



International Association for Art and Psychology

Arte e Psicologia
gruppo di studio interdisciplinare



Franz Kafka, il Castello

**Note interpretative
di Graziella Magherini**

Stefano Poggesi De Rosa
Kafka e Sartre: una continuità

Prefazione

Con questo numero ha inizio una nuova serie di “Arte e Psicologia” dedicata a monografie riservate a scrittori, artisti, musicisti, fenomeni culturali. Il primo numero è consacrato a Franz Kafka, in particolare al suo romanzo “Il castello”. Le note interpretative di Graziella Magherini che qui sono offerte al giudizio del lettore, risalgono ad alcuni anni orsono. Rileggendole, abbiamo ritenuto che esse non abbiano perso nulla della loro forza originaria e che il tempo, anzi, abbia dato loro ancora più profondità.

Sulla nuova veste del periodico ci farebbe piacere ricevere commenti e giudizi di associati e di lettori.

Stefano Poggesi De Rosa



Indice	Sul margine estremo	pag 3
	Struttura del tempo nel Castello	4
	Stile kafkiano: esempi di scrittura	7
	Diari e romanzo. Verso il Castello	13
	L'universo femminile di Kafka	18
	Il tema della colpa nell'opera di Kafka	24
	Kafka e la psicologia	30
	Klamm e Burgel	37
	Da Kafka a Sartre: una possibile continuità	49



Copyright © 2011 NICOMP L.E.
Piazza Madonna degli Aldobrandini, 1
50123 Firenze
Tel. e fax +39 055 26 54 424
e-mail nicomp-editore@tiscali.it
www.nicomp-editore.it

Sul margine estremo

In una pagina dei *Taccuini*, Kafka scrive: “Io ho potentemente assunto il negativo del mio tempo che mi è certo assai vicino e che io non ho il diritto di combattere, ma, in certo modo, di rappresentare. Né al pochissimo di positivo, né al negativo estremo che si rovescia in positivo, io ho partecipato in alcun modo. Io non sono stato introdotto nella vita, come Kierkegaard, dalla mano già cadente del cristianesimo, e neppure ho afferrato l’ultimo lembo dileguante del mantello ebraico da preghiera. Io sono una fine o un principio”. Un discorso sul “dolore” in questo scrittore potrebbe cominciare da qui; da questa assunzione del negativo a fini di rappresentazione, ma senza l’estasi e il compiacimento della tragedia e del nulla. Osserva Remo Cantoni: “Ammalato in cerca di guarigione, continuò fino all’ultimo a cercare e volere il positivo” (nel vol. *Che cosa ha veramente detto Kafka*, Roma, Ubaldini, 1970, p. 31). Allora è in questa tensione, in questo margine che bisognerebbe indagare, in una “altalena” fra la coazione a scrivere, cioè a rappresentare il negativo e la cognizione che la vita non procede soltanto in quella direzione. Quindi è una sfida, come è stato detto da Marthe Robert (*Solo come Kafka*, trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1982) e il dolore è implicito nell’altalena della sfida. In una lettera a Oskar Pollak (9 novembre 1903), Kafka così esemplifica questo rischio continuo: “Dio non vuole che io scriva, io invece, io devo”. In questa frase (“Dio non vuole che io scriva...”) c’è poi una concezione della “scrittura”, come qualcosa di assoluto, come una attività che, al tempo stesso, è totale e perversa. Facciamo un esempio delle modalità annesse da Kafka alla scrittura, per farne non uno strumento qualsiasi di trasmissione del pensiero o della volontà, ma l’unico mondo esistente. Le *Lettere a Felice*, cioè a una delle fidanzate legate a lui da vincoli tormentosi (1912-1917) sono non un epistolario d’amore, ma “il luogo di una battaglia, di uno scontro, in cui Kafka e Felice si alternano le parti di carnefice e di vittima, all’interno di uno spazio che è il prodotto della scrittura, attività perversa che si vuole assoluta”¹. In che senso la scrittura è una attività che ha a che fare con il perverso? Perché è una tela ordita per attirare entro un cerchio, per afferrare e catturare l’altro, il prossimo (in questo caso Felice) che si è scelto a interlocutore-vittima della sfida, a com-

¹ Franco Rella, *Ipotesi per una descrizione di una battaglia*, nel vol. *La critica freudiana*, a cura di F. Rella, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 196.

partecipe del dolore. Felice, rispondendo alle lettere, cade nel cerchio (nella “cerchia oscurabile”), un cerchio che deve a detta di Kafka, essere ininterrottamente alimentato. Di qui la “continuità”, la “regolarità”, l’assenza di vuoto (di silenzio) che la scrittura vuole assicurare. Immane difesa? Difesa onnipotente? Scegliamo questa frase di Kafka: “la regolarità del nostro carteggio mi importava più di ogni altra cosa”; perché “in fondo mi è *indifferente di che cosa scrivo*, basta che con ogni parola io creda di toccare te”. Commenta Rella: “Tutto deve essere scritto, tutto deve essere letto. Non bisogna lasciare interstizi tra le parole, spazi da cui possa passare l’*altro*. La scrittura e la lettura devono coprire tutta la realtà” (*op. cit.*, p. 197). L’altalena è fra scrivere e parlare, fra surrogare la vita rappresentandola e vivere? Da notare la massima ambiguità di questi dilemmi; o la vita trafitta dalla massima ambivalenza analitica, fino a ricrearla, o sostituirla o comunque a farne altra cosa. Felice rappresenta la norma della vita, così come Kafka la sfida alla norma? Non è solo questo; c’è qualcosa di più; c’è un modo diverso e incompatibile di fabbricare argini al dolore? Qui merita una citazione il passo di Franco Rella (*op. cit.*, p. 200): “Kafka è tutto preso dal gioco che Freud ha descritto in *Al di là del principio di piacere*, il gioco del *fort-da*, “via-qui”, in cui il bambino domina il terrore dell’assenza della madre *rappresentandola* nella lingua, in una serie di segni, in una sorta di scrittura scenica, in cui sono investiti e il corpo e la voce. Ma questo giuoco che dà origine alla rappresentazione e al suo dominio, non solo ci permette di dominare il dolore dell’assenza, ma richiede l’assenza”. Per dominare il dolore, si richiede quello stesso dolore o una dimensione di dolore è necessaria alla mobilitazione delle forze intellettuali?

Struttura del tempo nel Castello

“Dentro di noi vivono ancora gli angoli bui, i passaggi misteriosi, le finestre cieche, i sudici cortili, le bettole rumorose e le locande chiuse. Oggi passeggiamo per le ampie vie della città ricostruita”. Queste parole di Kafka sono tratte dai suoi colloqui con Gustav Janouch, che furono fatti conoscere solo molto più tardi e che sono eloquenti, di una eloquenza addirittura superiore a quella che lo scrittore si sarebbe concessa nello

‘spazio letterario’. Perché nel passo citato si parla con una chiarezza critica, quasi con una ermeneutica analitica, di due strati dell’uomo, uno strato basso di tenebra, di sudicia, vischiosa tenebra e uno strato alto, nobile, solare. L’uomo è una città, i cui bassifondi sono fogne maleodoranti, tane e rifugi osceni, percorse da schieramenti massicci di topi, di scarafaggi, da tutta la fauna degli incubi. Poi se si sale al piano superiore, si vede come uno scenario ricostruito, ma non si può dimenticare che quei cartoni da teatro poggiano su argille troppo morbide per non sprofondare un giorno o l’altro negli abissi delle cantine. Come si vede anche da una frase del dottor Kafka il lettore di oggi riceve tanto filo da costruire la serie di trame e, opposizioni psicoanalitiche fra un interno e un esterno, un dentro e un fuori, una notte e un giorno, tra il buio dell’inconscio e la luce della coscienza. E non c’è dubbio che questo intreccio analitico abbia un fondamento non ipotetico, ma nelle scritture di Kafka e nel disegno della sua vita giornaliera indirizzata al solo scopo dello “scrivere” si assiste ad una cancellazione del confine tra le due dimensioni, ad un occultamento delle tracce che separano il noto dall’ignoto, il giorno dalla notte. La dimensione, in cui il verbo di Kafka si insedia, è dunque una zona mista, alla convergenza di due fiumi, uno limaccioso e carico dei detriti più immondi e uno di acque chiare. Faremmo fatica a tradurre in termini psicologici corrispondenti; che i detriti impastino gli istinti e le forze cieche della nostra notte e le acque chiare simboleggino il corso della nostra ragione può essere anche vero, ma ciò per cui Kafka è Kafka non è nell’operazione del distinguere e del separare, quanto in quella di confondere i piani, stabilire un contatto concreto, materiale fra le varie parti della personalità. I punti ciechi si risvegliano dal loro sonno e cominciano a rappresentarsi in movimento davanti a un Io, che avendo le regole, le leggi del giorno, vede invece annullarsi il proprio codice e animarsi al suo posto un balletto di figure scheggiate e dormienti. Un contatto lungo, rischioso, un occhieggiare là dove gli occhi si dovrebbero distogliere; un’applicazione quasi diligente a scrutare nel loro realismo le manifestazioni del sogno, del reale perduto o reificato nel passato o della realtà frammentata, che ha abbandonato la forma della consistenza per acquisire le forme della trasformazione, della dissoluzione. È stato detto che l’inconscio, su cui Kafka affonda le sonde della sua visione, è “documentato”. È un inconscio popolato di figure, un inconscio che ha una sua topografia urbana, una sua periferia; una dimensione trafficata, vociante, animata, chias-

soa, lasciva, stizzosa, severa. Uno spazio su cui sembra che domini il caso, ma non il caso della libertà, ma il caso dell'arbitrio. Ma poi si scopre che è un arbitrio guidato per far male, per incrudelire contro il qualcuno che è entrato dove non poteva entrare, anche se ci è stato chiamato, convocato (è il caso di K. l'agrimensore, di cui è stata richiesta fino ad un certo punto l'opera dai Signori del *Castello*). In una lettera all'amico e futuro editore Max Brod del luglio 1922, Kafka parla del romanzo che sta scrivendo (e una parziale lettura sarebbe stata fatta alla presenza dello stesso Brod il 15 marzo 1922) come di una discesa all'inferno: "Questa discesa alle potenze delle tenebre, questo scatenamento di spiriti legati per natura, i problematici amplessi e tutto quanto può avvenire laggiù, di cui qua sopra non si sa nulla quando si scrivono racconti alla luce del sole". Viene in mente un altro viaggio all'inferno, l'"Acheronta movebo" che Freud pone come epigrafe alla *Interpretazione dei sogni*. E quel verso era di Virgilio, di un'altra discesa alle potenze inferie. Ci sarebbe da notare che nella letteratura (e per un istante mettiamo anche Freud in questa categoria) la conoscenza di sé è vincolata all'esperienza della discesa alle tenebre, come a fondamento, a pilastro dimenticato della civiltà individuale. Questa discesa è guidata (pensiamo a Virgilio per Dante, alla nuova scienza psicologica per Freud), mentre in Kafka l'escursione in abisso è senza compagni, senza immagini solidali, senza una sapienza amica. Il suo personaggio appare all'improvviso là dove è stato chiamato, ma da quali voci o sussurri e quando resta misterioso, là dove però non è voluto: "Era tarda sera quando K. arrivò. Il paese era affondato nella neve. La collina non si vedeva, nebbia e tenebre la nascondevano, e non il più fioco raggio di luce indicava il grande Castello. K. si fermò a lungo sul ponte di legno che conduceva dalla strada maestra al villaggio, e guardò su nel vuoto apparente"². I movimenti di K. sono rallentati; egli sfiora continuamente la soglia del sonno, in una alternanza di sonno cercato come rifugio, procurata cecità e forse dolcezza d'oblio; e veglia violenta e imposta. Il tempo così rallentato è quello di un dormiveglia ambascioso, nel corso del quale più volte capita di perdere e di ritrovare la strada del giorno. Guardiamo a questa sequenza, ancora nella prima pagina del *Castello*: "Faceva caldo, i contadini erano silenziosi, K. li guardò ancora per qualche

2 F. Kafka, *Il Castello*. Edizione integrata con varianti e frammenti, trad. di A.Rho, *Introduzione* di R.Fertonani, Milano, Mondadori, 1980, p. 43 (Siglato C).

minuto con gli occhi stanchi, poi s'addormentò. Ma poco dopo lo svegliarono" (C 43). Ma anche i Signori del Castello, Klamm ad esempio, l'inaccessibile che può essere spiato solo da un "bucolino", da un "piccolo foro" praticato nella porta "a scopo d'osservazione" (C 74), anche questi Signori, questo Klamm sono dormienti, sempre mezzo appisolati, quasi rapiti, sequestrati nella loro inaccessibilità, nella loro imperscrutabilità. "A che cosa pensano nel loro dormiveglia? Sono forse gli epigoni degli Atlanti che reggono il mondo sulla nuca? È forse per questo che tengono la testa 'così profondamente abbassata sul petto che non si vede quasi nulla degli occhi', come il castellano nel suo ritratto o Klamm quando è solo con sé? No, non è il globo che essi portano; ma anche il lavoro più comune ha lo stesso peso..."³. Si nota nella vita del Castello un ritmo alterato; ora ogni movimento è rallentato, ora sproporzionatamente accelerato; la pellicola ha tempi lunghi come "ere" e tempi riaccurciati come vortici. È chiaro che lo scrittore interviene scientemente per trattare il tempo, ma questa durata non è propriamente psicologica, essa è piuttosto una durata prepsichica e quindi una 'non durata', una linea spezzata, una discontinuità, una non storia. Cosa intendiamo dire con 'durata prepsichica' (tanto varrebbe chiamarlo 'scorrimento preistorico del tempo')? Intendiamo, la struttura atemporale di quella zona mista, in cui la mente si specchia senza intermediazioni nella densità di un nucleo originario. Il tempo è un vettore che s'inceppe, che cade e si rialza; anche il tempo acquista una sua figura claudicante, deforme; un volto di violento chiaroscuro. Anche il tempo si addormenta e si risveglia.

3 W.Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, nel vol. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1981, trad. e introduzione di R.Solmi, p. 275.

