

KAFKA
O DELLA PARABOLA DECAPITATA

I.

Charlottenburg, 10.4.17

Egregio Signore,
Lei mi ha reso infelice.

Ho acquistato la sua *Metamorfosi* e ne ho fatto dono a mia cugina. Ma lei non riesce a spiegarsi la storia.

Mia cugina l'ha data a sua madre, nemmeno lei è in grado di spiegarla.

La madre ha dato il libro all'altra mia cugina e neppure lei sa fornire una spiegazione.

Ora si sono rivolte a me. Dovrei essere io a spiegare loro la storia, essendo il laureato della famiglia. Ma io non trovo risposte.

Signore! Ho affrontato per mesi, in trincea, i russi senza batter ciglio. Ma non potrei mai sopportare l'idea che la mia reputazione presso le cugine vada in malora. Solo lei può aiutarmi. Deve farlo; perché Lei mi ha cacciato nei guai. Mi dica dunque, per favore, quale costrutto mia cugina debba ricavare dalla *Metamorfosi*.

Con la più alta stima sono il
Suo devotissimo dott. Siegfried Wolff¹

¹ R. Stach, *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt am Main 2012, tr. it. di S. Dimarco e R. Cazzola, *Que-*

Kafka senza chiavi

Nella sua semplicità, il messaggio del non meglio noto Doktor Wolff coglie un tratto fondamentale e non aggirabile dell'opera di Kafka, la quale si fatica a spiegare né si è mai davvero sicuri di capire. Sia i racconti che i romanzi dello scrittore praghese sono avvolti da un velo di sottile ma impenetrabile incomprendibilità, che mette a dura prova chiunque voglia con essi cimentarsi o, peggio, che intenda, attraverso la loro lettura, concedersi un tempo di svagato intrattenimento. Di ciò sono ben consapevoli i filosofi che si sono accostati alla sua letteratura, in particolar modo sia Benjamin che Adorno, delle cui riflessioni tenteremo di fornire un bilancio il più possibile coerente e unitario. Nonostante le divergenze che su altre tematiche li hanno allontanati, nel caso di Kafka sembrano convergere verso una linea di analisi condivisa. La sintonia si esprime innanzitutto in merito alla mancanza di senso che già il malcapitato dottor Wolff aveva de-

sto è Kafka? 99 reperti, Adelphi, Milano 2016, p. 259. Alla pagina seguente, l'autore si prodiga con dovizia di dettagli a confermare che questa testimonianza è autentica e non il frutto di uno scherzo di qualche amico di Kafka. A un primo sguardo, sembrerebbe, in effetti, il testo della "lettera perfetta" che gran parte del suo pubblico vorrebbe indirizzare allo scrittore. Non vi è testimonianza, d'altro canto, di alcuna reazione ad essa da parte di Kafka.

Kafka o della parabola decapitata

nunciato. Come mostrato poco sopra, non si tratta di una constatazione minoritaria: basti pensare all'aggettivo stesso, "kafkiano", che, anche nell'uso comune, è utilizzato per descrivere la sensazione di spaesamento generata dall'incapacità di razionalizzare una certa situazione. A questo proposito, Adorno parla esplicitamente di significati "decapitati o perturbati"², specificando che Kafka ha la capacità di "prendere in parola una frase fatta della conversazione quotidiana"³: la realtà si manifesta così su un unico piano e viene meno l'idea della narrazione come guardiana di un'ulteriorità soggiacente allo strato della sua espressione manifesta. Lontano dalle appendici moraleggianti dei racconti di Esopo, nei quali le vicende sono presentate sempre in funzione della loro esemplarità, nelle storie di Kafka dialoghi e azioni valgono per se stessi, formano proposizioni letterali e significanti, ma non si fanno perciò veicolo di alcun insegnamento da impartire. Più precisamente, diremo che l'autore propone al proprio pubblico diverse allegorie, ma non fornisce una chiave er-

² T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1958-1961, tr. it. di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, *Note per la letteratura. 1943-1961*, in 2 voll., Einaudi, Torino 1979, vol. I, p. 279.

³ Ivi, p. 297.



Kafka senza chiavi

meneutica che sia in grado di decodificarle in un messaggio univoco oppure universale.

Si tratta di parabole a cui è stata sottratta la chiave – e anche colui che cercasse di trasformare ciò in una chiave verrebbe tratto in inganno, perché confonderebbe la tesi astratta dell'opera di Kafka, l'oscurità dell'esistenza, con il suo contenuto. Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione.⁴

In questo brano, Adorno associa alla produzione di Kafka il concetto di parabola, riprendendo con ciò una felice intuizione di Benjamin, il quale aveva evidenziato, nello scrittore praghese, la volontà di difendere i testi dall'interpretazione, come se avesse sentito il bisogno di proteggere la materia letteraria nella sua purezza, senza che essa fosse inquinata dallo scioglimento dell'enigma messo in opera tramite la narrazione. In questo modo, spiega Benjamin, la parabola kafkiana è sì passibile di dispiegamento, ma non allo stesso modo in cui il vascello di carta si apre e dispiega nel foglio che l'ha confezionato in forma di origami, bensì come il bocciolo si sviluppa e dispiega nel fiore⁵.

⁴ T.W. Adorno, *infra*, p. 102.

