cimici è lui stesso una cimice” e “chi va a letto con i cani è lui stesso un cane”.

Deleuze e Guattari non diranno qualcosa di molto diverso, quando insisteranno su come la scrittura di Kafka non proceda che secondo linee di fuga – anzitutto fuga dalla “propria” lingua, o dal linguaggio da se stesso: ma fuga dice, appunto, che non si tratta mai di procedere per *metafore*, di “arrestare”, cioè, le parole, per farne dell’una il *significato* dell’altra (del tipo: “cane” **sta per**, al posto di, significa: “ebreo”), bensì di lasciar proliferare la loro letteralità, di rendere mobili i passaggi dall’una all’altra (se ogni ebreo è un cane, allora ogni cane sarà ebreo). È in questo senso che si dovrebbe parlare di un Kafka schizofrenico, di una logica “schizo” propria di Kafka – ma a patto di chiarire che il pensiero schizofrenico non è altro che un particolare caso di applicazione dei principi logici propri dell’inconscio in quanto tale.

2. Se seguiamo, qui, il lavoro di **Matte Blanco**, diremo che l’inconscio opera secondo due principi fondamentali: quello di **generalizzazione** e quello di **simmetria**. Del primo, Blanco dà la seguente definizione: trattare una cosa individuale (persona, oggetto o concetto) come se fosse un membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; trattare questa classe come sottoclasse di una classe più generale; trattare questa classe più generale come una sottoclasse di una ancora più generale, e così via. Così nella scrittura di Kafka, in cui **tutto assume valore collettivo**, per dirla ancora con D&G: ogni enunciazione individuata è immediatamente già enunciazione collettiva – è per questo che K., nome formato di una sola lettera, non è un nome individuale, in fondo, se non in quanto è *trattato* da Kafka come istanza di un insieme che lo contiene, e quell’insieme come istanza di un altro insieme, etc. Così Kafka forma i suoi “popoli”: quello dei topi, quello dei cani, che sono anche sempre popoli “mancati” o popoli “in appello”, in quanto non cessano di concatenarsi collettivamente in classi sempre più ampie.

Segue il principio che Blanco chiama di simmetria – e che corrisponde a quanto Robert aveva intuito: il sistema inconscio “tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione”. E cioè: le relazioni **asimmetriche** sono trattate dall’inconscio come simmetriche. Se “Giovanni è il padre di Pietro”, per l’inconscio vale anche che “Pietro è il padre di Giovanni”. Ciò che nella logica aristotelica è assurdo, diviene invece il principio di funzionamento dell’inconscio. Per questo vale, in Kafka, che se “tutti gli ebrei sono dei cani”, allora “tutti i cani sono ebrei”. Ma da tale principio, come Matte Blanco osserva, seguono una serie di conseguenze – che, per quanto non mi sembra sia stato ancora sufficientemente

sottolineato, spiegano perfettamente i procedimenti all'opera nella scrittura di Kafka.

La prima è che il principio di simmetria abolisce la **successione** temporale: l'enunciato "A viene dopo B", infatti, è immediatamente reso identico a "B viene dopo A", con la conseguenza che, a saltare, ad essere impossibile, è ogni ordinamento seriale degli eventi, ogni possibilità di ordinarli in una successione. È esattamente questo che è all'opera nel *Processo*, e che rende semplicemente vano e inutile interrogarsi sull'esistenza di una "colpa" o meno: ché, se la pena deve seguire alla colpa, è sempre vero, qui, che la colpa deve seguire la pena. **Anders** ha parlato diffusamente di questa "paralisi" del tempo in Kafka, in forza della quale "il processo comincia con una accusa che rimane del tutto infondata; ma essa trascina l'accusato K. nella colpa" o, in *America*, fa sì che il protagonista riceva "la lettera per cui viene cacciato dalla casa di suo zio; ma, come risulterà in seguito, la lettera era già stata scritta, prima ancora che la causa della cacciata si fosse verificata". È chiaro come la logica "giuridica" venga qui sottoposta ad un trattamento "schizo": il principio garantista per cui non c'è pena senza colpa, si trasforma – o meglio: si scopre **identico** – a quello per cui non c'è colpa senza pena, per cui la punizione crea la colpa che pure dovrebbe accertare e quindi presupporre.

Ma anche la relazione parte-tutto è abolita: perché, se si applica il principio di simmetria, la relazione "il braccio è parte del corpo" implica quella inversa, "il corpo è parte del braccio". Nell'inconscio, non solo non c'è successione, allora, ma anche non vi vale più il principio per cui il tutto non è maggiore della parte. Se il messaggero non riuscirà ad uscire dalla stanza dell'imperatore morente, allora, è perché la distanza per arrivare alle scale non sarà minore di quella per percorrere il cortile, come non lo sarà di quella che li separa dal secondo palazzo e dal suo secondo cortile, e così via.

Allo stesso modo, il vecchio fa bene a stupirsi di "come un giovane possa decidersi ad andare a cavallo sino al prossimo villaggio senza temere (prescindendo da una disgrazia) che perfino lo spazio di tempo, in cui si svolge felicemente e comunemente una vita, possa bastare anche lontanamente a una simile cavalcata": perché il tempo di durata della vita intera non è maggiore di quello della cavalcata, dal momento che andare a cavallo fino al prossimo villaggio è sì parte di quanto si può fare nella vita, ma solo in quanto la vita intera non è che una **parte** della cavalcata fino al prossimo villaggio (e dunque si morirà prima di raggiungerlo, necessariamente). È lo stesso principio, questo, che riorganizza, necessariamente, le relazioni spaziali: perché se *a* è a destra di *b*, allora *b* è a destra di *a*. La contiguità, per come la pensa la logica classica, salta: svanisce, ed al suo posto si inserisce quella spazialità che è propria della scrittura kafkiana – basti pensare ai corridoi del tribunale, a questa specie di **contiguità senza coerenza** in cui stanza,

porte, sentieri, passaggi comunicano senza che vi sia più la distinzione tra vicino e lontano, destra e sinistra, alto e basso.

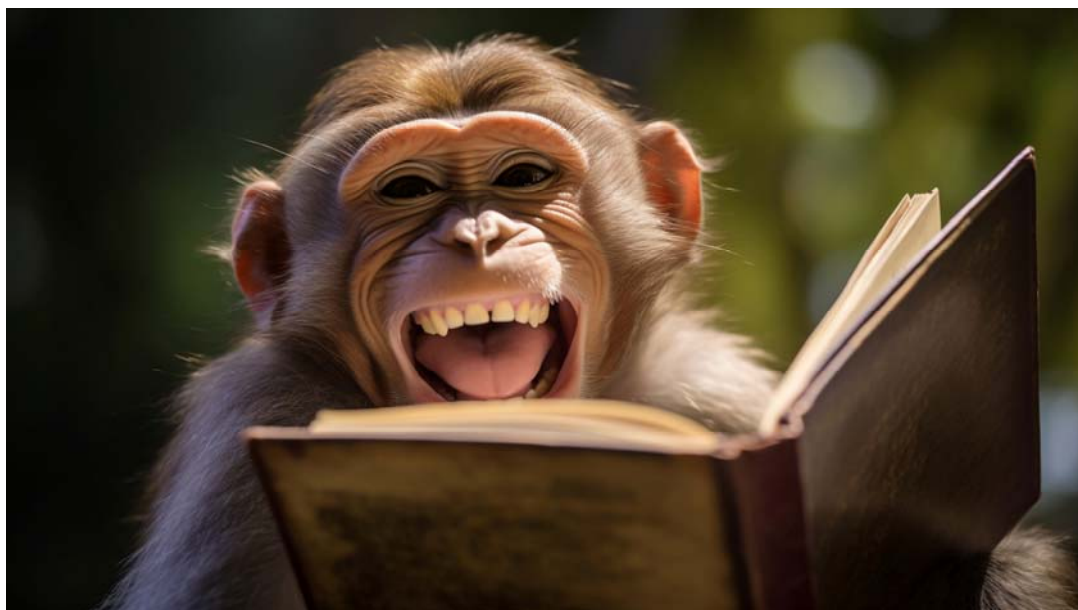
Il principio di simmetria, infine, rende piene classi che, secondo la logica “classica” o aristotelica, sarebbero per definizioni **vuote** – ad esempio quella la cui funzione sarebbe del tipo “p e non-p”. Come Matte Blanco indica, in logica se chiamo p “essere vivo” e non-p “essere morto”, la classe definita dalla funzione “p e non-p” è necessariamente vuota, in applicazione del principio di non contraddizione: nella classe, cioè, di chi è vivo e morto, non può, per definizione, iscriversi nessun individuo, nessun membro. E tuttavia, “essere vivo” ed “essere morto” sono sottoclassi di una classe più ampia, la cui funzione proposizionale “può includere tutte le possibilità riguardanti la vita”. Ma allora, in forza del principio che rende simmetrica la relazione **parti-tutto** (per la quale la parte è sempre identica al tutto), ciò implica, per l’inconscio, che essere vivo sia *identico* ad essere morto. La classe di quelli che sono vivi e morti, allora, diventa pensabile come una classe piena. Il **Cacciatore Gracco**, allora, può essere morto e al contempo essere vivo – ed è da qui che bisognerebbe ripensare, con Blanchot, tutto il tema dell’impossibilità di morire e dell’esser morto in Kafka, tale per cui “non moriamo, ecco la verità, ma il risultato è che neppure viviamo, siamo morti alla nostra stessa vita, siamo essenzialmente dei superstiti”. Anche **Odradek** è un oggetto di questo tipo: immortale, o, meglio non morto, e proprio per questo in qualche modo vivo. Ma *Odradek* riprende anche quella logica, come ha notato Žizek, tale per cui, in Kafka, le cose divengono in qualche modo “umane” solo quando cessano di somigliare ad un essere umano – in applicazione del principio che si è visto, che rende piene classi che dovrebbero essere “vuote”: si dà la classe dell’essere umano e non umano, ed in essa si danno oggetti ed individui. Gregor Samsa diviene umano, in fondo, solo divenendo un insetto.

3. Ciò di cui si tratterà allora, nella scrittura di Kafka, sarà di trascinare, far divenire asimmetria la simmetria, “bucare” la logica del pensiero, del cosciente (che è sempre la logica a-simmetrica) – o meglio, per dirla con Matte Blanco: lasciare che il principio di simmetria possa sciogliere, come un **potente acido**, certi punti, certe giunture, certi tubi che sono quelli in cui scorre il nostro pensiero ordinario. Kafka lo fa, come è stato più volte notato, a forza di “sobrietà”, diremmo, a forza di letteralità – il suo modo di spingere una logica verso l’altra, di operare trasformazioni, spostamenti, sostituzioni. Va da sé che tutto ciò non servirà certo ad una “esplorazione” dell’inconscio – non è una logica del sogno o dell’incubo, per dirla con Welles, a essere decisiva, qui –, quanto a far sì che la realtà possa, in qualche modo, lasciarsi “afferrare” per ciò che essa è. Perché se il pensiero comincia a “sciogliersi” – a forza, lo ripeto, di prenderlo alla lettera, e di operare su di esso con le sue stesse regole –, esso comincia ad acquistare una nuova forza, ad aprirsi nuove direzioni, connessioni nelle cose e tra le cose. In tal

senso, ogni interpretazione “psicoanalitica” di Kafka, così come la ricerca di un certo “significato del cassidico” (Walter Jens) nella sua opera, rischiano di non centrare il bersaglio, in quanto confondono il senso della scrittura con quello dei suoi contenuti. Che allora in Kafka ciò che è usuale divenga straordinario, e ciò che è straordinario sia abbassato al livello dei fatti comuni, non dipende da quanto Kafka si proporrebbe di dire, bensì dalle regole della sua scrittura, la quale si fa progressivamente sempre più chiara, esatta, asciutta, “logica”, proprio per acquisire così quella “letteralità” che finirà per corrodere la logica stessa da cui deve liberarsi. Per questo lo stesso sarà l’altro, l’inusuale ovvio, e viceversa.

Quello che è stato chiamato il **metarealismo** di Kafka – in corrispondenza con il concetto di metageometria (Felix Weltsch) – si avvicina, a quanto la bi-logica intende, qui, cogliere: che la spinta all’esattezza, a dire la cosa per come essa “è”, alla “lettera”, coincide con la scoperta, proprio attraverso tale spinta, di un’altra logica, che farà pertanto apparire la “realtà” in modo nuovo. Lo abbiamo visto con il trattamento che Kafka fa subire al verbo *essere*, all’essere *predicativo* – attraverso la legge della simmetria: perché dire che A è B, significa, alla *lettera*, dire l’identità del soggetto con il predicato, dire che ciò che è detto e ciò di cui è detto sono lo stesso (“l’ebreo è un cane” non può, in tal senso, che dire *lo stesso* di “il cane è un ebreo”). Certo, A non è B: l’identità *dice* anche, inevitabilmente, l’essere identico dei diversi, dei differenti. Ma proprio per questo il principio di simmetria apre ad una scrittura che lavori per abolire questa differenza, per rendere il linguaggio più rigoroso, di modo che questa identità possa finalmente apparire come tale. Per questo Gregor dovrà trasformarsi in una cimice, e la cimice in Gregor, di modo che dall’uguaglianza ($A=B$) si riesca finalmente a passare al loro essere lo stesso, ad una A che è A, che non è che se stessa. Molti dei racconti di Kafka – o meglio: dell’esigenza, della necessità che li rende urgenti – si spiegano in questi termini: esigenza di chiarezza, di una lingua **esatta**, che sia in grado di dire la cosa per come è, per come la “logica” della **lettera** la rende necessaria.

ESITAZIONI BESTIALI: I DUE PETER E L'ARTE KAFKIANA (DI FINGERE) DI DIRE LA VERITÀ



FERDINANDO MENGA

1. Tra le risposte contenute in appendice al breve romanzo di **John M. Coetzee**, *The Lives of the Animals* – repliche raccolte quali parti integranti del volume stesso –, mi ha sempre colpito quella di **Peter Singer**. In particolar modo, la mia attenzione è stata catturata dalla strategia piuttosto insolita intrapresa dal filosofo australiano nel redigere la sua reazione al tema di fondo trattato nella narrazione: per dirla in termini assai generali, la *vexata quaestio* del **rapporto umano/animale**. Singer, in effetti, non propone un commento puntuale e diretto – come ci si attenderebbe da un filosofo esperto del tema quale lui è – sulle tesi sostenute dallo scrittore sudafricano. Piuttosto, egli assume la decisione spiazzante di redigere quello che potremmo definire un resoconto di famiglia. Se si legge il testo, difatti, ci si trova di fronte a una sorta di racconto che riporta l'interlocuzione effettivamente intrattenuta – o *presumibilmente* avvenuta (non lo sapremo mai per certo!)? – dall'autore con sua figlia Naomi con a tema l'opportunità o meno di affrontare la succitata questione attraverso il **registro finzionale/poetico**.

Ebbene, ciò che subito contribuisce a intensificare il tenore di perplessità or ora richiamato è il fatto che proprio tale resoconto non si rivela in alcun modo funzionale alla concessione di licenze finzionali da parte di Singer. Al contrario, la posizione di Singer all'interno del racconto va in direzione opposta e appare alquanto inequivoca: il filosofo non può che pronunciarsi restando fedele a un discorso epistemologico. Questa

inclinazione è evidenziata da un'esclamazione piuttosto chiara rivolta alla figlia: **“Di’ pure che sono antiquato, ma preferisco tenere verità e finzione ben separate”**.

Ci si può chiedere, allora, trattenendo il carico di perplessità, per quale motivo Singer abbia bisogno d’imbastire un’intelaiatura finzionale per sostenere, in ultima istanza, un atteggiamento di chiara marca veritativa. Si potrebbe essere tentati di pensare che qui il filosofo si conceda un vezzo oppure incappi inavvertitamente in una contraddizione performativa. Eppure, sono convinto non si tratti né dell’una, né dell’altra cosa, ma piuttosto dell’intenzione esplicita di produrre – in modo necessariamente finzionale – un’incoerenza tale da mettere in gioco e in scena una forma d’**esitazione decisiva**. Esitazione, questa, che, a mio avviso, vale la pena di approfondire, poiché – questa è la mia tesi – si rivela inerente al tema stesso in oggetto: la **(im)possibilità di dire la verità sul nesso o iato umano-animale**.

Ma cosa c’entra in tutto questo **Kafka**, autore al cui gesto letterario questo volume è dedicato? Ebbene, c’entra e molto, dacché l’esitazione or ora evocata e messa in gioco da Peter Singer, a ben vedere, si articola non senza ramificazioni di senso e intrecci semantici, la cui pregnanza riesce a essere illuminata – in modo diretto o indiretto – proprio da un **atteggiamento altrettanto esitante inscenato da Kafka**. Atteggiamento, quest’ultimo, che, quasi per una fortuita coincidenza, vede quale protagonista un altro Peter: ovvero Pietro il Rosso – **Rotpeter** –, protagonista del celebre racconto *Una relazione per un’Accademia*.

Nella digressione che segue cercherò di mettere in luce alcune linee di questo interessante intreccio, con la speranza di evidenziare la significatività dell’atteggiamento d’esitazione in gioco.

2. Dobbiamo partire anzitutto dall’esclamazione di Singer. La connotazione di un atteggiamento “antiquato”, a cui si riferisce la dichiarazione sopra riportata è un elemento che non suscita sorpresa. “Antiquato”, in effetti, è aggettivo che richiama evidentemente quella posizione “inveterata” della tradizione filosofica che, da **Platone** in poi, iscrive il discorso razionale entro quel graduale cammino di chiarificazione che dal falso conduce al vero e dal fittizio giunge alla realtà “in carne ed ossa” (*leibhaftig*, direbbe il padre della fenomenologia **Edmund Husserl**). La **separazione**, a cui allude sempre Singer, pare ben rievocare, peraltro, l’**aspirazione cartesiana** che vede l’afferramento del nucleo di verità delle cose coincidere con il raggiungimento di **idee chiare e distinte**.

Tuttavia, che questa netta **separazione fra verità e inganno, fra realtà e finzione**, costituisca uno stato di grazia assai difficile da realizzare è già lo stesso **Cartesio** a metterlo in conto. Non a caso, nelle sue *Meditazioni metafisiche*, egli ipotizza l’intervento poderoso e pervasivo di un **genio ingannatore** capace di rendere indistinguibili i confini fra certezza e illusione. Ma questa complicazione, per Cartesio – come ben sappiamo –, incide fino a un certo punto. Essa, difatti, più che vanificare la possibilità di operare ogni distinzione, risulta piuttosto funzionale a esibire la necessità di un discernimento epistemologico davvero radicale, la cui meta si rivela, invero, tanto più ambita, quanto più se ne registra la difficile conquista.

Ma, di qui, un primo interrogativo può essere lanciato per scuotere una tale alleanza. È un interrogativo che, proprio prendendo l'abbrivio da quella che potremmo chiamare l'intromissione sintomatica dell'inganno – così come si desume dalla stessa scena cartesiana –, può contribuire a contemperare l'indiscusso valore di **distinzione epistemica fra realtà e finzione** attraverso l'introduzione di un'**esitazione finzionale**. Si tratta, però, di un'esitazione che – si badi bene – non intende, in alcun modo, capovolgere – o minare alle fondamenta – l'impalcatura epistemologica stessa, ma piuttosto suggerirne una sospensione al fine di produrne declinazioni diverse e, in qualche misura, promettenti.

È uno dei grandi maestri dell'ermeneutica del Novecento, **Paul Ricoeur**, a raccogliere appieno la consistenza di tale messa in questione e opportunità di determinare un atteggiamento esitante rispetto alla netta separazione tra verità e finzione. Uno dei meriti della sua proposta teorica è stato, in effetti, quello di abbandonare il primato di un **accesso esclusivamente razionalistico-epistemico alla realtà**. Alla caratteristica pretesa del soggetto conoscitore di cogliere e afferrare immediatamente l'esperienza, Ricoeur sostituisce, invece, la comprensione e significazione del mondo attraverso la strutturale **mediazione del testo di finzione**. Ma si tratta, per l'appunto, di una comprensione e liberazione del senso di carattere indiretto, ovvero veicolata esattamente attraverso la distanziamento che il testo medesimo produce con la sua consistenza finzionale.

In tal modo, per Ricoeur, il *testo di finzione* finisce per fungere da paradigma per una *presa di distanza e d'esitazione* rispetto alla tradizionale pretesa che intende consegnare alla **comprensione epistemica il ruolo di afferramento diretto** della realtà. Anzi, sempre secondo Ricoeur, il **testo** implica, a ben vedere, il **luogo d'accesso più autentico all'esperienza stessa**: ciò che noi siamo stati, siamo e possiamo essere è rivelato solo per suo mezzo. Interrogare la realtà vuol dire, in tal senso, interrogare la sua produzione mediante i testi che ne registrano la testimonianza e l'esistenza. Non vi è alcuna realtà nascosta dietro il testo, dato che, se di realtà passata siamo al corrente, questa si identifica sempre e soltanto con la trasmissione testuale che la veicola.

La conclusione che si evince da questa considerazione di Ricoeur è forte e precisa: il testo di finzione non si riduce a un ausilio secondario o mezzo straordinario mediante cui l'individuo si pone di fronte alla realtà, di contro, invece, a un rapporto privilegiato che si realizzerebbe con l'afferramento speculativo del nucleo di verità del reale. Al contrario, ponendosi proprio come entità trasversale e non funzionale di disvelamento e creazione della realtà, il testo debilita quella posizione di attivismo titanico assunta dall'essere umano, allorché pretende di avere accesso immediato all'esperienza. Al guardare e dire del soggetto si interpongono il guardare e dire del testo, in cui sono realtà ed esistenze individuali a essere custodite.

L'esitazione, di cui abbiamo detto in precedenza, si rivela, così, per Ricoeur, l'atteggiamento necessario per lasciare la parola alla consistenza finzionale che il testo stesso trasmette. Lo spiazzamento consiste in questo: la realtà non è rimessa alla nostra comprensione diretta; siamo noi a essere rimessi, invece, alla realtà che il testo dispiega. Il testo crea questa distanza tra noi e la realtà. Ne consegue che, se sono i nostri occhi e la nostra mente a rappresentare e a giudicare l'esperienza è perché, secondo Ricoeur, è anzitutto lo sguardo del testo a fornircene la possibilità. Come egli stesso asserisce: “Cosa

conosceremmo dell'amore e dell'odio, dei sentimenti etici e, in generale, di tutto ciò che chiamiamo l'*io*, se tutto ciò non fosse stato portato a parole e articolato attraverso la letteratura? Pertanto ciò che sembra maggiormente contrario alla soggettività, e che l'analisi strutturale fa apparire come l'orditura del testo, è il *medium* attraverso il quale solamente noi possiamo comprenderci".

3. Provvisi di questa acquisizione ermeneutica, possiamo tornare, dunque, all'affermazione estratta dalla conversazione – o meglio, dal colloquio "finzionale" – di Singer con sua figlia Naomi. Ricordiamolo: l'esclamazione del filosofo australiano non si trova né in un'intervista filosofica da lui rilasciata e neppure all'interno di una divagazione didascalica ubicata in un suo saggio. È situata, invece, come sappiamo, in appendice al romanzo di **Coetzee dal titolo *La vita degli animali***. Ho voluto ripercorrere qui l'intera serie di rinvii contestuali, poiché – come vedremo – tali rimandi non risultano per nulla estrinseci all'effetto d'esitazione di cui mi preme parlare.

Essendo a tema un rapporto di reciprocità fra registro di finzione e registro filosofico, vi sono da individuare, qui, quantomeno **due versanti o direzioni che ineriscono all'esitazione**.

La prima direzione può essere desunta proprio a partire dalla dimensione più ampia e contestuale: cioè il contenitore finzionale predisposto da Coetzee; o, più precisamente, il format letterario scelto per il suo scritto. È attraverso tale scelta, e nel modo in cui l'autore la declina ulteriormente, che si compone quella che mi piacerebbe chiamare una sorta d'**esposizione ed esitazione finzionale nei confronti dell'atteggiamento filosofico-epistemologico**.

Ciò che colpisce, in effetti, è il fatto che *La vita degli animali*, raccogliendo le due *Tanner Lectures on Human Values* tenute da Coetzee alla Princeton University sul tema del **diritto degli animali**, avrebbe potuto benissimo essere redatto – secondo la formula tradizionale di queste *lectures* – attraverso una prosa filosofica, cioè in forma di prolusioni di stampo squisitamente argomentativo. Per quanto riguarda, poi, eventuali inciampi teorici o metodologici, Coetzee avrebbe potuto senz'altro contare sulla tipica generosità di un pubblico esperto ben incline a riservare indulgenza all'ospite onorato, il quale si cimenta in aree tematiche su cui non vanta competenze specifiche.

Coetzee, invece, intraprende un'altra strada. Operando quella che oserei definire una sorta di presa di distanza, o **dislocazione/differimento**, attraverso una duplicazione finzionale, decide di redigere le due conferenze in forma di racconto; e cosa importantissima si tratta di un racconto che specularmente riflette la sua medesima situazione. La narrazione, in effetti, vede come protagonista **Elisabeth Costello** – anch'essa scrittrice –, invitata all'Appleton College a tenere due conferenze a sua scelta. Conferenze che, non a caso, Costello decide d'incentrare non sulla letteratura, suo ambito di competenza, bensì sul tema dei **crimini perpetrati contro gli animali**. Per inciso, le due prolusioni, rivolgendosi precisamente agli argomenti "I filosofi e gli animali" e "I poeti e gli animali", ben sottolineano la centralità del rapporto verità-finzione, a cui ci stiamo dedicando.

Ora, se indaghiamo i motivi per cui Coetzee, nell'articolazione del suo discorso, inceda con una tale serie di dislocazioni e differimenti finzionali a mo' di un gioco di specchi, un ventaglio di risposte, tutte plausibili, ci si parano davanti. Tra le possibili chiavi di lettura, quella che ritengo più convincente iscrive una tale dinamica di dislocazione entro una strategia di **performatività della finzione, talché quest'ultima** finisce per costituire un'oscillazione di fronte all'atteggiamento filosofico-epistemologico attraverso un **movimento di esposizione ed esitazione**. Si tratta di un'**esposizione** composta dal tono assolutamente assertivo della protagonista. Costello, ad esempio, mette radicalmente in dubbio il tradizionale primato della comprensione esclusivamente umana del mondo. Così esclama: “Mi chiedo spesso che cosa sia mai il pensiero, che cosa sia la comprensione. Siamo sicuri di comprendere l'universo meglio degli animali?”. Ma non solo: giunge addirittura a paragonare lo “sterminio [...] senza fine” compiuto contro i viventi non-umani, in un clima di generalizzata indifferenza, con l'Olocausto commesso dal Terzo Reich ai danni degli ebrei. Nondimeno, però, una tale performatività non manca di **esitare**, giacché l'aspra critica alla sensibilità comune nei confronti delle violenze commesse contro gli animali, a ben vedere, si realizza mediante un retrocede rispetto a un confronto a viso aperto con l'argomentazione filosofica. L'atteggiamento di Costello si limita, infatti, ad assumere un tono prevalentemente esortativo, immaginativo e retorico. Si raccoglie attorno a una postura spiccatamente extra-argomentativa che riecheggia – giusto per citare qualche esempio – in affermazioni come: “Chiunque dica che della vita importa meno agli animali che a noi non ha mai stretto fra le mani un animale che lotta per la propria vita”; oppure: “Se non riesco a convincerla è perché le mie parole, in questo caso, non hanno il potere di convogliare l'interesse, la natura non astratta e non intellettuale, di quell'essere animale. Ecco perché la esorto a leggere i poeti. [...] e se i poeti non la toccano, la esorto a seguire fianco a fianco la bestia sospinta lungo la rampa che conduce dal suo carnefice”.