Stile kafkiano: esempi di scrittura

Il linguaggio di Kafka è insolitamente e apparentemente semplice, nel senso che è privo di audacie formali, di invenzioni neologistiche, di barocchismi espressionistici. Nei primi racconti come *Dialogo con il devoto* e *con l'ubriaco* e i frammenti visionari di *Contemplazione*, Kafka è più vicino allo stile degli espressionisti,

uno stile che scompone la realtà con una mobilità quasi cinematografica, ma anche uno stile che vede l'uomo alla stregua di una forma meccanica (il termine 'robot' viene inventato proprio in questo periodo e in un ambito di cultura letteraria tedesca). Nel *Castello* lo stile kafkiano si è assestato definitivamente, è diventato "uno strumento espressivo inconfondibile per la precisione e la secchezza del periodo, unito da un tono grigio, uniforme, in una compagine senza incrinature"⁴. Pur lavorando su una traduzione (quella di Anita Rho), e quindi non potendo riferire nel merito dell'originale tedesco, è possibile dare qualche esempio sia della 'inconfondibilità' (ciò che fa dire 'kafkiano' e ne estende la portata a situazioni che non sono, alla lettera, di Kafka) e della "precisione" di questo stile. L'uniformità è pure una caratteristica del *Castello*, mentre lo è meno di altri romanzi (*America* poniamo) e di altri racconti. Ma l'uniformità non è confondibile con la monotonia, è piuttosto una capacità superiore di dominare le effrazioni, il collante di una razionalità di rara potenza. Cominciamo dal II Capitolo e dall'incontro con i due aiutanti che avrebbero dovuto assistere K. nel lavoro di agrimensura. Con i due esseri, chiamati Artur e Jeremias, siamo già in una dimensione pienamente kafkiana e anche letteralmente kafkiana: "Chi siete?" domandò, e li guardò l'uno dopo l'altro. "I vostri aiutanti" risposero. "Sono gli aiutanti" confermò sommessamente l'oste. "Come?" chiese K. "Siete i miei vecchi aiutanti, quelli che ho fatto venire e che aspettavo?" Essi risposero affermativamente..." (C 57). È una figura doppia, dalla vitalità incontenibile, una simbolica degli istinti, ma vediamo come Kafka ci mette di fronte non all'astrazione del simbolo, ma all'immagine concreta, realistica del doppio:

4 R.Fertonani, Introduzione al *Castello*, cit., p. 30.

Presero posto tutti e tre a un tavolino, e sedettero lì, abbastanza silenziosamente, davanti ai loro boccali di birra, K. nel mezzo, a destra e a sinistra i due aiutanti. C'era un altro tavolo occupato da contadini, come la prima sera. 'Non è facile trattare con voialtri' disse K. confrontando i loro visi, cosa che aveva già fatto parecchie volte, 'come faccio a distinguervi? Siete diversi soltanto di nome, per il resto vi somigliate come...' esitò un attimo, poi continuò involontariamente 'vi somigliate come serpenti'. Essi sorrisero. 'Gli altri ci sanno distinguere benissimo' dissero per giustificarsi (C 58).

Quindi la semplicità è solo di facciata, non ci sono parole difficili, né vanità espressive. L'espressione è tesa unicamente alla rappresentazione esatta di una cosa o oggetto o situazione che non appartiene alla dimensione normale. Kafka rappresenta puntigliosamente, meticolosamente, realisticamente un mondo che stride con la realtà che più di frequente conosciamo. Da qui il contrasto fra lo strumento descrittivo e la cosa descritta. Sappiamo dalla lettura degli *Epistolari* che Kafka aveva una grande memoria per i particolari, per i dettagli che riguardavano se stesso o le persone che lo avevano colpito. Elias Canetti, uno dei suoi più prestigiosi interpreti, a proposito della sesta lettera a Felice, una cronaca estremamente minuta del loro primo incontro, parla di Kafka come di “uno scrittore di tipo flaubertiano, che nulla ritiene triviale, purché sia esatto”⁵. Questa mi sembra una annotazione molto pertinente anche allo stile del *Castello*, una precisione portata al limite della pedanteria, ma una pedanteria che ottiene un effetto di angoscia. Pensiamo al mondo dei funzionari, a quell'universo di carte, di documenti, all'arbitrio che circola in quel mondo apparentemente dominato, catalogato, ma sempre sulla soglia di esplodere in un intollerabile caos. E poi il senso del vano, dell'inutile, del perduto; della mancanza di senso Kafka è forse il più grande epico nella storia della letteratura. Leggiamo questa pagina disperante; riguarda le modalità con cui Barnabas, il messaggero che comunica a K., riceve o almeno dovrebbe ricevere gli ordini da Klammm:

5 Elias Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, nel vol. *La coscienza delle parole*. Saggi, Milano, Adelphi, 1984, p. 118.

Ancor più grave mi sembra il modo in cui Klammm riceve Barnabas. Barnabas me l'ha spesso descritto e persino disegnato [...] Sul leggio vi sono grandi libri aperti, l'uno vicino all'altro, e ritti davanti ad essi stanno i funzionari e li compulsano. Essi non leggono sempre lo stesso libro, ma invece di scambiarsi i volumi si scambiano i posti [...] Sul davanti, addossati al leggio, ci sono tavolini bassi a cui siedono degli scrivani che scrivono sotto dettatura quando i funzionari lo desiderano. Per Barnabas è sempre oggetto di meraviglia il modo in cui questo avviene. Il funzionario non dà un ordine espresso, né detta ad alta voce, ci si accorge appena che stia dettando; egli ha tutta l'aria di leggere come prima, però si mette

a bisbigliare, e lo scrivano lo sente [...] Certo Barnabas ha agio di fare queste osservazioni, perché nello spazio riservato al pubblico egli sosta per ore e talvolta per giornate intere prima che lo sguardo di Klamm si posi su di lui. E anche quando Klamm l'ha già visto e Barnabas s'è irrigidito sull'attenti, non v'è ancor niente di deciso, perché può darsi benissimo che Klamm torni a immergersi nel suo libro e lo dimentichi. Molto spesso è così. Ma che cos'è un servizio di messaggero che ha così poca importanza? Mi si stringe il cuore quando Barnabas al mattino dice che va al Castello. Quella strada probabilmente inutile, quella giornata probabilmente perduta, quella speranza probabilmente vana... (C 196-197).

La forza di questa scrittura è nel rapporto di necessità che vincola il senso con la sua espressione, sì che la funzione consegue una consistenza di tale densità da essere impenetrabile. Questo è un aspetto su cui conviene insistere; la chiarezza del dettato kafkiano è apparente, cioè è chiaro il senso manifesto, o meglio è chiaro l'ordine sintattico delle frasi, ma tutto il resto è enigmatico, è un punto cieco, una domanda sul nulla forse. Kafka, attraverso i personaggi, lascia cadere quasi inavvertitamente parole che hanno un peso enorme e che pure non si lasciano tradurre in alcunché di preciso, sia pure di terribile. È un terrore arcano che avvolge K. in urto con un mondo che non lo vuole. Leggiamo un brano di pag. 69, nel XI cap., dove si parla del rapporto con la famiglia di Barnabas, la cui storia sconvolgente verrà narrata per esteso nel cap. XV;

La gente del paese, che lo manderà via o che aveva paura di lui, gli sembrava meno pericolosa, perché in fondo lo rinviavano soltanto a se stesso, e lo aiutavano a tener raccolte le sue forze; ma questi soccorritori apparenti, che grazie a una piccola mascherata invece di condurlo al Castello lo introducevano nella propria famiglia, volontariamente o no lo sviavano dal suo intento e lavoravano a distruggere le sue forze (C 69).

La pedissequa precisione dei dettagli può sembrare parodica del fatto tragico che è il senso generale che sfugge. Così l'occhio della mente indugia sui particolari, perché è l'unico appiglio nel vuoto. L'oscura

minaccia che pesa su K. è appunto quella di non sapere e pertanto di muoversi in modo rischiosissimo tra le convenzioni del Castello. Riportiamo un brano del cap. IV, nel quale l'ostessa avverte minacciosamente K. della sua insipienza e della sua imprudenza:

“Signor agrimensore, le do ancora un consiglio da meditar per la strada, perché, nonostante i suoi discorsi e le offese rivolte a una vecchia come me, lei è pur sempre il futuro marito di Frieda. E solo per questo motivo io le dico che lei è spaventosamente all’oscuro della situazione, vengono i sudori freddi a chi l’ascolta e confronta mentalmente ciò che lei pensa e afferma con i fatti reali. Questa sua ignoranza non si può correggere in una volta sola, e forse non si può correggere affatto, ma molte cose andrebbero meglio se lei mi credesse almeno un poco e tenesse sempre presente la sua insipienza...” (C 90).

Lo stile kafkiano è anche una strategia che progressivamente assimila, all'interno di una trama quasi invincibile, la sua vittima. Ma poi questa vittima non è propriamente tale e si dibatte con le armi della ragione e della volontà; entra in collisione (si è visto nel dialogo della ostessa) con leggi ignote a lui o forse con leggi non scritte, alle quali una misteriosa alterità si attiene per oscure tradizioni. E la scrittura inesorabilmente accompagna il farsi e il disfarsi di questa tela immane, con una alternanza di razionalità esasperata e di dissoluzione nell'assurdo o nel vano di tanta prodigiosa potenza intellettuale. Ad una esemplificazione di forme stilistiche nel *Castello* non può mancare una delle pagine del III cap. in cui lo scrittore fonde insieme una descrizione di amplesso e una proiezione di lande inaccessibili:

Non era ancor uscito, che già Frieda aveva spento la luce elettrica ed era sotto il banco, accanto a K. “Amore! Amore mio!” bisbigliò, ma senza toccarlo. Come sfinita di tenerezza giacque supina con le braccia distese, il tempo doveva apparire infinito al suo amore felice; ella sospirò, più che non cantasse, un'arietta in voga. Poi sussultò spaventata, poiché K. restava immerso nei suoi pensieri, e si mise a tirarlo come una bambina: “Vieni, qua sotto si soffoca”; si abbracciarono, il corpo gracile bruciava nelle mani di K., in un deliquio a cui K. cercava incessantemente ma invano di strapparsi, caddero a

terra pochi passi più in là, urtarono con un colpo sordo la porta di Klamm e rimasero lì distesi fra piccole pozze di birra e altri rifiuti di cui il pavimento era coperto. Così passarono ore, ore di palpito comune e di comune respiro; ore durante le quali K. ebbe l'impressione costante di smarrirsi, o di essersi tanto addentrato in un paese straniero come nessun uomo prima di lui aveva mai osato, in una terra ignota dove l'aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell'aria nativa, dove pareva di soffocare tanto ci si sentiva estranei, e tuttavia non si poteva far altro in mezzo a quegli insani allettamenti che inoltrarsi ancora, continuare a smarrirsi (C 78).



Diari e romanzo. Verso il Castello

I *Diari* del 1922 cominciano con la notizia di un “crollo, così completo come fosse in quella notte di due anni fa. Altro esempio non mi è mai capitato. Tutto pareva finito e anche oggi pare che non sia altrimenti”⁶. La nota cade il 16 gennaio e, secondo Giuliano Baioni, essa “coincide quasi certamente con l’inizio della stesura del *Castello* [Das Schloss]”⁷ la cui composizione va dal gennaio al settembre del 1922. Nell’appunto del 16 gennaio, che inaugura il diario del ’22, abbastanza esteso e che giungerà al 18 dicembre, Kafka analizza

6 Franz Kafka, *Confessioni e diari* [16 gennaio 1922], a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 605. (I *Diari* sono tenuti dal 1910 al 1923, specie nei primi anni dal 1910 al 1915 con la maggiore estensione nel 1911, nulla nel 1918, ridotta a una pagina per il 1919, il 1920 e il 1923). Il 1922 è un anno relativamente ricco di memorie scritte che procedono parallelamente alla stesura del *Castello*, anche se non ne rammentano concretamente l’esistenza. Gli epistolari, come i *Diari*, aprono più di uno spiraglio nell’intimità, altrimenti impenetrabile, dell’uomo Kafka, ma anche nei *Diari* Kafka è soprattutto uno scrittore. Il che significa che non si apre in direzione di una facile aneddotica biografica e che la scrittura rimane anche una copertura, un sigillo più che uno svelamento. Si possono considerare i *Diari* un contenitore di prove, abbozzi, schizzi, cartoni descrittivi funzionali ad una metamorfosi creativa, ma sempre dotati di una inconfondibile autonomia espressiva. Dice Cinzia Calcagnile nella *Introduzione* a F. Kafka, *Lettere a Milena*, a cura di Willy Haas, Traduzione di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1979 che la funzione della scrittura dei carteggi è di “aprirci uno spiraglio sull’atteggiamento dello scrittore nei confronti della propria opera, della propria attività creativa” (p. 5). Questo significa anche che il *Diario* è un metatesto, una scrittura sulla scrittura. Non esistono facili condensazioni della “peculiarità” kaffkiana; le maschere si succedono alle maschere. Non esiste un volto da incamerare in una foto tessera, di cui impadronirsi. Lo scrittore si caute da ogni aggressione della curiosità esegetica e il *Diario* è più una comunicazione intramentale, nella circolarità intrapsichica del soggetto stesso che una trasmissione all’esterno di dati intimi. Non è una autobiografia, in cui è implicita una sorta di esemplarità da rivendicare e da esibire. Confessione forse o giornale di viaggio in una galassia in cui sono state fatte tacere tutte le voci e in cui sono state spente tutte le luci. È un palcoscenico dove un punto cieco viene enormemente ingrandito da un riflettore altrettanto gigantesco. La cifra kaffkiana è quella della diversità come esclusione da una genealogia feconda: “Senza antenati, senza nozze, senza discendenti, con una voglia selvaggia di antenati, di nozze e di discendenti. Tutti mi porgono la mano: antenati, nozze e discendenti, ma troppo lontano per me. Di tutto esiste un surrogato misero, artificiale: degli antenati, delle nozze e dei discendenti. Lo si crea nelle convulsioni e, quando non si perisce per queste, si perisce per la desolazione del surrogato” (21 gennaio 1922, in *Confessioni e diari*, cit., p. 610). La tipologia dello scapolo (o dell’uomo senza generazione propria) è designata nel martirio di nervi di Sisifo; nella centralità assoluta e mai dismessa

il “crollo”, affermando che esso può essere inteso sotto due aspetti: “Primo: Il crollo, l’impossibilità di dormire, impossibilità di vegliare, impossibilità di sopportare la vita o più esattamente la successione nella vita. Gli orologi non vanno d’accordo, quello interiore corre a precipizio in un modo diabolico o demoniaco o in ogni caso disumano, mentre quello esterno segue faticosamente il solito ritmo. Che altro può accadere se non che i due diversi mondi si dividano? Si dividono, infatti, o almeno si danno strappi a vicenda in modo pauroso. L’impeto del ritmo interiore può avere ragioni varie, la più visibile è l’osservazione di sé che non lascia calmare alcuna idea, ma le porta a galla tutte per poi a sua volta essere incalzata come idea di una nuova osservazione di sé”. Kafka prosegue nell’identificare la qualità e le circostanze della sua “solitudine”, una solitudine “che per la maggior parte mi fu sempre imposta e in parte fu da me cercata”. Dove essa conduca, Kafka se lo dice con le modalità obiettive con cui si stila una diagnosi: “Può portare, e ciò mi sembra ineluttabile, alla follia”. Si respira un clima di massima tensione introspettiva, di feroce autoanalisi, per uno spietato ‘redde rationem’: “Che hai fatto del dono del sesso? È fallito, si dirà infine, e sarà tutto. Ma

della personalità solitaria, unica e perciò eterna per sé: “C’è anche un po’ del sentimento che dice. Tu non conti più, a meno che tu lo voglia. Per contro il sentimento di chi non ha figli dice - Tu conti sempre, volere o no, ogni istante sino alla fine, nello strazio dei nervi, sempre tu conti e senza risultato. Sisifo era scapolo” (19 gennaio 1922, in *Confessioni e diari*, cit., p. 608). Si vedano anche le osservazioni sugli “Scapoli del ricordo” (22 gennaio 1922, in *Confessioni e diari*, cit., p. 610), un confronto con zio Rudolf, fratello della madre di Kafka. Tale osservazione (“modellarsi, nell’aspetto e nel contegno, sull’esempio di uno o due scapoli come appaiono nei ricordi d’infanzia”) è in un racconto brevissimo *La infelicità dello scapolo* (1911), che fa parte di *Meditazione* che esce nel gennaio 1913 ora in F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1970, p. 119).