⁵ Cfr. W. Benjamin, *infra*, pp. 63-64.



Kafka o della parabola decapitata

Curiosamente, l'immagine del foglio piegato è usata anche da Wittgenstein, il quale tuttavia vi ricorre per esplicitare il *modus operandi* dello psicoanalista, che, nel confronto con il paziente, distende la superficie precedentemente accartocciata dell'inconscio, rivelando così le figure fino a quel momento rimaste latenti⁶. Il quadro con Kafka è ribaltato, poiché il dispiegamento che produce la sua narrazione risulta tutt'altro che esplicativo ovvero risolutivo rispetto al contesto iniziale. Al contrario, la sorpresa che suscitano le sue storie promana da un mistero di senso che si rinnova a ogni cambio di scena o

⁶ “Nell'analisi freudiana il sogno viene per così dire smantellato. Esso perde *completamente* il suo primo significato. [...] Si potrebbe immaginare la cosa anche così: si disegna un'immagine sopra un grande foglio di carta e poi lo si piega in modo tale che vengano in contatto visibile parti che nell'immagine originaria non avevano nulla a che fare tra loro, e da ciò risulti una nuova immagine, che può avere senso o anche no (ed essa rappresenterebbe il sogno sognato, mentre la prima immagine sarebbe il 'pensiero onirico latente'). [...] Certo, la prima storia si scompone, man mano che la superficie di carta si dispiega; l'uomo che vedevo nel sogno era preso da *qui*, le sue parole da *là*, l'ambiente da un altro posto ancora; ma la storia onirica conserva nonostante tutto la sua peculiare attrattiva, come un dipinto che ci attrae e ci ispira”, L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main 1977, tr. it. a cura di M. Ranchetti, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1988, pp. 130-131.

evoluzione della vicenda. Non è un caso che, sia per Benjamin che per Adorno, avvicinarsi all'opera di Kafka richieda di non assecondare la tendenza a psicologizzarne il contenuto: altrimenti, si finirebbe col trascurare l'essenziale, sottovalutando completamente l'opportunità di coglierne la specificità⁷. Se, per Benjamin, "ci sono due modi di mancare fundamentalmente il punto degli scritti di Kafka: l'interpretazione naturale e quella soprannaturale"⁸, rappresentate, rispettivamente, dall'ermeneutica psicoanalitica e da quella di Max Brod, Adorno approfondisce ulteriormente il confronto tra Kafka e la psicologia del profondo, ribadendo che, anche in questo caso, l'elemento destabilizzante è la lettura letterale che lo scrittore fa dei contenuti psichici. Con le sue narrazioni, lo scrittore ci restituisce la versione, mostruosa, di un mondo in cui la psicoanalisi da metaforica diviene letterale, pedissequa e descrittiva di una realtà che è uscita dai cardini di qualsivoglia sensatezza. "Nella sua prosa", conclude il filosofo, "non vi è nulla di

⁷ Cfr. W. Benjamin, *Paralipomena*, in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1972 sgg., tr. it. a cura di E. Ganni, *Opere complete*, in 9 voll., Einaudi, Torino 2001 sgg., vol. VIII, p. 365.

⁸ W. Benjamin, *infra*, p. 73.

folle: ogni proposizione è stata plasmata da uno spirito che ha il pieno controllo di sé, ma che prima ha dovuto strapparla alla zona della follia in cui, in un'epoca di cecità universale, che il 'buon senso' rafforza, qualsiasi conoscenza deve osare immergersi per poter diventare tale"⁹. La scrittura di Kafka non è quindi la conseguenza di un disordine contingente, soggettivo o posticcio rispetto a una presunta coerenza del reale, ma piuttosto la fotografia, realizzata in forma di racconto, del delirio al quale ogni conoscenza deve attingere per evitare di annegare nel *mare magnum* del senso comune, che neutralizza le anomalie e, con ciò, sfugge alla comprensione dell'essenziale.

II.

Nello spazio di queste coordinate, diventa meno faticoso collocare la famigerata disposizione testamentaria dello scrittore, il quale, come è noto, ha chiesto che tutti i suoi inediti venissero distrutti dopo la sua morte. Sarà Max Brod a opporsi al volere dell'amico, diffondendo un *corpus* lette-

⁹ T.W. Adorno, *infra*, p. 119.

rario altrimenti destinato all'oblio. Questi sono i fatti oggettivi e documentati, nonché ampiamente risaputi dal pubblico di lettori, che infatti spesso si trova di fronte a narrazioni incompiute o a versioni abbozzate di racconti e romanzi. Ma quali sono le ragioni che hanno spinto lo scrittore a una scelta così radicale e contraria al desiderio più spontaneo di ogni artista di condividere il frutto dei propri sforzi creativi? Di fornire una risposta a questo interrogativo si occupa Adorno, che in apertura al suo *Kafka*, descrive in termini molto critici la fama postuma dello scrittore:

La popolarità di Kafka, il sentirsi a suo agio nel disagio, che lo riduce a una sorta di ufficio informazioni sulla situazione, eterna o attuale, dell'essere umano e che, con risposte sbrigative e disinvolute, neutralizza lo scandalo che sta alla base della sua opera, rende restii a unirsi e aggiungere, alle opinioni correnti, un'altra opinione, per quanto eterodossa. Ma è proprio la falsa fama, variante fatale di quell'oblio che in tutta serietà Kafka auspicava per sé, che ci costringe a persistere di fronte all'enigma.¹⁰

¹⁰ T.W. Adorno, *infra*, pp. 99-100.