Un tale retrocedere ed esitare di Coetzee di fronte alla pratica dell'argomentare filosofico si spinge fino al punto di organizzare una strenua difesa allestita mediante un incremento della distanziamento finzionale dell'autore di fronte alle deboli tesi proferite per bocca della protagonista. Questo incremento si produce nel momento stesso in cui, non direttamente a Costello, ma a sua nuora Norma viene fatto ammettere che la scrittrice davvero “non sa più che pesci pigliare” di fronte alle confutazioni filosofiche sottopostele. Vale qui la pena di notare *en passant* quanto non sia affatto casuale che Coetzee assegni alla nuora, antagonista razionale di Costello, proprio il nome di *Norma* – evidente personificazione del registro del giudicare raziocinante e conforme all'ordine normato/normalizzato.

Si badi bene, però, una dislocazione del genere (che si realizza attraverso il rimbalzo dall'autore-Coetzee alla protagonista-Costello, fino al personaggio secondario-Norma) non va interpretata come indiretta ammissione d'imbarazzo e, quindi, conferma dello statuto, in ultima analisi, ancillare del registro finzionale rispetto a quello argomentativo. Al contrario, proprio seguendo l'indicazione di Ricoeur sul carattere di accesso primigenio alla realtà fornito dal racconto di finzione, una tale strategia si rivela piuttosto coerente con il tentativo d'istituire sospensioni radicali e genuine di quello che potremmo definire l'atteggiamento “normalizzato” di comprensione dell'esperienza. In tale linea, dunque, la messa tra parentesi finzionale – ricordiamolo nuovamente – rilascia possibilità profonde di

ri-semantizzazione volte a produrre configurazioni inedite d'abitabilità dell'esperienza. Configurazioni che certamente non si sostituiscono, ma neppure soccombono, al dispositivo argomentativo-razionale. Appunto: oscillano tra esposizione ed esitazione.

Ed è esattamente qui che entra in scena Kafka. Coetzee, difatti, si mostra ben consapevole di quanto sia stato proprio questo grande autore del Novecento ad aver intrapreso strategie finzionali d'esposizione e d'esitazione nei confronti del discorso filosofico-argomentativo. In particolar modo, in *La vita degli animali* il rinvio di Coetzee è al racconto *Una relazione per un'Accademia*.

Com'è noto, in questo racconto – anche qui, sotto forma d'una inscenata conferenza – si assiste alla testimonianza di **Pietro il Rosso**, una scimmia ormai umanizzata, la quale ripercorre il suo cammino di trasfigurazione che, dallo stato animale – di bestia catturata e imprigionata – l'ha condotta alla condizione di quasi-essere umano. Il racconto rivela il suo climax proprio nel suo effetto spiazzante rispetto al discorso razionale tradizionale, campione di verità dell'/dall'/sull'umano. Così suona, a un certo punto, il resoconto della scimmia:

“Dopo quei colpi mi svegliai – e di qui hanno inizio poco a poco i miei ricordi – in una gabbia sotto coperta [...]. Nel suo insieme la gabbia era troppo bassa per star diritti e troppo stretta per stare seduti. Me ne stavo perciò accoccolato con le ginocchia piegate e sempre tremanti [...] mentre, dietro, le sbarre delle inferriate mi segavano la carne. Si ritiene che una tal maniera di trattare nei primissimi tempi le bestie feroci, sia utile, e oggi, **dopo la mia esperienza**, non posso negare che **dal punto di vista dell'uomo, questa sia in fondo la verità**”.

Questa relazione compiuta a partire dalla posizione della quasi-raggiunta umanità da parte di una scimmia evidentemente non va interpretata alla stregua di un bollettino che descrive il conseguimento di uno stato di piena autocoscienza, seppur ottenuto con la violenza. Piuttosto, in modo simile a quanto accade nella prosa di Coetzee, mi sembra che anche qui, in Kafka, ne vada della conferma del potenziale estraniante della finzione, e ciò proprio nella misura in cui la prospettiva dell'animalità si rivela in grado d'interrogare e sconvolgere la sfera stessa della razionalità umana. In effetti, se ben leggiamo il tenore del racconto kafkiano, l'acquisito stato d'umanità e d'articolatezza linguistica non viene celebrato da Pietro il Rosso quale surplus di verità o di libertà, quanto piuttosto è descritto nei termini della sola possibilità di sopravvivenza. Si tratta di una sopravvivenza strappata esattamente al prezzo di una **privazione di vissuti più autentici o di comprensioni più profonde** – per evocare nuovamente il lessico di Costello. In tale prospettiva, non deve dunque sfuggirci il tenore con cui continua la relazione di colei che, un tempo, era stata pienamente una scimmia:

“Ma in tutto ciò un solo sentimento: nessuna via d'uscita. Naturalmente ciò che allora sentivo come scimmia posso descriverlo oggi solo **con parole umane** e perciò **manco il bersaglio**, ma anche se non posso più raggiungere **l'antica verità di scimmia** questa è per lo meno sulla linea della mia descrizione, su questo non ho dubbi. Fino ad allora avevo avuto tante vie d'uscita, e ora neppure una. [...] No, non era la libertà che volevo. Solo una via d'uscita [...]. Ora, in questi uomini di per sé non c'era nulla che mi attirasse molto. Se

fossi un adepto di quella libertà di cui parlavo prima, avrei certo preferito l'oceano alla via d'uscita che mi si mostrava nel torbido sguardo di costoro. In ogni caso però io li osservavo già da molto tempo prima di pensare a queste cose, furono anzi solo le osservazioni accumulate a spingermi in quella definita direzione. Era così facile imitare la gente. [...] E così, signori, ho imparato. Ah, si impara bene quando si è obbligati; si impara, quando si vuol trovare una via d'uscita; si impara senza riguardi per nessuno. [...] Come sparata fuori, la natura di scimmia uscì da me e sparì, tanto che il mio primo istruttore finì per diventare lui stesso simile a una scimmia, e presto dovette abbandonare la mia istruzione e ricoverarsi in clinica. [...] Con uno sforzo quale finora non si è ripresentato sulla terra, **ho raggiunto il grado di istruzione medio di un europeo**. Questo in sé sarebbe un nulla, ma è pur sempre qualcosa dato che mi ha liberato dalla gabbia e mi ha offerto questa particolare via d'uscita, questa **via d'uscita umana**".

In questo lungo stralcio si presenta in forma alquanto chiara il modo in cui la finzionalità di marca ricoeuriana possa funzionare nei termini di una vera e propria sospensione e presa estraniante di contro alle possibilità d'accesso medio alla realtà. In effetti, attraverso lo sguardo spiazzante della scimmia, Kafka mette fortemente in crisi la tradizionale gerarchia uomo/animale. Tuttavia, non la capovolge nel suo semplice contrario, dal momento che Pietro il Rosso, per sua stessa ammissione, non si dichiara in grado di assumere una posizione di limpido giudizio. Altro non può fare, invece, che abitare uno **stato d'esitazione** costituito dallo sguardo straniante che oscilla in un'espressione di contaminazione tra prospettiva umana e animale.

È esattamente in questa piega che va letta anche l'esposizione/esitazione umano-animale trasmessa da Coetzee nella sua narrazione tra finzionale e veritativo. In effetti, la sua strategia che esorta, eppure non riesce a convincere attraverso percorsi argomentativi, non si dissipa in una mera abdicazione al registro filosofico, a cui sarebbe affidata la rappresentazione dominante e ultimativa della realtà, ma ne suggerisce invece una sorta di ribaltamento speculare.

4. Rovesciamento di cui, a mio avviso, volendo concludere, è precisamente l'appendice costituita dallo scritto di Singer a fornirci emblematica articolazione.

È qui che entra in gioco l'altro versante, quello filosofico, del rapporto sopra evocato. In effetti, è come se nella replica di Singer, il discorso filosofico, proprio nel momento in cui, per sua bocca, avrebbe occasione di ribadire il suo primato, non potesse fare altro che riprodurre, esso stesso, un effetto d'esposizione/esitazione. Esposizione/esitazione che conferma, a suo modo, quel plesso di senso contenuto nelle parole poc'anzi citate di Costello, volte a sottolineare l'impotenza del dispositivo argomentativo a "convogliare l'interezza, la natura non astratta e non intellettuale, [dell']essere animale"; natura, invece, comunicabile in modo molto più adeguato attraverso il linguaggio immaginativo ed empatico – appunto, marcatamente finzionale – della poesia.

Non è dovuto, dunque, né a un vezzo e neppure a una contraddizione performativa il fatto che Singer, nello spazio d'appendice deputato a ospitare la sua replica, non si sottragga al gioco finzionale predisposto da Coetzee. In quanto filosofo di professione, avrebbe potuto infatti trasferire e risolvere tutto sul piano epistemologico, armando il suo scritto di

poderose argomentazioni volte presumibilmente a suffragare ancor più la **posizione antispecista** di Coetzee, di cui – come ben sappiamo – anch’egli condivide lo spirito di fondo. E, invece, permane nel registro della finzione e vi si espone dall’interno in qualità di filosofo. Per la precisione, lo fa mediante un racconto che riporta una conversazione con sua figlia e nel quale si esprime l’interrogativo su come poter adeguatamente replicare, in quanto filosofo “antiquato” e dedito “a tenere verità e finzione ben separate”, alle assai deboli tesi messe in campo dalla penna di Coetzee attraverso le dichiarazioni di Elisabeth Costello. Si noti, per inciso, proprio qui, l’identificazione e presa di distanza dell’autore-Coetzee rispetto al suo personaggio-Costello: doppio movimento che sortisce – secondo quel gioco di rinvii performativi che poc’anzi richiamavo – l’effetto di un’esitazione che può orientare tanto verso un accordo reale, ma disaccordo finzionale, quanto, viceversa, verso un accordo finzionale di contro a un disaccordo reale.

Ma andiamo al punto: perché mai Singer, in qualità di filosofo, si concederebbe al gioco finzionale orchestrato da Coetzee? A mio avviso, non a motivo di una mera predilezione di marca stilistica, ma piuttosto per lasciar affiorare qualcosa di più radicale, ovvero un altrettanto necessario, quanto inverso, movimento d’esposizione ed esitazione rispetto al precedente: **l’esposizione/esitazione del discorso filosofico di fronte alla finzione**. Come a voler (o non poter fare a meno di) dare conferma del fatto che anche il discorso filosofico, pur senza abdicare a quello della finzione, ne risulta inevitabilmente abitato. Cosa che accade, per esempio, nel momento in cui si rivela necessario ammettere il passaggio per il registro poetico-immaginario al fine di cogliere in modo più genuino – “convogliare [nella sua] intrezza”, per dirla con le parole di Costello – l’esperienza (con/de l’)animale.

Probabilmente, è esattamente per questo che al doppio smarcamento di Coetzee sopra riportato, Singer risponde, per riflesso, con un altrettanto doppio smarcamento: quello che si palesa nel momento in cui, in coda al suo racconto della conversazione con sua figlia, non fa dire a lui stesso, ma a quest’ultima quanto segue (e qui il riferimento è a come rispondere a Coetzee/Costello): “Una replica non è facile. Ma perché non provi a rispondere usando lo stesso trucco?”. A tale suggerimento di Naomi, segue l’ultimo periodo dello scritto, che raccoglie più che mai un’espressione d’esposizione/esitazione di Singer, incastonata nell’esposizione/esitazione stessa che ha solcato l’intero suo racconto: “Io? Quando mai ho scritto racconti?”.

Qui il gioco finzionale dei rimandi e delle distanziazioni si moltiplica sin quasi a produrre un effetto di vertigine. In effetti, sulla base di quest’ultima frase, ci si può chiedere: quella di Singer è davvero la narrazione di un colloquio di un filosofo avvenuto effettivamente con sua figlia – insomma, un resoconto –, che termina con un suggerimento, a cui potrebbe far seguito o meno la redazione di un racconto ancora di là da venire? Oppure, non costituisce già l’appendice stessa di Singer il racconto di finzione, alla cui incapacità di redazione nondimeno lui rimanda in chiusura? Detto altrimenti: non è, alla fine, quello di Singer il racconto di una conversazione fittizia con sua figlia, messa in scena per rispondere con la stessa moneta (“lo stesso trucco”) alla strategia di Coetzee? O, ancora, non è nessuna delle due cose: ma, al limite, rappresenta la semplice dichiarazione espressa – o, semplicemente, messa in scena finzionalmente – da Singer, che registra un’incapacità

a replicare e, nello specifico, a replicare attraverso un racconto? Oppure, infine, questa dichiarazione o sua messa in scena non è Singer a produrla, ma – per un ulteriore effetto di rimbalzo – soltanto il suo io-personaggio (tant'è che con molta cautela andrebbe letto l'ultimo pronome personale soggetto messo, non a caso, in corsivo e accompagnato da un punto interrogativo)? Il cui autore, poi, chi sarebbe per davvero? Il Singer-filosofo che racconta (ma, se racconta soltanto, è possibile fidarsi fino in fondo?) oppure il Singer-narratore che sostiene la povertà di argomenti a cui non intende replicare (ma, anche qui, se parla in mera veste di scrittore, sta argomentando seriamente?)?

Come che stiano le cose, quandanche si fosse qui propensi ad assumere che Singer abbia redatto effettivamente il suo racconto, quanto credito si può “davvero” concedergli, visto che sconfessa contestualmente la capacità di scriverlo? In effetti, afferma *lui stesso* (ammesso che lo faccia “veramente”, trattandosi appunto di finzione): ““Quando mai ho scritto racconti?””.

Inseriti in quest'estenuante gioco di rinvii e dislocazioni “senza vie d'uscita”, si potrebbe allora ben esser tentati di affidarci più saggiamente all'*esitazione* di una scimmia: proprio come quella di Rotpeter che, in ultima istanza, ci “racconta” di averla trovata la sua “via d'uscita” – o, se vogliamo, la sua “verità” (sull'umano).

L'ERRORE DI KAFKA



PIER MARRONE

Il capolavoro di Kafka, ***Il processo***, come tutte le grandi opere, non sopporta di essere ridotto a una sola interpretazione. C'è chi lo ha interpretato come un romanzo esistenzialista, il quale, come alcune filosofie, enfatizza l'assurdità della vita umana, ossia l'assenza di qualsiasi significato razionale nelle nostre vicende, sempre in balia dell'irruzione di qualcosa di incomprensibile e mostruoso. C'è chi lo ha interpretato come una commedia, confortato anche dall'aneddoto di **Max Brod** che ricordava come tutti i suoi amici ridessero copiosamente quando Kafka ne lesse loro il primo capitolo. Però forse tutto dipendeva dal tono della sua voce, dall'enfasi e dalle pause, poiché un bravo commediante sarebbe forse capace di volgere in farsa anche l'***Apocalisse*** oppure ***Il discorso sul metodo*** di **Descartes**. C'è stato anche chi lo ha interpretato in chiave mistica, dal momento che il finale sanguinario ricorda molto da vicino un sacrificio religioso. Sono tutte interpretazioni, queste e anche altre, che possono avanzare delle ragioni, anche se

forse non tutte stanno sullo stesso piano di un'accessibile credibilità e, inoltre, non è affatto detto che si tratti di letture dell'opera necessariamente in competizione tra di loro.

Eppure, secondo me, lettore non raffinato e del tutto episodico di Kafka e di letteratura, e per lo più incapace di rintracciarne con precisione i presupposti e le influenze artistiche, c'è un'interpretazione naturale di questo testo, che mi pare sia la prima a imporsi a una prima lettura, che non è affatto detto debba essere necessariamente la più superficiale. Si tratta, molto semplicemente di quella lettura che vede la contrapposizione tra il mondo e l'esistenza di un individuo e una struttura burocratica che risponde solo alle procedure e non prende invece in considerazione quanto il protagonista K. realmente è, al di fuori e prima delle procedure che governano in maniera anonima le nostre vite nelle società complesse. Una burocrazia che contribuisce a rendere del tutto incerta la posizione che l'individuo occupa nel mondo delle relazioni umane.

Questo deve essere stato un sentimento che ha occupato la mente di Kafka a più riprese. Ad esempio, in una nota del 1907, ben prima di iniziare a lavorare al suo capolavoro postumo, Kafka scriveva "Mi trovo sulla piattaforma di una vettura e mi sento profondamente incerto rispetto alla posizione che occupo in questo mondo, nella città, nella mia famiglia. Neanche incidentalmente saprei dire quali esigenze potrei avanzare con ragione in un qualsiasi senso." E quando parla della sua posizione intende precisamente quella posizione spaziale che sta occupando in quel preciso istante. Kafka è semplicemente un passeggero senza giustificazione, incapace anche di quella volontà di potenza che piaceva a **Nietzsche** e che consiste nell'assumere titanicamente l'assenza di qualsiasi giustificazione dell'esistenza come un vero e proprio valore, che deve essere il fondamento per la costruzione di nuovi valori. Però questo fondamento, va da sé, è del tutto infondato e qualsiasi costruzione che lo avrà come base non potrà che essere egualmente incerto. La conseguenza probabile di questa assunzione volontaristica del valore come privo di qualsiasi fondamento, che ha il nome di nichilismo, non è affatto detto che sia il bambino che gioca con il mondo al modo dei bambini che sperimentano sulla spiaggia costruzioni effimere di sabbia, come Nietzsche sperava, ma sia invece il regno e l'incubo della violenza, dove ognuno cerca di prevalere a partire dalla sua costruzione di significati e di valori.

Una soluzione, quella di Nietzsche, estranea e inaccettabile per Kafka, che rimase intrappolato, come altri intellettuali, in questa paralisi di fronte a tutti i sistemi che sovrastano l'individuo. Eppure questi sistemi non erano ovviamente sperimentati per la prima volta nell'epoca nella quale Kafka visse. Piuttosto, si può invece dire che ci sono sempre stati, almeno laddove c'è una forma di potere politico, per quanto embrionale. Secondo la teorizzazione dell'ordine tripartito resa famosa da Geroges Dumézil, ad esempio, le società indoeuropee condividevano una medesima struttura sociale divisa tra coloro che lavoravano, coloro che si occupavano delle relazioni con il divino, coloro che combattevano. Si tratta di un controesempio calzante, per dire che in fondo quanto sperimentava il giovane Kafka non era affatto qualcosa di ignoto? Probabilmente no o non almeno sino in fondo, poiché nelle società tradizionali, ossia in quelle società che pretendevano di discendere il proprio ordinamento da una struttura cosmica, era forse

molto difficile sperimentare quella solitudine che in Kafka non è altro che la mancanza di significato. Ossia: nelle società tradizionali uno poteva anche non essere contento di stare dove si trovava, ma esisteva un significato condiviso da tutti, anche da lui o da lei, che giustificava il suo ruolo, per quanto umile potesse essere. In Kafka, figlio compiuto dell'epoca moderna, questo ovviamente non può esserci.

Nemmeno la struttura del diritto ci fornisce una ragione per quanto facciamo e per quello che siamo. In un brevissimo scritto del 1914 intitolato ***Davanti alla legge*** questo appare in maniera chiara. Un uomo tenta di entrare attraverso il cancello della legge custodito da un guardiano, ma l'ingresso gli è ripetutamente interdetto per tutta la vita. Sembra anche che sia lui solo a voler varcare quel cancello. Prima di morire rivolge al guardiano un'ultima domanda: "Tutti tendono verso la legge, come mai in tutti questi anni nessun altro ha chiesto di entrare?". Nessun altro ha chiesto di entrare perché quell'ingresso è destinato solo a lui e si chiuderà per sempre con la sua morte, così risponde il guardiano. Ossia: ognuno ha i suoi propri motivi per ritenere che la legge, ossia il diritto positivo, quello scritto nei codici, abbia valore. La sua opinione rispecchia, quindi, la sua solitudine, ma questa solitudine è anche l'accesso impossibile alla legge e la mancanza di fondamento del diritto, che è pura convenzione, inaccessibile nelle sue ragioni. È una solitudine che si esprime nella struttura de *Il processo*, sin dal suo *incipit*: **"Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. poiché senza che avesse fatto alcunché di male una mattina venne arrestato."** Questo genera immediatamente un'emozione di solidarietà nel lettore, perché si immagina che tutto il seguito del romanzo, come in effetti accade, altro non è che un addentrarsi in un incubo privo di trama. Non che Josef K., naturalmente, non tenti di trovarci un significato. Josef K. è come noi, che vogliamo sempre trovare un significato nelle cose che ci accadono, soprattutto in quelle tragiche che rischiano di annichilirci. Ma i suoi tentativi non possono che essere patetici.

Durante il primo interrogatorio, al quale viene convocato senza che gli venga indicata né l'ora né il luogo, si prefigura il fatto che sia tutto frutto di un equivoco, poiché a Josef K., che di mestiere fa il primo procuratore di una banca, viene chiesto se esercita la professione di pittore. Questa sciatteria "è significativa del modo in cui si procede contro di me. Lei può obiettare che questo non è affatto un procedimento, e ha perfettamente ragione, perché è un procedimento solo se lo riconosco per tale". Josef K. avrà modo di ricredersi rapidamente e comprenderà che la sciatteria non è affatto qualcosa che possa volgere a suo favore, poiché quello che è insondabile e incomprensibile ai suoi occhi non lo è agli occhi di chi ha istituito il processo del quale Josef K. è letteralmente la vittima sacrificale.

Il problema che vorrei porre però non riguarda un'analisi letteraria di questo capolavoro. Non è il mio mestiere e non credo di avere delle cose anche minimamente interessanti da dire. Piuttosto vorrei porre un'altra questione. Ossia: Kafka aveva ragione a coltivare questo sguardo così pessimista e terrificante nei confronti della burocrazia? Non è una domanda priva di senso, almeno tanto quanto un'opera d'arte ambisce elevarci a uno sguardo universale o forse anche solo a una visione generale. Questa prospettiva, universale

o generale che sia, è fondata? È giusto avere un pregiudizio preventivo verso la burocrazia? Perché mi pare che si tratti soprattutto di questo che Kafka ci illustra. Certo: si può dire che quello che in realtà è il bersaglio di Kafka è più in generale l'apparato dello stato, il dispositivo potenzialmente sempre repressivo dello stato nei confronti dell'individuo inerme di fronte a una potenza immensamente superiore alla sua, che è talmente superiore da non avere nemmeno bisogno di giustificare la sua azione repressiva, indirizzata verso una colpa incomprensibile a Josef K. così come a tutti noi. Ma secondo me, se questo elemento con ogni probabilità non è assente, non è quello principale. Attori politici all'interno dell'opera non ci sono. Ci sono freddi burocrati, freddi esecutori, ma non ci sono politici. Non c'è nessuna passione riconducibile alla lotta politica. Delle idee politiche di Josef K. non si parla mai e di nulla si viene a conoscenza.

Che l'idea di stato non sia al cuore de *Il processo* mi pare confermata dal fatto che Kafka non poteva non sapere che le forme di esercizio del potere possono essere molto diverse e non si tratta di differenze irrilevanti. Non si può ragionevolmente sostenere che il potere è tutto eguale dappertutto, che una dittatura è equivalente a una democrazia liberale, che uno stato teocratico sia sullo stesso livello di uno stato che garantisce la libertà religiosa, anche se è vero che la burocrazia può avere comportamenti che sfuggono alla comprensione del singolo o che sono assurdi e inefficienti. Ma quale è l'alternativa? Perché alla fine, se siamo sovrastati dal capolavoro di Kafka, dovremmo anche riuscire a capire per quale motivo questa vicenda ci pietrifica e ci faccia pensare che tutti potremmo esserne i protagonisti. E poi: a chi di non è capitato di essere dentro a processi burocratici che hanno alimentato il nostro fastidio, con tutta l'inerzia della burocrazia che incombe su di noi e che ci impedisce di dedicarci alle cose che realmente ci importano, costringendoci a compilare moduli, a telefonare a uffici che spesso non rispondono, a utilizzare password, spid, riconoscimenti biometrici? Ma, lo ripeto, quale è l'alternativa?

La burocrazia spersonalizza, enfatizza i processi e le caratteristiche oggettive e non quello che una persona è, che non può certo essere ridotto alla sua data di nascita, al suo sesso, al suo titolo di studio. Tuttavia, se non ci fosse questa spersonalizzazione dei processi decisionali, noi ci troveremmo di fronte a incubi ancora peggiori di quello descritto magistralmente da Kafka. Pensate a un concorso per insegnare nelle scuole superiori, dove non contasse il titolo di studio, che dovrebbe garantire un livello minimo accettabile delle conoscenze necessarie per cercare di trasmettere dei saperi alle generazioni più giovani, ma contasse invece la fedeltà politica a un capo, oppure la professione di fede verso qualche religione, dove, cioè, contassero non le tue competenze, ma la tua vicinanza personale a un partito politico o a una fede, oppure la tua appartenenza a un gruppo etnico. In questi casi i processi di selezione sono indifferenti o poco attenti alle tue capacità, ma molto attenti alle tue fedeltà. Tutto questo verrebbe intensificato se la burocrazia non esistesse.