7 G. Baioni, *Franz Kafka. Il Castello*, nel vol. a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris, *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai “Buddenbrook” alle nuove forme sperimentali*, Torino, Einaudi, 1973, p. 149. In questo saggio, l’autore, cui si devono alcuni fra i più importanti studi italiani su Kafka, analizza la fase genetica del *Castello*, come esso si snodi, vetta insuperata e paurosa, da un groviglio di tracce epistolari, private. “È significativo, e di estrema importanza per la comprensione del *Castello*, il fatto che le lettere e le annotazioni che ne precedono e ne accompagnano la composizione, siano dominate dalla prospettiva della memoria: ‘Sono una memoria che si è fatta corpo’ - si legge nei diari il 15 ottobre 1921. Lo scrittore rimedita la propria vita, si chiede conto del fallimento della propria esistenza di poeta e di uomo. Quando incomincia a scrivere *Il Castello* Kafka ha trentanove anni” (*ibid.*, pp. 149-150).

avrebbe potuto riuscire facilmente. Certo un'inerzia, e anche questa inavvertita, ha recato la decisione. Che ci trovi di strano? Così è stato nelle più grandi battaglie della storia. Le inezie decidono delle inezie". La sigla M ("M. ha ragione: La paura è l'infelicità, ma non perciò il coraggio è la felicità, è invece mancanza di paura...") evoca in queste carte segrete la luminosa, appassionata figura di Milena Jesenská, la donna con la quale ha iniziato dal 1920 un carteggio invasivo e perturbante e personaggio la cui sagoma o la cui ombra si riflette nella figura di Frieda nel *Castello*. Nel *Diario* del 15 ottobre 1921 Kafka dice di avere consegnato da una settimana: "tutti i diari a M.". Perciò egli può chiedersi, nel gennaio dell'anno successivo, osservando il tono fiacco, un po' forzato e forse pietoso delle sue visite, se Milena ha "trovato nei *Diari* qualcosa di decisivo contro di me?". Il tema della colpa, come di un peccato contro la vita, di un tradimento delle leggi costitutive e vitali della comunità, trova nei *Diari*, in una scrittura aspra e nuda, senz'altro conforto che non sia un progresso spaventoso e dolente di chiarezza inferiore, la sua modulazione più cruda. Una infinita nostalgia della vita quale non è stata, quale non è potuta essere o non si è voluto che fosse, ma in uno stile asciutto, arido, che concentra in sé una massa enorme e rappresa di emozioni, di bisogni. Una ascesi sacrificale che sembra non avere altro senso che una paradossale dannazione. La scrittura dei *Diari* kafkiani è priva di spessore psicologico, se per psicologia intendiamo un gioco su margini liberi, su morbide e flessibili congiunture e ambiguità della persona. Essi sono piuttosto il giornale di bordo di un viaggio in contrade desolate al confine di un deserto o di uno spazio vuoto e siderale. L'alto tasso di rischio è distintamente percepibile, come se con la parola scritta scavasse nella direzione proibita di una intelligenza del mondo che portasse solo castighi. Kafka tiene per sé, per la sua scrittura, un dominio separato, lo spazio della notte, a grandi distanze dalle diurne convenzioni della vita comune. Si è lacerato un rapporto e la solitudine, imposta o scelta, è diventata una alternativa che ha il contrassegno di una libertà terribile, di un destino di ricerca ai confini estremi del mondo abitato. C'è in Kafka, fortissimo, il senso della propria inviolabile individualità, ma questa individualità, questa peculiarità è stata, una volta e sempre, conculcata. Leggiamo una annotazione, riportata nella minuta biografia che Wagenbach ha dedicato alla giovinezza dello scrittore, una di quelle note che fanno diventare gigantesco e irrimediabile un torto subito e creano, in poche battute, l'universo

curvo e sfigurato della violenza ricevuta e di un rancore restituito inestinguibilmente per sempre. Sarebbe quasi nel modo in cui si considera determinante quell'evento che ha interrotto per sempre una comunicazione di fiducia, d'amore, che Kafka insista su nessi naturalistici, su una consequenzialità non modificabile: "Ogni uomo è caratteristico e chiamato ad agire in forza della sua peculiarità. Egli deve però trovare piacere nella sua particolarità. Per quanto ne so io, sia a scuola che a casa, lavoravano per cancellare tale peculiarità... Non si arriverà mai, per esempio, a far capire ad un ragazzo, sprofondato nella lettura serale di una storia emozionante, con argomenti trovati apposta per lui, che deve interrompere la lettura e andare a letto... Questa era la mia peculiarità. La si umiliava girando la chiavetta del gas e lasciandomi senza luce. A giustificazione di ciò si diceva: Tutti vanno a dormire, quindi devi andare a dormire anche tu. Questo lo vedevo e dovevo crederci, benché mi sembrasse incomprensibile... Io restavo fermo nella mia convinzione che giusto quella sera nessuno al mondo avrebbe letto volentieri come me. E nessun richiamo alla generalità avrebbe potuto contraddirla in quel momento... io sentivo solo il torto che mi veniva fatto e andavo a letto triste mentre si sviluppavano i primi sintomi dell'odio che determina la mia vita in famiglia e quindi, in un certo senso, tutta la mia vita... Non si riconosceva la mia peculiarità"⁸. L'odio, provocato dalla negazione della peculiarità, provoca a sua volta, in termini gnoseologici, una redistribuzione di senso in tutte le cose; la condizione umana non è più accettabile all'inchiesta della mente kafkiana, deve essere in qualche modo ricompresa ab ovo, ripercorsa dentro per essere ridefinita e circoscritta. Baioni osserva che il protagonista del *Castello*, dalla "simbolica pantomima" di K., non poteva che essere un "agrimensore", cioè "uno che pretende appunto di delimitare il reale, di darne una mappa, un rilievo, una descrizione topografica precisa e definitiva"⁹. Questa, della misurazione dei limiti e dei significati della condizione umana, è una sfida della conoscenza che, pur detenendo la stessa potenza di una prova faustiana, si veste di panni più dimessi e si confonde nell'universo concentrazionario di una minutaglia di creature enigmatiche e ostili, vittime-complici di una assurda aristocrazia di invisibili.

8 Klaus Wagenbach, *Biografia della giovinezza 1883-1912*, Bern 1958, trad. ital. di P. Corazza, Torino, Einaudi, 1972, *Il liceo* (1893-1901), p. 39.

9 G. Baioni, *Il castello*, in *Il romanzo tedesco*, cit., p. 150.

Leggiamo ancora qualche testimonianza su Kafka negli anni del liceo: “Per lui la scuola fu sempre qualcosa che non lo toccava molto nell’intimo, ma che doveva essere fatto bene. Gli volevamo tutti bene e lo stimavamo, ma non riuscimmo mai a entrare nella sua intimità, era come se fosse sempre circondato da una parete di vetro... egli restava distante ed estraneo”¹⁰. Kafka stesso parla, come conseguenza dell’“odio”, dello sviluppo dentro di sé di una “indifferenza fredda, appena mascherata, incrollabile, infantilmente inerme, spinta fino al ridicolo, animallescamente soddisfatta di un ragazzo dalla fantasia sufficiente ma fredda”¹¹. La freddezza, quella maschera protettiva fatta di lontananza, sono le modalità che consentono di rimisurare la condizione umana. Anche per questo Kafka può scrivere nei taccuini che non ci sarà, per lui, più psicologia; l’agrimensore che nel *Castello* vaga alla soglia della dimora dei Signori, chiamato eppure respinto, convocato per svolgere il suo compito di misuratore, ma sospeso in una attesa limbale, è il protagonista di una parabola che sintetizza le sparse annotazioni dei *Diari*, così come nell’unità del protagonista K. si saldano le diverse identità che i *Diari* lasciano trasparire¹².

10 K.Wagenbach, *Kafka*, cit., p. 38.

11 *Ibid.*, p. 39.

12 Il nesso autobiografia e scrittura è, come abbiamo cercato di vedere, strettissimo e, al tempo stesso, insondabile. Sbaglieremmo se valutassimo la scrittura del *Castello* alla stregua di una espressione di sé, una confessione mascherata. Eppure si dovranno leggere attentamente gli scabri e intensi appunti del *Diario* 1922, che parallelamente al *Castello*, ma senza incontrarlo mai, designano l’area, il terreno di coltura del romanzo (in *Confessioni e diari*, cit., pp. 605 e segg.). Marthe Robert, una delle lettrici più assidue e congeniali dello scrittore boemo, osservava recentemente in un articolo per il centenario (*Il molto discreto signor Franz Kafka*, in “II Corriere della sera”, 8/VII/1983) che nel *Castello* la perdita di tracce biografistiche è più accentuata che per il *Processo* o altri racconti, che “l’astrazione è, se possibile, ancora più spinta”. Dopo aver constatato che “l’Agrimensore non ha più né età né nome di battesimo, non ci vien detto donde venga, né perché voglia stabilirsi in un paese senza attrattive...”, conclude con una definizione del libro come “spazio sperimentale purificato”, vale a dire uno spazio in cui un individuo potrà essere trattato sperimentalmente all’estremo limite e confine della conoscenza “come non può mai esserlo nella vita, al riparo dall’incoscienza, dalle idee preconcrete”. Pur non dovendo prendersi neppure questa come definizione esauriente, è indubbio che la Robert riporta il discorso letterario alla sua necessaria artificialità, a quella funzione da laboratorio indispensabile per lanciare l’assalto al confine.

L'universo femminile di Kafka

M. è Milena, la donna conosciuta inizialmente come traduttrice in ceco delle prime prose di Kafka. Come si legge nella *Premessa* di W. Haas alle *Lettere*, i *Diari* “rivelano la profondità di questa relazione. Il suo nome, o osservazioni che possono riferirsi soltanto a Milena, ricorrono continuamente fra il 1921 e il '22” (*op. cit.*, p. 17). Sul rapporto con Milena, si veda il saggio di Maurice Blanchot, *Lo scacco di Milena* (1954), ora per la prima volta tradotto nel vol. di M. Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 119-130. Per intendere alcuni appunti dei *Diari*, relativi al problema del sesso, bisognerà ricordare che quella con Milena fu “un’amicizia diventata ben presto passione e che, inizialmente felice, si consumò in tormenti e disperazione. Pare che questo episodio sia stato unico nella sua vita. L’unica volta che incontrò la passione nel suo aspetto sconvolgente, con i suoi tumulti, con la sua forza tempestosa” (M. Blanchot, *op. cit.*, p. 119). Mentre scriviamo questi appunti, esce in Germania, e in lingua tedesca, presso la Casa editrice Neue Kritik la prima raccolta di saggi e articoli di Milena Jesenská, col titolo *Alles ist Leben (Tutto è vita)*, curato da Dorothea Rein, che ha premesso al vol. un saggio biografico (Milena era morta il 17 maggio 1944, 20 anni dopo Kafka, nel campo di sterminio di Ravensbrück, catturata per aver partecipato alla resistenza tedesca). È interessante notare la peculiarità di carattere di questa donna, non kafkiana, ma passionale, piena di slanci, di capacità d’illusione. È la scrittura di Kafka che ne fa un essere kafkiano, è l’angoscia di lui che assume lei a bersaglio privilegiato e la chiama a partecipare ad un nucleo d’angoscia universale. Eppure Milena è quella che è andata forse più vicina di tutti a cogliere il segreto di Kafka, un segreto incontrato e sfiorato da molti testimoni, da Rudolf Fuchs a Gustav Janouch, da Dora Gerrita a Max Brod, ma da lei, più che da ogni altro, penetrato e reso esplicito. Si legga ad esempio il necrologio che Milena pubblicò su “Narodni Listy” il 6 giugno 1924, ricco di intenzioni e di interpretazioni. Dopo aver dato notizia che il dottor Franz Kafka è morto in un sanatorio vicino Vienna, scrittore di lingua tedesca da pochi conosciuto, Milena così descrive il rapporto di complicità di Franz con la malattia polmonare: “era infatti un solitario, un uomo di cultura, col terrore della vita; per anni fu malato di polmoni, e pur facendosi curare la malattia l’ha tuttavia coscientemente coltivata e incubalmente favorita”. Un rapporto voluto o almeno un rapporto di favoreggiamento; la

malattia come alibi e permesso di assenza dalla vita, come rifugio, oppure, come recita una celebre nota aforistica, la malattia come risultato di una distribuzione dell'angoscia, di una sua equa ripartizione: "Quando anima e cuore non reggono più il peso, i polmoni se ne accollano la metà, in modo che perlomeno sia equamente distribuito". Cosa è questo peso, questo fardello immane, questo carico enorme la cui passività deve essere assegnata a più parti per essere resa tollerabile? Intanto, si veda il senso di pluralità composita o addirittura decomposta che Kafka riesce a dare del suo corpo, una anarchia di organi, che però alla fine si persuadono a disciplinarsi, e forse a pacificarsi, ciascuno sotto il proprio peso. Non c'è dubbio che se c'era all'inizio una linea gerarchica, questa era appannaggio del "cervello", un "cervello insonne" (in una lettera a Milena, in *op. cit.*, p. 51), il cervello che lo tiene perennemente all'erta nel corso delle notti. L'angoscia parte dal cervello, di lì inizia la colonizzazione degli organi, il cervello che vede l'angoscia e l'amplifica, poi non ce la fa più e la distribuisce. La malattia ha una radice intellettuale; invocata e responsabilizzata, essa paradossalmente svolge una funzione e, in quanto funzione, è benefica. Converterà tornare indietro, ad alcune delle prime lettere a Felice Bauer, in cui Kafka descrive un proprio sistema rovesciato. Non si capisce nulla di tutto ciò se non si ha ben chiaro che la vita di Kafka, il suo "tenore di vita è organizzato soltanto in vista dello scrivere e se subisce mutamenti, li subisce solo perché corrisponda meglio, possibilmente, allo scrittore, poiché il tempo è breve, le forze sono esigue, l'ufficio è uno spavento, l'abitazione è rumorosa e bisogna cercare di cavarsela con artifici, quando non è possibile farlo con una bella vita diritta" (Lettera a F.B. del 1° .XI.12, nel vol. F.Kafka, *Lettere a Felice 1912-1917*, raccolte e edite da Erich Heller e Jurgen Born, tradotte da Eruino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 27). Seguiamo questa lettera che ci porta sulle tracce del sistema giornaliero sperimentato dallo scrittore. Da notare il principio d'ordine distributivo che presiede alla scomposizione della giornata, di una unità terribile e non sopportabile se non si intervenisse suddividendola, sminuzzandola in particelle, come un atomo nero da bombardare. Da notare come l'operazione sia dichiaratamente e patentemente artificiale, fatta cioè ad "arte". Contro il terrore del tempo-spazio indiviso, l'ars agisce manipolando quel tempo, alla ricerca di uno spazio in cui librarsi, spazio solo suo. Ma non bisogna fraintendere quel "librarsi" come un sollevarsi su, in alto rispetto al miserabile flusso quotidiano;