Kafka o della parabola decapitata

La notorietà dello scrittore ha dunque un effetto *boomerang* sulla sua scrittura, che dal confronto con il grande pubblico viene inevitabilmente banalizzata; in tal modo, lo scandalo si mitiga e Kafka finisce per incarnare una categoria, diviene un autore paradigmatico, l'ideatore di citazioni utili a impreziosire un discorso che non si confronta più con il mistero del testo dal quale esse vengono tratte. La fama figura quindi come una variante perversa della dimenticanza alla quale lo scrittore ambiva: la richiesta di essere dimenticato appare, sotto questa luce, l'appello disperato di chi non può accettare di venire frainteso. Anche Benjamin prende posizione sul tema e allaccia la questione del testamento all'indecifrabilità dell'opera. Nella sua prospettiva, in effetti, quello delle ultime volontà di Kafka è un elemento che non può venire evitato da chiunque si confronti con l'opera del praghese, come se ne costituissero parte integrante, quasi il suo ultimo ed estremo risultato. Le ipotesi, che Benjamin pone al vaglio per ricostruire il motivo di una scelta così poco comune, sono almeno cinque, tre delle quali sembrano concordare con l'interpretazione brechtiana che annovera

Kafka senza chiavi

Kafka, in compagnia di Kleist e Büchner, tra i gloriosi “falliti”¹¹.

Questo testamento (che non può essere eluso da nessuno che si occupi di Kafka) dice che essa [l’opera] non soddisfaceva il suo autore, che egli considerava i propri sforzi come falliti, che si considerava fra coloro che sono destinati a fallire.¹²

Insoddisfazione, inadeguatezza e un incessante cammino verso un ideale di perfezione letteraria irraggiungibile: per quanto non faccia sconti, l’analisi di Benjamin sottolinea come questi fattori, piuttosto che diminuire il valore dell’opera, ne elevino la statura, riconoscendo in essa un’espressione autentica della condizione umana e della lotta dell’artista con se stesso. Ci sono, tuttavia, almeno altri due passaggi nei quali la posizione del filosofo viene mitigata, o meglio si lascia spazio anche all’ipotesi che, alla base di questa postrema determinazione, ci sia stata non tanto un’insicurezza, ma un’esplicita presa di posizione da parte dell’autore e che essa contribuisca pertanto a determinarne la

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *Appunti su Svendborg estate 1934*, in *Opere complete*, cit., vol. VI, p. 180.

¹² W. Benjamin, *infra*, pp. 77-78.

Kafka o della parabola decapitata

poetica. Non bisogna trascurare, ci avverte infatti Benjamin, che Kafka ha subito ogni giorno il peso di “comportamenti indecifrabili e dichiarazioni ambigue” e che dunque, forse, “almeno al momento della morte ha voluto ripagare i contemporanei con la stessa moneta”¹³. Il testamento si configura, in questo senso, come la conclusione più ovvia e perfettamente sintonica con le sue opere, ugualmente incompiute: così come non riusciamo a decifrare i significati delle sue narrazioni, ugualmente inspiegabile e incapace di conformarsi alle più comuni convenzioni di senso ci appare la scelta di non condividere le centinaia di pagine che ancora non avevano trovato una collocazione editoriale.

La decapitazione del significato raggiunge qui un meta livello letterario, trasferendosi dal contenuto al contenitore delle storie, ovvero riversandosi su quei libri che, se non fosse stato per la dissidenza di Brod, non sarebbero mai stati resi pubblici. In linea con questa seconda giustificazione di una richiesta che conserva un alto tasso di irragionevolezza, nella recensione alla biografia di Brod, Benjamin avanza infine una quinta supposizione, secondo la quale “è chiaro che egli non aveva l'intenzione

¹³ W. Benjamin, *infra*, p. 68.

di portare davanti ai posteri la responsabilità di un'opera di cui conosceva la grandezza"¹⁴. La congettura di Benjamin invita con ciò a considerare l'opera di Kafka non solo come un *corpus* di testi, ma come un fenomeno che interpella direttamente la responsabilità etica e culturale dell'autore, perfettamente consapevole della grandiosità delle sue storie, ma di conseguenza restio a sobbarcarsi il peso di questo fardello. Brod non avrebbe, pertanto, contraddetto la disposizione dell'amico, bensì lo avrebbe affiancato e aiutato, condividendo con lui, anche dopo la morte, la portata di un'opera troppo onerosa da caricare unicamente sulle spalle del suo autore. Si sarebbe configurata un'implicita richiesta di aiuto da parte di Kafka e una pronta risposta amicale di Brod, il quale, contraddicendo il compagno, gli avrebbe per ciò stesso prestato un soccorso fondamentale.

La sua consapevolezza non era soltanto questa: devo abbandonare il già fatto in favore di ciò che in me è ancora allo stato potenziale; era anche questa: l'altro lo salverà e mi sgraverà dal peso di coscienza di dover dare

¹⁴ W. Benjamin, *Max Brod, Franz Kafka. Una biografia* (Ricordi e documenti), in *Opere complete*, cit., vol. VII, p. 82.

