

Silvia Capodivacca

## Kafka sulla soglia

### I.

Aristotele ci ha lasciato una pesante eredità, trasmessaci attraverso le pagine della *Poetica*, che concerne la composizione dei racconti e che può venire così sintetizzata: la struttura delle azioni e degli eventi deve essere ordinata affinché, con essa, sia adeguatamente messa in forma la trama (il *mythos*), che egli considera «il principio e come l'anima della tragedia»<sup>1</sup>. Vale la pena di riprendere il suo ragionamento, perché, benché abbia per oggetto la rappresentazione tragica, implicitamente sembra aver condizionato, o quantomeno previsto, gran parte dei successivi sviluppi della letteratura occidentale. Sostiene il filosofo che

È proprio di tutte le tragedie avere nodo [*désis*] e scioglimento [*lysis*]; il nodo <riguarda> i fatti fuori <dalla tragedia> e spesso taluni di quelli interni <ad essa>, lo scioglimento il resto. Chiamo nodo ciò che va dall'inizio fino a quella parte a muovere dalla quale, da ultimo, si passa nella buona o nella cattiva sorte; scioglimento ciò che va dall'inizio del mutamento fino alla fine. [...] Molti di coloro che realizzano un buon <intrigo>, poi lo sciogliono in modo errato; invece bisogna saper sempre padroneggiare entrambi gli aspetti<sup>2</sup>.

Diversamente da quanto succede in ambito psicoanalitico, dove l'*ana-lysis* non corrisponde alla ricomposizione dell'Io ma piuttosto a una sua profonda messa in discussione, nel contesto teatrale e più in generale in quello narrativo con la fase conclusiva della storia, in cui i nodi si slacciano, si assiste a un rior-

**Silvia Capodivacca**, docente di Filosofia e Storia nei licei, attualmente è assegnista di ricerca all'Università di Udine. Ha conseguito il dottorato presso l'Università di Padova e tuttora collabora con la medesima istituzione. Già *visiting professor* presso la Columbia University of New York, ha pubblicato volumi e articoli sulla storia del Novecento e la filosofia contemporanea di area francese e tedesca.

<sup>1</sup> Aristotele *Poet.* 6, 1450a, 35. Per la versione italiana del testo ci basiamo sull'edizione a cura di D. Guastini, con introduzione e commento, Carocci, Roma, 2010, p. 61.

<sup>2</sup> *Ivi*, 18, 1455b, 25-1456a, 10, trad. it. p. 85.

dino degli elementi apparsi sulla scena fino a quel momento. In altri termini, si può dire che è proprio la conclusione della vicenda che, anche quando è imprevedibile, illumina e rende sensati i vari momenti che la precedono e che ne hanno costituito quindi il necessario preludio.

Questo schema è tutt'altro che minoritario, tant'è che ancora oggi viene ampiamente applicato ai molti campi dove in gioco vi è il racconto di qualcosa: dalla storia alla letteratura, dal cinema al teatro, fino alle più recenti forme di intrattenimento, quali la televisione, le *graphic novel*, i videogiochi ma anche i *podcast*, pare che l'espressività sia spesso associata all'esigenza di rintracciare e descrivere una sequenza di atti che si articolano e si susseguono secondo un impianto teleologico, tendendo cioè alla loro conclusione come a ciò che a posteriori è in grado di giustificarli. È comune, per esempio, la sensazione di sollievo che proviamo all'uscita della sala cinematografica quando l'*excipit* della sceneggiatura di una pellicola ci ha particolarmente convinto; viceversa, è insoddisfacente e lascia l'amaro in bocca l'esperienza di visione di un film nel quale i fili narrativi, intrecciati nel corso della vicenda, restano tuttavia in sospeso, appesi a mezz'aria a una storia che non ne chiarisce l'apparizione.

Con la sua opera, Kafka ribalta drasticamente questa acquisizione. È noto che una porzione non trascurabile dei suoi lavori è rimasta incompiuta ovvero non ha ricevuto l'*imprimatur* dell'autore e, quindi, è da reputare ancora in fase di abbozzo o comunque incompleta. In questi casi, è evidente che il finale delle storie narrate risulta mozzato e che molti dei fili narrativi intrecciati non vengono districati. La disamina che si arresta a questo livello rischia però di essere parziale, anche perché dalla lettura dei racconti e dei romanzi interrotti si ricava un sentimento invero molto familiare a chi si approssima all'opera kafkiana *tout court* – e che ha a che fare con la sensazione di venire trasportati in un territorio alieno, non necessariamente ostile, purtuttavia estraneo e lontano dai discorsi, situazioni, tempi e spazi che costituiscono le fondamenta della maggior parte degli altri mondi letterari. Ci si trova altrove, senza comprendere bene come si sia arrivati fin lì, e l'incompletezza di alcune storie, più che un accidente, può essere interpretata come un elemento strutturale della poetica dell'autore boemo.