La burocrazia tende all'anonimato, è vero, ma questo anonimato che predilige i processi e non i nomi propri è il presupposto, necessario sebbene non sufficiente, dell'imparzialità. Riempire i processi burocratici di nomi propri è il viatico dell'abuso. Ma ancora peggio è distruggere gli apparati burocratici. E questo lo possiamo dire sulla base dell'evidenza storica. Uno dei presupposti dell'**Olocausto nazista** è stato la distruzione degli apparati

statali e burocratici, che hanno tolto qualsiasi protezione residua agli ebrei e ad altri gruppi, come è stato messo in luce dalle indagini di **Timothy Snyder**. E questo è il motivo per il quale l'Olocausto ha avuto luogo nell'Est europeo. Gli ebrei che vivevano nella Germania nazista, per quanto paradossale possa sembrarlo, potevano godere di tutele, grazie all'esistenza degli apparati burocratici che nella **Polonia** e nell'**Ucraina** invase non esistevano, poiché la struttura burocratica era stata intenzionalmente fatta collassare dai nazisti. La burocrazia tedesca non fu in grado di assassinare gli ebrei in Germania, poiché i burocrati non ricevettero mai chiare istruzioni sulle procedure per discriminare chi tra i cittadini tedeschi dovesse essere considerato ebreo. **Nel 1942 alla conferenza di Wannsee** che doveva occuparsi della **“soluzione finale della questione ebraica”** la questione pare venisse ampiamente discussa, senza una soluzione definitiva, se non quella di separare il sangue ebreo dal flusso sanguigno ariano. Questo obiettivo finale sarebbe stato possibile a realizzarsi solo quando nei territori invasi in vista della colonizzazione tedesca fosse stata distrutta la struttura statale e burocratica. Con poche eccezioni gli ebrei tedeschi non vennero uccisi in Germania, bensì deportati in zone prive di strutture burocratiche e assassinati lì.

È, invece, rassicurante narrare lo sterminio degli ebrei in Europa come il trionfo della meccanizzazione dell'assassinio, come trionfo della burocrazia o, addirittura, come compimento della razionalità illuministica. È rassicurante perché fa ricadere la responsabilità di atti tremendi su forze più grandi delle persone, mentre lo sterminio degli ebrei in Europa non fu affatto l'esito di dinamiche impersonali, come quelle burocratiche. Anche negli stati europei invasi dai nazisti le possibilità di sopravvivere per gli ebrei erano sempre legate alla persistenza della struttura statale che garantiva la cittadinanza e conservava la burocrazia. Dove non esiste lo stato non esiste nessun cittadino e non esiste nessuna protezione impersonale, per quanto labile. Oltre che lo sterminio degli ebrei, gli omicidi di massa di bielorussi, polacchi e zingari avvennero prevalentemente nelle zone dove lo stato era stato dissolto.

Questi esempi e queste evidenze storiche, alle quali si potrebbero aggiungere altre, suggeriscono che dovremmo stare molto attenti prima di condannare la burocrazia come un male in sé, come a mio modo di vedere suggerisce Kafka. E naturalmente non sarebbe onesto da parte mia dire che non ho utilizzato degli esempi estremi. Tuttavia, gli esempi estremi hanno talvolta il pregio di chiarire i termini della questione. Voglio perciò concludere con un altro esempio che mi sembra aderente alla posizione che ho sostenuto – che è meglio che la burocrazia ci sia –.

Tempo fa mi era capitato di assistere a un'accesa discussione tra colleghi, professori di filosofia. Le discussioni tra filosofi in Italia raramente hanno per oggetto le idee, i metodi della propria ricerca, il confronto tra posizioni che contrappongono visioni differenti dell'esistenza. L'oggetto principale è invece l'occupazione di posti nei dipartimenti e la possibilità di influenzare l'esito delle procedure di selezione del personale docente per assicurarsi quote di un potere miserabile. Riassumo brevemente l'oggetto del contendere di quella discussione per quello che sono riuscito a capirne. Vi era in un dipartimento di

non so quale università la possibilità di assicurarsi la presenza di uno studioso giovane e molto brillante, che era una presenza accreditata sulle più importanti riviste internazionali del suo settore, che insegnava in quel momento all'estero, ma che aveva manifestato la sua disponibilità a rientrare in Italia. Sembrava che sul suo nome, privo di qualsiasi sponsor all'interno del dipartimento che avrebbe potuto offrirgli un posto di lavoro, ci fosse un accordo generale. Invece no. Un collega improvvisamente segnalò il nome di un'altra studiosa, secondo lui enormemente più qualificata, che avrebbe dovuto occupare quella posizione. Naturalmente, quando si tratta di pesare e confrontare i curricula degli studiosi in competizione per una risorsa scarsa, quale è un lavoro retribuito generosamente, si entra in un terreno insidioso e forse poco solido. La ragione dell'insidiosità è che il confronto è di natura qualitativo e non quantitativo. Forse anche per questo motivo, il legislatore aveva introdotto delle condizioni per accedere alla possibilità di rientrare in Italia per studiosi operanti all'estero. Una di queste era occupare una posizione analoga a quella che si sarebbe occupata in Italia. E il ministero, diligentemente, aveva prodotto una tabella di equivalenza tra le posizioni nelle università estere e quelle analoghe nelle università italiane. Ne risultò che la studiosa non possedeva le qualifiche necessarie e quindi non poteva essere chiamata a lavorare in Italia. Un collega coinvolto nella discussione insorse veementemente proclamando che "noi non siamo dei burocrati!", e che il dipartimento coinvolto avrebbe dovuto decidere in una situazione ideale sulla base del confronto qualitativo tra i due candidati, cosa resa impossibile dalla legge, ma che sarebbe stata possibile se, anziché la legge, a governare fosse stato l'arbitrio individuale, la fedeltà personale, le preferenze individuali, contro i cui abusi non c'è difesa se non quella degli apparati della legge e della loro espressione burocratica.

IL TERMINE KAFKIANO POTREBBE ESSERE BASATO SULLA MIA VITA



CRISTINA RIZZI GUELFÌ

kafkiana

/kaf·kià·na/

aggettivo

Che presenta i caratteri dei personaggi e delle situazioni tipiche della narrativa di Kafka, ispirata all'assurdità e l'incomprensibilità delle situazioni in cui viene a trovarsi l'esistenza umana.

Questa sera si va a dormire dopo il brodo primordiale. Guarda come mi sveglio. Sono una persona diversa e non sono io, sono una persona diversa per ventiquattro ore al giorno. Non ho bisogno di niente per ventiquattro ore al giorno. Mi dimentico il mio nome e divento solo presente, per riconoscere alla bruttezza una sua autarchia, le variazioni e sfumature in essa contenute, proclamarne il diritto all'esistenza, sbrinerebbe questo nostro noiosissimo immobilismo. Celebriamo la bruttezza, dunque, per aprirci con stupore a

nuova bellezza. Come diceva Voltaire “Chiedete a un rospo cosa sia la bellezza. Risponderà che è la femmina della sua specie, con due grandi occhi rotondi e sporgenti dalla testolina, un muso largo e piatto, ventre giallo, dorso marrone”















T-KAFKA



JUAN CARLOS HERRERA RUIZ

Molti anni fa, non ricordo esattamente dove, lessi una recensione di un libro di racconti di **Kafka**, tradotto postumo e pubblicato in spagnolo, in cui si diceva che, in una fase della sua vita, il nostro autore era solito incontrare un gruppo di amici intimi in un caffè viennese per leggere loro alcuni di quelli che allora erano i suoi nuovi tentativi narrativi. Si dice che questi incontri fossero molto piacevoli e che, di norma, i presenti ridessero a crepapelle per ciò che il loro amico scrittore leggeva loro, e che lo stesso Kafka finisse per ridere delle sue stesse creazioni.

Questa evocazione, apparentemente innocua e difficilmente verificabile, acquista improvvisamente molto senso rispetto a una lettura attuale de ***Il processo***, come formula letteraria che in modo quasi impercettibile riesce a mettere sullo stesso piano l'assurdo, la distopia, l'umorismo e una realtà che si presenta a noi, nella contemporaneità ***on line*** delle nostre vite, in tutta la sua dimensione schiacciante: la nascita di un nuovo sistema di diritti e doveri che si contrappone a quello esistente, superandolo in violenza e corruzione, e rinnovando il suo slancio proprio nell'invocazione dell'innovazione tecnologica e nella ricerca dell'efficienza.

Il processo che si sta affrontando nella contemporaneità ha tutte le sembianze del diritto e della giustizia in tempo di guerra, cioè quando lo Stato esercita una violenza che contrasta con l'esistenza stessa dello Stato di diritto, per controllare e punire, anche preventivamente, coloro la cui coscienza

è aliena dal modello di pensiero e dalla corrente di azione imposti dal potere, senza che la maggioranza dei cittadini minimamente se ne accorga.

Questa giustizia di guerra ci viene presentata in due modi fondamentali: il primo è che viviamo in uno stato di “libertà vigilata” che può essere cambiato in qualsiasi momento; il secondo è che, una volta interrotta tale libertà vigilata, il cittadino non conosce i motivi per cui viene privato della libertà o processato, e questo non per ignoranza delle leggi, ma perché tali leggi, in tempo di guerra, non sono sufficienti ad autorizzare lo Stato a perpetrare le operazioni più crude contro cittadini vulnerabili e rispettosi del diritto che, anche senza violare la legge, rappresentano un “pericolo” per la sicurezza o l'ordine di quello Stato. Questa “ignoranza” della condizione distopica in cui si vive abitualmente, sotto la nozione di giustizia e di diritto, era già stata anticipata da un contemporaneo di Kafka, **Walter Benjamin, nel suo *Sulla critica del presente***.

Ma ai tempi di Kafka e Benjamin non esistevano i mezzi di sorveglianza di cui dispongono oggi la giustizia e l'ordine: stiamo parlando di un nuove modalità di controllo che per analogia possiamo associare al dispositivo a cui è sottoposto K. Il nostro dispositivo è l'intelligenza artificiale. E il parallelo tra il processo a cui è sottoposto K e lo stato di sorveglianza permanente a cui siamo sottoposti oggi, attraverso le nuove tecnologie, ci si presenta in tutta la sua chiarezza. Walter Benjamin si era preoccupato di caratterizzare le trasversalità poco velate tra il fascismo, l'omologazione della coscienza alla lotta di classe e il ruolo divulgativo dei media tecnologici nel suo saggio ***L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica***, dove mette in guardia dalla coltivazione di un paramilitarismo di Stato senza freni, che trasforma l'ideologia nel feticcio della merce e che si affida alla diffusione di contenuti mediatici (all'epoca il cinema era la massima espressione tecnologica) per creare una falsa coscienza e la conseguente destabilizzazione emotiva delle masse. Questi movimenti favorirono l'unione tra la borghesia industriale tedesca, le élite militari e i signori della guerra fascisti alla guida dello Stato.

Sulla stessa linea, **Pier Paolo Pasolini** dichiarava che i media tecnici, in particolare la televisione, non possono avere altra funzione che quella della massificazione e dell'alienazione, che sfruttano l'ingenuità dello spettatore per porlo in una posizione di inferiorità rispetto al mezzo, stabilendo un rapporto profondamente antidemocratico e autoritario e già all'inizio degli anni Settanta, temeva che la mediazione esercitata dai media finisse per essere totalizzante. Questa opera totalizzante avrebbe portato, ad esempio, all'affermazione di un particolare modo di parlare e di pensare da parte di chi detiene il potere, e questo è proprio il modo in cui la classe operaia parla e pensa, non appena esce dalla sfera quotidiana o familiare, poiché tutto ciò che viene dall’“alto” è preferibile a ciò che è desiderato dal “basso”. Così, nel linguaggio parlato della classe operaia non c'è nulla che non sia già stato organizzato dal potere, al punto che l'unica cosa che rimane originale nel linguaggio della classe operaia è la sola dimensione non verbale.

Seguendo l'intuizione di Pasolini, ci sembra che così come K si trova invischiato in un assurdo vortice di argomentazioni giuridiche, in una sorta di nuovo ordine sociale, a lui sconosciuto in quanto apparso dal nulla, il cittadino K di oggi si trovi di fronte a un nuovo ordine sociale tecnologico, agile e ineffabile, dove il potere assume un protagonismo performativo, quasi da buffone, le cui azioni dirottano l'opinione pubblica, servilmente prona ai suoi contenuti, per ottenere il totale servilismo di chi sta in fondo alla scala sociale. Gli individui che risultano essere estranei e prodotti di scarto di questa catena di produzione di matrici di significato diventano automaticamente nemici del potere algoritmico, dalla cui fede non si può apostatare.

L'indizio che abbiamo sulla “deviazione” di K ha a che fare con il suo lavoro in una banca. Potrebbe essere un simbolismo o un'allusione a qualche comportamento scorretto legato alle sue funzioni all'interno di quella banca: forse perché avrebbe capito, come un altro contemporaneo di Kafka, **Bertolt Brecht**, che chi fonda una banca è più criminale di chi la rapina. Oggi K sarebbe stato spiato nelle sue e-mail, nei messaggi Whatsapp e in altre comunicazioni che lui stesso avrebbe cercato, senza successo, di nascondere o far sparire dai suoi archivi.

Ma per la numerologia dell'IA non esiste una coscienza i cui progressi possono essere nascosti o scomparire; è essa stessa uno strumento politico di modellazione ideologica che trasforma le macchine tecnologiche in un panopticon. Ciò deriva dal presupposto che, pur non possedendo una coscienza, le macchine possono essere probabilisticamente utilizzate per alterare il significato di simboli, insignificanti per la macchina (il significato è utile e leggibile solo per una coscienza che la macchina non ha), ma funzionali agli strati sociali o ai gruppi che detengono il potere.

Insomma, la pretesa di chiamare “intelligenza” l'Intelligenza Artificiale è un modo ingannevole, sfacciatamente falso e arbitrario di creare nelle masse la percezione di una realtà inesistente, ma anche funzionale a un'idea di giustizia e di diritto, la cui apparenza può essere modificata e fatta apparire coerente, in tanti modi quanti ne consentono i calcoli probabilistici, per produrre l'omologazione delle coscienze.

Questa forma di strumentalizzazione della tecnologia a favore dell'omologazione del pensiero, che abbiamo avanzato come risultato di una lettura attuale de *Il processo*, diventa anche l'oggetto di costruzione di una formula che permette di indirizzare il pensiero e le azioni di un'intera classe di una data popolazione in un'unica direzione a favore degli interessi del potere. Allo stesso tempo, questo potere ha trasformato il diritto in una volontà elevata al rango di legge, la volontà di una classe dirigente che ora si nasconde dietro il prodigio dei mezzi tecnologici, in modo che il contenuto della legge sia determinato dagli interessi e dalle condizioni materiali della sua vita (della classe dirigente). D'altra parte, il sistema giuridico, che di solito esprime e consolida i diritti reali di coloro che già detengono il potere nel sistema capitalistico, è riuscito, grazie ai mezzi tecnologici di sorveglianza, a fare un enorme balzo in avanti, nel senso di permettere alle classi dirigenti di aggirare o modificare a piacimento la legalità che esse stesse hanno stabilito, di creare o annullare prove e argomentazioni con la semplice pressione di un tasto, fino ad applicare ogni sorta di metodo extra-legale a loro vantaggio, conferendo al contempo diritti puramente formali alla classe operaia, come è evidente nella storia che coinvolge la nostra K. Postuliamo che l'IA basata sugli algoritmi funzioni oggi come un nuovo programma di operazioni, di regole, che vengono eseguite su un'ampia gamma di apparati tecnologici, in funzione del prolungamento dell'esistenza di certe strutture di potere politico ed economico, sotto l'egida del diritto e della giustizia, ma basate su un regime di proprietà e su un modo di produzione che, per principio, è contrario all'esistenza e all'influenza del movimento operaio, alla lotta di classe o a qualsiasi forma di alterità che comporti la modifica degli equilibri del potere corporativo, così come li abbiamo conosciuti dopo il secondo dopoguerra del XX secolo.

Quello che è diventato un luogo comune quando si parla di “lavaggio del cervello” è fondamentalmente ciò che è implicito nell'idea di fascismo di Benjamin nel già citato saggio sull'opera d'arte: questo lavaggio consiste nella creazione di schemi psicologici comuni, in virtù della funzione algoritmica, che persuadono le masse dell'esistenza di un consenso e di una rappresentatività intorno a un certo modo di essere e di stare al mondo, a ciò che è legale o illegale, offrendo loro l'illusione di potersi manifestare, ad esempio, nelle reti sociali o accademiche, e allo stesso tempo sottraendole alle questioni materiali essenziali che contano o influenzano la vita.

Ma cosa ne sarebbe stato delle comunicazioni private, delle ricerche sul web o dei post sui social media di un K contemporaneo? Sarebbero state indubbiamente sottoposte al controllo del nuovo ordine mondiale digitale; sarebbero state immediatamente rivelate come dannose per la sicurezza e l'ordine sociale, per la moralità pubblica o la pace, o per la più elementare decenza dei buoni cittadini. Conseguentemente, il sistema di giustizia, corrotto e violento come quello che Kafka affrontò con ilarità un secolo fa, oggi avrebbe scansionato l'accumulo di dati nella coscienza di K e, in modo simile a una macchina, avrebbe emesso un mandato d'arresto in cui si diceva che, effettivamente, quel cittadino aveva commesso, ad esempio, reati sessuali.

LETTURE KAFKIANE



VICENTE JAIME RAMÍREZ GIRALDO

1. Ogni opera, ogni autore che ha la capacità di interrogare e sfidare un lettore, aggiorna ancora una volta la questione delle condizioni e delle possibilità di lettura. La lotta per la comprensione non si vince solo confidando nella laboriosità ermeneutica. La sfida alla comprensibilità dell'opera è come un'atmosfera che, dal testo, si espande fino a comprendere sia il lettore presente sia l'autore assente. Sorgono nuove domande che, più che ostacoli, sono modi di consegnare il senso. Più che difficoltà, sono domande che illuminano la comunicazione che sta avvenendo. La problematizzazione della lettura - da quella filosofica a quella strettamente letteraria - è una delle conseguenze della vera filosofia, della vera letteratura: fa nascere nei lettori una strana inquietudine per l'*improbabilità* di ciò che stanno facendo. L'evidenza dell'attività - la semplice lettura - comincia a dissiparsi e, nella recente chiarezza, si manifestano nuovi e intensi problemi. Una di queste nuove difficoltà è che il lettore prende coscienza di sé: l'azione che sembrava atemporale diventa storica, il suo universalismo si attualizza e si trasforma in realtà propria. Un caso esemplare - non l'unico - di questa esperienza di lettura è quello che può accadere e accade con **Kafka**. È lo spettro di un autore che arriva, con falsa familiarità, in luoghi davvero remoti e strani, e che, grazie a cliché e pregiudizi, sembra essere accolto nell'intimità e nell'immediatezza della comprensione. **Il vero Kafka assomiglia al suo spettro**: incarna la letteratura, la vocazione letteraria, la volontà di conoscere. La popolarità di Kafka, come la semplicità di una parabola, può essere la chiave della sua cifra, fino a un certo punto. La sua opera, in un generoso vagabondaggio, giunge, a un certo punto, all'attenzione ignara di un lettore casuale: qualcosa è accaduto. Il lettore vede se stesso,

perplesso. Alla fine, incredulo, vulnerabile, stupito, si chiede, si interroga, chiede agli altri. Può tornare, deciso, a rileggere, a verificare la meraviglia.

Alle domande iniziali del lettore se ne aggiungono altre, e la perseveranza diventa ironica devozione: c'è un significato reale, oggettivo, nelle storie kafkiane? Quale essenza può rimanere attraverso le trasmutazioni della distanza culturale, della storia, delle traduzioni? Quale conoscenza dell'autore ci permette di illuminare, entro i limiti della ragione, le sue scene enigmatiche? Come viene modificato il testo dal contatto con il lettore? Come viene trasformato ciò che viene letto dai cambiamenti del lettore stesso? Alla distanza secolare dell'esistenza di Kafka, come ci si rapporta all'accumulo di opinioni ermeneutiche, all'accumulo di critica storica e di raffinatezza filologica? Inoltre, come influisce sulla propria realtà questo evento di lettura sempre più sfuggente? In particolare, per un lettore latinoamericano, come si iscrive il suo compito o la sua avventura all'interno di una tradizione di lettura, nella costruzione culturale idiosincratica del suo modo di leggere? Vale la pena, superando lo sconforto per l'improbabilità del progetto, di soffermarsi preliminarmente su alcune delle domande poste.

2. Uno degli elementi che determinano la visione generale di un autore e di un'opera è la tradizione di lettura in cui è stata letta. Non si tratta solo di scuole o orientamenti interpretativi - che sono rilevanti ed espliciti - ma di un atteggiamento tacitamente e decisamente consolidato. Ci sono già generazioni di lettori latinoamericani - certamente non le uniche - per i quali **Borges** è stato arbitro e maestro, guida generosa e definitiva. È stato al tempo stesso didascalico e censore, i cui giudizi erano tanto illuminanti quanto inappellabili. Kafka non fece eccezione al suo magistero. L'importanza di Borges - come scrittore, traduttore, divulgatore, intellettuale - non può essere esagerata nel modo di essere di un intellettuale latinoamericano e nel modo di rapportarsi alla tradizione dei paesi centrali della tradizione europea - soprattutto alla filosofia - e di altre culture. Kafka è uno dei tanti scrittori segnati da una modalità di appropriazione, di delucidazione e di generalizzazione, cioè da una lettura *borgiana*. Inutile dire che molti aspetti di quella lettura non solo anticipano una ricezione più equa - in termini filologici e critici - ma rimangono intrinsecamente preziosi. Che tipo di lettura era? Quella di essere aperti al merito dell'artificio, della favola terribile e perfetta, ma di sospendere ogni interpretazione al di là del piacere letterario. Fin dal suo primo scritto del 1935, *Incubi e Franz Kafka*, in cui il filo conduttore brillantemente seguito è quello dei sogni, il verdetto è il dovere di evitare ogni comprensione allegorica: "legghiamolo con disinteresse, con puro godimento tragico". Nel 1937 avverte che "in Germania abbondano le interpretazioni teologiche della sua opera", giudicate - equanimente - né ingiuste né necessarie. Ma è nel 1951, nell'intenso e importante *Kafka e i suoi predecessori*, che viene presentata nella sua forma più pura una lucida e audace strategia di comprensione e integrazione: "Il fatto è che ogni scrittore *crea* i suoi precursori"; in altre parole, viene ricostruita una discendenza che rende l'autore profeta di "miti oscuri e istituzioni atroci". Infine, in uno dei suoi prologhi sintetici e decisivi - un prologo, una citazione di Borges fissa il destino di una lettura - che ha dato

unità e presentazione al progetto editoriale “Biblioteca Personal”, ribadisce a proposito di Kafka: “Ha scritto sordidi incubi in uno stile limpido”. Non si tratta, in nessun caso, di una negazione degli aspetti rivelati nell’opera di Borges. Si tratta piuttosto della necessità di riconoscere l’impotenza di una forma di lettore nell’aprirsi ad altre sfide della lettura, che non possono essere racchiuse nel confine strettamente letterario e *ludico* - una caratteristica essenziale della nostra umanità. Sebbene esistano altri sensi generali della lettura, al di là della ricerca sulla sua vita e sulla sua opera, la valutazione e i contributi di Borges sono ancora validi. Borges perseverava in una lettura attenta, seguiva le incipienti vicissitudini editoriali e le nuove traduzioni in diverse lingue, traduceva lui stesso opere molto importanti; tutto questo è innegabile. Ma in un certo senso ha limitato, in nome della letteratura, le possibilità di interpretazione, contribuendo al contempo a renderla più veritiera. Basterebbe citare un esempio e alcune delle sue conseguenze. Quando nel 1938 traduce e pubblica, tra le altre opere, *Die Verwandlung* - che sarà conosciuto, al di fuori del tedesco, con gli equivalenti di *metamorfosi* di origine e significato greci - e propone di tradurlo in spagnolo come *La transformación*, dimostra non solo saggezza ma anche una maggiore penetrazione nel cogliere il significato dell’opera (era stata l’inerzia degli editori a imporre di continuare a usare un titolo già diventato familiare). Questa sensibilità linguistica invalida da sola gli sviluppi interpretativi che si basano sulla genealogia classica delle *metamorfosi*, anche solo per contrapporla a quella raccontata da Kafka. L’evento narrato non è un passaggio da una forma a un’altra che può essere anticipato; infatti, il “mostruoso insetto” non può essere rappresentato - Kafka è stato attento a evitarlo; non c’è un itinerario concepibile del possibile cambiamento. È come un *convertito* religioso che non riesce a spiegare l’inconcepibile anatomia delle sue nuove convinzioni. Come nella scelta di una parola poetica, l’errore impedisce l’incarnazione di un’idea essenziale.

3. È affascinante notare che, in questo momento, Kafka è ancora un autore del futuro. La sua opera è una costellazione continua di problemi che richiedono attenzione. Oltre alle ricerche europee, approfondite e metodiche *in loco*, condotte in nome della scienza della letteratura, della sociologia storica o della storia culturale, ci sono quelle *eccentriche* che si svolgono non solo in altri confini disciplinari, ma anche in altri luoghi della geografia letteraria. I prodotti o i risultati originali faranno parte di un potenziale di appropriazione erudita - nel senso di ricostruzione documentaria e libreria di sfere e atmosfere estranee - da parte della periferia culturale e saranno input per il continuo dialogo sincronico degli studiosi, che sta diventando sempre più ubiquo e ininterrotto. Ma l’apparente universalità della conversazione non deve diluire l’identità dei partecipanti, né l’incipiente consapevolezza delle proprie genealogie. In altre parole, un compito in sospeso in America Latina non è solo quello di portare alla luce le ripercussioni di un modo di fare letteratura di risonanza esistenziale - senza isolarlo da una densa narrazione culturale e scientifica - ma di rendere possibili altre letture, nuovi orizzonti di esplorazione ermeneutica. In questo senso, la ricerca scientifica protocollare - si pensi alla trilogia biografica su Kafka pubblicata da R. Stach tra il 2002 e il 2014 - getta una luce inaspettata su una simbiosi tra esistenza e letteratura, ma ribadisce anche la vicinanza già intuita dalla chiaroveggenza del

lettore *puramente letterario*. Le altre letture di Kafka, la consapevolezza di altri modi di essere lettori, hanno molte strade da esplorare. Non solo per ciò che ha significato per gli scrittori e per la loro forma privilegiata di conoscenza non istituzionale, cioè non universitaria, non “scientifica” - García Márquez ha affermato di dovere la propria libertà letteraria alla lettura di Kafka - ma per la trasformazione del lettore e per il tipo di contemplazione e penetrazione che la letteratura permette della realtà - e che le relazioni periferiche e marginali con la tradizione filosofica centrale non sono state in grado di offrire.