Kafka o della parabola decapitata

io stesso all'opera l'*imprimatur* oppure di doverla distruggere. [...] Insinuare che egli non fosse contrario alla pubblicazione fingendo tuttavia di opporvisi! Senz'altro, è proprio questo che vogliamo dire, e anzi aggiungiamo: essere fedeli a Kafka significava proprio questo. Che Brod cioè pubblicasse l'opera e insieme l'ordine postumo dello scrittore di non farlo.¹⁵

III.

Interpretare un'opera letteraria significa cercare di comprenderne i significati, esplorare le intenzioni dell'autore, esplicitare i simboli e le metafore e riflettere su come essa si rapporta a temi universali o personali. La complessità di Kafka rende questa impresa particolarmente ardua. Nonostante ciò, non dobbiamo lasciarci scoraggiare dalla difficoltà di decifrare completamente i suoi scritti. Al contrario, la sfida che i suoi testi ci lanciano invita a un'attenzione più profonda verso le parole e i singoli gesti, anche quando essi non trovano una collocazione testuale del tutto coerente. Invece di respingere la sua opera come incomprensibile, dovrem-

¹⁵ W. Benjamin, *Morale cavalleresca*, in *Opere complete*, cit., vol. III, p. 422.

mo cogliere l'opportunità di avvicinarci alla sua narrativa, accettando con ciò il peso di un'approssimazione destinata a non mutare in trasparenza o evidenza.

In particolare, la peculiare declinazione semiotica della produzione kafkiana, dove la connessione tra il referente e il significante non culmina nel terzo vertice tradizionalmente rappresentato dal significato, fornisce una chiave di lettura fondamentale. Questa piramide mozzata ci permette in effetti di comprendere ciò che l'opera di Kafka non è. In primo luogo, essa prende le distanze da un approccio puramente contemplativo: "Mediante choc Kafka distrugge nel lettore la sicurezza contemplativa nei confronti di ciò che viene letto. [L]a minaccia permanente della catastrofe non permette più a nessuno l'impartecipe visione e nemmeno la riproduzione estetica di essa"¹⁶. Per Adorno,

¹⁶ T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., vol. I, p. 43. Questo ragionamento viene approfondito anche in *Appunti su Kafka*, dove il filosofo specifica: "Attraverso la violenza con cui esige l'interpretazione, Kafka elimina la distanza estetica. Impone allo spettatore tradizionale, apparentemente disinteressato, sforzi disperati, lo assale e gli suggerisce che da una giusta comprensione dipende molto di più del suo equilibrio mentale, dipende cioè la vita oppure la morte. Tra i presupposti di Kafka, quello per cui il rapporto contemplativo tra il testo e il lettore viene radicalmente turbato non è il più irrisorio. I suoi testi sono concepiti in

Kafka o della parabola decapitata

il romanzo contemporaneo è caratterizzato dal fatto che in esso narrazione e commento si intrecciano così strettamente che non può più venire distinta la storia dall'analisi della stessa. Tale sovrapposizione riduce la distanza estetica, ovvero lo spazio psicologico tra il lettore e l'opera, che, nei romanzi classici, era ben definito e rigidamente conservato. In questo quadro, Kafka conduce tale processo alle sue estreme conseguenze e la funzione, propria del lettore, di osservatore passivo e distaccato viene irrimediabilmente compromessa. Nei suoi romanzi, la continua esposizione a eventi inaspettati e spesso spaventosi costringe il pubblico a confrontarsi attivamente con il testo, eliminando qualsiasi residuo di distratta indolenza.

La letteratura di Kafka si distingue non solo per la sua natura anti-contemplativa, ma anche per il suo marcato carattere anti-dialettico: al contrario di ciò che accade nel sistema hegeliano, dove progressive risoluzioni dei conflitti elevano la realtà a un livello di volta in volta superiore di comprensione e organizzazione, Kafka presenta scenari in cui

modo che tra questi e la loro vittima non sussista una distanza stabile e che essi scuotano così tanto gli affetti del lettore da fargli temere che quel che viene narrato si avventi su di lui, come le locomotive sul pubblico nella più recente tecnica cinematografica stereoscopica", *infra*, pp. 102-103.

incoerenze e contrapposizioni rimangono tali, senza convergere verso una sintesi che ne riconcili le dissonanze. Adorno, citando Kafka, afferma che gli “è ancora assegnato il compito di fare il negativo”, il positivo essendo già dato¹⁷. Egli sceglie così di prendere partito per gli emarginati, gli affaticati e gli animali, tutti molto presenti nella sua produzione: “Kafka si schiera dalla parte dei disertori. Al posto della dignità umana, supremo concetto borghese, in lui prevale il salutare ricordo della somiglianza con la bestia, che alimenta tutta una serie di suoi racconti”¹⁸. Come Rotpeter, il protagonista di *Una relazione per un'Accademia*, anche le trame che l'autore intreccia in molti suoi racconti non aspirano alla libertà, né ambiscono a concludersi in un finale, drammatico o farsesco che sia; piuttosto, con esse Kafka pare impegnato a tracciare una costante via di fuga, auspicando così un allontanamento dall'apparenza di un ordine costituito. La sua narrativa enfatizza il dissenso e la resistenza alla coesione ed è alla continua ricerca delle possibilità di fuga o deviazione, piuttosto che essere rivolta alle opportunità di uniformazione o anche solo di sintesi.