certo Kafka ottiene uno spostamento dell'occhio prospettico, ma per conseguire una terribilità allo stato puro, come in un Laboratorio dove si ottenga la formula chimica di stati di natura. Milena, in quel ricordo mortuario da cui abbiamo preso le mosse, parla di "spaventosa radicalità" e in una lettera a Max Brod, che contiene analoghi concetti sull'uomo Kafka, parla di "spaventosa chiaroveggenza". La stessa purezza di Kafka è spaventosa, tale cioè da indurre spavento negli impuri. E chi sono gli impuri? Tutti coloro che non scarnificano la vita dalle sue menzogne, che non la denudano dalla polpa falsa delle immagini o delle sovrastrutture concettuali (nella lettera a Brod, Milena dice che Kafka, Frank, come lo chiamava lei, era "un individuo nudo tra individui vestiti", al riparo da niente, vulnerabile a tutto, costretto ad una ascesi senza altra finalità che se stessa). Il massimo di intelligenza analitica comporta un livello minimo di tutele filosofico-concettuali, di protezioni immaginifiche; a un massimo di potenza intellettuale corrisponde una povertà senza soste ferita, esposta nuda alle offese. Da questa operazione di riduzione ascetica da una vita gonfia e sonora a uno scheletro di vita nuda, silenziosa, impassibile, viene a Kafka un'aria anche di spaventosa ingenuità, terribilmente infantile; un ritorno alla elementarità di un occhio infantile (nel senso di un occhio che percepisce solo gli elementi e non vi aggiunge altro). Egli è nudo, scarnificato e, in ogni momento, può dire al suo simile che è altrettanto nudo, scarnificato. Kafka fa paura perché cerca, per le vie misteriose della sua ascesi, una radice dell'umano e questa radice, nelle sue introspezioni, nelle sue esplorazioni, gli appare tremenda, non sostenibile. Una gnosi senza compenso dunque, o forse una gnosi che si ripaga solo di se stessa, che rinuncia ad ogni trofeo intellettuale, ma anche estetico (nonostante la passione esclusiva, 'flaubertiana' per lo scrivere). Nodo indistricabile dell'intelligenza ebraico-occidentale di questo secolo, Kafka non è interpretabile univocamente ed invece la tendenza esegetica, magari comprensibilmente, resta quella di ricondurlo a un principio, o a una logica, caricando le ombre e le luci di ciò che egli lascia tra sparire, o riesumando le tracce che egli occulta. Difficile dire *Che cosa ha veramente detto Kafka* (titolo, peraltro, di un bel libro di Remo Cantoni, Roma, Ubaldini, 1970), ma le interpretazioni meno lontane da una probabilità di vero (con Kafka siamo in un mondo probabilistico, ondulatorio, indeterminabile) non sono quelle che accentuano o enfaticano un verso, ma se mai quelle che sospendono il giudizio, cogliendo

l'epoche kafkiane, anche come sintomo di una *impasse* conoscitiva, di una crisi nei processi di conoscenza. Se ci fosse il tempo, si potrebbe ripercorrere il problema kafkiano come problema in cui si è specchiata la cultura europea del Novecento, anche in conformità delle mode (ma si veda per questo il bilancio di Anna Maria Dell'Agli, *Problemi kafkiani nella critica dell'ultimo decennio*, in "Annali" dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, I, Sezione Germania, 1958, pp. 77-105), ma limitiamoci molto celermente a esemplificare 2 recenti contributi, entrambi di eccellente fattura, ma intenzionati, come di consueto, a fermare in una linea di percorso l'incandescente mobilità del vettore Kafka. Il primo è il vol. di Renato Barilli, *Comicità di Kafka. Un'interpretazione sulle tracce del pensiero freudiano*, Milano, Bompiani, 1982. La tesi di Barilli è che le macchine kafkiane dei romanzi e dei racconti, in consonanza implicita con la teoria freudiana del motto di spirito, facendo agire le pulsioni inconsce, animando, con figure e con azioni, la feconda notte che si annida al fondo di coscienza, ottengono un liberatorio effetto comico. Medicina per ritemperare in una festosità da incubo una dimenticata vita sotterranea: "Ecco perché ci divertiamo a leggere le oscure macchinazioni del *Processo* o del *Castello*, contrariamente alle immagini di maniera che ne fanno dei luoghi dell'incubo e dell'angoscia; ecco perché ne ricaviamo un accrescimento di vitalità, in luogo di un messaggio mortuario; una lezione per incrementare la nostra felicità, o per avvicinarci ad essa, in luogo di sentircene allontanati (*op. cit.*, p. 61). È un troppo dire, anche se possiamo concordare con il concetto di "accrescimento"; ma di quale "vitalità" sarebbe subito da chiedersi. A volte le parole, interrogate etimologicamente, possono dare qualche responso. È il caso della parola "incubo". Barilli nega che il luogo kafkiano sia un luogo dell'incubo, invece è precisamente tale, anche nell'interpretazione del critico, in quanto "incubo" è l'atto del "giacere", del "dormire", ma è anche l'atto del giacere che si risveglia. E che cosa è quell'animazione, quell'"accrescimento di vitalità", se non un incubo, il sogno che cova nella vita o la vita che cova dentro al sogno. Limitiamoci alla aderenza neutrale del termine "incubo", ad una accezione che comprende il sonno e la veglia, l'oblio e la sua interruzione traumatica, la giacitura orizzontale e la statura verticale. Ma se i morti si levano è sì un accrescimento di "vitalità" ma a quale prezzo? Il pedaggio, che si paga a questa animata danza di particelle dormienti, al ritorno del 'rimosso' è pur sempre angoscia. Non si può negare che

nell'angoscia ci sia fermento, ci sia baldoria, ma su questo punto dell'animazione incubi su cui vorremmo tornare in seguito. L'altra interpretazione, cui accenniamo soltanto, perché anch'essa merita una meditazione meno affrettata, è quella di Ferruccio Masini, *Cognizione del dolore come gnosi in Franz Kafka*, in "Il Centauro", 7, gennaio-aprile 1983, pp. 102-112. Anche qui bisogna fare attenzione al termine "gnosi" e alla tradizione misterico-religiosa che essa evoca (un rinvio sia sufficiente non a dirimere la questione ma a evidenziarne sia la complessità che la specificità, cfr. Giovanni Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi* Bari, Laterza, 1983). Ma dobbiamo ritornare allo spazio-tempo kafkiano, alla sua dimensione letterale. È procedura fruttuosa, quando la somma delle interpretazioni si è ingigantita, cercare di ridurre il problema ai suoi elementi basilari; trattandosi di un problema scaturito da una scrittura umana, sarà forse opportuno rientrare umilmente, sulla scorta dell'epistolario, nel quotidiano di Kafka, nel luogo geografico, topografico della sua vita e nel suo tempo, che, come già dicemmo, è un tempo controllato, distribuito per frazioni. Nella lettera citata alla fidanzata berlinese, che possiamo immaginare serena solo come chi non può o si rifiuta di intendere, Kafka enuncia questo protocollo di un suo giorno praghese: "Da un mese e mezzo la mia distribuzione del tempo [...] è questa: dalle 8 alle 2 o 2.20 ufficio, fino alle 3 o 3.30 colazione, poi a letto a dormire (per lo più soltanto tentativi, per tutta una settimana ho visto dormendo soltanto montenegrini con una chiarezza, estremamente disgustosa e causa di mal di capo, di tutti i particolari dei loro abiti complicati) fino alle 7.30, poi 10 minuti di ginnastica, nudo, con la finestra aperta, poi 1 ora di passeggiata da solo o con Max o con un altro amico ancora, poi la cena in famiglia (...), poi alle 10.30 (spesso faccio anche le 11.30) mi accingo a scrivere e continuo secondo l'energia, la voglia e la fortuna fino all'una, alle 2, alle 3, una volta perfino sino alle 6 del mattino. Poi di nuovo ginnastica come sopra, naturalmente evitando ogni sforzo, poi mi lavo e vado a letto per lo più con leggeri dolori al cuore e con sussulti ai muscoli dell'addome. Seguono tutti i possibili tentativi per addormentarmi, per raggiungere cioè l'impossibile, poiché non si può dormire (il signore esige perfino un sonno senza sogni) e nello stesso tempo pensare al proprio lavoro e oltre a ciò pretendere di risolvere con certezza il quesito, non solubile con certezza, se il giorno dopo arriverà una Sua lettera e a che ora. Così la notte consta di due parti, di una desta e di una insonne, e se gliene volessi scrivere

nei particolari e Lei fosse disposta ad ascoltare, non la finirei più” (*op.cit.*, pp. 27-28). Le lettere a Felice, forse anche per la natura solida dell’interlocutrice, alla quale Kafka vuole aggrapparsi, sono un contenitore di elementi kafkiani allo stato puro. Il carteggio, come osserva Elias Canetti, non è mai futile ma kafkianamente finalizzato, dove il risarcimento è nel determinare condizioni propizie alla scrittura: “Due notti dopo aver spedito a Felice la sua prima lettera, Kafka scrive di getto, in una sola notte, ossia in dieci ore, *La condanna*. Si è tentati di affermare che con questo racconto nasce la sua certezza di essere uno scrittore [...] Nella settimana seguente nasce *Il fuochista*, e nel corso dei successivi due mesi cinque capitoli di *America*, in tutto 6 capitoli, dunque. Interrompe la stesura del romanzo per due settimane, durante le quali scrive *La metamorfosi*” (E. Canetti, *L’altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, nel vol. *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 122-123). Nelle lettere a Felice c’è inizialmente (per i primi 3 mesi) un fervore creativo, che Canetti interpreta come la scoperta da parte di Kafka di “una sicurezza lontana, una fonte di energia che non turbasse la sua sensibilità con un contatto troppo immediato...” (p. 123). Ma l’efficacia è di breve durata e succede al fervore una interruzione, una caduta. Nel gennaio del ’13 smette di scrivere e Canetti annota che “ogni produttività è condizionata e dobbiamo sobbarcarci la fatica di individuare gli elementi di disturbo che la fanno cessare” (p. 124). Fra questi elementi c’è anche la gelosia, una gelosia di mestiere, che esplose allorché Kafka si percepisce confrontato e confuso con altri scrittori. Vale la pena citare la lettera a Felice scritta tra il 28 e il 29 dicembre 1912, perché è un esempio di narcisismo a bella posta sfrenato. Non si verificherà spesso una manifestazione, in fondo così aperta, di ‘amor di sé’: “La tua seconda lettera di oggi mi ha reso geloso. Ti stupisci e credi di non aver letto bene? Sì, geloso. Tutte le tue nelle quali sono nominate tante persone, come per esempio in quella di oggi, mi rendono geloso senza che possa reagire [...] Dunque sono geloso di tutte le persone della tua lettera, nominate e non nominate, uomini e ragazze, gente d’affari e scrittori (naturalmente in modo particolare di questi). Sono geloso del rappresentante di Varsavia (ma forse ‘geloso’ non è la parola giusta, forse sono soltanto ‘invidioso’) [...] Ma nella tua ci sono anche altre persone, con tutte, con tutte vorrei attaccar lite, non per far loro del male, ma per allontanarle da te, perché tu ne sia libera, per leggere soltanto lettere nelle quali parli unicamente di te, della tua famiglia, delle due piccole e

beninteso! e beninteso! di me (*op. cit.*, pp. 192-193). Questa è una accezione assai facile di narcisismo, da cui Kafka andrà esente con lucidità e implacabilità insieme; e anche qui si ha l'impressione che egli giochi piuttosto a sperimentare l'elementare narcisismo competitivo dei semplici. Anche da questo punto di vista le lettere sono un banco di prova, un luogo di provvisorie sperimentazioni, il terreno per affinare una strategia di accerchiamento di un nucleo di conoscenza. Ma sono anche il lungo, articolato ricettario diagnostico di sé: "Il mio cuore è relativamente sano, ma per un cuore umano non è facile reggere alla malinconia di scrivere male e alla felicità di scrivere bene. Nei sanatori sono stato soltanto per lo stomaco e per la debolezza generale, e non dimentichiamo l'ipocondria innamorata di se stessa [...] No, non credo ai celebri medici; ai dottori credo soltanto quando dicono che non sanno niente, e oltre a ciò li detesto..." (Lettera a Felice del 5.XI.12, in *op. cit.*, p. 36). Bisognerà tornare su questa radicale forma di rifiuto di interventi dall'esterno di altre competenze, soprattutto in relazione alla psicoanalisi. Del resto la diffidenza di Kafka verso la quasi totalità delle scienze umane è in linea con la purezza ascetica, monda di intellettualismi, di dotazioni strumentali, con la quale lo scrittore porta fino in fondo il suo itinerario conoscitivo.