4. Una di queste strade, al di là del “mero godimento tragico” o della rivendicazione della fantasia, è lo spazio della comprensione religiosa - presente fin dall’inizio al crocevia dell’interpretazione di Kafka - nel senso esposto da **Benjamin** nel 1934: Kafka non va inteso come un fondatore di religioni, ma come religioso nella profonda attenzione che offre al mondo e alle sue creature. Decenni dopo **Bloom** (1994), con altri mezzi e in un altro contesto, è arrivato a decantare la frase secondo cui Kafka: “non era uno scrittore religioso, ma trasmutava la scrittura in religione”. L’appello a questa religiosità si scontra con una tradizione di lettura canonica, e saranno necessarie molte precisazioni per dissipare gli equivoci. Non si tratta della decifrazione di un simbolismo banale, ma di un atteggiamento che cambia molti significati della sua opera. Il profeta letterario, che ancora una volta mostra l’accesso alla legge - a un senso normativo del mondo - nella vocazione esistenziale della letteratura, fonda un nuovo spettacolo teatrale per la rivelazione, parabole per esprimere una metafisica. La messa in scena del mestiere letterario rende plausibile la religiosità dello scrittore. Dall’oggettivare il suo prodotto - la scrittura, *das Schreiben* - sotto forma di diario, racconto, epistola, all’accompagnarlo con il rito di un’interpretazione potenzialmente infinita - ne *Il processo* la sezione “**Nella cattedrale**”, ad esempio - come in un’opera esegetica o profetica. L’alternativa di una religiosità prosaica ci lascia, ancora una volta, sulla soglia della comprensione, ma recupera la *contemplazione* e l’attesa, rende più giustizia al silenzioso maestro della legge, rende più plausibile la liturgia in cui consiste tutta la lettura kafkiana.

KAFKA E CIÒ CHE NON ARRIVA



JUAN PABLO PINO POSADA

Uno dei passaggi più citati di Kafka, se non il più, è quello in cui parla a un compagno di scuola del tipo di libri che si dovrebbero leggere. Non quelli, dice il ventenne Kafka, che danno la felicità, ma piuttosto quelli che ci svegliano **“con un pugno nel cranio”** e lavorano su di noi **“come una disgrazia che ci fa troppo male, come la morte di qualcuno che abbiamo amato più di noi stessi, come se fossimo gettati in giungle lontane da ogni essere umano, come un suicidio”**. E sentenzia: **“un libro deve essere l’ascia per il mare ghiacciato dentro di noi”**.

Che il giovane Kafka prediliga un'esperienza di lettura in cui l'esposizione a ciò che si legge comporti un tale contatto è quantomeno interessante alla luce dei motivi - presenti in tutti i registri della sua produzione scritta - dell'incontro mancato e della comunicazione impossibile. Kafka non solo dice di diffidare delle lettere e delle parole, di scrivere in modo diverso da come parla, di parlare in modo diverso da come deve pensare "e così via fino alla più profonda oscurità", ma costruisce un intero universo immaginativo di frammenti, racconti e romanzi intorno alla mancanza di risposta, all'accesso negato e alle distanze insormontabili.

Come comprendere, nel contesto di questa *poetica di ciò che non arriva*, il ruolo che corrisponde al lettore dell'opera di Kafka, e se l'immediatezza del colpo e la concentrazione della scure coincidono con la moltiplicazione kafkiana delle mediazioni, con "l'infinito rinvio", come lo chiama Borges? Anche se dubito fortemente che si possano trovare delle risposte, mi sembra una domanda legittima chiedersi se i lividi e le crepe non debbano essere le tracce di lettura che l'autore ceco ha immaginato per i suoi lettori.

L'espressione "*poetica del non-arrivo*" è stata coniata da **Judith Butler** in un necessario saggio sul processo che - al momento in cui Butler scrive - si stava svolgendo a Tel Aviv per la custodia di alcune scatole di carte postume di Kafka. Contro le pretese nazionalistiche dello Stato di Israele di trasformare Kafka in un bene culturale sionista e contro le pretese altrettanto nazionalistiche dell'Archivio della letteratura tedesca di Marbach di integrare l'eredità di Kafka nella tradizione della letteratura (ben) scritta in lingua tedesca, Butler dimostra che Kafka nella sua opera smonta l'idea di un luogo e di un tempo di arrivo scrivendo del perpetuo non-arrivo, dell'irrealizzabilità di qualsiasi obiettivo e, allo stesso modo, dell'impossibilità di qualsiasi messaggio.

Questa negatività è ciò che la filosofa ebreo-americana definisce la poetica di ciò che non arriva. Le scatole, in ogni caso, sono arrivate, dal momento che, come è già noto, dopo aver ottenuto la custodia nel 2016, la Biblioteca Nazionale di Israele è diventata il deposito legale delle carte di Kafka. Infatti, parte del materiale è accessibile [online](#) per tutto il pianeta, compresa - ironicamente archivistica - la lettera stessa in cui Kafka chiede a Max Brod di distruggere tutti i manoscritti, senza eccezioni e senza che vengano letti prima da nessuno.

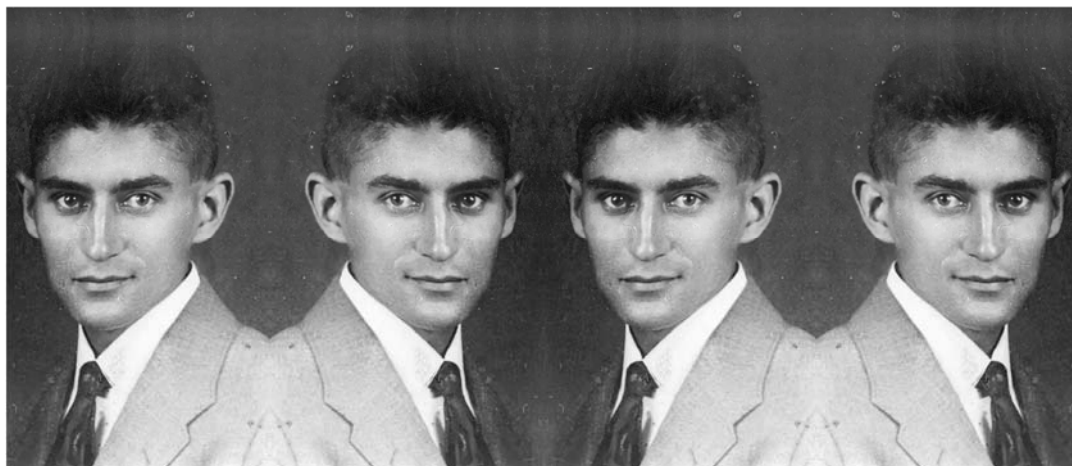
Quando si leggono le pagine kafkiane alla ricerca di indizi per il processo di lettura, di solito si trovano situazioni in cui ogni testo dà luogo a una miriade di possibilità interpretative, cosicché l'esercizio dell'interpretazione tende a diventare inutile, a metà tra il risibile e il doloroso. Il dialogo tra Josef K e il prete, quando quest'ultimo racconta la leggenda "Prima della legge", ne è un buon esempio. "Il silenzio delle sirene" è un altro. I testi possono avere molti significati, oppure sono sconosciuti o dicono sempre la stessa cosa, come i quadri ripetuti di Tintorelli ne *Il processo*. In questo senso, è possibile parlare anche di un'*estetica di ciò che non arriva*, intendendo inizialmente con questa formula la presenza nella diegesi dell'impossibilità per i personaggi di arrivare a un significato stabile di ciò che leggono o interpretano.

Questa estetica, tuttavia, va oltre il piano diegetico e si estende ampiamente nell'ambito della ricezione empirica dell'opera di Kafka, come dimostra l'immensa biblioteca di interpretazioni a cui hanno dato luogo sia ciò che l'autore ha portato alla luce sia ciò che ha voluto nascondere. È difficile trovare un grande intellettuale europeo della seconda metà del XX secolo che non abbia scritto qualcosa su Kafka. Ma il gioco delle molteplici interpretazioni, nel suo insieme, assomiglia molto a esercizi intellettuali disincarnati e disaffezionati che non ricordano affatto la grande "disgrazia" o il "suicidio" a cui Kafka un tempo associava l'incontro con i libri.

Permetteteci di inquadrare la questione dell'esperienza di lettura kafkiana sulla base di quanto accade con *Rayuela*, il romanzo dello scrittore argentino **Julio Cortázar**. In una lettera del 1965, Cortázar afferma: "Penso che K. non abbia avuto quasi nessuna influenza su di me; lo rispetto ma non ho nessun affetto per lui, a volte lo sento quasi disumano". Cortázar cerca sempre il contatto *umano* con il lettore, cioè, nel suo linguaggio, l'abbraccio commovente o il colpo rabbioso. Ciò che colpisce è che in *Rayuela* - un collage in cui fantastica sulla *complicità* di chi legge - assistiamo alla storia del progressivo isolamento e allontanamento di Horacio Oliveira, archetipo di un cinismo freddo, sterile e velenoso. Cortázar cerca di colmare il divario tra la freddezza rappresentata e la comunicazione perseguita tra scrittore e lettore - "non ci sono messaggi, ci sono messaggeri", dice Morelli - chiedendo a chi prende in mano il libro di de-automatizzare la lettura lineare e di procedere invece a zig zag attraverso le diverse parti del libro. Per tutto il tempo il lettore deve essere consapevole del suo atto di lettura, cioè Cortázar cerca un contatto umano attraverso l'attivazione psicosomatica del fatto che ha a che fare con un artefatto materiale contorto. Non è facile dire quanto questa strategia sia efficace, dato che in molti casi i lettori riferiscono disconnessione e difficoltà di immersione. È comunque la strategia di Cortázar, ma qual è quella di Kafka?

Mi sembra che quella di Kafka sia soprattutto una grande domanda, una domanda la cui risposta è ciò che non arriva. Se si deve immaginare uno spazio intermedio tra il pugno e il rinvio, forse si può immaginare un'estensione che si apre con la domanda e in cui i punti interrogativi continuano ad allungarsi, anche cento anni dopo, anche, a mo' di esortazione, per una nuova e sconcertante epoca di tribù e territori. Kafka stesso disse a Gustav Janouch: **"Non c'è bisogno di scusarsi. L'uomo legge per porre domande"**.

LA METAMORFOSI: IL CINEMA TRA LE RIGHE



EUSEBIO CICCOTTI

“Quando Gregor Samsa si risvegliò una mattina da sogni tormentosi si ritrovò nel suo letto trasformato in un insetto gigantesco”. Questo il celebre inizio della *La metamorfosi* (1915) di Franz Kafka. L'autore scaraventa il lettore dentro una situazione già esistente, *in medias res*. Questa caratteristica fa del racconto un testo che vive di ellissi. Qualcuno potrebbe affermare, a ragione, che la narrativa novecentesca inizi con *La metamorfosi*. Kafka, in questo racconto lungo, sperimenta una particolare tecnica diegetica: a descrizioni dettagliate dello stato psicofisico del personaggio fa seguire improvvise impennate, scarti, svolte dell'azione, oggetti e personaggi che una forza esterna scaraventa nell'apparente *status quo*. E ciò, nonostante un assurdo e spietato happy end. Inoltre, dal punto di vista del “tema”, Kafka introduce per primo il registro dell'assurdo, un “genere” tipicamente figlio del XX secolo.

Lo sviluppo del récit vira sul versante dell'irrealistico, del non accadibile nel mondo delle leggi da noi conosciute. Ossia, un uomo trasformato in scarafaggio che continua a ragionare e a vivere i suoi sentimenti come un uomo. In effetti, la storia della letteratura, prima del 1915, offriva almeno due esempi classici di metamorfosi: l'asino di Apuleio e il Pinocchio di Collodi: un animale e un pezzo di legno che mantengono le facoltà umane. Di lì a qualche anno si sarebbe aggiunto anche un cane in grado di osservare e ragionare come un uomo (*Cuore di cane*, 1925, di Mikhail Bulgakov). Tralasciamo tutti i personaggi, mitologici e fantastici, classici e moderni, fusione di attributi divini, umani e animali, quali dèi, maghi, streghe, animali parlanti, che hanno sempre accompagnato il percorso della letteratura e dell'arte in generale sul versante del “fiabesco”.

Forse, per fare un po' di chiarezza, ci può aiutare un classico: **La letteratura fantastica** di Tzevan Todorov. Lo studioso bulgaro, di formazione francese, suddivide la narrativa in tre macrogeneri: il meraviglioso, il realistico, il fantastico (quotidiano). Nel *meraviglioso* vengono ricomprese tutte quelle storie che avvengono fuori dalle leggi naturali, almeno quelle conosciute sino al momento della stesura del testo. Quindi, fate, maghi, animali parlanti, esseri para-umani di altri pianeti, statue che si animano (dalla *Venere d'Ille* di Prosper Merimée, e, aggiungiamo noi, **Der Golem** di Gustav Meyring), ecc. Nel *realistico*, personaggi e fatti attestano l'esistenza e l'accidibilità quotidiana. Nel *fantastico quotidiano*, quei fatti che potrebbero accadere, ma di cui non abbiamo avuto ancora un esempio concreto, o che si possono esser verificati ma non disponiamo di prove oggettive e attendiamo che diventino "quotidiani" e osservabili in successive repliche.

Nel fantastico quotidiano, potremmo inserire, ad esempio, diversi racconti e romanzi di Dino Buzzati. I tartari del **Deserto dei Tartari** sono reali oppure vivono solo nella fantasia del protagonista, il tenente Giovanni Drogo? Sia l'ipotesi di Buzzati che il film di Valerio Zurlini rimangono nel fantastico quotidiano: è possibile che i Tartari esistano e stiano per invadere l'Europa. Ma non ne abbiamo la certezza.

Spesso l'autore di un testo letterario o di un film lascia che l'opera viva in questo spazio della possibilità, in questo limbo tra assurdo e quotidiano (il noto finale aperto amato alla follia da editori e produttori di film: garantisce la saga): si pensi, ma a quel tempo per scelta estetica e non commerciale, a film quali **L'anno scorso a Marienbad** di Alain Resnais o a *L'homme qui mente* di Alain Robbe-Grillet.

Per poter sospendere la diegesi tra non accadibile e accadibile, tra meraviglioso e realistico, ossia rimanere nel fantastico quotidiano, l'autore descrive l'avvenimento con una precisione e una documentazione così realistica, in un contesto dichiarato illogico sia rispetto alla stessa storia volutamente ambigua (la presenza reale di Tartari; l'incontro a Marienbad c'è stato oppure no?), sia rispetto alle nostre conoscenze scientifiche e tecniche del momento (l'arrivo dei marziani sulla terra).

Seguendo le avventure di Pinocchio burattino dimentichiamo che egli è un burattino e non potrebbe parlare, mangiare, correre, andare a scuola (anche se poi la marina e va al teatro dei burattini di Mangiafuoco, ecc.). Quindi, quando noi lettori entriamo in una storia irrealistica (come nel buco dove finisce Alice), sin dalle prime righe o capitoli, dobbiamo acquisire il passaporto della irrealtà. Dobbiamo credere che quella storia sia "vera", altrimenti addio al *piacere del testo*. Esattamente come quando entriamo in una sala e ci sediamo aspettando che si spenga la luce e inizi una vita replicata sullo schermo.

Ora, sappiamo sin dall'incipit che Gregor Samsa si è svegliato trovandosi trasformato in uno scarafaggio. Sino alla fine del lungo racconto abbiamo sperato che nelle ultime righe si potesse leggere una frase del tipo "Un gran rumore scosse l'appartamento di Gregor Samsa. Dei muratori erano arrivati e avevano iniziato a battere. Gregor si svegliò. Erano le sette. Era in ritardo. Doveva sbrigarsi per andare al lavoro".

Se avessimo avuto un finale di questo tipo si sarebbe trattato di un racconto realistico, con all'interno un incubo. Un racconto pre-novecentesco. La trama, del resto, avrebbe mantenuto tutti i temi cari a Kafka: lo stress del ripetitivo lavoro quotidiano, la freddezza

dei colleghi sul posto di lavoro, la piccineria dei tre pensionanti, resi come ectoplasmi, l'egoismo dei suoi familiari.

Ma il fatto che Kafka chiuda in senso *realistico* (la morte dell'uomo scarafaggio estintosi in semplice secca poltiglia, la gita in campagna della famiglia liberatasi dello scarafaggio-uomo-figlio-fratello) una metamorfosi *irrealistica*, colloca il racconto su un piano altro: quello dell'allegoria. Ossia, al termine del percorso finzionale, il lettore rimane affascinato e angosciato non solo per la trasformazione e la fine di Gregor, ma per come egli debba portare la sua croce (anche simbolicamente: la mela conficcata per giorni sulla schiena che creerà infezione). Il lettore sa che nella vita quotidiana un uomo non può diventare uno scarafaggio. Ma rimangono presenti delle situazioni realistiche: il disperato razionalizzare di chi è colpito da una improvvisa disabilità; il non accettare la sua "disabilità" da parte dei familiari; l'indifferenza e la durezza del suo datore di lavoro; e il desiderio della famiglia, e soprattutto della amata sorella, di sbarazzarsi di questo essere inutile.

Soprattutto, giunge netta al lettore una metamorfosi realistica: quella del padre, della madre e della sorella. Da familiari apparentemente amorevoli e soddisfatti dello stipendio di Gregor, che si aggiungeva a quello del padre (fattorino), della madre (sarta e ricamatrice a domicilio) e della sorella (commessa), bilancio che consentiva anche dei ricevimenti per amici in casa, in familiari che disprezzano il nuovo stato di Gregor e pianificano di sbarazzarsene poco prima che arrivi la morte naturale dell'uomo- scarafaggio (ma il messaggio allegorico è chiaro: Gregor è ucciso dalla cattiveria e dall'egoismo dei genitori e della sorella). Da familiari depressi, insoddisfatti, macilenti e tristi, a gioiosi, scattanti e felici dopo la morte di Gregor.

Quello che più ci intriga nella rilettura della *Metamorfosi* è la costruzione dell'aspetto visivo, "cinematografico", che in alcune parti del racconto fa da traino narrativo alla storia dopo essersi soffermata su argomentazioni psicologiche e filosofiche, sia a opera del personaggio che del narratore esterno.

Dobbiamo considerare che Franz Kafka era un buon spettatore cinematografico. Si recava regolarmente al cinema nelle sale del centro di Praga.

"Siano nel 1913 e, colpito da un soggetto comico, appena rientrato in casa, lo racconta a sua sorella (Ottala, la più amata), "[...] nella stanza da bagno". Ma il cinema, tra l'altro quello commerciale, trova nelle sue note l'onore di una sinossi di un film che rispecchia lo stile asciutto ed ellittico degli stessi *Diari*, celebri per il loro frammentismo, che qui prende forma di una mini recensione, concentrata sulla recitazione del personaggio principale. "Il milionario nel film *Schiavi dell'oro*. Arrestarlo. La calma, il gesto lento e misurato, il passo rapido se necessario, il guizzo del braccio. Ricco, viziato, cullato, ma si alza di scatto come un servo e perlustra la camera dell'osteria del bosco, nella quale è stato rinchiuso".

Anche nei momenti di crisi Kafka si rifugia nelle sale di cinema. A Praga come all'estero, il 16 giugno 1913 ha inviato per iscritto, finalmente, la proposta di matrimonio a Felice Bauer. Ma tre giorni dopo, in una successiva lettera (si scrivono ogni giorno) parla del suo desiderio "di solitudine in cui ama sprofondarsi sino a perdere la coscienza" e magari va in sala. "Egli si reca al cinema per dimenticare. Non trova luogo meglio della

sala per raggiungere questo piacere”. A Verona piange nel buio della sala perché “(...) ho avuto il dono delle relazioni umane ma non quello di poterle vivere”.

Naturalmente il cinema degli anni Dieci (ad eccezione di *Intolerance*, D. W. Griffith, 1916) non esibiva quel linguaggio di codici articolati che poi acquisirà a partire dal biennio 1921-1923. Il cinema di quegli anni si muoveva ancora all’interno di una narrazione autarchica. Ossia tutto l’accadimento era contenuto nella cornice del quadro cinematografico. Non vi erano azioni del profilmico (attori, esistenti e oggetti) che alludevano/presentavano un’azione iniziata fuori dal perimetro o che continuasse oltre questo. (Tranne eccezioni come appunto in *Intolerance*, in cui abbiamo i primi campi/controcampi, i ppp, i “particolari” del volto, i primi sontuosi carrelli e gru in cui si spezza il recinto autarchico dell’inquadratura rigida e autosufficiente di stampo teatrale).

Tornando sul versante del letterario, va da sé che la letteratura ha sempre raccontato azioni anticipando quello che poi il cinema adotterà chiaramente. Ad esempio, il montaggio alternato, tecnica rinvenibile sia nella poesia dell’*Orlando furioso* che nella narrativa: da Charles Dickens (soluzione cara a Ettore Scola: me ne parlò personalmente) ad Alessandro Manzoni a Lev Tolsoj. Il flash-back rinvenibile nell’*Odissea*; l’uso del dettaglio in *Iliade* XVIII canto (lo scudo di Achille). Persino l’inquadratura in campo lunghissimo: un esempio per tutti: il padre del “figliol prodigo” che vede suo figlio “da lontano” e lo riconosce quando è appena una sagoma, Vangelo di Luca. Cercheremo di individuare alcune (non tutte) soluzioni filmiche che Kafka “adotta” nella *Metamorfosi*, ascrivibili al linguaggio del cinema degli anni Dieci o al linguaggio più evoluto, quello successivo, e, quindi, rientrante nella pre-figurazione, dunque nel pre-cinema.

Il montaggio in alternato. Mentre Gregor deve affrontare il suo nuovo stato fisico, all’interno della sua stanza, fuori di questa, nel soggiorno e nelle camere limitrofe, gli altri personaggi si muovono e parlano. Quindi l’occhio del lettore viaggia da una stanza all’altra. Così anche si muove un altro senso: l’udito. Gregor sente la madre, il padre, la sorella, cui deve rispondere, cambiando posizione, per quale ragione non è ancora uscito dalla sua camera; è in ritardo. “[...] Gregor si trovava ancora in casa e il padre si era già messo a bussare alla porta, debolmente ma col pugno. “Gregor, Gregor”, gridò, “che cosa c’è?”. E dopo un breve intervallo tonò con voce profonda: “Gregor! Gregor!”. Dietro l’altra porta la sorella bisbigliava “Gregor? Non ti senti bene? Hai bisogno di qualcosa?”. Gregor rispose in entrambe le direzioni”.

L’uso innovativo della soggettiva con un ricorso al p.p.p. e al dettaglio (le tremolanti zampette). “Giaceva sulla schiena dura come una corazza e sollevando un poco il capo poteva vedere la sua pancia convessa, color marrone, suddivisa in grosse scaglie ricurve; sulla cima la coperta, pronta a scivolare via, si reggeva appena. Le sue numerose zampe, pietosamente esili se paragonate alle sue dimensioni, gli tremolavano disperate davanti agli occhi”.

Montaggio. Uno degli esempi del cambio di inquadratura repentina, da far pensare a un serrato montaggio di singole inquadrature o in piano-sequenza, è la corsa sui muri di Gregor: “[...] non gli restava altro che aspettare; travolto dalle preoccupazioni e dai rimorsi cominciò ad arrampicarsi dappertutto sui muri, sui mobili, sul soffitto e, nella sua

disperazione, mentre tutto cominciava a vorticare intorno a lui, cadde nel bel mezzo del grande tavolo”. Qui, inoltre, abbiamo la chiusa della scena, con l’effetto del vorticare dell’ambiente intorno al personaggio che il cinema istituzionalizzerà in diversi film successivi. Una sequenza narrativa ricca di cambi di punti di vista e soluzioni precinematografiche è quella del bombardamento delle mele ad opera del padre. Questi, tornato dal lavoro (è fattorino di banca), appare agile e rinvigorito, stato fisico sconosciuto quando Gregor rincasava stanco dal suo lavoro di commesso viaggiatore: infatti, il vecchio “lo trovava in vestaglia sul divano incapace di alzarsi”. Kafka mentre descrive l’improvviso degrado di Gregor da uomo a scarafaggio, contrappone il miglioramento psicologico e fisico dei tre familiari. Ora, mentre il padre inizia a camminare agilmente nel soggiorno, Gregor lo precede allontanandosi, temendo un inseguimento.

“[...] Fecero più volte il giro della stanza senza che accadesse nulla di preciso, anzi senza che il tutto avesse l’aspetto di un inseguimento in considerazione del suo ritmo piuttosto misurato. Gregor rimase al suolo, temeva che una sua fuga sulle pareti o addirittura sul soffitto venisse considerata dal padre come una particolare malignità. [...] ogni volta che il padre faceva un passo lui doveva compiere una infinità di movimenti. Il fiato cominciava a mancargli [...] mentre procedeva così vide volare vicino a sé un oggetto lanciaogli da dietro, che cadde accanto a lui e si mise a rotolare. Era una mela seguita subito da un’altra; Gregor si fermò atterrito: era inutile continuare a correre perché il padre aveva deciso di bombardarlo. S’era riempito le tasche pescando nella fruttiera sulla credenza e scagliava una mela dopo l’altra senza prendere la mira con molta precisione. Queste piccole mele rosse rotolavano sul pavimento come se fossero elettrizzate e urtavano a vicenda. Una mela tirata con scarsa energia sfiorò il dorso di Gregor e scivolò via senza danneggiarlo. La successiva, invece, gli penetrò letteralmente nella schiena; Gregor tentò di trascinarsi avanti, come se il mutamento di posto potesse attenuare l’incredibile e lancinante dolore, ma si sentì come inchiodato al suolo e si distese con i sensi completamente in subbuglio. [...]”

Questo, ci pare, il passaggio più filmico del racconto, addirittura da *action film*. Al lettore sono offerte quattro “inquadrature”: il padre che lancia le mele, le mele che sfiorano Gregor; una mela che si conficca sulla schiena dell’uomo-scarafaggio; le mele che rotolano sul pavimento come “elettrizzate”. Non sappiamo se Kafka avrà visto una “comica” (*The Bowling Match*, 1913 di Mack Sennett, ambientata in un bowling, in cui due rivali (uno dei due l’attore allora noto per le parti dello sbruffone, Ford Sterling) nel corteggiamento di una donna, cercano di eliminare l’avversario lanciandosi palle di bowling a ripetizione).

Anche la chiusa del racconto presenta una dinamicità filmica. Siamo sul tram e la famigliola, finalmente felice dopo che si è liberata del peso di Gregor-scarafaggio, si gode una uscita in campagna. “Uscirono dall’appartamento tutti e tre insieme, dopo mesi e mesi che non l’avevano più fatto, e andarono con il tram fuori città, in aperta campagna. La vettura in cui si trovavano soli era tutta illuminata di caldi raggi di sole. Comodamente seduti sui loro sedili discussero le future prospettive [...]”. Prima di arrivare alla meta Kafka ci dà i pensieri del signor Samsa e della signora Samsa.