¹⁷ T.W. Adorno, *infra*, p. 159.

¹⁸ T.W. Adorno, *infra*, p. 157.

Kafka o della parabola decapitata

L'antidialettica kafkiana pervade di una critica sottile e profonda l'approccio panlogistico hegeliano, dimostrando, al contrario, come la realtà conservi un nucleo di irrazionalità difficile da parafrasare e perciò sempre sorprendente. Si favorisce così l'emancipazione dai vincoli di un'interpretazione stringente, in cui a ogni tessera narrativa sono assegnati una ben precisa collocazione e un senso univoco. In Kafka non troviamo mai un momento in cui i fili del racconto si ricompongono in un ordine razionale superiore. Piuttosto, sono i frammenti scartati, i brandelli di realtà normalmente compresi o esclusi dalla narrazione dominante a trovare riscatto. Le sue storie, pur essendo invase dalla questione del potere, di fatto lo sovvertono alla base: si afferma una rivoluzione radicale, che prende di mira e rovescia l'ordine stabilito, finanche quello spazio-temporale, dentro cui siamo abituati a operare e dal quale ci aspettiamo costantemente delle certezze. Kafka ci spinge verso uno spazio di radicale estraneità, in cui il confine tra il reale e il possibile sfuma, fino al punto che risvegliarsi trasformati in un insetto diventa un'esperienza e le correlazioni causali più elementari non sono più assicurate.

Nell'epoca della massima alienazione tra le persone, dove i rapporti infinitamente

mediati sono ormai gli unici esistenti, sono stati inventati il cinema e il grammofono. Al cinema l'individuo non riconosce la propria andatura, nel grammofono non riconosce la propria voce. Gli esperimenti lo confermano. La situazione dei soggetti di questi esperimenti è la stessa di Kafka.¹⁹

IV.

Non si trova, in Kafka, né un'impostazione dialettica né una filosofia del *Nachdenken*; nella sua produzione manca un processo di riflessione sistematica basato sull'osservazione di una realtà ritenuta oggettiva e affidabile. I tratti connotanti gli elementi che popolano il suo mondo sono invece molto più fluidi e singolari, difficilmente esplicabili entro un pacchetto di norme complessivamente valide. La sua opera non mira a chiarificare o risolvere le antinomie (ontologiche, morali, esisten-

¹⁹ W. Benjamin, *infra*, p. 92. Di estraneità Benjamin parla anche precedentemente, quando afferma: "Proprio come K. vive nel villaggio ai piedi del castello, così l'individuo moderno vive nel suo corpo: esso gli sfugge, gli è ostile. Può accadere che un mattino si svegli e scopra di essere stato trasformato in un insetto. L'estraneità – la sua propria estraneità – ha preso il sopravvento", *ivi*, pp. 71-72.

Kafka o della parabola decapitata

ziali) attraverso l'applicazione di un pensiero logico-deduttivo, bensì si impegna nella rappresentazione del caos esteriore e dell'alienazione interiore, sperimentata – e spesso patita – dai suoi personaggi. Allo stesso modo, nonostante alcuni superficiali tentativi di inquadramento schematico del suo lavoro, su Kafka non fanno presa nemmeno le etichette di “scrittore simbolista” oppure “esistenzialista”. Egli non può essere definito simbolista perché le immagini che utilizza non costituiscono contrassegni parziali di una realtà più completa: i suoi simboli sono ambigui, spesso privi di una soluzione interpretativa univoca, progettati per rinnovare il mistero piuttosto che risolverlo. Esplicita Adorno:

Se il concetto, alquanto insoddisfacente, di simbolo in estetica deve significare qualcosa di plausibile, questo qualcosa sarà semplicemente che i singoli momenti dell'opera d'arte, in forza della loro connessione, rimandano oltre se stessi, e che nell'insieme vengono combinati senza soluzione di continuità in un unico significato. Ma nulla si adatta meno a Kafka. [...] In Kafka invece tutto è duro, determinato, il più possibile distaccato.²⁰

²⁰ T.W. Adorno, *infra*, p. 101.

Inoltre, benché la sua opera tocchi temi esistenziali quali l'angoscia, l'oppressione e l'isolamento, non lo si può nemmeno propriamente definire esistenzialista, perché la sua scrittura non si concentra sull'agonia di una scelta individuale o sul peso della responsabilità morale; Kafka, piuttosto, descrive situazioni in cui i personaggi sono catturati da forze incomprensibili, all'apparenza insignificanti, come quelle burocratiche, che negano qualsiasi slancio verso l'infinito e che rendono un nonsense anche il problema della speranza nella salvezza individuale²¹.