Il tema della colpa nell'opera di Kafka

Il tema della colpa è centrale nell'opera di Kafka ed una analisi del rapporto colpa-punizione equivarrebbe ad una cognizione del cosiddetto mondo kafkiano. Infatti cosa è kafkiano se non una relazione incongrua, sfasata, quasi occulta tra punizione e colpa, anche se ad essere certa è la punizione, la sanzione, mentre è da quella che andrebbe dedotta la colpa. Che la colpa ci sia è più che un dato di fatto, un'ombra e una traccia, come un'orma lasciata non si sa come né perché. Si veda per una disamina dei motivi teologici della colpa, il saggio di Hans Joachim Schoeps (editore, insieme a Max Brod, del vol. *Durante la costruzione della muraglia cinese* nel 1931), *Motivi teologici nell'opera di Kafka*, in *Introduzione a Kafka. Antologia di saggi critici*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 134-151). Il primo aspetto da chiarire, anche se, nell'universo di Kafka, a un massimo di chiarezza può corrispondere una particolare e insondabile tene-

bra della ragione abbacinata, riguarda *La questione delle leggi*, titolo di un racconto-parabola, risalente al 1920 e compreso nella già citata raccolta edita postuma. In queste poche pagine lo scrittore analizza il problema della legge ignota, della legge “segreto di quel piccolo gruppo di nobili che ci domina” (tutte le citazioni sono dal vol. F.Kafka, *Racconti*, a c. di E.Pocar, cit., pp. 444-446) e della pena di “essere governati secondo leggi che non si conoscono”. L’argomentazione tocca il concetto di traduzione antica della legge, e quindi di traduzione commentata, interpretata negli infiniti rivoli delle glosse ermeneutiche, fino ad arrivare all’assurdo di una apparente realtà della legge, della prescrizione normativa e di una reale inesistenza della medesima: “può darsi che queste leggi che noi cerchiamo d’indovinare non esistano nemmeno”. Anzi, dice Kafka, “c’è un piccolo partito che è realmente di questo parere e tende a dimostrare che, se esiste una legge, può essere soltanto questa: legge è ciò che fa la nobiltà”. Nobiltà è qui sinonimo di detentori assoluti, e perciò assurdo, di senso, meglio sarebbe dire di detentori esclusivi del potere che viene dall’arbitrio puro. Solo in una prospettiva, tra utopica ed escatologica, “la legge apparterrà soltanto al popolo e la nobiltà dovrà sparire”. Ma ciò non è un verbo di ribellione, pronunciato in odio alla “nobiltà”, quanto un verbo di odio per “noi stessi perché non possiamo ancora essere degni della legge”. Come si vede l’argomentazione oscilla volutamente, senza mai sbandare, tra fede sbiadita in un nucleo di tradizione, sospetto vincente di un arbitrio, depositato presso la volontà imperscrutabile di una casta, e senso di colpa per l’incapacità di assumere il controllo della legge. Si potrebbe ripercorrere, in un lungo itinerario di straniamento le *Indagini di un cane* del 1922 (in *Racconti*, cit., pp. 458-500), alla ricerca di una “colpa”, di un “errore decisivo”, di una “colpa di tutto” che il cane indagatore può aver commesso, ma che non riesce a trovare. E allora, quasi guidato dalla luce della colpa che non si trova, ritorna all’origine del distacco dalla madre con una curiosa teoria della conoscenza (“Ho imparato poco perché mi staccai da mia madre molto per tempo, imparai presto a essere indipendente, feci una vita libera, e l’indipendenza precoce è nemica dello studio sistematico”) per giungere a sfiorare il labile fantasma di una colpa la cui natura è ormai imprevedibile: “Non vedo che decadenza, senza voler dire con ciò che le generazioni precedenti erano di natura migliore; erano soltanto più giovani, ecco il loro grande vantaggio; la loro memoria non era ancora sovraccarica come la odierna [...] Anche allora, si sa,

i miracoli non giravano liberamente per le strade [...] ma i cani non erano ancora - non trovo altra espressione - canini come oggi, la compagine della comunità era ancora lenta, la parola vera avrebbe potuto ancora intervenire, determinare la costruzione, mutarla secondo ogni desiderio, volgerla al contrario, e quella parola c'era, era per lo meno vicina, stava sulla punta della lingua, tutti potevano apprenderla: dove è andata a finire? Oggi si potrebbe scendere fin nelle budella e non la si troverebbe. Può darsi che la nostra generazione sia perduta, ma è più innocente che quella di allora. [...] e quasi vorrei dire: beati noi che non abbiamo dovuto addossarci la colpa, e possiamo invece andare incontro alla morte, in un mondo già ottenebrato da altri, entro un silenzio quasi innocente" (pp. 481-82). Dunque la "parola vera" non è più inseribile nelle strutture del mondo; esse si sono strette intorno alla caninità-umanità e si va al patibolo per una colpa pregressa, quasi scaduta, nel buio procurato da generazioni meno innocenti di quelle condannate e giustiziate. Tutto *Il Processo*, dal suo nucleo psicologico primario che attiene all'interrotto fidanzamento con la berlinese e al "tribunale in albergo". è una meditazione sulla colpa, ma sull'interpretazione in chiave biblica del *Processo* come versione moderna del *Libro di Giobbe*, si rinvia al caposaldo, oggi meno in auge di un tempo, della biografia di Max Brod (Franz Kafka, VI. *Evoluzione religiosa, Una biografia*, trad. it. di E. Pocar. Con un autografo e tre disegni di Kafka, Milano, Mondadori, 1956, pp. 202 e segg.). Per una analisi, in chiave di storia della cultura, del concetto di "colpa", si veda anche Giuliano Baioni, "*Il processo*". *La colpa*, nel vol. *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli, 1976², pp. 143-155. Ma per comprendere, almeno parzialmente e *in aenigmate*, il rapporto tra punizione e colpa, conviene puntare su una parte centrale del *Castello*, a quella parabola del dolore che è la storia sconvolgente della famiglia del messaggero Barnabas, parabola di "miseria", di emarginazione, di afflizione scatenata da una colpa che non è o non sarebbe colpa se non sotto il dominio di un allucinante arbitrio. La vicenda, narrata da Olga, sorella di Amalia e Barnabas, a K. è, come si sa, la storia di un ballo di pompieri, al quale partecipa Amalia con al collo una collana di granati. Sortini, un funzionario del Castello, di grado elevato, "un signore piccolo, gracile, pensoso", forse ammira la donna, che è figlia di un suo remoto, minuscolo dipendente, forse nel suo inaccessibile, muto dormiveglia, se ne innamora, forse, come suppone Olga, si irrita selvaggiamente per essere stato

“colpito e frastornato” da una creatura umana. Fatto sta che a lei manda un messaggio. Cosa ci sia scritto in quella lettera breve, che Amalia folgorata non può trattenersi dal lacerare, dal fare a brani e dal gettarla in faccia all’uomo che aspettava risposta, in nome del signore, non è dato sapere in dettaglio. Ma sappiamo che essa conteneva volgarità inaudite, parole irriveribili, tali da far sanguinare per sempre l’onore di una donna. Sortini (e sul nome italiano come nell’altro funzionario Sordini, e nel pittore Titorelli del *Processo*, Kafka immette una dose di esotico, scurrile e crudele) scarica in quel messaggio una voluttà animalesca, la voglia di avere subito Amalia. Non si pensi all’amore; Kafka, attraverso Olga, ci dice che “non era una lettera d’amore, non conteneva una sola parola tenera”, era una esplosione, forse, di rancore per essere stato contaminato, lui uno dei signori del Castello, da un sentimento. C’è una forza bieca e vergognosa in quell’ordine trasmesso con cieco furore; il Signore è travolto da un’ansia di possesso, che non ammette attese, né repliche che non sia la subordinazione, il consenso, sebbene estorto solo per paura. Ma Amalia risponde con un grido, strappa dal sonno tutti i suoi, immersi nel vino; legge la lettera e non può resistere all’onta, la distrugge, distrugge la lettera (la voce e la potenza) di un signore, del signore. Che parole terribili deve avervi occhieggiato, che lurido strame, se basta un frammento per inorridire, per “ritenere disonorata, anche se perfettamente intatta, la fanciulla a cui un uomo osava scrivere così”. Un’altra si sarebbe arresa, ma Amalia “invece per severo nello sdegno, ella non conosce paure né per sé né per gli altri”. Siamo assistendo a una formazione di colpa, in una situazione in cui la colpa dovrebbe toccare, con tutto l’orrore che comporta, alla “possibilità di simili abusi di potere”, per usare le parole di K. Evidentemente non si può stare a valutazioni di oggettività, di giustizia terrena, con l’attenzione tuttavia di non scivolare in interpretazioni esclusivamente biblico-allegoriche. Ma nella storia di Amalia e Sortini è in gioco un misterioso flusso di forze che pervertono ogni quadro di riferimenti etici. Agli occhi di Olga, il “non aver ubbidito è stato un atto di eroismo”; lei, Olga, per esempio, avrebbe risposto alla brutale convocazione, sarebbe andata da Sortini, avrebbe obbedito prostituendosi. Amalia non si è data in pasto alla foia del signore (questa parola, signore, sulla quale battiamo è terribilmente ambigua) e, per questo negarsi, è incorsa in una colpa di disobbedienza. Certo la sorella non può dire che essa ha sbagliato (“Io non conosco nessuno che agisca in modo così giusto come Amalia, in

tutto quello che fa”), ma comunque *l’etica* di Amalia ha trascurato per lo sdegno troppe altre strade intermedie, non ha cercato delle opportunità di salvezza. La sua morale individuale si è perduta per sé e per tutti i consanguinei. Quante “scappatoie” per non dire subito quel no, quanti compromessi per ottenere di far svanire, chi sa, quella voglia smisurata (“perché i capricci dei signori durano poco”) e invece è rimasto solo e netto “l’insulto a Sortini e l’offesa al messaggero”. Amalia ha provocato, per il bene apparente di conservarsi intatta, un male grande e irrimediabile: “l’anatema fu scagliato sulla nostra famiglia”. Non ci fu perdono per lei e per i suoi; si riversò su lei e su tutti la maledizione di un disprezzo universale (e infatti “se non si è uniti a lei dai vincoli del sangue, si può soltanto disprezzarla”) La colpa fu di Amalia; ecco completamente rovesciato lo schema etico che anche K. condivide (ma la sua opinione si fonda “su un errore” e pertanto non può confortare neppure la famiglia maledetta; o come dice un passo soppresso dall’Autore, una variante poi eliminata “Non le tue opinioni confortano, bensì la tua presenza, il tuo aspetto, la tua fiducia”, si veda per tutto il brano esaminato F.Kafka, *Il castello*, cit., *Il segreto d’Amalia*, pp. 203-212 e passim e per la variante soppressa *Passi soppressi dall’Autore*, riscontrati sul manoscritto, passi non pubblicati da Brod, in *op. cit.*, p. 347). E qui la colpa è stanata in una precisa azione, che è azione negativa, il no corrispondente a un sì (tramite l’ordine di possesso sulla donna) emesso da un signore del Castello. Osserviamo come la struttura morale dell’azione si contorce in una metamorfosi di perversimento: Amalia, che dice no alla lettera che la offende, è portatrice (nell’analisi di Olga, vittima insieme alla sorella della maledizione) di disonore, di un peccato di superbia individuale, che diffonde intorno a sé una luttuosa atmosfera. Mentre il bieco Sortini, lentamente, si redime perché ha voluto, magari con una ispirazione capricciosa, anzi con slancio ingenuo e generoso, colmare la “distanza” grande fra sé e quella “villanella”. Il signore ha creduto di far bene insultando la povera creatura, suo provvisorio pasto d’amore; la creatura ha fatto il male, pur facendo il suo bene morale. Che in questi contenziosi tra male e bene, in questo labirintico intreccio di verità e di menzogne, esploda e si dissolva, in una frammentazione incommensurabile ad ogni pretesa di ordine normativo o di unità, l’etica del mondo occidentale, l’etica laico-razionale sembra quasi evidente. Ma nello sconvolgimento dei canoni si è introdotto il fattore alieno di un dimenticato principio divino, che come le leggi sepolte

nell'oblio della tradizione, è paragonabile a un elemento che agisce, emana influenze ma *in absentia*, che modifica il paesaggio dei segni, nascosto dietro lo schermo del mondo. Sortini e gli altri signori, sui quali torneremo nel seguito di questi appunti, sono le immagini di sconvolte, sconvolgenti caricature della divinità. L'etica della ragione, davanti a queste icone quasi addormentate, distratte, disarmoniche e depresse di Dio, si umilia e si inchina nella colpa.



Kafka e la psicologia

Quando diciamo che Kafka tende ad eliminare la psicologia, intendiamo definire un processo di disseccamento, di prosciugamento del testo, non certamente una assenza di profondità introspettive. Per ciò che riguarda il suo rapporto, di ordine culturale, con la psicoanalisi, ben poco potremmo spigolare dai testi, dai taccuini e dai diari. Freud è un protagonista se non estraneo, certo non nitidamente presente nell'universo di segni e di riferimenti kafkiani. In un diario di viaggio (*Viaggio a Weimar e Jungborn*, dal 28 giugno al 29 luglio 1912, in *Confessioni e diari*, cit., p. 101) il suo nome cade dalla penna quasi casualmente, in data 10 luglio: “Nel pomeriggio passeggiata a Ilsenburg con un professore giovanissimo di Nanheim; l'anno venturo sarà forse trasferito a Viekersdorf. Coeducazione, medicina naturista. Cohen, Freud”. Più significativa, per il contesto in cui è inserita, l'altra citazione del padre della psicoanalisi nei *Diari*, all'altezza del 23 settembre 1912: “La mattina a letto. Occhi sempre chiari. Molte sensazioni riportate durante lo scrivere; per esempio la gioia che avrò qualcosa di bello per l'Arcadia di Max, beninteso ho pensato a Freud...” (nel vol. *Confessioni*, cit., pp. 373-74). L'evocazione del nome di Freud, in questo specifico passo, acquista un peso maggiore, perché lo scrittore è reduce dalla notte del 23 settembre, in cui (fra il 22 e il 23) ha scritto “dalle dieci di sera alle sei del mattino, in un fiato”, uno dei suoi capolavori, il racconto *La condanna*, che è il frutto di una sorta di esecuzione, se non automatica, quasi compulsiva, trascicante e irriflessa. La compattezza di significati e di nessi simbolici nel racconto è di tale densità da far escludere una spontaneità poetica, diffusa da una sorgente di miracolosa ispirazione. Vale a dire quel termine “irriflessa” va riferito non alle modalità costruttive della storia quanto al tempo denso e pieno in cui la storia, costruita nelle strutture e nei collegamenti, è stata fatta fuoriuscire, si è resa manifesta, si è realizzata nell'atto materiale dello scrivere. “Sforzo spaventevole e gioia di veder svolgersi davanti a me la narrazione e di procedere navigando in un mare. Più volte portai questa notte il mio peso sulle spalle. Tutto si può osare, per tutti, per le più lontane trovate è pronto un gran fuoco nel quale muoiono e risorgono...” (*op. cit.*, p. 373). Ma sfogliamo oltre il volume dei diari e in data 11 febbraio 1913 ci imbattiamo in questa definizione fisico-organica della materia del racconto, uscita in quella notte, da uno stato di *trance*: “Correggendo le bozze del racconto *La condanna* prendo nota di tutti i rapporti

che mi si sono chiariti nel racconto in quanto li ho in mente. Ciò è necessario perché il racconto è uscito da me come un vero e proprio parto coperto di muco e lordura, e soltanto io possiedo la mano che possa penetrare fino al corpo e ne abbia voglia..." (*op. cit.*, p. 376). Seguono le esplicitazioni dei collegamenti simbolici ("L'amico è il collegamento fra padre e figlio, è la loro massima comunione"; ma poi le relazioni delle "lettere" componenti i nomi: "Georg ha altrettante lettere quante Franz..."), insomma una *ratio* di simboli e di vincoli, studiati in modo ferreo, e rivelati, portati alla luce della scrittura, della pagina, con la celerità, la forza coattiva, il flusso di coscienza dei fenomeni naturali. Il racconto in questione è un romanzo di famiglia di concentrata potenza e di inarrivabile perfidia analitica. Con *La condanna* penetriamo in un universo di segno e di vocazione analitici, ma che si detta da sé, senza dipendenze ed eteronomie dottrinali né tantomeno scolastiche, le norme, i precetti, i ritmi, le cadenze. Molti altri esempi si possono fare che comprovino l'appartenenza dello scrittore non alla psicoanalisi in quanto parametro letteralmente freudiano, ma alla psicoanalisi come area gravitazionale, come aura analitica alla quale Kafka non si sottrae, pur con modalità così originali da essere antagonistiche. Si veda la nota 6 alla pag. 61 del volume già citato di Giuliano Baioni, che è tutta da meditare e da postillare. Heinz Politzer parla, a proposito della *Lettera al padre* del 1919 (in *Confessioni e diari*, cit., pp. 639-689) di un Kafka che "conosce istintivamente i risultati fondamentali della psicoanalisi". Nella *Lettera al padre*, che non è una lettera, ma un saggio di una chiarezza quasi eccessiva, mai pervenuto al destinatario, definibile dai critici "un lungo inserto nei *Diari veri e propri*" (E. Pocar, *Premessa* al vol. *Confessioni*, cit., p. XVI), lo scrittore tocca la massima tangenza con lo spazio analitico, ma segna al contempo una distanza incolmabile dalla psicoanalisi come metodo clinico-terapeutico, di scavo, di indagine guidata e di associazione libera. Dunque l'interesse per la psicoanalisi in Kafka è tanto episodico quanto di ordine contingente e generazionale, nel senso che essa è un prodotto della sua generazione, ma la vera e propria repulsa è per la psicoanalisi come "terapia" (su questo rifiuto ci sono altre osservazioni da fare).