“Mentre conversavano, il signor e la signora Samsa, notarono quasi nello stesso istante, osservando la figlia che si faceva sempre più vivace, come, negli ultimi tempi, - malgrado tutte le pene che avevano scolorito le sue guance - fosse sbocciata trasformandosi in una bella e florida ragazza. Più silenziosi e con sguardi d'intesa quasi involontari, pensarono che fosse tempo di trovarle un bravo marito. E fu come una conferma dei loro nuovi propositi, che alla fine del tragitto la figlia si alzasse per prima stirando il suo giovane corpo”.

Tutta la sequenza letteraria sul tram ha un inequivocabile taglio visivo. Siamo naturalmente nel pre-filmico. Una scena simile, nel cinema prima del 1915, è difficile trovarla. Ma è innegabile che il gioco dei raggi di sole che attraversano una carrozza di tram in movimento, gli sguardi tra padre e madre, e, soprattutto, la figlia che alzandosi e stirandosi mostra la sua bellezza attengono ai codici del cinema che esso istituzionalizzerà qualche anno dopo. Segnatamente l'innocente gesto fisico-erotico della bella figlia che rivela il fascino del corpo femminile fa pensare alla delicata fisicità di Mabel Normand, il cui subito famoso film *Barney Oldfield's Race for a Life* (1913) era stato distribuito in Europa- Qui Mabel (così la chiamavano i suoi fans) offriva la sua bellezza e innocenza in abiti piccolo-borghesi, alla luce del sole, nei pressi di una campagna appena fuori città (proprio come nel racconto kafkiano). Inoltre il film contiene la rapidamente celebre scena – il pubblico in sala gridava - del vano tentativo del bruto Ford Sterling che, respinto dalla ragazza, la incatena ponendola di traverso sui binari della ferrovia per poi tentare di ucciderla passandoci sopra con la locomotiva sottratta alla stazione).

La breve ed esaustiva descrizione kafkiana della giovane sorella che alzandosi dal sedile nel tram si “stira”, anticipa gesti del corpo simili codificate poi nella recitazione del cinema degli anni Venti: dalla bella Ljudmila Semënova, capelli alla maschietta, di *L'amore a tre* (1927) di Michail Romm, sino alle perfette protagoniste, Christl e Brigitte, della scampagnata fuori Berlino, in riva al lago, di *Uomini di domenica* (1929, Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer).

Nel 1924, poco prima della morte, Kafka vive a Berlino-Steglitz, con Dora Diamant. Ormai esce poco, non ha più interesse per il cinema, quel cinema muto del primo periodo, 1902-1913, che lo faceva divertire e ridere come un ragazzo. In una lettera (in ceco) alla signorina Werner, la domestica di Praga, scrive: “[...] ormai sono un perfetto animale d'interni. Non so quali film vi siano in programmazione. A Berlino, negli ultimi tempi, il cinema è stato poco interessante, ora da alcuni mesi stanno proiettando *The Kid*”. Peccato che su questo capolavoro di Chaplin, che stava portando al cinema milioni di persone, Kafka non abbia lasciato due righe di commento. Se fosse vissuto un po' più a lungo avrebbe visto anche il capolavoro di Buster Keaton, *Sherlock junior* che usciva a New York il 14 aprile 1924. Il tema del doppio, del meta-cinema, della finzione e della realtà, lo avrebbe sicuramente intrigato.

L'ARTE DELLA SOLITUDINE IN FRANZ KAFKA



GABRIELE DE FILIPPO

Nietzsche credeva che l'arte e nient'altro che l'arte fosse ciò che più rende possibile la vita, il suo grande stimolante, l'unica forza contraria e superiore a ogni volontà di negare il volto tragico-dionisiaco delle nostre vicende. Pessimismo e nichilismo dileguano di fronte allo sguardo indomito dell'artista, colui che non solo vede il carattere terribile ed enigmatico dell'esistenza, ma lo vive e lo vuole vivere fino in fondo; grazie ai suoi mezzi d'espressione, infatti, l'artista risulta capace di riscattare la sofferenza convertendola in una forma potenziata di rapimento estatico e liberatorio, analogo, per molti versi, al modo in cui lo spirito libero, più in generale, conduce l'esperienza stessa del mondo. Tanto più prova dolore, maggiormente cresce nell'animo ribelle del visionario la sensazione indefinibile di una densità eccedente di senso, un di più insituabile che turba e commuove, ispirando le sue tormentate creazioni. Quelle che fino ad un attimo prima apparivano afflizioni intollerabili, ferite insanabili per l'io, improvvisamente non rattrappiscono più le epidermidi della creatività umana in una vana disperazione, un'onta tale da convincere il soggetto in preda allo sconforto a compiere tutto il periplo che conduce fino al nulla; come d'incanto, per l'artista ispirato, il gesto estremo del suicidio cessa all'improvviso di essere il pensiero più confortante e consono al solitario penitente.

La trama dello spettacolo in corso, al contrario, muta inaspettatamente di segno e fa trattenere ulteriormente il fiato: tutte le malformazioni o deformazioni di un destino avverso si rivelano, adesso, il sistema che la natura sceglie per raggiungere la massima individualità: ogni foglia vorrebbe essere un ramo, questo è il pensiero della metamorfosi anche secondo Goethe, e ogni ramo vorrebbe essere un albero, così come la pianta annuale

vorrebbe diventare una pianta pluriennale... vorrebbe. Certo, il verbo “volere” convoca immediatamente sulla scena anche la filosofia della volontà di **Schopenhauer**. Convinzione comune di tutti e tre gli autori succitati, difatti, è che esiste un impulso, **Trieb** all'interno della natura, che la muove a generare la maggiore varietà di forme possibili, a compiere un processo di individuazione costante che non conosce tregua. Tale percorso, sebbene di per sé conforme al “genio” della natura, allo scopo o *telos* ad essa stessa immanente, le è però anche contrapposto, e in qualche modo invisibile, poiché il suo proliferare indistinto finisce con il travolgere ogni prodotto precedentemente generato, ivi compreso il benessere e le opere del suo strumento vocale per eccellenza: la coscienza umana. In altri termini: grandezza, pienezza, potenza, eternità, risiedono sempre *nell'individuo*, ma non sono mai *dell'individuo*, e precisamente in ciò consiste l'aspetto tragico-dionisiaco della vita che la maggior parte delle persone – apostrofate seccamente “ultimi uomini” da Nietzsche – preferisce nascondersi, barattando una buona dose di libertà, veracità, unicità di percorso, in cambio della protezione garantita da più facili sicurezze e convenzioni di comodo.

Da un lato, dunque, è soltanto mediante creatività umana che la sofferenza connaturata alla vita trova redenzione nella trasfigurazione e divinizzazione di un frammento di realtà, di verità, di memoria consegnato in tutto e per tutto al *pathos* e alla passione dell'arte. Dall'altro, l'artista, melanconico per istinto, già sa che quel sentimento di potenza che lo ricolma fino all'orlo negli istanti di ideazione e realizzazione dell'opera, purtroppo, sarà soltanto un'estasi momentanea. Il terribile vuoto interiore che lo attanagliava in precedenza, molto presto, lo riprecipiterà nuovamente nell'angoscia. Tra non molto il caos dell'anima riprenderà a rivoltarsi nel suo stomaco, a divorare lo spirito e le carni dell'estro creativo con cui si misura, famelico per l'eccezionale sovrabbondanza vitale di quest'ultimo.

La solitudine dell'arte bussa nuovamente alla porta: l'artista sa bene, meglio di chiunque altro forse, che ci si può porre al riparo dall'insensatezza della vita soltanto provvisoriamente, eppure – e in ciò consiste l'arte della solitudine – egli sa farlo in maniera eterna, per il senso dell'unità necessaria del creare e del distruggere! Recidere una volta per tutte il nostro legame viscerale con il dolore, infatti, sarebbe come tentare di scappare via dalla nostra stessa ombra, morire a se stessi per non soffrire più; al contrario, trascendere il *conatus* a esistere perfettamente per sé, l'impulso all'“individuo” tipico, amare incondizionatamente ogni cosa che accade, malgrado le sciagure e i torti che funestano l'io, finisce col temprare, fortificare, nobilitare la coscienza umana, liberandola verso nuovi possibili. Di più: riuscire a creare qualcosa di nuovo e salvifico a partire dalle macerie di un passato che sembrava meglio dimenticare, pertanto, si dimostra un gesto che mantiene desta, persino rinsalda, la speranza anche di quanti assistono increduli all'impresa. Non rimanere impantanati nei rimorsi e nei rancori del passato, nutrendo, piuttosto, la fiamma dell'entusiasmo di fronte alle pericolose incognite del *novum*, infonde coraggio ed orienta.

Il modello esemplare fornito dal genio creativo trasmette il senso del comune sradicamento ed esilio di ognuno di noi rispetto alla possibilità di una vita più vera, di cui l'arte registra l'improvviso e inafferrabile balenare. Sperimentiamo in questo modo

l'impulso rivoluzionario dell'arte come promozione e incremento della vita, concetto sviluppato a suo tempo da Nietzsche con la sua tipica segnatura: "Che cos'è mai la bellezza, difatti, se non l'immagine riflessa – da noi contemplata – di una straordinaria gioia della natura per la scoperta di una nuova e feconda possibilità di vita? E che cosa mai è la bruttezza, se non la scontentezza di sé, il dubbio che la natura abbia disimparato l'arte di sedurre la vita?".

Anche secondo **Kafka** l'arte e nient'altro che l'arte consente di aprire le finestre della psiche, così da areare una interiorità altrimenti asfittica, invertire il corso degli eventi, promuovere freschi inizi capaci di operare l'agognato riscatto. Tendiamo spesso a dimenticare che siamo ospiti della vita, nasciamo senza volerlo e saperlo in un determinato tempo e luogo, e tutto questo avviene in maniera indipendente dalla nostra volontà, dalla nostra coscienza e dalla nostra memoria di individui. Tutto ciò ricorda la sensazione che si prova ogni volta che, svegliandoci, percepiamo gli oggetti in maniera non ancora focalizzata: ridestandoci, rinasce pian piano in noi la meraviglia di fronte al sorgere del sole, alla sua vittoriosa riapparizione, e il graduale passaggio dal buio della notte al fulgore della luce naturale sostituisce alle fantasmagorie notturne del sogno – o dell'incubo – la determinatezza degli impegni che il sonno aveva confuso e lasciato in sospeso. Anche l'inizio delle narrazioni kafkiane ha luogo – per lo più – con un risveglio: strappati all'abbraccio dell'Essere per essere gettati nell'Esserci, ci risvegliamo dall'ipnosi dello stato di innocenza precedente e sentiamo subito mancare il terreno sotto i piedi. L'individuo kafkiano, nuovamente alle prese con una realtà che impone di agire subito e senza indugio, si sente spaesato; pur vivendo, apparentemente, in co-esistenza con gli altri, non si sente a casa propria.

L'uomo di Kafka è un uomo solo: non una creatura senz'anima però, bensì un solitario in cerca della sua anima. La realtà sociale in cui vive gli rimane estranea, vi appartiene soltanto nei limiti della sua condizione di gettatezza e radicamento pre-natale in essa. Può sembrare un anti-comunitario, un assoluto ribelle, un disadattato che si contempla ormai senza speranza e senza più commozione, ma si tratta piuttosto di uno spirito libero imprigionato in una condizione di scacco senza apparente via d'uscita; egli è cittadino di due mondi: l'infinito e il finito, l'"umano, troppo umano" e l'Übermensch, il giusto e l'opportuno. La solitudine kafkiana è quindi a un tempo dannazione e vocazione, libertà e schiavitù, decisione personale e costrizione esterna.

La fedeltà a se stesso del personaggio kafkiano, il gelo nel suo cuore, lo straniamento implicito in molti suoi comportamenti, ci rivela come non ognuno può vedere la verità, ma ognuno può esserla. Oltre i limiti e le contraddizioni della conoscenza umana, spesso meramente riflessiva oppure, peggio ancora, strumentale, difatti, si staglia all'orizzonte dell'universo kafkiano l'anelito a ciò che, nel suo lessico, egli chiama l'"Indistruttibile". Tale tensione rimane sempre rivolta, con sobrio disincanto, al sommo bene, all'assoluto, all'impossibile, persino si accresce di fronte alla desolazione più totale del presente. Ma non è forse l'esistenza stessa, per Kafka, l'impossibile? Del resto, se all'impossibile non risultasse possibile persino di accadere, se non fosse quest'ultima, anzi, la sua condizione

più propria, non sarebbe davvero l'impossibile. Si potrebbe obiettare: “ma tutto questo non ha minimamente senso, è impossibile!”. Esattamente, è proprio questo il punto.

Ma torniamo a noi: in conseguenza del peccato di Adamo, secondo Kafka, l'uomo non si è fatto Dio, ma conoscenza divina. Il problematismo metafisico kafkiano costringe i suoi personaggi a **incarnare l'interrogativo** – si badi: non a *interrogarsi* – inerente cosa possa aver determinato quella separazione dall'Uno originario che, nel finito, viviamo come una colpa. D'altro canto, quest'Uno come legge dell'Unità fornisce ai personaggi kafkiani, più o meno consapevolmente, un orientamento tanto nella conoscenza quanto nell'agire. Certo: si tratta di un presentimento assurdo, intermittente, assolutamente problematico, che ora allietta, senza ragione, ora, e più spesso, angoscia. Secondo la Kabbalà luriana, in tale ottica, il male non è che il bene *in frammenti*, da ricomporre in unità; questa contraddizione, tuttavia, in Kafka è strettamente intrecciata con il suo concetto di “metamorfosi”. L'arte della solitudine kafkiana ci suggerisce come la conoscenza umana per la quale il male e il dolore sono afflizioni che riguardano l'individuo e ne motivano l'egoismo, pertanto, costituisce quel limite oltre il quale non è possibile spingersi se non attraverso un'autodistruzione che è metamorfosi.

Ferruccio Masini ha evidenziato come “metamorfosi del significato”, nel linguaggio di Kafka, vuol dire lasciar cadere volontariamente le egoistiche barricate protettive dell'io, divenire noi stessi “metafore” di libertà, solidarietà, redenzione impensate.

Questo impegno solitario per la salvezza universale rimane, però, un esilio eterno in Kafka, un viaggio senza fine verso la Terra Promessa. Il messianesimo kafkiano, perso il centro di gravità scritturale, è corroso dall'assurdo. Kafka narra “che fu offerto agli uomini di diventare dei re o dei messaggeri di re. Costoro, che sono in realtà dei fanciulli, preferirono, alla maniera di questi, diventare messaggeri. Nessuno volle essere il re e quindi una legione di messi percorre il mondo e non v'è alcuno cui recare il messaggio, per la qual cosa si gridano vicendevolmente un messaggio divenuto insensato. Volentieri – aggiunge Kafka – metterebbero fine alla loro miserabile vita, ma non lo possono perché hanno prestato un giuramento; devono consegnare quel messaggio anche se non esiste un destinatario”.

Il castigo conseguente al peccato originale potrebbe, infatti, anche coincidere con lo scenario più spaventoso: che la vita eterna ed il sommo bene rimangano senza destinatario, inaccessibili a chi continua inutilmente a tendervi. “Noi eravamo stati creati per il paradiso – ammette Kafka – ma la nostra destinazione è cambiata”.

Cha fare allora? L'arte della solitudine kafkiana induce a combattere *come se* ancora ci fosse una vittoria per noi, ma la disperazione del messaggio si cala in operazioni intramondane a cui donarsi senza riserve e senza aspettarsi nulla di buono in cambio; non c'è nulla di garantito, la salvezza è forse impossibile, cionondimeno resta la soluzione. Inevitabile è il richiamo a Barth, secondo il quale sarebbe titanico da parte nostra pretendere di giustificare l'operato umano di fronte a Dio; esaspereremmo solo la distanza che ci divide, ribadiremmo l'irrimediabile frattura: non disperarsi *fino in fondo*, anzi, significa ritardare il naufragio totale che getterà l'uomo sulle sponde della Grazia.

Le chiavi di quel messaggio agognato, la liberazione dell'uomo o meglio, di quell'*Indistruttibile* che sta dentro l'uomo, trova semmai riposta in un individualismo religioso assoluto che fa pronunciare a Kafka parole come queste: "Il messia verrà allorché l'individualismo della fede più irrefrenabile sarà divenuto possibile, allorché nessuno annienterà più questa possibilità, nessuno tollererà più l'annientamento, dunque quando si apriranno le tombe." L'uomo che si redime da sé, e questo messia di cui ancora si attende l'avvento, verrà forse allora soltanto quando non sarà più necessario, non verrà che – paradossalmente – "il giorno dopo il suo arrivo, non l'ultimo giorno, ma l'ultimissimo".

La possibilità di "servire con tutto il cuore" di cui parla Kafka consiste nell'anelare a quell'"indistruttibile in sé" – la "speranza più alta" dello Zarathustra – cui non è lecito aspirare, però, secondo alcuna logica del possesso: "Teoricamente esiste una perfetta possibilità di gioia: credere nell'indistruttibile in sé e non aspirarvi" afferma Kafka.

L'impossibilità, cioè, di un discorso che sia capace di comunicare la verità dell'essere si traduce in ciò che Kafka sentirà come una specie di solitario stoicismo dell'arte, una missione esistenziale da portare a compimento mediante produzione letteraria. L'urgenza del sovra-realismo kafkiano è nientemeno che quella di annullare il nulla. È infatti l'uomo, secondo Kafka, il mediatore di se stesso ed è quindi l'uomo che annullerà il nulla il giorno in cui l'annientamento non sarà più tollerato. L'uomo è un compito in atto che ha in sé la sua stessa autorealizzazione, e in questo senso non ha contro di sé una verità, ma può farsi verità. La positività di questo atteggiamento va ricercata nell'accettazione kafkiana della sofferenza, nel riconoscimento della sua validità: "Non lagnarti – egli intima – affonda nel dolore". "Il dolore è l'elemento positivo di questo mondo, anzi l'unico collegamento di questo col positivo". E ancora: "Anche se non c'è redenzione io voglio rendermi degno di ciò ad ogni istante".

Nell'ora della sconfitta, propriamente grande nell'uomo resta questo "indistruttibile", cioè la gioia di non cedere alle seduzioni della contesa, di amare incondizionatamente, con tutta l'anima, di obbedire anche se non c'è nessun comando, di assolvere un mandato che niente e nessuno ci ha mai conferito.

Questa è l'arte della solitudine in Kafka, il mezzo per renderci degni di una redenzione, anche se una redenzione (forse) non esiste. Non rimane, dunque, che augurarci con lui che: "Chi cerca non trova, ma chi non cerca è trovato".

L'INCIAMPO E IL DOPPIO: KAFKA E IL PADRE



ULDERICO POMARICI

1. In uno dei suoi aforismi **Kafka** afferma: “La vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere percorsa”. Se prendiamo questo pensiero alla lettera esso potrebbe significare che la nostra vita, se vissuta in regime di verità, cammina su di una corda tesa che non dobbiamo evitare. È come avere la scelta fra due ‘maniere’ di vivere. C’è una strada, pochi millimetri sotto di noi sulla quale potremmo comodamente camminare o tenerci in equilibrio precario su questa corda tesa come un giocoliere: il mondo di Kafka, dice **Benjamin**, “è un teatro universale. Per lui l’uomo è natu-

ralmente in scena”. Bene, credo che questo ‘doppiofondo’ – quello che ‘normalmente’ si percorre sulle strade e quello sul quale, in regime di verità, siamo costretti a percorrere su quella corda tesa che è il nostro ‘vero’ fondo stradale – configuri uno *stato di indecisione*, una doppia vita, che racconta bene, in metafora, l’ossessione di Kafka per la figura paterna. Franz non è mai in possesso della propria vita. Per questo, fra l’altro, non potrà né sposarsi né generare né ambire a qualcosa che lui possa ritenere degno. Esistono almeno tre testi nei quali il rapporto col padre viene messo in scena: il più celebre, *La lettera al padre*, ma poi *Il cruccio del padre di famiglia*, e infine *La Condanna*.

2. Ma questi stati di indecisione continuano intanto a perseguitare Kafka anche altrove, una ‘striscia’ fra “somiglianze di famiglia”, come nella storia del cacciatore **Gracco** che muore cadendo da un dirupo nell’inseguire un camoscio. Ma ‘in realtà’ non riesce a morire *veramente* e in modo definitivo perché da migliaia di anni vaga sui mari della terra per colpa del timoniere, sulla cui barca funebre il suo cadavere era adagiato, che non riuscendo a trovare la via dell’oltretomba, costringe il cacciatore a un perenne peregrinare da morto sulla terra; ma un morto che si racconta e racconta la propria condanna a una semivita o similvita, come saranno i personaggi dell’*Ubik* di **Philip K. Dick**: “Ero vissuto volentieri e volentieri ero morto”, dice Gracco. Il timoniere, che gli nega la morte autentica che lo sottrarrebbe alla doppiezza è una figura del Padre. L’errore lo condanna a errare in eterno. E che questa di vagare senza una meta, senza possibilità di redenzione né di ribellione sia una necessità ineluttabile alla quale sottomettersi Franz lo afferma a chiare lettere in un suo aforisma: “uno dei più efficaci mezzi di seduzione del male è l’invito alla lotta”. Perché del padre K. non può liberarsi. Il padre è la sua lettera e dunque la sua vita. Al suo peso *esistenziale* occorre rassegnarsi fino all’annichilimento. Solo suicidandosi, come accadrà in un altro racconto, *La Condanna*, dove il figlio Georg, per timore del rifiuto paterno, nasconde il tentativo di matrimonio subendone la terribile reazione: “Non t’ingannare! Sono ancora il più forte e di molto [...] Prendi pure a braccetto la tua fidanzata, e vienimi incontro! Te la spazzo via dal fianco e non sai come [...] Ora sai dunque ciò che esiste al di fuori di te, finora non conoscevi che te stesso. Eri davvero un bambino innocente, ma ancor più un essere diabolico! E perciò sappi: ti condanno a morire affogato!”. E il figlio, in preda a un metafisico senso di colpa, esegue la condanna inflittagli dal padre gettandosi al fiume. In Kafka, dice **Benjamin**, “il padre è colui che punisce. La colpa lo attira come i funzionari del tribunale. Molti indizi fanno ritenere che il mondo dei funzionari e il mondo dei padri sia – per Kafka – lo stesso”.

3. *Il timore (Sorge) del padre di famiglia*, presenta di nuovo uno spazio di ambiguità, stavolta linguistica: Odradek, è il figlio dal nome di origine misteriosa:

slava o tedesca? Che cos'è questo nome? L'indecisione sancisce la sua incompletezza, una qualche collocazione. In fuga dal senso, transfuga, apostata. Che non ha *re-ligio*. Impossibile da far ricadere nel dominio paterno. Di qui la *Sorge* del genitore. "Il più strano bastardo che la preistoria abbia generato in Kafka con la colpa è Odradek" dice Benjamin. Non è neanche un animale come ne *La Metamorfosi*: sulle prime, dice Kafka "ha l'aspetto d'un rocchetto di spago piatto a forma di stella, e infatti sembra anche che sia rivestito di spago; certo devono essere soltanto pezzi di spago strappati, vecchi, annodati insieme, o anche pezzi di spago di colore e specie diversissimi messi insieme. Si sarebbe tentati di credere che questa formazione avesse avuto in passato una qualche forma razionale e che ora sia semplicemente rotta". Un essere- rotto, inutile. Ecco che Odradek sembra avanzare come figura dell'inconscio, dell'*Unheimliches*: non è possibile parlarne perché non ha un nome sensato, ma poi, soprattutto, perché "Odradek è straordinariamente mobile e impossibile ad acchiapparsi. Si trattiene alternativamente nelle soffitte, sulle scale, nei corridoi, al pianterreno". È imprevedibile e ovunque. Questa potrebbe essere la vendetta sul Padre, e la *Sorge* del genitore che non riesce più a dominarlo. Dove abiti? gli si chiede. E lui: "Senza fissa dimora", dice, e ride con un suono che somiglia al fruscio di foglie cadute. "Forse dovrà allora un giorno rotolare ancora per le scale trascinando i suoi fili arrotolati fra i piedi dei miei figli, e dei figli dei miei figli?" si chiede il padre. Generazioni che cascano, come la forma di vita dell'umanità beckettiana.