Senza avere la possibilità di soffermarci sui singoli testi che concorrono a corroborare questa ipotesi, consideriamo, per tutti, il caso macroscopico ed eclatante del *Castello*, uno degli indiscussi capolavori di Kafka, in cui l'incompletezza della trama si estende ben al di là della chiusa-non-chiusa del libro. Certo, è un dato di fatto che, dopo centinaia di pagine, la vicenda viene abbandonata a se stessa, senza che l'ultima frase venga nemmeno conclusa. Queste in effetti le righe finali del romanzo a noi pervenute:

La stanza nella capanna di Gerstäcker era fiocamente illuminata dalla fiamma del focolare e da un moccolo di candela alla cui luce una persona, curva in una nicchia sotto un trave inclinato e sporgente, leggeva un libro. Era la madre di

Gerstäcker. Ella porse a K. la mano tremula e se lo fece sedere accanto, parlava a stento, si faticava a capirla, ma quel che diceva [aber was sie sagte]<sup>3</sup>.

Per quanto si sia preparati al celebre non-epilogo, è difficile non rimanere frustrati quando si giunge a questo punto, e la delusione di non sapere come vanno a finire le cose sembra legare il piacere estetico al bisogno innato dell'essere umano di ordine e controllo sul caos del divenire, almeno quando si tratta di immergersi nell'universo dell'immaginazione. Il caso del *Castello* è ancor più grave se si riconosce che non è solo al limite estremo del testo che la narrazione sovverte clamorosamente il dettato aristotelico: lungo tutto il corso della storia il lettore si trova coinvolto in un movimento di fuga, degno dei più riusciti contrappunti musicali. Di capitolo in capitolo, a essere inseguita è la logica di un discorso in cui ogni nuova voce del coro fugge dalla precedente, senza alcuna apparente ragione superiore. Nonostante K. si collochi, senza incertezze, al centro della scena, egli viene attorniato da una pleora di personaggi. Più che assestare la narrazione attorno a un baricentro, essi configurano di volta in volta un diversivo rispetto al nucleo della storia, ovvero l'assunzione di K. al ruolo di agrimensore, e tracciano con ciò una continua e non consequenziale processualità letteraria.

K. arriva al villaggio con la ferma intenzione di onorare l'incarico che gli è stato conferito, ma ben presto si trova bidello della scuola, promesso sposo alla cameriera Frieda, *competitor* sentimentale del suo stesso sottoposto, nonché intimo confidente della sorella del messaggero del castello (Olga) e del segretario di collegamento Bürgel; lo lasciamo, infine, pronto ad accogliere le parole della madre di Gerstäcker, un carrettiere comparso soltanto all'inizio, se non come aperto nemico, certo non come figura amichevole. Per quanto ossessivamente presente al livello esplicito dei discorsi, è evidente che il focus della narrazione si scolla ben presto dall'impiego di K., generando nel lettore una sensazione di spaesamento<sup>4</sup>, per cui l'attesa nei confronti dello scioglimento della trama resta inappagata. Kafka sembra anzi prendersi gioco del naturale desiderio di mettere ordine nella vicenda, moltiplicando, oltre ogni ragionevolezza, i diversivi che tracciano sentieri puntualmente lasciati interrotti nella struttura narrativa<sup>5</sup>. Nel

<sup>3</sup> F. Kafka, *Il Castello*, in *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1994, XII ed., p. 904. Per il tedesco si veda Id., *Das Schloß*, in *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemit, in 15 voll., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982 sgg., vol. 5, p. 495.

<sup>4</sup> Alludiamo con questo termine all'*Unheimliche* freudiano, di cui recentemente abbiamo proposto una nuova traduzione. Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, «Imago» 1919, tr. it. a cura di S. Capodivacca, *Lo spaesante*, Mimesis, Milano-Udine, 2023.