È quindi possibile, con le necessarie precisazioni, inserire Kafka in una corrente artistica? Sia Benjamin che Adorno stabiliscono una connessione tra Kafka e l'espressionismo – “il narratore Kafka spinge l'impulso espressionistico fino agli estremi lirici più radicali”²²; “l'opera di Kafka si propone come uno dei pochissimi elementi di raccordo tra espressionismo e surrealismo”²³

²¹ Commenta a questo riguardo Adorno: “Poco di ciò che è stato scritto su di lui conta, il più è esistenzialismo. Viene inserito in una corrente di pensiero pre-stabilita, invece di insistere su ciò che rende difficile la classificazione e che quindi esige un'interpretazione”, *infra*, p. 100.

²² T.W. Adorno, *infra*, p. 136.

²³ W. Benjamin, *Appendice a Franz Kafka*, in *Opere complete*, cit., vol. VI, p. 158.

Kafka o della parabola decapitata

–, movimento in cui essa sembra effettivamente trovare una risonanza, soprattutto nella misura in cui, in entrambi i casi, viene incoraggiata e prodotta una proficua distorsione della realtà oggettiva. Non dobbiamo tuttavia supporre che la silhouette di Kafka combaci perfettamente con quella espressionista. Grazie alla sua opera, la soggettività si trasforma in oggettività, estraniandosi da se stessa; questo però non avviene a causa di un tormento interiore che domina i recessi della psiche, di fatto riaffermandone la centralità pur nel suo disordine, ma attraverso un'operazione diversa e decisamente più radicale. In Kafka, il soggetto si estrania diventando altro da sé, non tanto riconoscendo forze esterne come parte della sua personalità, ma mettendo in discussione la natura stessa della sua individualità. I suoi personaggi non sanno più chi sono, e ciò non accade perché si sentono posseduti da forze oscure e insospettate che li governano dal nucleo più intimo dell'Io, bensì perché non riescono più a stabilire una netta distinzione tra sé e non sé, tra ciò che si è o che si potrebbe essere, da un lato, e il mondo animale o addirittura inanimato dall'altro. Scrive Adorno:

Kafka costringe a una narrativa contorta l'espressionismo, di cui come nessuno dei

Kafka senza chiavi

suoi amici dovette avvertire la natura chimerica e al quale comunque rimase fedele; la pura soggettività, necessariamente alienata anche a se stessa, nonché reificata, diventa un'oggettività che esprime appunto la propria stessa alienazione. Sfuma il confine tra l'umano e il mondo delle cose.²⁴

Tale perdita di identità non conduce il soggetto a scoprire l'altro in sé, ma a *diventare* altro rispetto a tutto ciò che avrebbe potuto anche solo immaginare. Di lui restano solo le espressioni o, più precisamente, i gesti²⁵.

V.

Benjamin apre il suo contributo in onore di Kafka con un racconto che non è tratto dall'opera dello scrittore, ma da un aneddoto storico sul politico e militare russo Potëmkin, noto per le sue intemperanze

²⁴ T.W. Adorno, *infra*, p. 139.

²⁵ I peculiari gesti dei personaggi kafkiani esprimono una *Weltanschauung* che sfida la percezione convenzionale del reale, risultando così profondamente perturbanti. Quasi mai canonici, spesso frammentari e interrotti bruscamente, tali atteggiamenti non vengono ricompresi in un'etica, foss'anche soltanto individuale, bensì acquistano significato proprio per la loro irripetibile specificità: essi costituiscono quindi quei dettagli che introducono il lettore a un'analisi microscopica del reale.

Kafka o della parabola decapitata

caratteriali di matrice depressiva, durante le quali nessuno poteva avvicinarlo. Narra Benjamin che, mentre a corte si taceva riguardo alla sua condizione per non scontentare l'imperatrice Caterina, una lunga crisi di Potëmkin causò un blocco burocratico, poiché diversi documenti tardavano a venire firmati. Nel racconto, il modesto scrivano Shuvalkin, approfittando di una falla nel sistema di sicurezza, entra senza permesso nella camera di Potëmkin e, senza dire una parola, lo induce a firmare tutti gli atti. Tuttavia, ogni documento risulta poi firmato con il nome di Shuvalkin, anziché con quello del generale. I gesti di Shuvalkin e di Potëmkin sono entrambi audaci e ugualmente disastrosi e illustrano, *in medias res*, il tipo di azioni che, in Kafka, catturano l'attenzione di Benjamin e Adorno. Entrambi, infatti, suggeriscono che, nelle storie dello scrittore, è l'atto stesso, spogliato di qualsiasi fondamento psicologico, a esprimere la sua intrinseca enigmatica, come se si trattasse dell'unità di misura minima – e l'unica ancora valida per orientarsi nel pluriverso caotico e imprevedibile delle sue storie:

[...] l'intera opera di Kafka rappresenta un codice di gesti, i quali non hanno, di per sé, un significato simbolico già chiaro all'autore; essi

sono piuttosto applicati in contesti e combinazioni sempre nuovi affinché questo significato venga trovato. [...] Col crescere della sua maestria stilistica, Kafka rinunciò sempre più ad adattare questi gesti a situazioni usuali, a spiegarli. [...] Ogni gesto è un evento, anzi si potrebbe quasi dire un dramma, a sé stante. [...] Come El Greco, Kafka squarcia il cielo dietro ogni gesto, ma, come per El Greco, patrono degli espressionisti, ciò che è decisivo, al centro della vicenda, rimane il gesto.²⁶

Risultato di una decisa operazione di estroflessione della soggettività, i personaggi in Kafka non si caratterizzano per i loro moti d'animo, ma per ciò che fanno, per le azioni che concretamente compiono: non *perché* eseguono qualche azione, ma *come* essi agiscono diviene significativo. Il gesto non è dunque sintomatico, superficie espressiva di una profondità di senso che affonda le sue radici nell'anticamera dell'Io; esso esprime piuttosto l'istante che si eterna e le storie di Kafka, nell'immortalarlo, configurano, di volta in volta, blocchi aggregati di situazioni. A essere inspiegabile non è, come nel romanzo classico, una determinata scelta, magari contraria ai principi fino a quel momento attribuiti a quel carattere o sintonici

²⁶ W. Benjamin, *infra*, pp. 60-62.