4. Il culmine del dissidio col Padre lo troviamo nella *Lettera al padre*: l'inciampo esistenziale si materializza con l'idea che proprio chi ti è più vicino, chi ti ha dato la vita, può diventare il Nemico assoluto, quello che orienta ogni tuo agire costituendo l'orizzonte degli eventi. Sulla scena della *Lettera* Franz si presenta come un estraneo, rivendicando il suo non-possesso dei 'caratteri' propri dei Kafka. Lo scrittore è un uomo ontologicamente in esilio avendo il Padre occupato tutto il territorio fin dalla sua nascita. E Franz, in questo dialogo immaginario col padre, attesta la propria impotenza, "la convinzione ormai profondissima che per mantenere una famiglia e poterla guidare occorra necessariamente tutto ciò che io ho individuato in te, insieme, buono e cattivo, come è *fisiologicamente* riunito in te, quindi forza e disprezzo del prossimo [...] senso del dominio e tirannia, conoscenza degli uomini e diffidenza verso la maggior parte di essi". Ecco: Franz *non* è così. Non che egli si ritenga migliore! Semplicemente non ritiene di poter appartenere ai Kafka. Né vuole appartenere. Preferisce l'estraneità. Franz immagina che l'occupazione paterna del suo territorio divida il mondo in tre parti, del tutto separate le une dalle altre: nel primo mondo, in cui egli vive solitario come in un ghetto, è schiavo di leggi create solo per lui, leggi di un universo totalitario, alle quali lui si trova sempre, evidentemente, a disobbedire incorrendo così nelle punizioni paterne; nel secondo mondo c'è il Padre, che da lì impartisce gli ordini

andando in collera se non vengono eseguiti. Infine, nel terzo mondo, vive l'intera umanità, "felice e libera da ordini e da obbedienze", una sorta di Eden dal quale lui è escluso *a priori*. Così, la vergogna diventa la sua forma di vita. Vive di vergogna e di paura. Ma non si piega del tutto al Nemico. Tutt'altro. Nasce sconfitto ma duellante. È lui, infatti che in prima persona – nella scrittura recupera il ruolo di protagonista che non può avere nella vita ! – conduce il discorso parlando per entrambi: in suo proprio nome e *in vece* del Padre. Diventa due: e non è questa, la rappresentazione, la natura dell'*auctoritas*? E' il *rovesciamento immaginario* dell'autorità paterna: Franz si fa Soggetto del discorso e inizia un monologo abitato dal fantasma del Padre. Che cosa racconta Franz? Da una parte il Figlio, con una dominante "sensazione di nullità", attraversato dal senso di colpa, dalla diffidenza che egli nutre verso se stesso che infirma ogni sua azione; dall'altra il Padre: impulso vitalistico e "una certa smodatezza", con "l'aspetto enigmatico dei tiranni, la cui legge si fonda sulla loro persona, non sul pensiero". La sensazione di nullità – esemplificata in un'affermazione lapidaria : "disimparai a parlare" – gli è stata indotta, negli anni, attraverso la *minaccia* ("Non ammetto obiezioni") e il *gesto* paterno ("quella mano alzata"). Così, davanti al padre, Franz non riesce a pensare né a parlare : incespica, balbetta, fino a tacere del tutto. Il Padre lo rimprovera aspramente per questa sua *nullità* – così Franz nella replica immaginaria – : "Sei incapace di vivere". Agli occhi del Padre quella di Franz contro di lui è "la lotta dell'insetto che non solo punge, ma al tempo stesso succhia il sangue per mantenersi in vita". Il Padre è invece "l'uomo gigantesco", "la misura di tutte le cose", "l'autorità suprema", dunque la Legge, che parla il suo proprio linguaggio e non ammette dialogo ma solo obbedienza : "solo il tuo punto di vista era giusto, *ogni altro* era demenziale, folle, stravagante, anormale" continua Franz nel suo dialogo immaginario. Così, il territorio che il Padre occupa è inespugnabile e tale deve restare, proprio come quello di uno Stato-Nazione: "a volte immagino la carta della terra spiegata e tu sopra, disteso di traverso. Ed è come se, per la mia vita, potessi prendere in considerazione solo le zone che tu non copri o che sono fuori della tua portata". Dentro questo dominio si può vivere solo come sudditi che obbediscono mossi dalla paura. O meglio, come esclusi. Franz, infatti, si nega la possibilità di varcare il confine di quel territorio che non è il suo – il matrimonio, "la meta più alta" – il *dominio* per eccellenza, entrando nel quale si configurerebbe un atto di lesa maestà, un vero e proprio parricidio : sposarsi vorrebbe dire, nell'immaginario di Franz, sostituire il Padre, violare il suo "ambito esclusivo". Così, Franz non entrando nel matrimonio si nega il desiderio ma, negandoselo, resta schiavo, prigioniero del fantasma paterno e del desiderio stesso. Il matrimonio sarebbe per lui il segno della libertà e dell'emancipazione ma, proprio per questo, per Franz è "una meta troppo alta", impercorribile. Nella condivisione di questa consegna paterna c'è la paradossale fedeltà della vittima che – obbedendo al *diktat* del Padre – preferisce immolarsi piuttosto che perpetrare il *crimen laesae*

maiestatis. **Georges Bataille** riferisce che Kafka avrebbe voluto intitolare l'intera sua opera *Tentazioni di evasione dalla sfera paterna*. Ma insinua il fondatissimo dubbio che Kafka non avesse alcun desiderio di evadervi *realmente*. Quella fra lo scrittore e il Padre è 'in realtà' una lotta fra due parti di Franz. Narrazione e vita si confondono rinviando tragicamente l'una all'altra: Franz voleva restare sotto l'autorità paterna in una condizione di esclusione, ma, insieme, *vivere narrativamente* quella dismisura per poterla infinitamente, nella scrittura, negare. Negare l'autorità senza tuttavia essere in grado di farne un esodo *reale*. Così, per Franz, scrivere è uno dei suoi "tentativi di fuga" fallimentari, utile solo a confermare l'inazione e l'impossibilità di uscire dal cerchio paterno. Infatti, sempre nel suo dialogo immaginario col Padre afferma: come scrittore "ero riuscito realmente a ritagliarmi uno spazio indipendente da te", ma – con un'ennesima metafora teriomorfica che esprime tutta la sua disperazione – nel farlo, "ricordavo un po' il verme che, schiacciato da un piede nella parte posteriore, riesce a liberare la parte anteriore e striscia via di lato". La scrittura e la morte. *La scrittura è la morte*. E Franz vi si abbandona: "*das Nichts wählen*", scegliere il Nulla.

DER WANDERER: KAFKA O DEL PASSANTE



FABRIZIO SCIACCIA

“Noch nicht geboren und schon gezwungen zu sein, auf den Gassen herumzugehn und mit Menschen zu sprechen”
 (“Non essere ancora nati e già costretti a girare per le strade e a parlare con la gente”) (F. Kafka, *Tagebücher*)

1. Non c'è interazione vitale nei personaggi di Kafka, umani o non umani che siano. Ogni cosa avviene con distacco, come parte di una trama nascosta, ma certa, che dipana il filo attorno al quale gli eventi si svolgono. I racconti di Kafka sono spesso popolati da **animali**. Sono davvero animali? Parlano, ascoltano, ragionano, si muovono come se fossero creature umane. Per converso, si ha l'impressione che tutti i personaggi umani abbiano qualcosa di non umano. In *Der Geier* (1920),

l'avvoltoio osserva il colloquio tra la sua vittima, alla quale sta straziando i piedi incessantemente, e un tale che *passava* di lì [*Es kam ein Herr vorüber*] e sta osservando la scena. In altre dimensioni narrative avremmo avuto *descrizioni* orribili di questa scena. Kafka è unico in questo: non descrive, **esprime**. È un *Ich-Erzähler*. È lì dentro, in prima persona, parla e non può far nulla rispetto alla necessità che gli si para davanti. “C’era un avvoltoio che menava colpi di becco contro i miei piedi [*Es war ein Geier, der hackte in meine Füße*]”.

In fondo, non ha molto senso che il passante gli chieda come mai se ne stia lì a tollerare quella tortura. “Io sono inerme [*ich bin ja wehrlos*]”, risponde. Letteralmente, senza difesa. C’è un calcolo razionale in chi parla. Chi parla ha davanti un animale molto forte [*ein solches Tier hat große Kräfte*] e preferisce subire la tortura dei piedi, piuttosto che il rischio di un attacco in zone più vitali, come il viso. Non può far nulla, dice al passante, se non aspettare.

Il sacrificio dei piedi ha una speranza catartica [*da opferte ich lieber die Füße*], mira alla rottura di uno schema di violenza. L’animale potrebbe forse saziarsi, e magari andarsene. Il **passante** a questo punto si offre alla collaborazione. Dice di andare a casa a prendere un fucile. Solo mezzora e sarà di ritorno.

Invano. La necessità non perdona, ha la sua ragione d’imporsi sull’errore. Il colloquio ha uno spettatore attento. Si svolge alla presenza di un animale che guarda ora l’uno ora l’altro mentre parlano. È un animale che ascolta e comprende la lingua degli umani. “Ora vidi che aveva capito tutto [*alles verstanden hatte*], si sollevò, piegò la testa all’indietro per prendere slancio e come un lanciere affondò il becco attraverso la mia bocca, dentro di me”.

2. A questo punto, la storia dovrebbe concludersi perché l’io narrante non potrebbe più proseguire. Invece accadono due cose apparentemente prive di logica, che solo in un teatro dell’assurdo potrebbero aver senso. La prima è che la vittima continua a raccontare la sua morte. La seconda è l’affiorar d’un esito inusitato, ma coerente con la struttura a contrappasso del racconto: “Cadendo all’indietro sentii, liberato [*befreit*], che nel mio sangue straripante, di cui erano piene tutte le cavità, l’avvoltoio affogava irrimediabilmente [*unrettbar*]”.

Tutto avviene in poco tempo e in tempo reale, si direbbe in presa diretta. Non si salva nessuno? L’io narrante paga con la **morte** la sua incapacità di reagire. Il suo aguzzino, dopo averlo torturato e infilzato non gli sopravvive, affogando nel sangue della sua vittima.

Su questa parabola, come del resto su ogni altra cosa kafkiana, sono fiorite le più svariate interpretazioni. In queste brevi righe non è mia intenzione discuterle. Mi limito a dire che, come è peraltro intuibile, le interpretazioni riguardano soprattutto la figura dell’animale e quella del narratore. Dell’animale s’è detto. Umano e non umano, come tutti gli animali kafkiani che parlano, ragionano, discutono, fiutano, danzano. Dell’io narrante possiamo dire ben poco, se non che

somigli, in modo evidente, a Kafka-figlio dinanzi a Kafka-padre. E potremmo aggiungere che ciò rievoca l'impossibilità del figlio di sottrarsi alla tirannia del padre e di desiderarne la morte, che avviene liberatoria in un duplice senso: simultaneamente, il figlio si libera del padre e di sé stesso. Simbolicamente, è una morte sacrificale. Interrompe un sistema di violenza non placabile in altro modo.

Così come la parte dello scafo che emerge dall'acqua è l'opera morta, il visibile in questo racconto è una dinamica di morte che non lascia scampo. La parte più interessante del racconto è però quella sommersa, sulla quale non cadono gli occhi del lettore. Abilmente Kafka la mette in ombra, così come l'opera viva è la parte dello scafo immersa nell'acqua. Ciò che non viene reso visibile, ciò di cui non sappiamo nulla, è *il passante*. Chi è costui? Un passante, appunto. È uno che passa di lì e vorrebbe aiutare. Non riesce, perché per farlo non può restare, ma deve uscire di scena. Questo metterà tempo e farà perdere tempo. Troppo, rispetto alla necessità di quanto sta per accadere.

Viene in mente un altro racconto precedente, *Die Vorüberlaufenden* (1907). L'io narrante questa volta porta su una strada in salita illuminata da una luna piena. Vede un uomo in difficoltà, urlante, inseguito da qualcun altro più indietro, che gli corre incontro. Con un *noi* avvolgente quanto disturbante, Kafka scrive che "noi non lo afferreremo [*wir ihn nicht anpacken*], perché magari i due stanno solo giocando, oppure entrambi inseguono un terzo. O forse il primo viene inseguito senza ragione, forse il secondo vuol uccidere e noi diventeremmo correi di un omicidio, forse i due s'ignorano completamente, e ciascuno di loro, sotto la propria responsabilità, se ne corre a letto, forse sono dei sonnambuli, e forse il primo ha delle armi. E infine, non saremo stanchi, dal momento che abbiamo bevuto del vino? Possiamo esser contenti di non vedere più nemmeno il secondo."

3. Confrontando i due racconti, emerge con chiarezza l'importanza della figura del passante. L'io narrante è, nel secondo racconto, certamente un passante tra passanti. Dal momento che il passante non può che essere percepito come altro-da-sé, Kafka mette in scena un sistema spiazzante di figure speculari del doppio, di passanti moralmente equivalenti. Di fronte a un evento la cui spiegazione più probabile muove nel senso di uno stato di pericolo, il narratore smonta completamente la credibilità di questa ipotesi tirando fuori una serie di congetture a favore dell'idea che molteplici potrebbero essere le spiegazioni di ciò che accade, per cui ogni forma di aiuto è inutile.

La figura del passante si rivela come uno degli enigmi kafkiani più interessanti. Come in *Gibs Auf* (1922), l'io narrante è in cammino ma, non trovando la strada per la stazione, chiede la via a un passante poco distante, una guardia, che con autorità di dice di rinunciare, girandosi "con grande slancio, come chi vuol esser solo con la propria risata [*mit ihrem Lachen*]".

In tutti e tre i racconti, il passante è il simbolo dell'inconsistenza del *noi*, è colui che non può aiutare e anche colui che non può essere aiutato. Non è però inconsistente la sua presenza. La sua presenza è anzi necessaria. È il testimone dell'impossibile relazionalità umana e dell'umana incapacità di cooperare o di mantenere promesse — si pensi a figure di passaggio senza nome, come il pittore dal nome d'arte di Titorelli in *Der Proceß*, le cui profferte di aiuto a K. ("Io da solo l'aiuterò a cavarsela [*Ich allein hole Sie heraus*]" si dissolvono nel nulla.

Il passante attesta la coerente serenità dell'orizzonte kafkiano di fronte all'assenza: nessuna speranza, nessuna via. Il passante non è capace di alcun atto morale, perché nessuna azione può essere morale in sé. Nessuna morale può imporsi nella torbida infinitezza di un mare di congetture. Si aggiunga che, in tutto questo, manca completamente il registro drammatico. Tutte le dinamiche kafkiane potrebbero persino essere ricondotte a una certa comicità (un genere che Kafka amava), se fosse possibile intendersi su un significato di 'comico' non convenzionale. In un mondo in cui tutte le interazioni sono paradossali, gli esiti di queste sono infastiti, ma ciò non desta meraviglia. Perché?

4. Il passante non è una figura casuale. I passanti kafkiani non passano mai per caso. Non passano nemmeno di proposito. Passano necessariamente. Il passante condivide l'attimo, il gesto della sorpresa, l'impalpabile levità dell'evento. Tuttavia, è destinato a navigare in un oceano di solitudine, in mezzo a tanti altri passanti senza volto. In *Der Bau* (1923-24), significativa è l'immagine dei "poveri viandanti senza casa, per le strade di campagna, nelle foreste, nel migliore dei casi rannicchiati in un mucchio di foglie o in un branco di compagni, esposti a ogni intemperie del cielo e della terra". Solo apparentemente consolatoria è la strategia della difesa, anche qui d'un io narrante, che allestisce una costruzione sotterranea somigliante a una tana ma che non è effettivamente tale, data l'immensa estensione, e che non è nemmeno dimora umana. Forse meta-umana e allo stesso tempo metà-umana, come ogni passante o viandante cui tocca al massimo il destino di comparsa.

5. Rimane infine uno spiraglio d'ipotesi: che il passante sia una creatura di Kafka e al contempo una metafora dello stesso Kafka. Che sia, pertanto, l'impresa impossibile di quel che Kafka avrebbe voluto essere *in mundo*, umano troppo umano tra umani: un *alieno*. La sua scrittura esprime il desiderio di fuga dall'insignificante normalità della sua esistenza di individuo borghese del primo Novecento. E questa fuga è sempre segnata da un movimento: "Mi trovo sulla piattaforma di una vettura tranviaria e mi sento profondamente incerto [*vollständig unsicher*] rispetto alla posizione che occupo in questo mondo, nella città, nella mia famiglia" (*Der Fahrgast*, 1907). Così come, in *Der plötzliche Spaziergang* (1913), dopo una giornata i cui movimenti rituali (lavoro, cena, svestizione, chiavistelli

alle porte) fanno pensare a tutto tranne che ad altri movimenti, “ci si leva come per un improvviso disagio” e ci si ritrova per strada “coi muscoli che rispondono con particolare scioltezza a questa ormai inaspettata libertà [*unerwartete Freiheit*] che si è procurata loro”. E tutta la normalità viene lasciata alle spalle, “si perde nel vuoto [*ins Wesenslose abschwenkt*]”. Ed è lì, proprio lì che “la nostra personalità raggiunge la sua vera immagine [*Gestalt*], ferma, nera nel contorno, battendosi dietro le gambe”.

La fuga è il rapimento verso un mondo impenetrabile e rassicurante, che la sua scrittura realizza per simboli. I simboli sono legami. Simbolicamente, Kafka lega *transiti*: dal suo silenzio *nel* mondo al silenzio del *suo* mondo. Sofferenza comunque, e forse evitabile, quella di ritrarsi: “Tu puoi ritrarti dalle sofferenze del mondo, sei libero di farlo [*das ist Dir freigestellt*] e corrisponde alla tua natura, ma forse proprio questo ritrarsi è l’unica sofferenza che potresti evitare” (*Die Züräuer Aphorismen*, 1917-18). Esattamente: è l’unica sofferenza evitabile, ma anche l’unico atto di libertà possibile. Una sofferenza cui non vuole rinunciare. “Siedo qui – scrive a Max Brod in una lettera del 5.7.1922 – nella comoda posizione dello scrittore, pronto a tutto ciò che è bello, e devo osservare inerte – infatti che altro posso fare se non scrivere – come il mio io reale [*mein wirkliches Ich*], questo povero, inerme [*wehrlos*](l’esistenza dello scrittore è un argomento contro l’anima, poiché l’anima ha abbandonato l’io reale, però è diventata solo scrittore, non si è spinta oltre; è possibile che la separazione dell’io possa indebolire l’anima così tanto?) [...], sia pizzicato dal diavolo [*zum Teufel gezwickt*], bastonato e quasi triturato”.

La sua scrittura non è realizzata per il successo, per il potere, per la gloria. È un esercizio di trascendenza, la cui dimensione autenticamente religiosa non ha nulla a che vedere con la questione, tutt’altro che definita, dell’ateismo kafkiano.

Kafka ha letto per far divertire, ha incantato senza far capire. Chi ha preteso di capire Kafka si è allontanato da Kafka, perché non c’è una sola spiegazione, ma migliaia di spiegazioni che si annullano a vicenda. Se nulla è spiegabile, non c’è nulla da piangere in nessuna pagina kafkiana. Nella scrittura, Kafka è quel passante, quel viandante, quel passeggero che non può fermarsi. Ogni pensiero è buttato giù dalle scale, ma il passo s’infrange sui gradini e cancella ogni traccia.

“TROPPO SPESSO GLI UOMINI SI INGANNANO FRA DI LORO CON LA LIBERTÀ”: UNA LETTURA DI *UNA RELAZIONE PER UN’ACCADEMIA* DI KAFKA



FRANCESCO SCOLLO

Il racconto *Una relazione per un'Accademia* risulta particolarmente interessante all'interno della produzione kafkiana per la sua capacità di condensare in poche pagine alcuni dei temi centrali nella riflessione dell'autore boemo. Tra questi, l'animalità è senza dubbio il più immediato da rilevare. Il racconto, infatti, traccia le linee del processo inverso a quello descritto nel ben più noto *La metamorfosi*: se in quest'ultimo Gregor si sveglia da un sonno agitato scoprendosi insetto, nel racconto qui preso in esame Pietro il Rosso è chiamato a esporre a un pubblico di accademici il prodigio che da scimmia l'ha mutato in uomo. In questa relazione, come già detto, emergono in filigrana alcune delle dimensioni che spesso caratterizzano le opere di Kafka. Si tratta delle difficoltà incontrate, tanto nella

prosa quanto nella vita dell'autore, nelle interazioni con una comunità o nel raggiungere una libertà che spesso collima con la salvezza. Tuttavia, data anche la peculiare natura dell'io narrante, nell'analisi di questi altri aspetti del racconto non si può prescindere dalle modalità con cui Kafka intende il mondo ferino, soprattutto nei suoi rapporti con quello umano. Di fronte alla panopia di figure animali squadrata nelle pagine di Kafka, si possono assumere differenti posture interpretative. Quella che in questa sede si predilige si riallaccia a quanto delineato da **Camus**, che nell'appendice a *Il mito di Sisifo* indica come dimensione più propria dell'opera kafkiana l'assurdità. Quest'ultima, costitutivamente, sfugge agli sforzi di razionalizzazione, e va quindi considerata nella sua autonomia. È facile capire come queste considerazioni possano determinare una certa ermeneutica delle figure animali. In esse, insomma, non bisogna individuare una sublimazione di determinate caratteristiche dell'essere umano, ad esempio dei suoi istinti più bassi, o di determinati esseri umani, magari i più subalterni. Tale interpretazione consiste nella riduzione a ragione di un enigma che altrimenti rimane forse irrisolvibile. Una simile impostazione, peraltro, si rinviene nel primo maestro di Pietro il Rosso. Questi, infatti, per sciogliere il muto mistero della scimmia, tenta di rendere l'animale metafora, di avvicinarlo il più possibile alle sembianze e ai gesti umani, di ricondurlo e ridurlo all'umanità. In questa sede, foss'anche solamente per guadagnare una distanza critica sul maestro del racconto, si preferisce privilegiare un metodo d'indagine più fedele all'intuizione di Camus. Ciò però non deve ostacolare il corso delle riflessioni sull'umano che spontaneamente sorgono dalla lettura di tali vicende animali. Difatti, il tratto peculiare del discorso kafkiano sull'animale consiste probabilmente nel gettare una nuova luce sulla condizione umana. Questo non implica uno scivolamento in una lettura metaforologica: l'animale è, e resta, animale; tuttavia le sue vicende permettono di guardare all'umanità in altro modo. Se, infatti, come **Benjamin** afferma in *Franz Kafka. Nel decennale della morte*, ci sono storie animali di Kafka che "si possono leggere per un buon tratto [...] senza avvertire che non si tratta di uomini", in *Una relazione per un'Accademia* ciò non potrebbe accadere, in quanto la natura, seppur ambigua, del protagonista è dichiarata sin dall'inizio. Eppure ciò accade comunque, e la fulminante intuizione di Benjamin risulta comunque valida: voltando le pagine del racconto ci si scopre intenti a chiedersi quale sia la vera natura di Pietro il Rosso. Su questo spaesamento si innesta la riflessione sull'umano.

Si guardi, pertanto, alle parole con cui Pietro il Rosso presenta il mutamento della sua natura. Già dalla prima pagina, l'io narrante allude a quanto, in questo trapasso, viene perduto: "io, scimmia libera, mi sottoposi a questo giogo". Se, come qui comincia a intravedersi, nel processo di mutamento ne va della libertà, bisogna dunque prestare attenzione a come questo viene descritto. Stretto tra le sbarre della gabbia e la cassa, ricorda Pietro, "smisi di essere una scimmia. Un ragionamento chiaro e bello, che devo in qualche modo aver tirato fuori con la pancia, perché le scimmie pensano con la pancia". In questo brano emerge un chiaro cortocircuito fra ominazione e dismissione della natura scimmiesca: l'atto con cui Pietro smette di essere scimmia è compiuto in maniera

totalmente animale. Ma come può un pensiero così genuinamente razionale scaturire dal ventre di una scimmia?

Il pensiero a cui qui il protagonista fa riferimento riguarda la necessità di trovare una via di fuga. È proprio nel modo in cui questo viene formulato che si può individuare una prima cesura rispetto alla precedente vita animale. Il protagonista infatti, già dai primi momenti nella gabbia di Hagenbeck, si comporta da essere umano: cerca cioè una via di fuga, fa calcoli per la sua sopravvivenza e accantona l'idea animale di una fuga totale che, nonostante porti dritto alla morte, è per sua stessa ammissione possibile. Così dicendo, Kafka qui implica che se Pietro fosse rimasto fedele alla sua natura di scimmia, non avrebbe mai cominciato a pensare a una via di fuga: avrebbe anzi tentato la disperata via del suicidio libero e incosciente. Non è quindi la condizione di costrizione e l'assenza di facili vie di fuga a far sorgere in lui una forma di pensiero umano e razionale, ma l'opposto. È proprio perché non è più un animale che egli accantona la via di fuga più facile e naturale, l'unica che preservi la sua libertà: la morte. Pertanto, nel momento in cui osserviamo Pietro in gabbia, è già in corso la sua dipartita dal regno animale.

Ciononostante, l'io narrante riporta altri episodi rilevanti della trasformazione che lo ha riguardato, alimentando così, forse volutamente, l'aura di ambiguità che la circonda. Questo dato fornisce un dettaglio rilevante: c'è, nella relazione di Pietro, la tendenza alla ricerca di un momento puntuale che sancisca il suo passaggio da una natura all'altra. Questa tendenza emerge in maniera esemplare al fondo della prima pagina, dove il relatore espone all'accademia la sua evoluzione ricorrendo all'immagine di quella che, perlomeno nel momento in cui egli la attraversa, ha le dimensioni di una porta. L'allontanamento da questa, tuttavia, ha fatto sì che le sue dimensioni siano mutate in quelle di uno “spiraglio lontano da cui proviene [il soffio che mi rinfresca i talloni] e da cui una volta passai anch'io”, fattosi “così piccolo che se pur mi bastassero le forze e la volontà per tornare a quel punto, mi scorticherei addirittura per passar di lì”. In questo passo il processo di ominazione è sì visto come un'evoluzione continua e progressiva, ma il riferimento a una soglia ben precisa è talmente esplicito da non poterlo ignorare. C'è, al fondo della narrazione di Pietro il Rosso, una feritoia il cui passaggio risulta estremamente doloroso, qualsiasi sia la direzione in cui la si attraversa.

È soprattutto di questo dolore che bisogna occuparsi per comprendere il racconto. Il passaggio alla condizione umana avviene sotto l'insegna della violenza: sono due colpi di fucile a interrompere l'idillio della scimmia. Dell'agguato, tuttavia, l'io narrante non conserva memoria alcuna. Probabilmente a causa della sua traumaticità, l'evento viene confinato nella sfera del rimosso. Assieme a questo, però, Pietro perde memoria anche della sua vita da scimmia, facendo sì che la sua relazione presso l'accademia risulti difettiva proprio nel suo oggetto stesso. È questa lacuna a alimentare il racconto, nonché a elicitarne il tentativo, tanto di Pietro quanto nostro, di individuare il momento esatto in cui il mutamento avviene o ha inizio.

La comunione di intenti che ci lega a Pietro è sintomatica. L'oblio esperito dall'io narrante, con il conseguente tentativo di recupero di quanto rimosso, se letto in parallelo

con la perdita di libertà che comporta l'ingresso nel regno umano, determina, forse, la dimensione più umana di Pietro. Da questo accostamento emerge, infatti, la convinzione che alle proprie spalle ci sia un eden, nel quale si viveva liberi e dal quale si è stati sottratti in maniera coatta. Di questa convinzione, la relazione, intesa come tentativo di recupero quantomeno narrativo di quella dimensione aurea, è conseguenza. Il mito di un'età dell'oro si intreccia con il mito della caduta, di un momento puntiforme in cui la libertà viene perduta e viene segnata l'origine dell'umano. L'appartenenza di questo intreccio al mondo umano emerge in maniera chiara nel brano in cui Pietro osserva due acrobati al trapezio, il cui incipit eloquente recita: "troppo spesso gli uomini si ingannano fra di loro con la libertà". In questo passaggio, Kafka sembra mostrare come l'assenza di libertà sia una condizione strutturale dell'uomo, e altrettanto strutturale e ineluttabile sia la tensione verso questa. Gli acrobati volteggiano in aria, credendosi liberi, e ciò suscita il riso di Pietro, che riconosce come unica libertà quella animale, pur non avendone memoria. La sua convinzione, pertanto, non avrebbe più valore della medesima idea espressa da un essere umano. Pietro, infatti, non ha ricordi della Costa d'Oro, così come l'uomo non ne ha dell'Eden. La gabbia, non lo sparo né tantomeno la vita animale, è il primo ricordo di Pietro, così come il desiderio di assoluto dettato dall'assenza di questo, e non l'assoluto stesso o la caduta che ce ne separa, è il primo ricordo, la prima certezza dell'umanità. È pertanto solo grazie alla sua natura anfibia che Pietro gode, agli occhi del lettore, di un'autorità impareggiabile. Si devono quindi sottolineare i punti in cui Pietro diverge dai comportamenti umani, perché proprio in questi alligna il significato più profondo del racconto.