<sup>5</sup> Per una più accurata contestualizzazione delle vicissitudini legate alla stesura del romanzo, rimandiamo a F. Kafka, *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita* (sulla base dell'ed. critica tedesca *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, cit.), a cura di M. Nervi, Bompiani, Milano, 2023, pp. 875-876. Viene qui esplicitato che, al netto delle ripetute in-

racconto *Una relazione per un'Accademia*, è il protagonista a dar voce a questo impulso kafkiano, ripetendo compulsivamente che quello che cercava, nel divenire-uomo, non era tanto l'imitazione degli esseri umani, né men che meno un romantico desiderio di libertà:

Non avevo una via d'uscita, ma dovevo procurarmela, perché non avrei potuto viver senza. [...] Temo che non si comprenda bene cosa intenda per via d'uscita. Uso la parola nel senso più comune e più completo. E di proposito non dico libertà. Non voglio parlare del grandioso senso di libertà che si irradia in ogni direzione. Quando ero una scimmia forse lo conoscevo e ho conosciuto uomini che vi anelavano. Quanto a me, però, non ho mai aspirato alla libertà allora, né oggi. Tra parentesi: troppo spesso gli uomini si ingannano tra loro con la libertà<sup>6</sup>.

Rotpeter distingue la via d'uscita dalla libertà e la sua posizione è compatibile con il punto di vista che conduce Kafka lontano dai romanzi di formazione, costantemente impegnato in una corsa senza traguardo: pare infatti che per entrambi, autore e personaggio, la libertà sia un concetto sovrastimato, che nasconde insidie per coloro, gli esseri umani *in primis*, che vogliono riguadagnarla, come se si trattasse di un obiettivo da raggiungere. Di fronte all'*impasse* che si configura rispetto alla libertà e alle sue pesanti implicazioni morali e sociali (sembra sempre che essere liberi sia un'impresa colossale e sensazionale), meglio esercitare la sottile arte della fuga, più sicura perché meno carica di attenzioni e aspettative che rischiano di riportare i personaggi o il lettore sempre di nuovo al punto di partenza. Andare «via di qua» è anche l'inequivocabile ed esplicita impellenza del protagonista del breve racconto intitolato *La partenza*:

terruzioni, l'autore si dedica all'opera tra la fine di gennaio del 1922 (appena dopo essersi riavuto da un collasso nervoso) e l'autunno dello stesso anno. Nonostante l'entusiasmo mostrato da Brod nei confronti delle prime parti dell'opera, in una lettera datata 11 settembre 1922, Kafka liquida la faccenda della stesura del romanzo in un inciso, il cui tono fin troppo sbrigativo lascia trasparire in filigrana la necessità psichica di mettere da parte quel lavoro: «Questa settimana non l'ho passata in modo molto allegro (infatti ho dovuto accantonare evidentemente per sempre la storia del *Castello*; dopo il "crollo", che iniziò una settimana prima del viaggio a Praga, non ho potuto ricominciarla, nonostante ciò che avevo scritto a Planá non sia poi così male come ciò che tu conosci)», M. Brod, F. Kafka, *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, 1989, tr. it. a cura di M. Rispoli e L. Zenobi, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, Neri Pozza, Vicenza, 2018, 2<sup>a</sup> ed., pp. 408-409. Lapidario, forse in eccesso, il giudizio di Benjamin riguardo l'incompiutezza delle opere kafkiane: «egli considerava i propri sforzi come falliti [...] si considerava fra coloro che sono destinati a fallire», W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in «Jüdische Rundschau», XXIV/8, 1934, tr. it. a cura di S. Capodivacca in W. Benjamin, T.W. Adorno, *Kafka senza chiavi*, Mimesis, Milano-Udine, 2024, p. 78.

<sup>6</sup> F. Kafka, *Una relazione per un'Accademia*, in *Erzählungen und kleine Prosa*, Berlin 1935 sgg., tr. it. a cura di E. Pocar, *Racconti*, Mondadori, Milano, 1990, 9a ed., p. 270.

«Dove vai, signore?».  
 «Non lo so» risposi. «Pur che sia via di qua, via di qua, sempre via di qua, soltanto così posso raggiungere la mèta».  
 «Dunque sai quale è la tua mèta» osservò.  
 «Sì» risposi. «Te l'ho detto. Via-di-qua; ecco la mia mèta»<sup>7</sup>.

## II.

Il fatto che l'autore prediliga la semiretta alla perfetta circolarità, tipica dei modi più tradizionali di costruire il racconto, non vuol dire che le sue opere siano prive di punti di svolta, o, più precisamente, di luoghi narrativi significativi i quali, più che di ribaltare la situazione, ottengono l'effetto di espandere smisuratamente uno spazio letterario apparentemente inconsistente. Le storie kafkiane da un lato tratteggiano una linea di perenne fuga in avanti, ma d'altro canto rintracciano nelle *zone di soglia* il posto in cui la narrazione si fa più densa. Si tratta di punti di intensità che Deleuze e Guattari collocherebbero sul piano di consistenza<sup>8</sup>, a formare le increspature dell'immanenza letteraria.