Kafka o della parabola decapitata

a comuni precetti, ma un'azione che, al pari di quella di Potëmkin, si determina senza stagliarsi su un fondale psichico – un gesto che, sulla superficie dell'apparenza, dispiega tutta la sua nuda, assurda enigmaticità²⁷.

Kafka si distacca dunque dalle grandi narrazioni e si focalizza sulle singole espressioni, sugli atti minimi, che, in un modo che ricorda il Nietzsche del *Crepuscolo degli idoli*, ci liberano tanto del mondo “vero” quanto di quello apparente. Con le parole di Benjamin:

Apparenza ed essenza – il loro rapporto caratterizza i poeti nel modo più profondo. In Kafka esso è molto particolare; l'apparenza non ricopre l'essenza, bensì la compromette, poiché proprio l'essenza in Kafka diviene apparenza.²⁸

²⁷ Nell'ampia fenomenologia dei gesti in Kafka, Benjamin si sofferma su una delle pose più caratterizzanti la sua produzione, la situazione di irrimediabile stanchezza che connota la maggior parte dei personaggi kafkiani e che, come altri segni di cui è disseminata la sua opera, è destinata a rimanere senza un decisivo riscontro ermeneutico: “Fra i gesti dei racconti kafkiani nessuno è più frequente di quello dell'individuo che reclinava completamente la testa sul petto. È la stanchezza nei signori del tribunale, il chiasso nei portieri dell'albergo, il soffitto basso nei visitatori della galleria”, W. Benjamin, *infra*, p. 85.

²⁸ W. Benjamin, *Paralipomena*, in *Opere complete*, cit., vol. VIII, p. 367.

Kafka senza chiavi

Kafka si colloca dunque tra i numerosi artisti, poeti e scrittori che hanno esplorato il rapporto tra essere e apparire, un tema evidentemente centrale per chi si dedica all'arte della rappresentazione e della *mimesis*, nelle molte sfaccettature che conserva questo concetto. Ciò che lo distingue dagli altri è che, nelle sue storie, l'apparenza non è una manifestazione che, mostrandosi, allude a un'essenza più profonda e sostanziale, alla quale il poeta fa appello, auspicandone il progressivo svelamento. Al contrario, in Kafka l'apparire corrode l'essere, ne disintegra la natura fino a renderlo, paradossalmente, insostanziale: l'essenza diviene apparenza, cioè è esibita una misteriosa ambiguità senza che sia possibile, ovvero saggio, carotarne il fondamento a favore di una più segreta (e razionale) sistemazione delle tessere del reale.

VI.

Se le posizioni di Benjamin e di Adorno su Kafka si intrecciano in una trama unitaria e complessivamente coerente, il dialogo tra i due si arricchisce ulteriormente grazie alla presenza della voce fuori campo di Bertold Brecht. La sua partecipazione al dibattito è

Kafka o della parabola decapitata

legata all'estate del 1934, trascorsa dal drammaturgo e dal filosofo a Svendborg, in Danimarca, presso la residenza estiva di Brecht. Le intense conversazioni e gli scambi intellettuali tra lui e Walter Benjamin durante questo periodo sono ben documentati nelle annotazioni di quest'ultimo. Sappiamo, quindi, che essi discussero della possibilità di utilizzare le forme artistiche e letterarie come strumenti di critica sociale e politica; non mancano, nei loro dialoghi, alcune riflessioni in margine alla letteratura di Kafka, verso cui Brecht esprimeva una marcata critica:

Brecht [...]: "Naturalmente è deplorabile. Io rifiuto Kafka. Le immagini sono belle. Ma il resto è semplice mania di fare misteri. Sciocchezze. Bisogna metterlo da parte" (5 agosto [1934]).²⁹

Per Brecht, Kafka è pericoloso perché ammantava le sue storie di un mistero costruito *ad hoc*, senza che queste ambiguità spingano a un cambiamento o a un progresso nella consapevolezza socio-politica degli individui. Viceversa, questi segreti rimangono confinati nel regno dell'estetica, costituendo niente più che una futile distrazione dalle

²⁹ W. Benjamin, *Appendice a Franz Kafka*, in *Opere complete*, cit., vol. VI, p. 157.

questioni più concrete legate all'impegno politico. Kafka viene quindi descritto come un autore che fallisce nell'obiettivo di generare una critica incisiva, nascondendo la realtà sotto un velo di assurdità che paralizza anziché incitare al rinnovamento.