Il riso di Pietro, dal punto di vista umano un'anomalia, è dovuto al fatto che, singolarmente, la libertà non è mai stata oggetto del suo desiderio né delle sue illusioni. Un'ulteriore spiegazione di questa risata emerge se si torna all'immagine della porta divenuta, col tempo, spiraglio. In seguito a questa, l'io narrante chiosa: "la vostra origine scimmiesca, signori miei, ammesso che qualcosa di simile sia esistito nel vostro passato, non può essere per voi più remota di quanto non sia per me la mia. Al tallone, però, chiunque cammini su questa terra, ne avverte il solletico: tanto il piccolo scimpanzé come il grande Achille". È questo solletico, questo leggero soffio che rinfresca i talloni, a far credere agli uomini che si possa tornare a uno stadio primigenio e libero scimmiottando, come fanno gli acrobati, i movimenti degli animali. Se un simile ritorno è precluso all'io narrante che, nonostante la sua trasformazione, conserva un legame più intenso col mondo animale, non si capisce come a compierlo possa essere un uomo. La relazione di Pietro ha come risultato proprio questo: mostrare come persino per lui, creatura anfibia, un ritorno all'eden sia impossibile.

Di questa attenzione kafkiana per il racconto dell'origine **Kracauer** è acuto osservatore. In *La massa come ornamento* si legge: "quasi al contrario di chi crede nel progresso, [Kafka] trasferisce nel passato questo stato di libertà, o almeno la possibilità di goderne". Ma non è questo il punto. Del mondo animale, della libertà della scimmia, a Kafka in fin dei conti importa solo in maniera relativa. Tuttavia, come intuisce Benjamin nel testo già

citato, il passaggio dal regno animale è un passaggio obbligato: “si può capire perché Kafka cercasse continuamente di captare dagli animali la presenza del dimenticato. Essi non sono la meta; ma sono indispensabili per arrivarci”. Ma qual è la meta alla quale Kafka cerca di condurre con questo racconto?

La risposta, forse, si può trovare nell'ambigua risata di Pietro il Rosso. Questa, infatti, svela la nostalgica illusorietà di una libertà totale e, allo stesso tempo, indica la strada per una libertà mediata e limitata, consistente nella consapevolezza della situazione in cui stalla l'umanità. Parimenti, Kafka, come nota ancora Kracauer, “non intende trasfigurare come utopia realizzata una forma di vita passata, ciò che gli interessa soprattutto è di caratterizzare la totale chiusura della condizione presente”. Al notissimo aforisma kafkiano che qui echeggia, secondo cui ci sarebbe una quantità infinita di speranza nel mondo ma non per noi, si può forse aggiungere la glossa della postura critica e demistificatrice di cui tanto Kafka quanto Pietro sono esempio.

IL DEBITO DELL'ASSENZA: FRAMMENTI KAFKIANI IN SARAH KOFMAN E JOHN M. COETZEE



VIVIANA VOZZO

La rinnovata attenzione verso il *corpus* kafkiano nel centenario della sua nascita, la quale si aggiunge a una già consistente e multiforme produzione critica, ha, forse, tra i suoi compiti quello di domandare perché il compito di leggere **Kafka** secondo una prospettiva non solo letteraria, ma anche filosofica, non sia ancora esaurito, nonostante il problema della consistenza del *corpus* stesso: frammentaria, parcellizzata, indebitamente rimaneggiata da **Max Brod** o, per buona parte, amputata dallo stesso Kafka. Intendo qui considerare, brevemente, tale frammentarietà e ipotizzare come questa costituisca un debito ontologico nella scrittura di Sarah Kofman e John M. Coetzee. La scelta di limitare e isolare così l'analisi alle sue disseminazioni, oltre che per motivi squisitamente metodologici, è dovuta alla radicalità che l'influenza kafkiana raggiunge tanto sul versante filosofico nella prima, quanto su quello letterario nel secondo. Tengo qui separati letteratura e filosofia come discipline, non potendo trattare il ricco dibattito che ora le tiene insieme, ora le respinge. Tuttavia, è opportuno ribadire come in Kafka, Kofman e Coetzee il confine, se esiste, è piuttosto labile.

Kafka e Kofman: l'innesto

La radicalità del debito tra Kafka e Kofman si configura come legame di identità a partire dal nome. *Tombeau pour un nom propre* (1997, postumo) è un processo di fusione

letterale da Kafka a Kofman, fino alla sua risoluzione tragica che anticipa il suicidio (“sarcofago”). La scrittura di Kofman è, inoltre, frammentaria e lacerata nel suo stile perché legata all’assenza del padre. Mentre *Lettera al padre* (1919) di Kafka è un commiato, un modo per prendere distanza dal padre attraverso la scrittura per ribadire la differenza, in Kofman è un cordoglio soffocato. Bereck Kofman, infatti, deportato e morto ad Auschwitz, raramente è menzionato in modo diretto, eppure la sua “presenza-assenza” è tangibile e variamente disseminata. L’incipit di *Rue Ordener, rue Labat* (1994) – “di lui mi rimane solo la penna” – è uno dei pochi riferimenti espliciti che rileva – non a caso – un riferimento alla scrittura come assenza e, parimenti, attestazione di esistenza per mezzo della penna. È proprio nell’assenza, nella mancanza strutturale che emerge il frammento, che prova a definire i contorni di un’identità che non può che essere racchiusa in qualcosa che non c’è. Così in *Giuseppina la cantante ossia Il popolo dei topi* (1924) di Kafka, l’identità di Giuseppina è definita a partire da qualcosa che è mancante: Giuseppina è una cantante, ma il suo canto è, in realtà, solo un fischio, “un nulla di voce”. Il frammento nella scrittura di Kofman diventa graffio in *Autobiogriffures* (1976) dove, a partire dal racconto di Hoffmann *Il gatto Murr* (1820-22), Kofman riprende il tortuoso adattamento di un gatto alla scrittura, nella sua tragicomica indecifrabilità, mostrando come il graffio del gatto, oltre a rimandare con un rovesciamento all’argomento animale delle parabole kafkiane, si costituisce come punto di disgiunzione, lacerazione della scrittura stessa. Qui la persistente concezione della scrittura come graffio, che si gioca nell’ambiguità tra artiglio e concetto, *griffe e begriff*, dissolve il confine tra segno e significante, mostrando una paradossale dimensione di apertura che viene ulteriormente ereditata da Kafka. Lo stesso racconto di Hoffman è un insieme di frammenti: il racconto del gatto Murr si alterna a strappi, correzioni dell’editore, per concludersi incompiuto con la notizia della morte improvvisa del gatto. Il processo di adattamento alle usanze umane mette in discussione i confini tra animali umani non umani, in un rovesciamento gioioso, che è, tuttavia, finzione alla maniera di Pietro Il Rosso di *Una relazione per un’Accademia* (1917) di Kafka. Ne emerge un riconoscimento dell’alterità che trova il suo innesto (*greffe*) proprio nel frammento e, anche in questo caso, ricerca dell’identità laddove invece si apre uno spazio infinito, nel punto più lacerato.

Kafka e Coetzee: il “corpo-altro”

Il debito di J.M. Coetzee nei confronti di Kafka è consistente e riguarda innanzitutto la disseminazione dei *topoi* tipici kafkiani che spesso trovano voce in Elizabeth Costello, personaggio ricorrente e *alter ego* di Coetzee che, nel romanzo omonimo (2003), con “il suo corpo fedele e goffo” si confronta con la parabola *Davanti alla legge* (1914) oppure nel rapporto continuamente discusso da Coetzee con gli animali non umani. Tuttavia il debito più consistente è riconducibile non tanto all’occorrenza dei temi o allo stile – per esempio la raccolta di elzeviri e frammenti di *Diario di un anno difficile* (2007) – quanto al profondo senso di estraneità che la forza della scrittura produce nel dialogo con i propri limiti. L’accezione morale della scrittura di Coetzee emerge nella condizione di apertura delle possibilità che è prodotta, paradossalmente, dalla consapevolezza del venir meno del

corpo. Analogamente alla porta della legge che apre all'infinito nel momento della sua chiusura, così Coetzee determina l'apertura delle possibilità etiche nel momento in cui si opera una conversione dello sguardo causata dal confronto forzato con l'alterità che è assenza irriducibile.

Come in Kafka e Kofman, anche in Coetzee la relazione con l'alterità si traduce in termini di "finzione". Infatti, il tentativo di identificazione del soggetto con l'alterità e della scrittura col corpo producono uno scarto della percezione dove "finzione" è il tentativo estremo di afferrare tale scarto costituendo *tout court* una scrittura fatta di corpi, dunque una scrittura del corpo-altro. Si tratta di corpi deformati, spesso anziani, dai quali emergono violentemente disagi fisici che si ripercuotono sulle interazioni emotive e sociali poiché si scontrano con gli sforzi alla realizzazione del desiderio. Paradossalmente la ricerca del desiderio non produce una forza erotica positiva volta al miglioramento di sé, ma un impedimento che mostra il proprio abbruttimento. L'incontro con l'alterità a partire dal limite del corpo diventa, quindi, uno "spogliarsi", una dissonanza della percezione come atto di destrutturazione della soggettività e, in ultima analisi, rimodulazione della prospettiva morale. "Sono intero", si chiede Coetzee in dialogo con A. Kurtz, "o sono dei frammenti tenuti insieme da quella che temo possa essere una finzione?". Un caso emblematico è quello di *Slow Man* (2005) in cui la gamba amputata del protagonista costituisce opportunità narrativa per descrivere un sé parimenti amputato, frammentario. La scrittura diventa nel romanzo un'esigenza autobiografica ricorrente, quasi ossessiva; metodo per conoscere se stessi prendendone contemporaneamente le distanze, secondo una dissonanza della percezione originata da un corpo che non risponde. Scorgere l'alterità in questo venir meno è, per Coetzee, responsabilità e, insieme, colpa morale poiché scopre la ferita più profonda: l'impossibilità di inquadrare la realtà in un ordine armonico dove il corpo dell'altro è sempre il corpo ideale che non ci appartiene. I corpi d'ebano, nella loro perfezione muscolare, ricordano a Elizabeth Costello lo splendore dei corpi della Grecia classica e si sovrappongono al corpo martoriato della "ragazza barbara" di *Aspettando i barbari* (1980) che appare insieme perfetto e sfilacciato, segnato dalle torture che alimentano l'indicibilità della scrittura. A queste immagini si contrappone, in una dialettica rovesciata, il corpo bianco del "dominatore" che invece è sempre debole, imperfetto, leso da incidenti o dalla vecchiaia e sempre moralmente mutilato. Queste ricorrenti contrapposizioni rappresentano un modo per la scrittura coetziana di confrontarsi con l'alterità nella sua forma estrema: i contorni dell'altro sono sfumati, trasmettono presenza e, contemporaneamente, assenza come i barbari che sembrano non arrivare mai e la cui attesa alimenta il senso di spaesamento e di estraneità. Questa ambiguità della scrittura definita a partire dall'estraneità, analogamente alla scrittura di Kafka, mostra la sua portata etica e politica: è innanzitutto un confronto con i resti del postcolonialismo e con le torture dell'*apartheid*.

Sembra esistere, però, un punto di congiungimento con l'alterità: il corpo appare finalmente in un contesto armonico, un punto in cui, dunque, la dissonanza viene meno, connettendo, seppur temporaneamente, l'interno e l'esterno, senza inglobarlo in una unione

omnicomprensiva, proprio nel momento più lacerante: la “carezza”. Il corpo-altro, infatti, non può essere sussunto, ma può essere accarezzato e abbracciato. Non a caso, il congedo delle sorelle Costello non ha contatto fisico. Anziane e malate, probabilmente non rincontreranno più, qualsiasi effusione corporea è negata, lasciando il vuoto dell’assenza. Viceversa, uno degli esempi più paradigmatici è la carezza che David Lurie in *Vergogna* (1999) riserva ai cani al momento della soppressione. L’unione corporea che opera nel momento in cui cessa il desiderio di afferrare razionalmente e fisicamente l’altro è un guizzo dal quale si intravede una nuova dimensione di conoscenza che accetta l’irriducibilità dell’alterità, riconoscimento della disgiunzione.

La presenza di Kafka emerge, dunque, naturalmente, quanto in Kofman, tanto in Coetzee, anche laddove non sembra essere il diretto interlocutore. Fondamentale il fardello della responsabilità che Coetzee e Kofman affidano alla scrittura, soprattutto quando la violenza narrata si fa indicibile. L’assenza ontologica, qui brevemente sintetizzata e intesa come mancanza, distanza e alterità, sembra sì mettere in discussione l’identità e con la finzione rimandare e istituire connessioni verso un altrove indefinito. Ma il debito di Kafka è questo: l’altrove è già qui, presente nell’immagine. Non si tratta di cercare una via di fuga come il topo di *Favoletta* (1920) che non si accorge del pericolo più grande, ovvero la presenza del gatto; si tratta, piuttosto, di continuare a esplorare l’assenza, cercare di tastarne i confini.

K



LUCA GIUDICI

Il noto racconto *Nella Colonia Penale*, uno dei pochi che Kafka ha pubblicato in vita, è esemplare per la tematica del rapporto tra legge scrittura e corpo, che qui trova una delle sue espressioni più feroci e limpide. Qui il testo scritto è il testo della legge, e il corpo è quello del condannato, che viene presentato al lettore come una sorta di selvaggio, quasi un sub umano. La norma si identifica anche con la spiegazione, ovvero con il motivo, la causa stessa della carcerazione e della condanna. Avviene però qualcosa che elabora l'idea fondativa per cui la legge viene scritta, ovvero fissata nella pietra: il testo della condanna viene intarsiato e cesellato direttamente sul corpo del condannato, ed è un complesso, elaborato e delicato meccanismo a farlo, provocando, di conseguenza, anche la morte del condannato. Come annota **Reiner Stach**, “entra per la prima volta nella letteratura qualcosa che [...] sembrava ancora alieno da ogni possibile trattazione letteraria: la tortura”. L'operazione di scrittura / espiazione assume però anche una ulteriore funzione, oltre a quella di fissare nel tempo la norma stessa, diventa anche un ornamento estetico, un orpello che contorna la scrittura stessa. All'incisione vengono aggiunte le decorazioni più varie, al punto che il testo diventa completamente illeggibile, è un segno astratto, perde il suo significato. Questa funzione estetica pare assumere il ruolo principale nell'esercizio del diritto, rispetto a quello della lettera. Per Kafka l'iscrizione della norma nel corpo vivente, nella materia stessa, mostra il conflitto tra la legge arcaica, intesa come destino, e una legge autonoma che l'uomo cerca di darsi ma senza successo. Questa dialettica si esercita attraverso la misura di un delicato equilibrio, di una giustizia che vorrebbe essere espressione del possibile, ma che nei fatti si rivela pura astrazione e follia: il dominio della macchina burocratica. Kafka in questa circostanza, pur descrivendo un contesto disumano, è quindi totalmente interno alla dimensione antropica, e vuole esplicitamente sottolineare la ossessiva e progressiva alterazione di quelli che dovrebbero essere gli elementi costitutivi della società umana, e che subiscono una metamorfosi che si realizza qui nella

macchina. L'incipit stesso del racconto invita il lettore ad ammirare la particolarità del congegno. L'ufficiale incaricato della sua manutenzione ne tesse le lodi continuamente, ma non si limita a evidenziarne l'efficienza, ne descrive la bellezza espressamente in senso estetico. Il suo è un approccio che potremmo definire ballardiano ante litteram, proprio per l'incontro tra il metallo e la carne che qui viene descritto. Forse non è un caso che Kafka l'assicuratore fosse un esperto di infortuni. L'umanità kafkiana qui più che mai è vittima di un dispositivo sociale alienante e burocratico, ma forse non è definitivamente perduta. L'ufficiale, costruttore e sostenitore della pena, è isolato ed evidentemente tormentato nel suo desiderio espiatorio e purificatore. Per Kafka costui non rappresenta l'umanità tout court, anzi ne incarna la follia. Gli altri personaggi che lo circondano sono evidentemente concordi con lui circa la validità e l'utilità della pena che deve essere eseguita, ma lo sono per i motivi più bassi: ignavia, ipocrisia e opportunismo. Il protagonista stesso, pur vedendo chiaramente il mostro che ha di fronte non ha alcun interesse nel modificare questo sistema, ma desidera solo allontanarsene. La vittima poi viene descritta come lontana da questa umanità, e forse per Kafka è questo l'unico riconoscimento che potrebbe avere, visto che quest'ultima viene definita "sottomessa come un cane". Eppure, lo scrittore, come ci ricorda **Roberto Calasso**, ne *Le indagini di un cane*, racconto in prima persona, parla di sé come di "un cane tra i cani", e forse è proprio nella vittima che si vede affine. Non vi è perciò alcun tipo di immedesimazione, se non quella naturale con la vittima, e difatti Kafka sa bene che la legge può essere disumana, che in essa non si può trovare altro che l'insensatezza nella macchina statuale, il moloch burocratico, ma vuole comunque evidenziare la distanza che in ogni caso rimane tra l'ufficiale e il suo dispositivo: per quanto non ci sia nessun tipo di alternativa o di orizzonte, non è un uomo ad eseguire la condanna, ma la macchina. Lasciare che sia questa a macchiarsi del delitto, significa contestualmente sia riconoscere la lucida follia dell'ufficiale, ma anche togliere dalle spalle dell'umanità tutta il peso di questa ennesima condanna morale. In ogni caso il biasimo che il narratore prova di fronte a tutti gli altri esseri umani incontrati durante il suo percorso nella colonia penale è senza rimpianti. La meschinità, l'ipocrisia, la vanteria, sono gli egocentrici sentimenti che esprimono, senza fermarsi davanti a nulla. La macchina – almeno – è bella, pare dire l'ufficiale, contrariamente all'umanità che li circonda. Eppure, anche grazie questa esternalizzazione della pena, questa morte per interposta macchina, il congegno è soprattutto strumento di scrittura. La macchina non uccide con le modalità scontate e note: non fucila, non avvelena, non impicca. La macchina scrive, ed è con la scrittura che uccide. Qui emerge l'ambiguità strutturale della scrittura, che è contestualmente demone e condanna, e che crea questa confusione di ruoli e segni per cui l'uomo è contestualmente vittima e carnefice, in un evidente sdoppiamento semantico, confermando la figura del **Doppelganger** come presagio e simulacro di morte. Simbolismo che si concretizza una volta di più nell'apparizione conclusiva del racconto, nella tomba sconosciuta e semi nascosta, nel tentativo di disseppellire il cadavere, nelle risate sfrontate di fronte alla profezia che annuncia il ritorno del passato. Un rimando al tempo crudele del mito, qui annichilito dalla bassa brutalità del mondo borghese, dal mondo del bisogno materiale, ma che resta comunque a fondamento del mondo ambiguo della scrittura.

Nella narrativa fantastica contemporanea esistono diversi romanzi e racconti in cui la relazione tra corpo e scrittura viene analizzata in profondità. A titolo esemplificativo, una situazione paragonabile si trova nel romanzo breve di **Friedrich Dürrenmatt** *La guerra invernale del Tibet*. L'unico personaggio del racconto, un soldato, è un mercenario sopravvissuto a una guerra devastante, che si ritrova a percorrere corridoi e tunnel scavati nelle viscere di una montagna, da un lato alla ricerca del nemico e dall'altro – contestualmente – cercando di sfuggirgli. Il protagonista è un relitto umano, un cyborg con un mitra meccanicamente innestato su di un braccio, costretto ad aggirarsi nella semi oscurità su di una sedia a rotelle. Il mercenario percorre ossessivamente gli infiniti corridoi sotterranei, e in qualche modo cerca di dare un senso alla disperata solitudine che lo avvolge. Grazie a un punteruolo innestato in uno dei suoi arti incide sulle pareti dei tunnel il racconto della sua vita, il racconto della guerra, e le folli (ma ineludibili) riflessioni filosofiche che sorgono nella sua mente. Questo sistema circolatorio esteriorizzato formato dai tunnel e dalle gallerie appartiene alla montagna. Anche qui è dovuto il riferimento a Ballard e alla sua inversione del punto di vista dello scrittore, che rivolge il suo sguardo verso l'*inner world*, e attraverso questa visione ricostruisce ciò che noi siamo nel mondo. La montagna e le sue gallerie diventano perciò una proiezione del corpo stesso del mercenario, che usa la macchina con cui ormai è identificato, gli strumenti che ha innestato in sostituzione degli arti, per scavare nella roccia e trascriverci, ad imperitura memoria, come fosse una stele, il dramma del mondo, così che sia eternamente solidificato, nella pietra-carne. È infatti la memoria stessa dell'umanità ciò che il mercenario si assume il compito di trasmettere, "perché l'uomo, qualunque cosa descriva, descrive sé stesso". Apparentemente Dürrenmatt all'inizio del testo lascia che sia l'elemento meccanico a farsi carico del compito peggiore e assimila la macchina stessa alla disumanità, mentre mantiene per l'incisore-scrittore un vago spiraglio di accesso a qualcosa di empatico e sensibile, seppur appena emergente dalla bestialità in cui la guerra lo ha fatto cadere. La rappresentazione della guerra e della distruzione che ne deriva, la follia paranoica dell'onnipresente nemico e l'ossessione della fedeltà al proprio comando in contrapposizione al mondo dei politici e degli intellettuali, visti come i veri responsabili della distruzione finale, sono i temi dei racconti e delle riflessioni che il mercenario scrive in modo rimbombante e senza sosta. Ma nel proseguo è l'ossessione che lo pervade, il processo per cui il soldato diventa la macchina, surclassando così il formale dualismo kafkiano tra questa e il suo utilizzatore, che fa sì che la scrittura, così come il dare la morte, diventi un automatismo, un meccanismo. La sua scrittura quasi rimanda a quei fenomeni di scrittura automatica riprodotti sotto l'effetto di ipnotici oppure interpretati come la riprova di particolari facoltà medianiche. La possibilità di scrivere in modo incosciente rivela la distanza che può intercedere tra l'atto della scrittura e il contenuto che si desidera trasferirvi. Il parlottio incomprensibile e illogico diventa una versione limite della scrittura, a cui poco importa il senso, bensì rileva il puro suono, il rumore. Nella parte finale della novella il registro linguistico diventa quello di una rappresentazione teatrale, non è più l'eroismo il sentimento cardine, quanto la sofferenza e la stanchezza. Si coglie qui il

prometeico spirito del mercenario, che si rivela però essere una bassa contraffazione della nostra quotidianità, di un dopo guerra ripiombato nel conformismo piccolo borghese, senza più nemmeno la grandezza bestiale di un orco assassino con un mitra innestato al posto del braccio e che tenta di scrivere versi, di trovare la sua via per la vita. Nulla di più del delirio di un moribondo alcolista, ma che raccoglie quelle poche gocce di verità che riusciamo a raggiungere.

Anche in luoghi più distanti dalla letteratura ufficiale il tema trova casa: ad esempio ne la *Trilogia dell'Area X*, romanzo di fantascienza di **Jeff Vandermeer**, o nel romanzo *La fine di Tutte le cose di China Mieville*. Anche nella saga di Harry Potter si rintraccia lo stesso tema. Nel volume *Harry Potter e l'ordine della fenice*, compare il personaggio di Dolores Umbridge, come preside della scuola di magia di Hogwarts. Costei dispone di una particolare piuma nera dalla punta molto affilata che non richiede inchiostro, scrive infatti con il sangue dell'utilizzatore e incide le parole sotto forma di ferita sul dorso della mano della persona, tanto più profondamente quanto più la si usa. Harry viene punito, e più volte, e sulla sua mano viene incisa, sempre più profonda, la frase "Non devo dire bugie". Questa ripresa del meccanismo kafkiano per cui la macchina incide la norma che è stata violata, vuole sottolineare gli aspetti repressivi della scrittura. Non è certamente casuale il fatto che tutto ciò accada in una scuola. In questo caso, inoltre, vi si affianca il motivo epistemologico, per cui la repressione non si esercita più solo sul piano educativo e su quello politico, ma si concentra sul piano della conoscenza, visto che chi detiene il potere della scrittura stabilisce anche cosa è il vero e quali sarebbero le "bugie" da non dire. Difatti non sono trascurabili il dettaglio chirurgico e il linguaggio scientifico con cui J.K. Rowling descrive la scena. Vi è nella scelta del linguaggio e dei termini una sorta di asetticità che rispecchia il freddo razionalismo di un potere burocratico e anempatico: la penna è *affilata*, il messaggio *penetra*, le parole sono come un *bisturi*. Qui si mostra il grande potere della scrittura, e poco ci importa se si tratta di menzogna e di illusione, certo non si può prescindere dalla lunga penna nera di Dolores Umbridge che è un monito costante, un ammonimento sul dolore che può provocare ciò che ci arriva tramite la parola scritta, e soprattutto sulla particolare influenza di quest'ultima sul corpo fisico, sulla carne, oltre che sulle nostre idee e opinioni.

Il passaggio dalla cultura orale alla civiltà della scrittura è un elemento che probabilmente è posto alla radice della transizione tra il mondo arcaico e mitologico a cui Kafka allude, e la relazione tra la scrittura e il dolore – e la morte – forse rappresenta una sorta di catabasi per questo passaggio epocale. Non è un caso se questa torna ad apparire, sorta di fiume carsico, come una traccia continua nella nostra narrazione umana. La macchina, elemento così centrale nella narrazione fantascientifica contemporanea, mostra qui, nel racconto Kafkiano, tutta la sua potenza, che ancora oggi, un secolo dopo, abbiamo appena iniziato ad indagare.

KAFKA E IL XXI SECOLO: SIAMO TUTTI INSETTI?



TOMMASO CICCARONE

FRANTUMAZIONE.

Su un tabellone delle Partenze/Arrivi nella stazione ferroviaria di Roma Termini, recentemente, è comparsa in tutta la sua assurdità la scritta “**SIETE INSETTI**”. L’ho trovato molto “kafkiano” ovvero: solo apparentemente insensato. Ciò che trovo sensato è lo stimolo argomentativo per cui la letteratura di Kafka è quanto mai attuale, quale diagnostica impietosa della contemporanea deriva del linguaggio, non solo nel tessuto della comunicazione sociale, ma soprattutto nell’ordito sfilacciato dell’esistenza nel XXI sec.

La frantumazione sociale indotta dal potere tecnocratico (o burocratico: ossessione kafkiana) ha innescato processi di atomizzazione, automazione, alienazione e implosione identitaria, riducendo l’uomo a ingranaggio del sistema (un Castello impalpabile); un automa simile ad un insetto, il destino di **Gregor Samsa**, il surreale antieroe de *La Metamorfosi* (1912).