Kafka, detto in termini più espliciti, manifesta un'ossessività nei confronti di porte, portoni, cancelli, corridoi, ponti, finestrelle, muraglie, vestiboli, che compaiono, in varie forme, sostanzialmente in ogni suo scritto: varchi di ingresso, d'uscita, di passaggio ovvero di protezione, si tratta pur sempre di elementi che non appartengono a ciò a cui si applicano, di cui nondimeno indicano

<sup>7</sup> Id., *La partenza*, in *Racconti*, cit., p. 454. Chiosa Umberto Curi, in un volume omonimo all'adagio kafkiano: «La meta non è dunque un luogo verso il quale si vada. Coincide piuttosto con un *andare via*, con un allontanarsi. Con un non essere più qui, senza che si possa dire dove si stia andando», *Via di qua. Imparare a morire*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, p. 188. Un altro racconto kafkiano che traccia un continuo disorientamento del baricentro narrativo è *Blumfeld, uno scapolo anzianotto* in *Racconti*, cit., pp. 338-363. Per una carrellata dei diversi significati della fuga in Kafka si suggerisce L. Salza, «*Darsi alla fuga generale*». *Kafka e i disertori*, in Id. (a cura di), *Sconfinamenti. Kafka cento anni dopo*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2024, pp. 93-109.

<sup>8</sup> Il riferimento è a G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, 1991, tr. it. a cura di C. Arcuri, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002, 3ª ed., dove, a p. 10, si trova scritto: «Queste zone, zone di soglia o di divenire, queste inseparabilità, definiscono la consistenza interna del concetto». Qualche anno prima, gli autori avevano dedicato un altro scritto, redatto congiuntamente, all'opera di Kafka: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, 1975, tr. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 2021, 2ª ed. In questa sede, del secondo volume menzionato ci interessa particolarmente l'abbrivio che essi scelgono per avvicinarsi all'opera di Kafka, poiché decidono di evadere dalla ricerca, tra le righe della sua opera, dell'immagine archetipica, ma anche della chiave ermeneutica esplicitiva: «Crediamo solo a una *sperimentazione* di Kafka: non interpretazione o significanza, ma protocolli d'esperienza», ivi, p. 14. Anche Adorno rileva che nulla si adatta meno all'opera di Kafka del concetto di simbolo, poiché in lui «tutto è duro, determinato, il più possibile distaccato [...]. Ogni proposizione è letterale e significante», T.W. Adorno, *Appunti su Kafka*, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1955, tr. it. a cura di S. Capodivacca in W. Benjamin, T.W. Adorno, *Kafka senza chiavi*, cit., pp. 101-102. Noi stessi ci soffermiamo sulle *soglie*, proprio per evitare di parlare di Kafka in termini moraleggianti, o anche solo edificanti.

l'accesso. Egli non nasconde quindi la sua predilezione per gli interstizi, che nelle sue storie non rappresentano delle frontiere nel senso classico del termine, non determinano cioè un limite oltrepassato il quale si dischiude un livello superiore della narrazione, diverso e in un certo senso trascendente rispetto a quanto lo precede. «Esistono a Parigi [...] case che hanno soltanto la porta?»<sup>9</sup> è dunque una domanda meno peregrina di quanto può in primo luogo apparire e, assieme a molti altri luoghi testuali<sup>10</sup>, fa emergere in superficie l'ambizione kafkiana a comprimere la narrazione sulla soglia, come se essa soltanto fosse davvero significativa. Le intercapedini a cui Kafka fa riferimento si costituiscono in effetti come spazi in sé determinanti, all'interno dei quali i personaggi fanno esperienza dell'assurda condizione di sospensione della logica, delle leggi della causalità e della linearità consequenziale normalmente acquisite. Nelle soglie, la trama si arriccia e gli individui vengono invischiati in un irragionevole sistema di azioni e di pensieri, senza che nemmeno ne siano consapevoli. Non si attesta il passaggio dal reale al surreale, perché la seconda ambientazione si colloca nel passaggio medesimo, anomala forma di *stand-by* ontologico, in cui tutto diventa possibile e impossibile allo stesso tempo.