Il suo rapporto di scrittore con la dottrina freudiana è di compresenza storica, competizione spaziale con un conseguente antagonismo, come "se scrittura e dottrina analitica trattassero la stessa materia, convergendo e

respingendosi. Nei *Frammenti* c'è un aforisma, in cui vengono equiparati “confessione e bugia” con la seguente argomentazione: “Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, cioè la menzogna. Solo nel coro ci potrebbe essere una certa verità” (in *Confessioni*, cit., p. 931). Una affermazione siffatta andrebbe analizzata con una griglia non più ortodossamente freudiana, piuttosto bioniana, che attiene quasi letteralmente alla problematica della menzogna nel dire. In Kafka il silenzio acquista un valore espressivo di enorme intensità e infatti il frammento *Della morte apparente* (di cui è impossibile la datazione e di cui l'originale fu probabilmente sequestrato dalla Gestapo) porta come sigillo una apologia del silenzio: “Il mutismo è uno degli attributi della perfezione” (in *Confessioni*, cit., p. 1011 e la nota a p. 1051). Ci sarebbe da ordire un confronto tra silenzio analitico e facondia analitica, tra mutismo e parola, tra verità e menzogna nell'indagine esplorativa di se stessi, ma soprattutto il tema è quello di una inferiore civiltà del silenzio da opporre, per sempre, alla dissoluta e viziosa civiltà delle parole-menzogne. Nel *Terzo quaderno* (in *Gli otto quaderni in ottavo 1916-1918*; nel vol. *Confessioni*, cit., p. 709; quaderni scritti a Zurau, dove Kafka si curava di tubercolosi e dove si recò il 12 settembre 1917) un passo merita di essere trascritto e analizzato; là dove lo scrittore tocca il problema della conoscenza del mondo interiore rispetto a quello esterno: “Quanto misera è la conoscenza che ho di me stesso, paragonata - poniamo - a quella che ho della mia stanza. (Sera). Perché? Non esiste un'osservazione del mondo interiore, come ne esiste una del mondo esterno. La psicologia descrittiva è in complesso un antropomorfismo, un modo di intaccare i limiti. Il mondo inferiore, si può solo vivere, non descrivere. La psicologia è la descrizione del rispecchiarsi del mondo terreno sulla superficie celeste, o meglio: la descrizione di un rispecchiamento, come ce lo immaginiamo noi, creature impregnate di terra, perché in realtà non c'è alcun rispecchiamento, siamo solo noi che vediamo terra dovunque ci volgiamo. La psicologia è impazienza. Tutti gli errori umani sono frutto d'impazienza”. Nel suo ultimo volume, Giuliano Baioni dedica largo spazio alle implicazioni culturali di questo “motivo taggeriano della vita spirituale come evento senza parole” (G.B., *Kafka letteratura ed ebraismo*, Capitolo ottavo, *Prometeo e il silenzio delle Sirene*, Torino, Einaudi, 1984, p. 201 e segg.), annodando fra loro una serie di riferimenti e di influssi alla e

dalla cultura ebraico-praghese del tempo. Theodor Tagger (più noto con lo pseudonimo di Ferdinand Bruckner), nato nel 1891 e morto nel 1958, fu un drammaturgo e un teorico della crisi dell'intellettuale ebraico (del "tipico intellettuale dell'ebraismo assimilato"), nel quale vedeva, accanto al buon produttore di letteratura, una "vittima dell'introspezione, in un inferno di costruzioni psicologiche" (G.Baioni, *op. cit.*, p. 202). Un altro testo che ebbe su Kafka un influsso forte ed esteso fu un saggio di Hans Blüher (*Il ruolo dell'eroticismo nella società virile*) che Brod gli aveva suggerito e che Kafka lesse, lettura che secondo lo scrittore, ma citiamo da Baioni, "aveva, in comune con tutte le opere di psicoanalisi, la proprietà di saziare in modo sorprendente al momento, ma di far sì che subito dopo se ne sentisse di nuovo un appetito fortissimo" (*op. cit.*, p. 204). È soprattutto la critica di Blüher (pensatore antisemita e, in certo modo, prenazista) alla famiglia, basata "sul principio eterosessuale della coppia dei genitori" e sulla subordinazione del figlio alla potenza sessuale dei padri, che doveva colpire lo scrittore, quello stesso che aveva immaginato il "grande insetto della *Metamorfosi*" nascere proprio da una famiglia siffatta. Altre importanti suggestioni gli derivarono, proprio negli anni che precedettero la stesura del *Castello*, da Otto Groß (libero docente di psichiatria all'Università di Berlino) e da Anton Kuh, cognato di Groß: "Nell'età del matriarcato - questa in breve la teoria di Otto Groß, così come l'ha esposta Anton Kuh - l'amore non era subordinato al principio della proprietà privata. La donna dispensava liberamente l'amore come bene comune di una comunità di fratelli liberi e uguali" (in G.Baioni, *op. cit.*, p. 205). Dunque nel tentativo di stabilire le coordinate di un rapporto non testuale, non letterale, ma di clima, di aura, di compresenza temporale e locale, capiterà di imbattersi meno frequentemente in Freud e nel freudismo che in pubblicisti, psichiatri o comunque pensatori, che non arrivano alla solarità teorico-pratica della dottrina psicoanalitica ma che, ciononostante, agitano tormentosamente la gran mole di una psichicità in trasformazione e, con essa, il problema della liberazione. E tuttavia in Kafka anche il tema dell'analisi viene, in estremo, ricondotto alla problematica artistica della parola, e all'esito disperato e mortale dell'esperienza estetica. Qui svolge il suo ruolo anche l'influsso di Kierkegaard, come si cercherà di vedere. Baioni, di cui stiamo seguendo le implicazioni e soprattutto le esplicazioni dimostrative di ordine culturale, dice che *Il silenzio delle Sirene* (*Das Schweigen der Sirenen*)

fu “scritto prima della lettura di *Aut-Aut*”, collocato nel terzo quaderno di Zürau in data 23 ottobre 1917. Nell’edizione italiana, questo brano non è riportato nelle prose frammentarie dei quaderni, dove si passa dal 22 ottobre al 25 ottobre, ma nel corpo dei *Racconti* e, in particolare, nel corpo della silloge brodiana *Durante la costruzione della muraglia cinese* [1914-1924], che Brod pubblicò nel 1931 con la collaborazione dapprima di Hans Joachim Schoeps e quindi di Heinz Politzer. Si dice questo, si accenna in altre parole al travagliato iter editoriale, per osservare come sia impropria l’accezione di racconto dato a un frammento di altissima densità epistemologica come è *Il silenzio*, che doveva pertanto restare tra gli aforismi e i lampeggiamenti di un pensiero di sconvolgente penetrazione alle radici di una crisi non solo espressiva, ma esistenziale e conoscitiva. Chiosa giustamente Baioni che *Il silenzio* “rappresenta forse [...] il testo più sottile che Kafka abbia scritto sul fenomeno estetico” e che Kierkegaard in *Aut-Aut* veniva a confermarlo ‘come un amico’ molto più di quanto non avesse fatto nel 1913 durante la crisi del fidanzamento” (*op. cit.*, p. 221). Come si sa in questo apologo, con il quale lo scrittore rettifica il mito omerico, “immaginando da una parte che l’arma più terribile delle Sirene non sia il loro canto, ma il loro silenzio, e dall’altra che non siano i compagni di Ulisse a chiudersi le orecchie con la cera, bensì Ulisse medesimo” (Baioni, *op. cit.*, pp. 227-28), Kafka rappresenta una dissoluzione del mito, una manipolazione dalle conseguenze incalcolabili, non solo perché “è senza dubbio stupefacente l’intuizione che le Sirene non cantino”, ma perché per “l’eccesso di precauzioni prese dall’Ulisse kafkiano”, si dà a credere che quell’Ulisse sia seducibile come gli altri, sia un “eroe ingenuo e innocente”, nel mentre sa benissimo che “le sirene possiedono un’arma ancora più terribile del canto, cioè il loro silenzio” (*Il silenzio delle Sirene* [1917] nel vol. *Racconti*, cit., p. 428). Come spiega Baioni, non è solo l’astuzia di chi recita la parte dell’ingenuo seducibile dalle voci della bellezza, della poesia, dalle voci inferiori anche, ma la disperazione di chi sa di non essere raggiungibile ormai da nessuna voce, di chi si sente assediato solo dalle potenze veramente infere del nulla, ma deve o vuole fingere di sottrarsi ai richiami, pervenendo con tale simulazione a un’apparenza di piacere: “Di fatti all’arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, sia credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio, sia dimenticando affatto di cantare alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non

pensava ad altro che a cera e a catene” (F. Kafka, *Racconti*, cit., p. 428). L’Ulisse kafkiano è tutto preso dagli strumenti della finzione, dall’estetica come piano della disperazione e del nulla; tutta la potenza del genio se ne va così in questo tentativo di fare intendere una fragilità, una sensibilità innocente, capace di smarrirsi ai richiami delle fanciulle, e in realtà tetragona perché complice della morte, della stessa morte che seduce e chiama nel proprio grembo. Uno dei brani dell’epistolario kafkiano, non tradotto nella nostra lingua, che Baioni ci propone riguarda una sorprendente chiosa al contromito del silenzio, in una lettera del novembre 1921 all’amico e dottore degli ultimi istanti, Robert Klopstock: “La lettera della ragazza è bella, ma altrettanto bella quanto è abominevole, queste sono le voci seduttrici della notte, anche le Sirene hanno cantato così, si fa loro torto credendo che volessero sedurre, sapevano di avere gli artigli ed un grembo sterile, di questo si lamentavano ad alta voce, non era colpa loro se il lamento era così bello” (da Baioni, *op. cit.*, p. 227). Se andiamo di nuovo all’apologo, leggiamo che anche Ulisse poté notare “i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse”, i segni visibili di un dolore e tuttavia “reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano intorno a lui”. Ulisse vuole nascondere l’insensibilità alle voci, la sua disperata invulnerabilità alle seduzioni, mentre le Sirene non occultano il loro strazio. Senonché questo strazio si perde lontano dagli occhi del navigatore, che sono fissi verso la “lontananza”; occhi che non fanno più niente “di loro”, anche nel punto in cui convergono su di esse. Come nel *Prometeo* del 1918 (in *Racconti*, cit., p. 430), anche queste bellissime querule, stiratesi, giratesi, esposti “al vento i terrificanti capelli sciolti”, arresesi di fronte a tanta “risolutezza”, dismessa ogni voglia di seduzione, ma solo vogliose di “ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse”, incapaci di coscienza per non essere “annientate”, “allargarono gli artigli sopra le rocce” (in *Racconti*, cit., p. 429). L’uomo Ulisse è il navigatore in acque incognite, ai margini estremi del conosciuto, assai vicino alle “ultime cose”. Ma qui non incontra la seduzione della bellezza medusea, della quale potevano godere in un’estasi di morte i romantici. Si imbatte in uno strazio che scambia per canto, in un lamento che scambia per la voce del piacere, in un equivoco mortale di incomunicabilità del silenzio. Qui non si dà più senso, ma una “metamorfosi negativa del senso” (Baioni, *op. cit.*, p. 225), una rappresentazione al negativo della vita o una rappresentazione al positivo della

morte. Da una problematica estetica, di chiara e documentata derivazione kierkegaardiana (“Che cos’è un poeta? Un uomo infelice che nasconde gravi pene nel suo cuore, ma le cui labbra sono conformate in tal modo che il sospiro e il grido all’uscirne le rende squillanti come una bella musica”, in Soren Kierkegaard, *Aut-Aut. Dalle carte di A, 1. Diapsalmata*, in *Opere*, a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1972, p. 7), si trascende a contrade così remote e silenti, da indurre il legittimo sospetto che si stia rappresentando la morte, che la si stia costruendo ‘in studio’. La conclusione di Baioni ci riporta alla interpretazione del Castello, associando all’Ulisse l’agrimensore, il quale “fa finta di amare e di volersi radicare nella comunità del villaggio, quando la sua vera intenzione è di arrivare fino al Conte semichiuso nel suo Castello e prendere possesso del mondo” (*op. cit.*, p. 229). Una estrema finzione allora, per catturare un segreto, per occupare gli spazi incogniti delle “ultime cose”; la finzione di sentire, di essere vivi, di essere svegli ai canti e alle seduzioni del mondo, per attraversare il cammino che separa dalle potenze, per insediarsi al loro posto, per conseguire un dominio. Ma quale dominio, quale potere? Riapriamo i quaderni di Zürau, nello stesso spazio di tempo de *Il silenzio delle Sirene*: “Conosci te stesso non significa: Osservati. Osservati è la parola del serpente. Significa: Fatti padrone delle tue azioni. Ma tu lo sei già, sei padrone delle tue azioni. Questa frase, pertanto, significa: Ignorati! Distruggiti! Dunque una cosa cattiva. E solo chi si china profondamente ne ode anche il messaggio buono, che dice: “Per fare di te stesso quello che sei” (F.Kafka, *Terzo quaderno*, in *Confessioni*, cit., p. 713).

Klamm e Burgel

Nella schiera dei Signori del *Castello*, inaccessibili e misteriosi, quanto dominatori implacabili di tutte le anime e di tutte le relazioni del villaggio, la figura di Klamm si asside in una sua centralità, alla stregua di colui al quale ogni donna del castello fa riferimento come a suo passato erotico, come ad amante e padrone, sia Frieda, divenuta nella contingenza provvisoria amante e ‘tramite’ di K., sia Gardena, l’ostessa della locanda, la quale sembra detenere i fili in cui si avviluppa il destino dell’agrimensore. Nel romanzo quando K. improvvidamente e orgogliosamente evoca il nome di Klamm o di qualcuno dei signori invisibili, o un riso nervoso o uno sdegno impaurito accompagnano la sua voce ingenua o blasfema. Leggiamo dal cap. III:

K. volle aiutarle, e chiese a bruciapelo: “Conosce il signor Klamm?”. Olga rise forte. “Perché ridi?” chiese K., irritato. “Ma non rido” disse lei continuando a ridere. “Olga è ancora una gran bambina” disse K., e si piegò sul banco di mescita per attirare di nuovo su di sé lo sguardo di Frieda. Ma ella tenne gli occhi bassi e rise sommessamente: “Vuoi vedere il signor Klamm?”. K. disse di sì. Ella gli indicò una porta a sinistra, a due passi da lei. “Lì c”è un bucolino, può guardare dentro”. “E tutta questa gente?”. Frieda torse la bocca, e con una mano straordinariamente morbida tirò K. verso la porta. Attraverso il piccolo foro, che evidentemente era stato provocato a scopo d’osservazione, egli poté vedere quasi tutta la stanza accanto. Nel centro della stanza il signor Klamm era seduto su una comoda poltrona davanti a una scrivania, illuminato in pieno da una lampada sospesa al soffitto. Era un uomo grasso, pesante, di media statura. La sua faccia era ancora liscia, ma le guance s’afflosciavano già un poco sotto il peso degli anni. Portava lunghissimi baffi neri. Un paio di lenti a molla messo di sghembo gli copriva gli occhi e rifrangeva la luce. Se il signor Klamm fosse stato seduto proprio di fronte alla scrivania, K. l’avrebbe visto soltanto di profilo, ma poiché era voltato verso l’uscio, lo si vedeva in pieno viso [pp. 73-74].