Siamo tutti irreversibilmente automatizzati come insetti? In un’epoca di smisurata amplificazione di quel **Nichilismo** già preconizzato da **Nietzsche** o, in letteratura, da **Dostoevskij**, (autori amati sin dai tempi del liceo praghese) la dismisura implica la rassegnazione? Non credo, o meglio: credo che Kafka incarni, simbolicamente, nonostante il destino **tragico** da lui espresso nell’arte, come nella vita, una possibile risposta: la letteratura, come il cinema, può essere ancora lo scandaglio della realtà in cui viviamo, nel recupero di un barlume di senso (e non dico soluzione) negli abissi della crisi dell’uomo post-moderno, dato che la razionalità ha abdicato alla verità o alla comprensione della realtà.

LA SCRIVANIA

Il compito dello scrittore non è quello di essere desti, ma di obliare sé stessi. La prosa kafkiana è inzuppata dell’elemento **notturno**, non solare, in cui parole e vita vogliono

fondersi ma non ci riusciranno mai. Kafka scriveva al suo amico e primo biografo **Max Brod** non, banalmente, di essere scrittore, ma del suo “essere scrittore”. In tedesco: “**Schriftstellersein**”. La parola *Sein* significa generalmente “essere”; ma significa anche “appartenere”, “appartenergli”.

Kafka appartiene alla scrittura nel senso che la scrittura gli appartiene come necessità ontologica (direi anche “biologica” e “**patologica**”) e per questo costituisce una prospettiva di rimedio che è al tempo stesso, in un corto-circuito assurdo, la sua condanna.

Condanna, così come il rimedio da..., è quella per cui Kafka rappresenta il negativo del proprio tempo, assunto come la propria “**croce**” o come il proprio assoluto. La croce, tuttavia, non gli ha impedito di cercare quel poco di positivo che il suo tempo poteva offrire.

Questo, per es., può essere il senso di un capolavoro incompiuto come **Il Castello**.

Kafka testimonia il **negativo** ma con la volontà disperata della guarigione, senza ergersi come un “superuomo” nietzscheano o come un Faust goetheano, perché per far ciò bisogna prima decifrarlo. Ma il punto è che la realtà è indecifrabile; il senso è sfuggente; l'Assoluto inattuabile (come il Castello, appunto).

SPERANZA E REALTÀ

Questo confronto tra **speranza** e realtà smentisce una interpretazione teologica o, piuttosto, evidenzia che una supposta teologia in Kafka sia senza Dio. Siamo in pieno nichilismo alle soglie del XX secolo.

I **Diari**, infatti, sin dal 1910 lo esibiscono. Kafka ha 27 anni ed è ancora in buona salute (scoprirà di avere la tubercolosi nel 1919), ma da una pagina del 10 luglio emerge una espressione calma e disperata sulla condizione “**miserabile**” della vita. Poi, a titolo di ulteriore esempio, il 6 agosto 1914 scrive che è “disfatto anziché rimesso in salute; un vaso vuoto ancora intero e già fra cocci, oppure già cocci fra interi”.

La cifra dominante è l'estraneazione alla famiglia e all'amore (prospettiva terrorizzante del matrimonio) e alla realtà *tout-court*.

Per questo Kafka si identifica con la letteratura. Ama **Flaubert**, altro maniaco della scrittura, in continuo e irrequieto rifacimento per la tensione, anche questa disperata, alla compiutezza.

La letteratura si impone come surrogato alla vita, ma ciò non significa che essa risolva; piuttosto tiene viva, in una inesorabile **agonia**, la **nostalgia** e la **disperazione** per il radicale senso di **esilio**. È il conflitto interiore tra l'isolamento e il desiderio di comunione. L'estraneità è da intendersi persino rispetto al genere umano, come testimonia l'atmosfera surreale de **La Metamorfosi**. Di fronte all'Assurdo, la ragione non abdica (come in Kierkegaard, filosofo molto letto al Liceo), ma – peggio – si arrovela. Il sogno e il surreale sono l'alternativa alla ricerca di senso (**assurdo**) che rimane **ineffabile**.

Kafka ha scritto la diagnosi ma non ha prescritto una prognosi. Non c'è nemmeno la rassegnazione! Rimane l'aporia del circolo sogno-realtà, ovvero la disperazione che solo la scrittura, nel suo vincolo tragico e necessario, può edulcorare, ma non cicatrizzare.

TONALITA' EMOTIVE FONDAMENTALI

L'**ansia** – non per l'ignoto, ma dell'essere ignoti -, **incertezza**, **insicurezza**, **crisi** e **mistero** di identità. Sono queste le categorie della crisi dell'eroe contemporaneo. C'è una distanza abissale con gli eroi moderni (come il **Faust** di Goethe) e, a maggior ragione, antichi. Teseo, per es., affronta l'ignoto del labirinto, ma non gli è ignota la ferma volontà, legittimata dal riconoscimento della sua missione, da parte della sua comunità di appartenenza. Lo stesso nemico, il Minotauro, conosce il suo avversario: la sua identità non è messa in discussione.

Nell'universo kafkiano (**post-moderno** ante litteram), l'identità e il riconoscimento scricchiolano, sconfinando nella indistinzione o addirittura nella spersonalizzazione anonima; il cognome, ne **Il Processo**, è ridotto ad una iniziale: **K**). Qui, infatti, Joseph K., non riesce a farsi identificare: esibisce solo la tessera di ciclista. O si pensi all'incipit de **Il Castello**: l'**agrimensore K** è veramente chi dice di essere? Ha veramente avuto un lavoro dal conte del Castello? Si tratta di registrare il nesso tra l'anonimato burocratico e quello esistenziale, motivo "espressionista" dell'uomo nudo.

Bisogna avere una divisa per essere riconosciuti, ma questo è anche il lato inquietante della "banalità del male" (H. Arendt) qui declinata come banalità/invisibilità del potere burocratico.

Per salvarsi dalla estraneità della vita l'uomo-Kafka deve restare in casa, isolato al suo scrittoio, mentre i genitori e le sorelle dormono, dopo "aver timbrato il cartellino" presso l'Ufficio delle Assicurazioni.

Kafka, attraverso i suoi personaggi (mitologici) si ritrova a "preferire morire di inedia piuttosto che morire avvelenato" (C. Magris, intro a **Il Processo**, p. XI).

Dunque: non esiste la Terra Promessa. Persino il messaggio messianico della cultura ebraica non appartiene all'**ebreo Kafka**. Egli è il poeta della procrastinazione, ovvero dell'intervallo/abisso tra sentenza e punizione: è in questo intervallo che si consuma il cortocircuito dell'esistenza (sua e) dei suoi personaggi. Ciò riflette il suo sradicamento di ebreo a Praga: una doppia separazione sia dalla comunità borghese di ceppo tedesco, occidentale, sia dalle sue radici ebraico-orientali, in una condizione di deserto o di esilio.

Praga, per inciso, ritorna in un altro grande poeta dell'esilio del '900, **Albert Camus**, che nell'opera teatrale **Il Malinteso** dipinge la città boema come simbolo metafisico della "nebbia esistenziale" in cui si nasconde l'assurdo.

ESILIO E SOTTRAZIONE.

Quella di Kafka non è arte di condanna o protesta. Piuttosto è l'arte di sottrarsi (invano) all'ineluttabilità dell'oggettivo e della legge; dell'assurdo, assunto a norma indecifrabile. È una partita a scacchi nella condizione inaggirabile dello **scacco**, senza vie d'uscita escatologiche. La sua arte, legata al rimedio per la vita, si rivela – come nel caso del rapporto drammatico con l'idea borghese del matrimonio – come "paziente costruzione autodistruttiva" (C. Magris, op. cit.). Si tratta di tematizzare la caduta dell'uomo nell'ordito sfilacciato del non-senso dell'esistenza del singolo, nella terra di nessuno.

Non è solo lo sradicamento dell'ebreo, ma la alienazione dell'uomo contemporaneo, fagocitato nell'ingranaggio **surreale** della apparente razionalità del moderno. Ma ciò che è razionale non è detto che sia ragionevole! In questo senso i personaggi di Kafka, al di là dell'essere banalmente kafkiani, sono radicalmente degli anti-eroi e post-moderni per eccellenza.

Ritornando alla questione del contesto, è interessante ricordare che Praga era un crogiolo di etnie, lingue e contraddizioni. Vi era la minoranza tedesca borghese, più produttiva, e tra questi gli ebrei tedeschi; poi c'erano i Cechi, la maggioranza, più poveri e identificati in un forte nazionalismo di emancipazione dal dominio austro-asburgico; infine il pluriverso ebraico, assimilato al ceto tedesco e paradossalmente distante dalle radici dell'ebraismo orientale, sortendo un atteggiamento di servilismo e **sindrome della inferiorità** (nel migliore dei casi aderenza di facciata)

Questo idealtipo dell'ebreo emancipato, occidentalizzato, è incarnato proprio da **Hermann Kafka**, descritto nella celebre *Lettera al padre*, dal carattere autoreferenziale e meschino; preda dell'ossessione per il successo sociale, rinnegando le sue origini ceche di povertà e stenti.

INADEGUATEZZA LINGUISTICA

All'Università Kafka aveva studiato prima chimica, poi germanistica e infine giurisprudenza, laureandosi nel 1906. L'importanza della lingua credo sia decisiva per il senso della sua letteratura.

Sulla lingua tedesca, per esempio, nel contesto mitteleuropeo di fine secolo, è acclarata la crisi del rapporto linguaggio-realtà. Si impone il drammatico scollamento tra significato e significante, pervenendo alla condizione di incertezza linguistica. Forse non è un caso che nel 1918 Ludwig **Wittgenstein** comporrà il *Tractatus Logico-Philosophicus* quale disperato, ma fallimentare, tentativo di strutturare geometricamente il senso del linguaggio sulla oggettività dei fatti.

Come già aveva detto Nietzsche, non ci sono le cose e i fatti, ma solo le loro interpretazioni!

Il tedesco, lingua ufficiale dell'impero, appare insufficiente per esprimere la realtà complessa e composita, fatta di una pluralità di idiomi e sensibilità diversificate del grande ricettacolo boemo e austro-ungarico. Basti pensare che solo a Praga coesistevano elementi cechi, slavi, germanici e jiddish.

La reazione alla crisi, sospensione e incertezza del linguaggio, nella scrittura di Kafka si contrae nel suo tipico linguaggio asciutto e "unidimensionale".

Nella scrittura la verità, inoltre, può essere solo vissuta, ma mai descritta appieno, se non per simboli, allusioni, "parabole", come nei racconti. Nei romanzi, invece, sono i tentativi di descrizione e rigore razionale che fanno slittare quella **unidimensionalità** nella sospensione e incompiutezza...oppure: apparente compiutezza. Per questo la letteratura kafkiana si carica della potenza del mito.

Venendo meno il paradigma della determinatezza, ciò che si impone è l'assurdo nella sua costitutiva incomprensibilità.

La crisi del linguaggio consiste nell'effetto di **spaesamento**: l'assurdità è accentuata dall'**ossessione** dell'indagine razionale (l'unidimensionalità di cui ho fatto cenno) e ricerca della verità. Ma, come diceva Kafka in una pagina dei suoi Diari, "se si cerca, non si trova. Quando non si cerca, si è trovati dalla verità".

Per questo è molto più credibile la "parabola", come strumento più efficace per alludere alla verità, spesso presente nei racconti brevi, come p.es. ne *La colonia penale* e *Un medico di campagna*, entrambi scritti nel 1914, e in cui la verità trionfa come **inganno** e come **enigma**. È anche questo il messaggio de *Il Castello*: la scissione tra il vivere la verità (la comunità dei contadini del villaggio del castello) e l'allontanandosene, proprio cercandola ma mai raggiungendola.

TRA ASSURDO E SENSATEZZA

Anche Dostoevskij e poi Camus hanno tematizzato, a loro modo, l'assurdo e il nichilismo della modernità, ma a mio avviso Kafka se ne differenzia in modo esclusivo. La letteratura del russo e del franco-algerino è "filosofica", seppure sul terreno instabile della tragedia e anch'essa carica dei propri miti (penso a Camus, con il romanzo *La Peste*) nel senso che tematizzano l'assurdo all'insegna di una rivolta consapevole, che non è una fuga, seppur nello scacco.

O ancora: **Raskolnikov**, personaggio di *Delitto e Castigo*, non è schiacciato dal sistema giudiziario della società (come invece è per **Joseph K.**, ne *Il Processo*), ma dal proprio sottosuolo di scissioni e ipertrofia della coscienza. Joseph K. è spaesato tra l'essere innocente e l'essere colpevole, ma non si sa per quale colpa, Raskolnikov è solo lucidamente colpevole. "**Raskol**", in russo, significa "scissione", "frattura" (dagli altri e dalla società). Il personaggio di Dostoevskij è in cerca della autolegittimazione di tale diversità, come un Lucifero o angelo caduto. Il tribunale non è quello anonimo della burocrazia ma è quello della sua stessa coscienza che naufraga nella incapacità di autoassolversi per il delitto commesso contro la vecchia usuraia, incarnazione della prepotenza sociale a cui rivoltarsi. Joseph K. – e direi Kafka – non naufraga ma rimane angosciosamente in sospeso.

Quella di Kafka, nella sua esclusività, è una tematizzazione che fallisce anche qui: non come una fuga ma in termini di collasso di sé; nella estraneazione o sospensione, appunto: la malattia e la letteratura, sono la sua salvezza nel segno della rinuncia.

Nelle sue ultime volontà, Kafka ha espresso a Max Brod, il desiderio che la sua opera fosse bruciata, a conferma della drammatica consapevolezza, da parte sua, della inadeguatezza della letteratura a dare senso alla realtà dell'Europa *Fin de Siecle*, in cui la vita e l'opera hanno comunque divampato, consumandolo.

Forse si dovrebbe imparare a considerare la letteratura come salvezza di questo mondo e antidoto contro i rischi di divenire tutti insetti e contro l'alternativa costituita dalle rinunce della ricerca di un senso e di una possibile lettura della e nella realtà.

GÜNTHER ANDERS E IL MESSAGGIO DI KAFKA



MICAELA LATINI

1. Occuparsi di Franz Kafka significa, per il filosofo tedesco **Günther (Stern) Anders**, fare i conti, in modo anche critico, con il proprio sé, significa interrogarsi sul non-senso che ha colpito la storia dell'umanità, in una sorta di "corpo a testo", di "vita a opera". Si tratta di un percorso su diversi livelli. Se per un verso Anders affronta il "nodo-Kafka" come *Literaturkritiker* – (ma queste definizioni in Anders lasciano il tempo che trovano!) –, per un altro verso l'impatto del narratore praghese su di lui affiora in modo indubbio nelle sue prove narrative, dal romanzo *La catacomba molussica* (*Die molussische Katakombe*) alle micro-storie raccolte nel volume dal titolo *Lo sguardo dalla torre* (*Der Blick von Turm*). Basti pensare all'atmosfera evocata in questi racconti, ma anche agli ibridismi delle figure che

affollano le pagine letterarie di Anders, o alle situazioni che descrive nella sua prosa breve.

Lo spazio più significativo del confronto con Kafka è tuttavia quello critico-letterario. Dello scrittore praghese Anders si occupa principalmente in occasione di un seminario, dal titolo *Teologia senza Dio* (*Theologie ohne Gott*), tenuto nel 1934 all'*Institut d'Études Germaniques* di Parigi, dopo essere scappato dalla Germania nazista. Rielabora in seguito questi abbozzi nel 1946, durante l'esilio americano, per il testo *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo* (*Kafka. Pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*), e poi per l'edizione tedesca del volume *Mensch ohne Welt*, quando la sua (e di tanti altri) drammatica esperienza di emigrato sarà ancora più tragicamente forte e personale. In un gioco di riflessi tra sé e Kafka, Anders propone un'interpretazione acuta e affascinante del romanzo *Il Castello* (*Das Schloss*) di Kafka: il castello rappresenterebbe il luogo da cui erano stati cacciati gli ebrei tedeschi, che, privi di ogni documento ufficiale, non sono più niente. Nella sua prima lettura dell'opera kafkiana, l'allora Günther Stern – rifugiato politico da poco sbarcato a Parigi, privato della nazionalità tedesca, escluso dalla sua comunità d'origine, succube delle soperchierie amministrative – s'identifica nell'eroe del romanzo. Anche lui come l'agrimensore K. non riesce, a dispetto dei suoi tentativi, a inserirsi nel mondo, a «fare parte del tutto», a farsi ammettere nella società. E così tutta la sua vita non è che una «nascita interminabile», una infinita «venuta al mondo». L'esistenza dell'antieroe kafkiano sarà un restare in attesa davanti alla porta della vita. Non cerca, come i mistici, un al-di-là per il bisogno di trascendere l'al-di-qua. Per questa ragione le sue storie restano sempre incompiute, e tutte le cose di questo mondo si rivelano, in antitesi alla poetica di **Rainer Maria Rilke**, come cose dell'altro mondo. La tesi di Anders: l'estraniamento per Kafka si presenta non solo come non-appartenenza, non solo nei termini di un «non essere a casa», ma s'irrigidisce in un divieto metafisico. Allo stesso modo la condizione umana si configura come un «non-essere-ammesso» nel mondo. Essere un individuo, secondo il Kafka riletto da Anders, significa esistere come il «dividuo», tagliato fuori dalla società. E tuttavia il limite dell'antieroe kafkiano è la sua inadeguatezza ad assumere la sua *ex-centricità* radicale, la sua «estraneità». Vale la pena di ricordare che lo stesso Anders aveva scritto nel 1933 una novella il cui protagonista, di nome Learsi (che poi è un anagramma di Israel), proviene da una terra lontana – la Bocotia – ed è appena giunto in una città dello Stato di Topilien. Questo parente vicino di K. cerca di farsi accettare in quanto straniero all'hotel «La Libertà», che però si dichiara completo e dal quale finisce per essere espulso perché accusato di aver rubato l'insegna. È quel che accade nel *Castello*, massima espressione di questo impossibile approdo, dell'impossibilità di appartenere veramente che è propria della figura sociale dell'emigrato. In questo senso Anders sottolinea come lo *status* di straniero sia centrale nelle opere di

Kafka, che spesso iniziano proprio con situazioni di approdo, e che finiscono come sforzi *inutili* di arrivo.

Questa tensione fa tutt'uno con quelle interpretazioni critiche che non attraccano a una verità. Se non c'è un senso raggiungibile, e tuttavia il senso va cercato, allo stesso modo la cifra della ricerca kafkiana del senso consiste nell'esodo nel deserto, nell'esilio. Non c'è solo questo; l'esilio verso l'altro e l'altrove comporta anche il venir meno della memoria. Non è un caso se la devastazione in Kafka è completa: i suoi personaggi, a differenza di quelli di Döblin, hanno perso anche il loro nome, la loro identità personale e quindi sono ridotti a un iniziale, K. (come nel *Processo* e nel *Castello*). Hanno dimenticato la loro origine e la loro destinazione, abitano in luoghi in cui è impossibile orientarsi, sono immersi nell'oblio, anzi ne sono così innervati che hanno persino dimenticato la dimenticanza, come Kafka sottolinea esemplarmente in quel fantastico paramito intitolato *Prometeo* (*Prometheus*, 1918).

2. Lo stesso K., destinato a restare straniero in tutti i luoghi, ha obliato il paese dal quale proviene, o meglio vi allude come un 'altrove' senza nome. Lui è "di qui", il passato è "di là". Ma – come recita il sottotitolo dell'opera di Anders, *Diesseits als Jenseits* – l'aldilà è diventato per lui questo mondo, perché l'aldilà si è trasformato in una realtà trascendente. Per Anders, in Kafka l'origine è un altrove, dal momento che la stessa vita è un altrove. Le figure kafkiane sono ritratte ad aspettare davanti alla porta del mondo, nell'anticamera della loro vita. Anders sottolinea come la topografia fondamentale di Kafka, di tutta la sua opera, sia proprio quella della soglia, del dentro/fuori. Emblematico in tal senso è quel che scrive come nota a margine del racconto *Il messaggio dell'imperatore* (*Eine kaiserliche Botschaft*, 1917), dove il cammino del messaggero è caratterizzato dall'impossibile dirigersi dell'uomo verso il senso, verso la propria casa. Nel Kafka di Anders la speranza di una qualche comunicazione è dichiarata come impossibile: la verità non solo non può essere trovata, ma vengono anche meno le condizioni della sua ricerca. Rispetto all'altro autore "giuridico" del Novecento, ovvero **Brecht**, la differenza è però netta. Come Anders sottolinea nel saggio dedicato al drammaturgo svevo e contenuto nel volume *Uomini senza mondo*, il messaggero brechtiano deve capire il messaggio per poterlo trasmettere. Kafka invece mette in opera la distanza tra il messaggio e il messaggero. Il secondo ha il compito di trasmettere una comunicazione, anche se questa ormai risulta antiquata.

Per Kafka il messaggio dell'imperatore morente è destinato a non arrivare mai, è condannato a perdersi nei meandri dello "spazio intermedio", tra i tanti cortili, corridoi, dimore, palazzi, porte. Non si raggiunge il villaggio più vicino, perché il tempo a disposizione, tutta la vita, è troppo breve. È questo un punto fondamentale. In Kafka la dimensione temporale è di fatto assente, e le sue opere tratteggiano un mondo in cui è impossibile morire. L'assenza di tempo pregiudica la

possibilità di concetti quali il progetto e la speranza: a dispetto delle tesi di Ernst Bloch, per Anders il tempo dell'uomo è al più tempo di sopravvivenza. Lo stesso vale per lo spazio di Kafka, che fa tutt'uno con un interregno tra due mondi, con una 'terra di nessuno' sulle cui secche resta impigliata la bottiglia con il messaggio dell'imperatore.

Ma c'è di più. Il mondo fantastico di Kafka è così perfetto in ogni suo minutissimo particolare che non ci si può penetrare. Come spiega Anders, nell'edificio kafkiano ogni passo in avanti registra una sconfitta. Così nel *Castello* i continui sforzi da parte dell'agrimensore K. (che teoricamente dovrebbe misurare lo spazio) d'irrompere nel castello non fanno altro che ribadire la sua posizione di estraneità, l'essere "chiuso fuori" rispetto a un dentro cui si aspira, in perenne esilio. La peculiarità del caso Kafka sta nel fatto che non si sente chiuso *dentro*, ma chiuso *fuori*. In altre parole non è in gioco la volontà di *erompere* nel mondo, ma semmai d'*irrompere* in esso. Il mondo, e il castello che ne è una *pars pro toto*, è ciò che è assolutamente potente oltremisura, e invalicabile. Si tratta per Anders di una "prigione negativa" in cui l'uomo non si sente chiuso dentro, ma semmai chiuso fuori. È questa per lui la situazione in cui versa l'individuo moderno, che deve confrontarsi con la sua impossibilità di appartenere e dunque con la sua impossibilità di essere. Di qui la disperata richiesta da parte di chi non è (dunque non appartiene) di essere accettato dal mondo.

3. È proprio nelle righe iniziali del suo *Kafka. Pro e contro* che Anders esplicita il suo riconoscersi nello scrittore di Praga equiparando i tentativi di K. nel *Castello* allo sforzo proprio della comunità ebraica di *appartenere a qualcosa* e di essere accettati. E tuttavia trapela in questi passi anche una pesante critica a Kafka, reo di andare ampiamente oltre ciò che è compatibile con la *dignità*. La colpa, così centrale nell'opera kafkiana, prende i connotati di una specie di *narcisismo negativo*, di una *voluptas humilitatis*, e quindi di una forma di masochismo. Ma a ben vedere queste riflessioni introducono una questione centrale (e a ben vedere ambivalente) nella lettura che Anders offre di Kafka. Non possiamo dimenticare che il titolo dello studio recita *Kafka. Pro e contro*. Vediamo meglio. Oltre a riconoscere la sua ammirazione e il suo debito teorico nei confronti dello scrittore praghese, Anders muove al suo indirizzo anche un'aspra critica. Le pagine di Anders, pur riconoscendo a Kafka il merito straordinario di averci dato, insieme a Marx, la più compiuta rappresentazione di un mondo totalmente alienato, ne riconoscono il limite, consistente nel non aver attaccato lo *status quo* esistente. Il fatto è che Kafka sembra dire che le regole del gioco sociale sono immutabili e vanno accettate così come sono. Per questo rischia di diventare 'inutilizzabile' filosoficamente e moralmente, malgrado la ricchezza delle sue vedute. Il limite di Kafka sta nel fatto che il suo antieroe non agisce, ma resta in attesa davanti alla porta della vita.

Certo, questa lettura non riconosce la valenza implicita dell'attendere, come tensione verso qualcosa. Il che appare quanto meno strano in un autore come Anders, che ha eletto Samuel Beckett e la sua celebre pièce dal titolo *En attendant Godot* a teatro emblematico della catastrofe del Novecento.

Il giudizio espresso dalle righe di questo volume può apparire come ingiusto, o almeno spropositato, ma per essere compreso va inserito nel dibattito dell'epoca, soprattutto in quello d'impostazione marxista. Anders non condivide la tesi di partito per la quale Kafka avrebbe in qualche modo contribuito a legittimare una realtà alienata, con il suo ostinato desiderio di essere ammesso in un mondo che pur presenta come assurdo. E si distanzia nettamente da quella sostenuta da altri intellettuali marxisti, *in primis* da quelli che avevano proposto, nel 1946 e all'interno della rivista del Partito comunista francese "Action", di "*brûler Kafka*". Ben lungi dal condividere questo attacco, Anders non manca di riconoscere e di criticare quella sacca di passività che i personaggi di Kafka sono costretti a portare sulle spalle come una gobba, insieme al peso del loro castigo. Le figure kafkiane hanno interiorizzato la sconfitta e il fallimento: hanno trasformato la disperazione in una sorta di apologia della rinuncia al mondo e hanno declinato la loro esistenza nei termini di un processo insensato di accumulazione della colpa. Ma Anders va al di là di tutto questo. Invita, infatti, a leggere Kafka in negativo, a farne un monito prezioso per il futuro: la sua opera tratteggia il mondo come non dovrebbe essere. In altre parole occorre, per Anders, interpretare gli atteggiamenti delle figure kafkiane come 'segnali di pericolo', come negativi rispetto a quella che deve essere la nostra forma di vita. Di qui la raccomandazione di Anders, per il quale non serve a nulla bruciare Kafka, come richiedono i marxisti ortodossi. Occorre invece imparare a «comprenderlo a morte», e questo non è davvero uno sforzo da poco.

INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

Endoxa – Prospettive sul presente è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all’ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza **Creative Commons** (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

DIREZIONE/EDITOR:

MAURIZIO BALISTRERI (Torino) maurizio.blaistreri@unito.it

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) marrone@units.it

FERDINANDO MENGA (Caserta) ferdinandomenga@gmail.com

RICCARDO DAL FERRO (Schio) dalferro.ric@gmail.com

COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Fabio Polidori