Benjamin prende le distanze da questo giudizio quando, per esempio, dichiara che "l'energia e la debolezza rivoluzionarie sono in Kafka le due facce del medesimo stato. La sua debolezza, il suo diletterismo, la sua impreparazione sono rivoluzionari"³⁰. A differenza di Brecht, il filosofo riconosce quindi alla scrittura di Kafka una potenzialità sovversiva, che non emerge *nonostante* il tono incerto, imperfetto e debilitato dei suoi personaggi, ma *attraverso* di esso, a dimostrazione che anche questi tratti possono avere un valore eversivo. La visione di Brecht sembra in effetti un po' limitante, in quanto riduce l'originalità di Kafka a un modello politico rigido, quasi suggerendo che la rivoluzione possa avvenire solo seguendo determinati schemi di azione e critica sociale. Benjamin, invece, propone di intendere anche la cronica stanchezza che affligge i personaggi kafkiani come rivoluzionaria,

³⁰ W. Benjamin, *Paralipomena*, in *Opere complete*, cit., vol. VIII, p. 361.

Kafka o della parabola decapitata

quasi fosse il loro modo di partecipare – inevitabilmente perdendola – a una lotta impari contro le forze scatenate da una realtà che è sempre eccessivamente esigente nelle sue incessanti e imprevedibili trasformazioni. Da segni di autoesclusione dal dialogo politico, l'approssimazione e il pressapochismo diventano così strumenti di resistenza contro l'iper-razionalizzazione del reale, determinando una critica radicale nei confronti di chi si ostina a credere che le cose debbano, prima o poi, trovare una spiegazione. Adorno rincara la dose e sottolinea ripetutamente che con Kafka siamo ben oltre la possibilità di un' "impartecipe visione" o della "riproduzione estetica di essa"³¹, ovvero di un godimento puramente estetizzante della sua opera. La prosa di Kafka, diversamente da quella della letteratura ufficialmente impegnata, non offre vie di fuga e mette l'individuo di fronte all'inevitabilità di un profondo cambiamento: le sue pagine non lasciano indifferenti, e chi le legge passa attraverso una metamorfosi. I suoi scritti esercitano

un'efficacia di fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate sembrano

³¹ T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., vol. I, p. 43.

giochi di bambini; essi destano la paura di cui l'esistenzialismo non fa che parlare. In quanto smontaggi della parvenza essi fanno saltare dall'interno l'arte che il proclamato impegno sottomete dall'esterno e quindi solo in apparenza. La loro ineluttabilità costringe a quel mutamento del comportamento che le opere impegnate si limitano a pretendere.³²

È l'evidenza anti-dialettica che, di nuovo, si porta in scena: non si cerca di convincere il pubblico a sostenere una causa ritenuta giusta attraverso un processo di dialogo e una reciproca contrattazione. Piuttosto, ci troviamo di fronte a un'oggettività che sconvolge e scuote a un livello molto più profondo: attraverso la lettura di Kafka si perde "la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che le cose vanno male"³³.

Il lettore di Kafka non è soltanto turbato, l'incontro con l'opera dello scrittore non lo induce cioè solo a un'introspezione o a cercare risposte nuove a vecchie domande. Piuttosto, è l'intero orizzonte di interrogazione a cambiare, poiché si deve in primo

³² T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., vol. II, p. 105.

³³ Ivi, p. 106.

luogo accettare l'atrocità del fatto che non è più possibile fornire alla domanda alcuna risposta a essa coerente. È per questo motivo che, immergendosi nelle sue storie, il mondo stesso diventa kafkiano, come in effetti rileva Adorno quando chiede: "A chi non è capitato, dopo un'intensa lettura di Kafka, di osservare dovunque situazioni simili a quelle descritte nei suoi romanzi?"³⁴. Un aneddoto anticipatorio di Benjamin, tratto da uno dei suoi quaderni di appunti, fa eco a questa riflessione:

Sono seduto al caffè e apro il libro al capitolo su Kafka. Mentre leggo le prime parole, la guardarobiera, che sta dietro di me, grida al cameriere: "Ha un paio di monetine da cinque?" "Nemmeno una". "Allora può tenersele". E se ne va con un volto impenetrabile.³⁵

Kafka non offre rifugio dalle complicazioni della realtà, esasperando, al contrario, la nostra percezione delle sue incongruenze. La sua prosa, anziché placare la nostra ansia, la amplifica, costringendo a confrontarci con l'irrazionale nella nostra quotidiana ri-

³⁴ T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit., vol. I, p. 292.

³⁵ W. Benjamin, *Annotazioni sparse (giugno-ottobre 1928)*, in *Opere complete*, cit., vol. III, p. 127.

Kafka senza chiavi

cerca di senso. Egli disvela un universo in cui la logica convenzionale è sospesa e dove la quotidianità si carica di una spaesante estraneità. Quel che leggiamo nelle sue pagine non costituisce un intrattenimento culturale, ma ci prepara a riconoscere e forse ad accettare le incongruenze nascoste nelle pieghe del reale. Kafka non risolve problemi, non ci consegna le chiavi per entrare nel suo mondo – probabilmente lui stesso non le ha avute; ci insegna invece a sopravvivere con domande irrisolte, un'abilità preziosa e rivoluzionaria per chi si vuole confrontare con un mondo tuttora indecifrabile.

Silvia Capodivacca