L’avvicinamento dell’occhio forestiero a questo potentato dormiente avviene con modalità potentemente trasgressive; l’occhio si umilia penetrando dal buco della serratura per frugare nel segreto di un dominio, di

un potere che gli viene confermato dalla stranita adorazione che le donne della locanda manifestano verso Klamm. Klamm è stato almeno una volta con loro, si è incarnato in loro, facendo, come nel caso di Frieda, di una serva di stalla nell'“Osteria del Ponte” una addetta, presumibilmente influente e prestigiosa, al banco di mescita.

Poi disse: “Si ricorda il riso di Olga?”. “Sì, che sfacciataggine!” disse K. “Oh” disse lei in tono conciliante, “c’era ben motivo di ridere. Lei aveva chiesto se conoscevo il signor Klamm, ed io sono...” a questo punto ella si raddrizzò senza volerlo e di nuovo posò su K. quello sguardo trionfante, che non aveva nessun rapporto con quel che stava dicendo “sono la sua amica” [p. 74].

Baioni, nella sua lettura del *Castello* (nel vol. *Il romanzo tedesco*, cit.), a proposito dell'*itinerarium mentis* dell'agrimensore verso il regno di Klamm, parla di una scalata al “regno dell'eros amministrato” (p. 156), di cui Klamm è il potente sovrano, il detentore di una “legge fallica” (p. 157) della comunità, amministrazione a sua volta delegata alle donne che hanno avuto l'onore di un provvisorio quanto indelebile marchio sessuale. Fra queste amministratrici avarie del dominio, il critico segnala l'ostessa Gardena che è tra gli ostacoli che si frappongono all'ascesa di K.: “Noi crediamo che essa rappresenti una specie di grottesco feticcio matriarcale, il simbolo della sicurezza uterina o della tana o della casa, il principio della sessualità istituzionalizzata che custodisce la legge fallica di Klamm e la subordinazione alla rete dei rapporti che costituiscono la comunità” (p. 157). La “sessualità istituzionalizzata” della famiglia borghese aveva già conseguito la disintegrazione dell'umanità del figlio nella *Metamorfosi* del 1912 e quindi si può, come abbiamo già notato nella nota 5, considerare questa critica, tanto incisiva da essere distruttiva, una costante nell'universo ideologico di Kafka. Il percorso di K. è, almeno rispetto alla metamorfosi verminosa di Samsa un progresso sulla via, improba certo, di una evoluzione verso il detentore del potere, con il quale K. crede di instaurare un rapporto diretto come con persona privata, nelle cui vene scorre sangue umano. Questa considerazione, dell'interlocutore Klamm come termine umano di un dialogo è l'equivoco che mina alle radici il progetto dell'agrimensore; ed

è un equivoco, il cui candore non toglie orrore alla pretenziosità disperata e blasfema del personaggio. Egli si lascia compatire da Frieda, da Gardena, ma ostinatamente persegue il suo sogno:

“...Bisogna che parli con Klamm”. “Questo è impossibile” disse Frieda sollevandosi un poco e stringendosi a K., “che idea!”. “È necessario” disse K. “se io non potrò ottenerlo lo chiederai tu stessa”. “Non posso, K., non posso” disse Frieda, “mai Klamm parlerà con te. Come puoi credere che Klamm accetti di parlarti?” “E con te parlerebbe?” domandò K. “Neanche” disse Frieda, “né con te né con me, son cose semplicemente impossibili”. Si voltò verso l’ostessa, con le braccia allargate: “Ma ha sentito che cosa pretende?”. “Lei è un tipo strano, signor agrimensore” disse l’ostessa, e faceva paura a vederla, così dritta sulla sua seggiola, le gambe divaricate, le enormi ginocchia sporgenti sotto la veste sottile. “Lei chiede l’impossibile”. “Perché è impossibile?” domandò K. “Glielo spiego subito” rispose la locandiera, e il suo tono diceva chiaramente che questa spiegazione non era un’ultima condiscendenza, ma il primo castigo che ella gli infliggeva...” [p. 84].

Abbiamo dato spazio a questo dialogo ancora preliminare, perché ci sembra uno dei luoghi carichi di interdizioni, di sbarramenti oscuri e insuperabili, di impossibilità che affondano in un magma interno, vicino eppure impenetrabile. Da notare in questo ascendere sulle pareti della sessualità, che sono anche le pareti nude e scoscese del potere, il ruolo intermediario ma anche antagonistico della figura femminile, la quale appare come sacerdotessa idolatra della potenza virile, ortodossia nemica del parvenu che faticosamente sale o striscia:

Lei non è del Castello, lei non è del paese, lei non è nulla. Eppure anche lei è qualcosa, sventuratamente, è un forestiero [...] Ma cerchi un po’ di figurarsi quello che va chiedendo: di parlare a un uomo come Klamm! [...] Ma mi dica, come ha potuto sopportare la vista di Klamm? Non occorre che mi risponda, lo so, l’ha sopportata benissimo. Già lei non è in condizione di vedere realmente Klamm...” [p. 857].

Questo è uno dei luoghi del *Castello*, in cui l'esegesi potrebbe aprire un ingresso, come un altro cantiere, o un sipario che a sua volta ne aprirebbe un altro. Commento perpetuo a un'opera, la cui letterarietà inquieta e suscita una sorta di interrogazione inesauribile, irriducibile a una significazione. K. ha spiato Klamm, ma non lo ha visto, perché vederlo non poteva e non avrebbe potuto. Eppure lo ha percepito nel pertugio di quella porta. Cosa ha visto dunque o cosa non ha visto tuttavia, nel mentre pure coglieva una fisionomia naturalisticamente definitiva (con baffi neri), ammettendo che quella fisionomia non fosse un eidolon sparente, un simulacro, una illusione ottica. È uno spirito? No, non ce ne sono di questi esseri fluttuanti nelle stamberghe, negli appartamenti, nei tuguri e nelle casupole della città kafkiana; non vagano fantasmi tra gli ambulacri e le stanze degli Alberghi ai piedi del Castello, ma semmai corpulente reificazioni del desiderio, del sentimento e anche della speranza. Baioni osserva che Klamm “è una figura vuota che ognuno può colmare dei contenuti più diversi, uno schema, una formula, un principio astratto irriducibile alla ragione del singolo... (pp. 157-58) e Klamm è effettivamente qualcosa come una epitome di una infinita varianza di percezioni. Ascoltiamo Olga, la sorella del messaggero Barnabas, colui che dovrebbe, per ufficio, possedere una precisa cognizione dell'identità del superiore:

Ma di Klamm qualche volta parliamo; io non l'ho mai visto [...] ma naturalmente il suo aspetto è ben noto in paese, alcuni l'hanno veduto, tutti han sentito parlare di lui, e dalle testimonianze, dalle dicerie, e anche da certe intenzioni falsificatrici è venuta formandosi un'immagine di Klamm che nell'insieme dev'essere esatta. Ma soltanto nell'insieme. Per il resto, essa varia, ma forse non varia tanto quanto l'aspetto reale di Klamm. Quando egli viene in paese ha un aspetto, e un secondo ne ha quando va via, un altro prima di bere la sua birra, e un altro ancora dopo averla bevuta, nella veglia cambia, e cambia di nuovo nel sonno, e quando è solo e quando parla [...] diversità di statura, di portamento, di corpulenza, di barba, solo sul vestire concordano fortunatamente tutte le testimonianze, egli porta sempre lo stesso abito, una giacca nera a lunghe falde...” [p. 195].

Semberebbe magia, ma in questo mondo non si danno più le opere magiche (che fecero di Praga il centro dell'alchimia, cf. Angelo M. Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973), si danno soltanto angosciose illusioni relativistiche, raggi vani che provengono da una verità dissolta, come la luce da una stella spenta:

Tutte queste differenze, s'intende, non sono opera di magia, anzi si comprendono assai bene, dipendono dall'umore, dal grado di commozione, dalle innumerevoli sfumature di speranza o di disperazione in cui si trova lo spettatore, che oltre a ciò lo può contemplare di solito solo per brevi istanti [p. 195].

Un universo relativistico, nel quale lo “spettatore” si avvolge in uno stato di imponderabilità razionale, non afferra più le cose ma si trascina intorno alla loro sagoma reificata e polivalente. K. non può raggiungere la presenza di Klamm, non perché Klamm non esista, sia una magia, un'illusione, ma perché non si dà più la possibilità di conoscere e di fare esperienza. La negazione è radicale, la negazione, s'intende, della sostanzialità, giacché il mondo di Kafka è popolato freneticamente di apparenze, e l'apparenza è il paradossale residuo di una verità che ha lasciato una traccia ed è svanita. A questo punto dovremmo analizzare le modalità concrete (meglio si direbbe reificate) dell'apparenza; la burocrazia, i sentieri inestricabili di un apparato statuale e gerarchico, sono la palude di sabbie mobili che circondano l'ormai imprevedibile sostanza delle cose. Altri invisibili sono appostati sui sentieri, ingarbugliati come serpenti nel sonno, e si risvegliano al tepore di una pratica. Uno di questi è Momus il segretario, il signor segretario:

Nel caso presente, dunque, le faccio notare che l'unica via per arrivare a Klamm è il verbale del signor segretario. Non voglio esagerare, però: forse quella via non conduce fino a Klamm, può darsi che termini molto prima, ciò dipende dal beneplacito del signor segretario. Ad ogni modo è l'unica via che possa condurla almeno in quella direzione [p. 140].

Ma veramente il “verbale” può condurre a scalare la parete sempre più respingente della conoscenza. È

naturale che tra verbale, luogo alienato della parola, e sostanza da conseguire gnoseologicamente non ci sia neppure un nesso:

Adesso, signor segretario, la prego di dirmi [è K. che parla] se è esatto quel che afferma la signora ostessa, e cioè che il verbale di cui io sarei l'oggetto possa condurmi alla presenza di Klamm. Se è così, son pronto a rispondere a tutte le domande. Anzi son disposto a qualunque cosa. "No", disse Momus "non c'è alcuna correlazione tra le due cose. Si tratta semplicemente di compilare per gli archivi di Klamm nel villaggio un rapporto preciso sui fatti che si son svolti quest'oggi. Il rapporto è già pronto, lei non ha che due o tre lacune da colmare, tanto per l'ordine, altri scopi non ve ne sono e non ve ne possono essere..." [p. 141].

Un compendio per l'“archivio” di Klamm, a scopo di un ordine interno all'amministrazione che sorveglia e paralizza il cammino di K.; nessun'altra finalità occupa la schiera dei funzionari, che con occhi cisposi e subumana pazienza, curano i percorsi infiniti delle carte, nelle quali ciò che è stato, una volta, un gesto o un atto della volontà si è internato, si è smarrito per la probabile eternità dell'esistenza svuotata, inautentica. L'invisibile per Kafka non è un valore teologico, ma la sintesi figurativa di una assenza di valori. Come si trasmette questa ipostasi di un valore vuoto o che almeno non è dato vedere, percepire? Con il passaggio di cui si incarica il messaggero, nel *Castello* il giovane Barnabas, di enigmatica bontà, che “nonostante tutti i dubbi che gl'ispira la sua attività” può diventare “un bambino felice” recapitando due lettere allo straniero. Ma che valore si può dare a quei messaggi, quando è anche il messaggero, appartenente alla famiglia maledetta (cfr. la nota 4), a beneficiarne, pur non conoscendone il contenuto o la famiglia del messaggero potrebbe legittimamente aspettarsi una riabilitazione, a patto che quelle trasmissioni continuassero per le mani del loro membro, e quindi se lo straniero, guidato e nutrito da quei rari dispacci, non perdesse “i contatti col Castello”. Nella sfera di influenza dei Signori invisibili ad essere assorbiti sono i destini degli stranieri e dei residenti nel villaggio, anzi a volte questi ultimi dipendono dalla qualità del rapporto continuamente mute-

vole che lo straniero vede foggarsi con i mittenti dei dispacci. Allora è un problema di interpretazione dello spessore di significato e di importanza del messaggio, così come lo imposta Olga, sorella di Barnabas, nel colloquio con K. Una interpretazione che è legata a molti destini, alla loro sopravvivenza come soggetti e non come spregiati, rantolanti reietti della comunità. Quei messaggi non dovrebbero essere magnificati, pena un interesse privato, un lucro di immeritato prestigio per la famiglia dei Barnabas, ma non dovrebbero neppure essere trattati “come messaggi di poco conto”, perché si deprezzerebbe così il mittente (“che certo non ha affidato loro le lettere affinché essi le deprezzino presso il destinatario”). Non c’è neppure la via di salvezza di una interpretazione che misuri gli estremi, giacché, come dice Olga, “mantener la via di mezzo tra i due estremi, cioè valutare giustamente i messaggi, è cosa impossibile...”. Anche i messaggi turbinano senza tregua e senza pace in questo universo ondulatorio, probabilistico:

Essi mutano continuamente di valore, le riflessioni a cui danno materia sono senza fine, il caso soltanto determina i punti di fermata, dunque l’opinione stessa è casuale [p. 238].

Ma è nel cap. XVIII, dopo che nel XVI è avvenuto un confronto abbastanza risolutivo con l’alterità perturbante dell’assistente Jeremias, che K. perviene se non al cuore, alla periferia del cuore del Castello, allorché penetra nei corridoi dell’Albergo ed entra in una stanza, credendo di presentarsi al funzionario Erlanger, mentre;”un grido leggero lo accolse”:

Era una piccola stanza, occupata per più di metà da un gran letto, sul tavolino da notte la lampada elettrica era accesa, e lì accanto stava una valigetta. Nel letto, ma tutto nascosto sotto le coperte, qualcuno si muoveva irrequieto e da uno spiraglio fra la coperta e il lenzuolo bisbigliò: “Chi è?” [p. 259].

Dal giaciglio, in cui si è ricoverato “timorosamente”, spunta fuori “un uomo piccolo, di bell’aspetto, il cui viso aveva qualcosa d’incongruo, perché le gote erano infantilmente paffute, e gli occhi infantilmente

giocondi...”. È uno dei punti di massima vicinanza alla costellazione degli invisibili, che intanto si danno a vedere con questa fisionomia incongrua, in cui convivono infanzia e maturità:

...la fronte alta, il naso aguzzo, la bocca sottile con le labbra che non volevano stare unite, il mento sfuggente non erano affatto infantili, e anzi tradivano una riflessione matura. Certo l'intima soddisfazione di questa maturità, la contentezza di sé, doveva aver conservato in lui un forte residuo di sana infanzia [p. 260].

Il personaggio, evocato dal suo letto, reagisce con una cordialità verbosa e inarrestabile; è Burgel, il segretario di Friedrich. Fra i passi soppressi dall'Autore c'è una presentazione delle funzioni di Burgel come funzioni di “collegamento”, in cui si accentua la parodia kafkiana dei legami, dei vincoli che costituiscono l'apparato amministrativo del Castello e villaggio circumvicino. Da notare nel passo soppresso come sia più evidente l'assurdità del servizio prestato:

[sono il segretario di collegamento]. “Segretario di collegamento” ripeté K. con l'aria di non aver capito niente, ma di essere indotto a ripetere macchinalmente la parola dall'energia con la quale l'altro aveva parlato. “Sì, segretario di collegamento” disse Burgel, “probabilmente non sa che cosa sia, vero? Io faccio il segretario di collegamento, stabilisco cioè il più stretto collegamento” e qui fregò le mani con istintiva allegria “tra Friedrich e il villaggio. Non sono segretario di collegamento, sto per lo più nel villaggio, ma non sono fisso, ogni giorno e anche di notte mi si può presentare la necessità di salire lassù, lei vede la borsa da viaggio, vita irrequieta, non adatta per chiunque. Lei ha notato entrando che mi sono nascosto sotto la coperta, cosa ridicola, ma per me anche triste, tanto mi sono innervosito, tanto sono apprensivo. Certo è strano che qui le porte non si possono chiudere. I signori sono d'accordo la maggior parte, anzi il provvedimento è dovuto a loro, ma per me è un'indegna vanteria, finché non accadrà nulla si è eroi, ma se dovesse capitare qualcosa si pretenderà di farsi chiudere subito fra i muri. Lasciamo

andare, ci sarebbero parecchie cose da dire. Vede questo spacco, intanto l'ho tappato con il mio soprabito da viaggio. Ma lei, signor agrimensore, che cosa desidera da me?"] [p. 349].

Abbiamo citato a lungo un brano soppresso, perché ci è sembrato che lo scrittore abbia immesso una quota di follia nella rappresentazione di una funzione che non è tale e che è anzi una parodia, un sabotaggio della funzione, del servizio. Qui siamo ben oltre a una soglia di critica della burocrazia, perché siamo inoltrati da Kafka in una dimensione rarefatta di pure forme bizzarre, talmente dissociate da un senso da smarrire anche il loro essere 'forme'. Nei territori del non senso, dell'informe, la mente sonda ed esplora nuovi tipi di risignificazione delle cose. Ogni interpretazione che fissi i canoni sociologici, in termini di critica di un apparato statale determinato, rischia perciò di essere riduttiva, alla luce della fecondità che assume una interpretazione dell'avventura conoscitiva negli spazi incogniti disertati dalla ragione e dalla conoscenza (a proposito del rapporto fra mondo di Kafka e burocrazia, cf. Janina Zakrzewska, *Burocrazia*, in *Enciclopedia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, I. *Diversità del concetto*, p. 309, "Il mondo drammatico degli eroi di Kafka è sempre più quello degli abitanti di un paese industriale. La burocrazia esiste senza alcun dubbio; spesso denigrata, ne parlano non soltanto studiosi e uomini politici, ma anche migliaia di cittadini "K" che aspettano davanti alle porte chiuse del potere" dove è significativa la portata simbolica generale assunta dai romanzi dello scrittore). Ma torniamo all'incongruo viso paffuto del segretario, uscito dal letto come una molla e ora implacabile, nella sua disponibilità notturna, a trattenere K. ai bordi del suo immenso giaciglio. Chi lo sveglia è perduto ("Che peccato!" fece Burgel. "Non che lei sia chiamato da altri, ma che abbia sbagliato porta. Vede, una volta svegliato io non m'addormento più di certo. Bé non si crucci così, è una mia disgrazia"), sarà inchiodato all'"aria allegra e interrogativa" di questo furetto della notte, di questa animazione dell'insonnia, che implora con vaghe minacce una compagnia fino all'alba:

"E ora dove vuole andare?" chiese Burgel, "sono le quattro. Da qualunque persona lei vada la dovrebbe svegliare, non tutti sono avvezzi come me ad essere disturbati, non tutti lo sopporterebbero con tanta

pazienza; i segretari son gente nervosa. Dunque, si fermi qui un poco. Verso le cinque incominceranno ad alzarsi, e sarà il momento migliore per obbedire alla chiamata” [p. 260].

E tuttavia Burgel si dà a vedere come un raffinato, spossante caudico, esegeta sottile dei regolamenti e delle loro contraddizioni interne, ironico torturatore del sonno di K. (“ormai è assolutamente escluso ch’io mi riaddormenti, ma se questa cosa improbabilissima dovesse accadere ed io prendessi sonno mentre lei è ancora qui, la prego di starsene quieto e di non aprire la porta”), depositario di una sua scienza del mondo e di una “qualche conoscenza dell’animo umano”. Ma queste pagine in cui si discute, sempre al confine tra una veglia estenuata e un sonno tentatore, delle udienze notturne, “gradite alle parti”, ma avversate dai segretari, si allargano ad una analisi delle segrete strutture su cui poggia il funzionamento del Castello, ma questi codici appaiono come singolarmente arbitrari, come un cicaleccio senza fine che deborda dal lavoro del giorno e invade queste notti popolate di parole, di controversie, di confessioni verbalizzate ma con vizi di forma, tali da sfigurare la stessa direttrice del rapporto tra inquirenti e inquisiti. Nella teoria che Burgel emette con la facondia che lo assale giacché è stato svegliato, si direbbe per sempre, la notte viene descritta come il luogo del tempo, nel quale “è difficile o addirittura impossibile serbare completamente ai dibattimenti il loro carattere ufficiale”. E non è questione di forme esteriori, giacché “le forme se si vuole possono essere osservate strettamente di notte quanto di giorno”; in questione è il cosiddetto “punto di vista più privato”, che di notte occupa uno spazio più grande del lecito e deforma la cristallina purezza del confronto fra le parti. Il ‘punto di vista privato’ sembra davvero una dissimulazione, un sottotono che copre e spegne la fertile animazione degli incubi, una rimozione così ironica e arguta delle voci infere, che salgono alla coscienza, infrangendo con “i loro dolori e crocci” “la necessaria barriera tra funzionari e contendenti”. Questa pagina mostra in una trasparenza allusiva e quasi sorridente, dove non è facile leggere il conforto di una reale serenità, la cognizione del serraglio di figure e suoni che la notte sprigiona. E nella notte, anche se l’ordine programmatico del giorno viene formalmente rispettato, avviene uno scambio, un incrocio e “avviene talvolta uno strano abusivo scambio di persone”. I funzionari che presiedono, per ufficio, all’incrocio

di domande e risposte, e che “per professione” sono sensibilissimi registratori dei più sotterranei moti degli animi, non si accorgono sempre degli “sfavorevoli influssi” cui sono essi stessi soggetti fin quando non rileggono gli atti, i verbali e scoprono nella scrittura gli sbalzi che hanno incrinato la barriera, le “evidenti debolezze” cui hanno ceduto nel corso delle deposizioni, quando alla fine dell’inchiesta hanno inaugurato nel buio l’“escussione delle parti”. È in gioco il regolamento, che è un rischio da non sfiorarsi neppure e da esorcizzare come un curioso paradosso (se i dibattimenti notturni, dai quali scaturisce l’eresia di una debolezza degli invisibili, sono diventati inevitabili, “anche questo, almeno indirettamente è un risultato dei regolamenti, e criticare il carattere dei dibattimenti notturni equivarrebbe quasi - naturalmente esagero un poco, e perciò come affermazione esagerata la posso enunciare - equivarrebbe addirittura a criticare i regolamenti”, pp. 264-65). La paura circola tra gli andirivieni un po’ capziosi, un po’ viziosi della fraseologia che copre l’intrigo in ombra dei burocrati dormienti. Come una minaccia saetta dalle frasi anche più innocenti un sorriso di scherno, un velato senso riposto. E la diatriba scivola sotto la coscienza, interrotta e picchiettata da colpi di sonno, dai quali si cerca di salire alla luce di una parola non salvifica, ma che pronunci una propria resistenza alla notte che preme e che inghiotte. Ma è “vero sonno”? No, giacché mentre dorme K. “forse udiva le parole di Burgel meglio che durante la faticosa veglia” (p. 265). E qui bisognerebbe forse aprire un inserto per considerare il rapporto di Kafka rispetto al sonno e al sogno, perché se tutta la scena del Castello e, in particolare, di questo colloquio, è avvolta nelle spire di assurdi e tormentosi paralogismi al confine con i pensieri sfigurati e semipastati dal sonno, c’è poi all’interno la descrizione di un sogno specifico, tra il comico e il diabolico, con il segretario trasformato nella “statua di un dio greco”, incalzato da K. nella lotta. Il sogno affonda in una dimensione dove le visioni acquistano uno spessore mitologico, in una sfera di deidemoni, infera o superna, ma comunque altra rispetto alla sede diurna della vita. Limitiamoci per ora a segnalare il volume dello psicoanalista junghiano James Hillman, *Il sogno e il mondo infero* (Comunità, 1985), giacché il sogno in Kafka e in tanta altra letteratura non è certo la soddisfazione di un desiderio, ma una discesa nell’inferno delle visioni (del resto anche per il freudismo il sogno è rappresentazione simbolica dell’inconscio). Al risveglio K. ha una tentazione, residuo, “reminiscenza del sogno”, di fronte all’implaca-

bile facondia di Burgel: “Eccolo lì il tuo dio greco! Strappalo via dalle piume”. È il tipico modo kafkiano di freddare il colore mitologico delle visioni inferi. Abbiamo così, sulle tracce dell’agrimensore, ripercorso il tragitto di avvicinamento ai signori invisibili fino a vederne qualche incarnazione segretariale, intermedia come Burgel. Ma, come tutto nel *Castello*, anche questa marcia deve restare inconclusa, sospesa, accontentarsi e arrovellarsi negli enigmi, come uno degli ultimi che Kafka ci regala, relativo alla diversa “stanchezza” dei signori rispetto a K. distrutto anche da una sola “notte cattiva” o “insonne”. Mentre per loro la stanchezza cadeva “nel fervore di una operosità felice, qualcosa che all’aspetto pareva stanchezza ed era invece quiete, pace indistruttibile” (p. 273). Parole che sembrano scolpire la sagoma di grandi morti cristallizzati, di grandi salme incorrotte.



Da Kafka a Sartre: una possibile continuità
(di Stefano Poggesi De Rosa)

Una frase di Jean-Paul Sartre è stata, per me, un'ossessione: "L'inferno sono gli altri". È in pratica l'epigrafe di un dramma, "A porte chiuse", nel quale si descrive l'inferno come una stanza dalla quale non si può uscire, e si è condannati ad un'eterna conversazione con personaggi profondamente odiati.

Il passato è il tema ricorrente della conversazione, infarcita di rimpianti, nostalgie, sensi di colpa. I ricordi di copertura, in questo testo, si sgretolano, mostrano la loro inefficacia, di fronte al castigo che una mente occulta ha voluto e predisposto. I torti della vita si attorcigliano nelle scie di parole che non descrivono, non giudicano, non rimandano niente, se non la loro inadeguatezza. Le azioni hanno avuto il loro peso, non le parole che intorno ad esse si muovono spinte dal vento colposo del rimorso.

Sono anni che il testo di Sartre non viene rappresentato. Una società in completo abbandono ha bisogno di comici, vuole illudersi di trovare sollievo nelle gag rapide e sapide, nelle quali suoni, tic e ripetizioni sostituiscono il fluire solenne dell'arte. Una letteratura che ponga il dolore ed il disagio al centro delle proprie pagine, non viene praticamente più contemplata.

In *Descrizione di una battaglia*, Franz Kafka immagina che un signore seduto in un'accogliente pasticceria veda il proprio spazio vitale improvvidamente attraversato da un non meglio definito "conoscente" che senza ragione gli confida dei particolari relativi ai suoi successi con una ragazza. La dolce aspettativa del palato viene così disturbata; il rituale che il narratore aveva predisposto viene travolto senza una ragione, con maleducazione, con un'irruenza che si potrebbe tollerare in un'amicizia solida, e stona, invece, in un rapporto fra "conoscenti". Ne segue un improbabile pellegrinaggio notturno, in un clima gelido, in una città invasa dalla neve, in attesa che accada qualcosa.

La battaglia di cui ci parla Kafka è nel modo in cui, violentato nella sua pace di uomo solitario, il protagonista si acconcia, con lentezza ma in un modo ineluttabile, a tener conto dell'"altro", cercando di convincersi che il suo atteggiamento è dovuto, in fondo, solo alle leggi della buona educazione.

Tenta anche una fuga, che gli provoca una rumorosa caduta, che non desta eccessiva preoccupazione del

“conoscente” che prosegue nel suo modo di camminare, e non viene avvertita, se non distrattamente, da una coppia che esce per un attimo da un locale. I due scrutano nella neve, ma poi, non vedendo niente, l'uomo tocca il seno della sua dama corteggiata e la induce a rientrare.

C'è tutta la grandezza di Kafka in questo testo: ironia, esagerazione, gusto per la “situazione” si rincorrono senza tregua, in un vorticare incessante di annotazioni condotte con uno stile impareggiabile. Anche in questo testo l'inferno è un “altro”. Il disordine è introdotto da una persona della quale s'ignora tutto.

Non ha storia, non ha un senso chiaro. È un elemento che disturba la pace di un uomo desideroso di deliziare il palato con una prelibatezza zuccherosa e un liquore appropriato, voglioso che la neve cada lontano da lui, e che il tempo si condensi in attimi d'innocente piacere.

Sartre scriveva quando ancora si poteva ipotizzare l'“impegno”, quando la cultura si dava dei compiti sociali, quando gli artisti riprendevano lo scontro ideologico in atto e lo traducevano in opere animate dalla voglia di essere utili, di essere agite, vissute, sentite, non solo giudicate e criticamente vagliate.

Kafka aveva avuto un periodo d'iniziale interesse per le istanze politico-filosofiche. Aveva letto testi di socialisti utopisti e di agitatori anarchici. La sua disperazione non mancò di cercare una sponda, una bilancia, un compendio, nelle idee di progresso che venivano agitate ovunque, anche negli angoli di Praga, della sua Praga. Si dissuase presto. La scrittura rimase il suo scopo e la sua dannazione. Per me, quel suo giovanile frammento significò l'incontro con una grandezza assoluta, con un'arte letteraria per la quale non esistono termini interpretativi adeguati.

Da Kafka e da “quel” Sartre imparai che le fiamme dell'Inferno dantesco non erano nulla, davanti a quell'inferno fatto d'incomunicabilità, nel quale anche la confessione non diventa, mai, strumento di redenzione.

Mi si chiusero gli orizzonti marxisti e cristiani. Il male non è storico, né di natura sociale. È indefinibile, connaturato all'uomo, non medicabile, se non per attimi.

Si perde nei ricordi, nelle emozioni, nei gesti negati e lo si può solo ascoltare, in silenzio e in solitudine.