Talvolta le soglie sono ciò che fuoriesce appena da uno spazio uterino e quasi claustrofobico, in cui i vari personaggi si sentono al sicuro: arduo non citare, a questo proposito, il caso eclatante della *Tana*, un racconto nel quale il protagonista, di cui si ignora la specificità zoologica, sviluppa manie e paranoie connesse al proprio rifugio. La storia è tutta incentrata sull'elevato investimento emotivo del protagonista verso il suo amato nascondiglio, che, tuttavia, da oasi di pace muta in un inferno a causa di un lieve ma persistente sibilo, indice di una qualche entità estranea non ulteriormente identificabile: la casa (*heimlich*) diviene così teatro di un inquietante esercizio di alienazione del soggetto, costretto suo malgrado a mettere in discussione la sicurezza e l'inviolabilità del suo rifugio<sup>11</sup>. In questo scenario, l'ingresso della tana è un luogo di gallerie zigzaganti e di false aperture. Piuttosto che i tunnel e le piazze cui dà accesso, è l'entrata

<sup>9</sup> F. Kafka, *Descrizione di una battaglia*, in *Racconti*, cit., p. 43.

<sup>10</sup> Alcuni verranno citati nel corso dell'esposizione, mentre qui ci limitiamo a ricordarne un paio per il carattere didascalico rispetto a quanto stiamo tentando di dimostrare. Il racconto *Ritorno*, nella sua brevità, convoca in effetti molti luoghi di soglia: l'ingresso, il passaggio alla scala, la ringhiera sulla quale sta in agguato il gatto e, soprattutto, la porta della cucina, che custodisce il segreto di chi vi è all'interno, tanto quanto quello di chi ne sta fuori, suggerendo con ciò l'idea che segreta sia la porta stessa. Cfr. F. Kafka, *Ritorno*, in *Racconti*, cit., p. 453. Che la porta custodisca un segreto è un presupposto che dobbiamo ammettere per spiegarci anche un'altra storia breve, *Il colpo contro il portone* (ivi, pp. 418-419), dove accade che colpire con un colpo il portone di un cortile, o addirittura fare soltanto il gesto, causa una serie drammatica di eventi giudiziari che portano all'arresto del protagonista.

<sup>11</sup> M. Recalcati, in *La tentazione del muro. Lezioni brevi per un lessico civile*, Feltrinelli, Milano, 2020 parla del muro come malattia e tentazione securitaria proprio a partire dall'opera di Kafka.

che viene osservata per giorni e giorni quando il suo abitante ne fuoriesce e che, più di ogni altro spazio, riceve l'attenzione del proprietario, il quale si ingegna architettato per contornare l'area di soglia tra interno ed esterno. Al termine della narrazione, il protagonista (che rimane senza nome e senza identità) scopre che solo nel labirinto di ingresso regna ancora la calma che nel resto dello spazio è stata compromessa:

Silenzio profondo. Come è bello qui, nessuno si cura della mia tana, ognuno va per i fatti suoi che non mi riguardano punto: come ho fatto ad ottenere tutto ciò? Qui sotto il musco è forse l'unico posto dove posso origliare per ore e ore inutilmente.

La situazione interna si è capovolta, quello che finora era il punto più pericoloso, è diventato un'oasi di pace [...] <sup>12</sup>.

Il faticoso percorso che compie il protagonista lo porta a risignificare la soglia come zona pacifica: lì la paranoia viene meno e il contatto con l'altro da sé, da allucinato, torna ad essere innocuo, cioè soltanto possibile. L'altro racconto fortemente caratterizzato dalla soglia come paratia perimetrale dello spazio più viscerale è senza dubbio *La metamorfosi*<sup>13</sup>. Gregor Samsa si sveglia trasformato in un insetto mentre è rinchiuso nella sua stanza, nonostante essa presenti diverse porte che aprono agli altri ambienti dell'appartamento. Dopo il disorientamento iniziale, sarà proprio quello spazio a definirsi come luogo sicuro, non tanto dai pericoli esterni che possono incombere, ma dai pesi psichici che lo insidiano: soltanto nella completa solitudine della camera non si deve vergognare di questa inattesa seconda natura e non viene investito dai sensi di colpa nei confronti dei suoi familiari. La soglia chiusa definisce così uno spazio nel quale Samsa può finalmente lasciarsi andare a uno stato di «distrazione quasi felice»<sup>14</sup>, zampettando sulle pareti verticali, prediligendo gli avanzi di cibo alle pietanze più fresche, ovvero aderendo a una realtà che non ha senso, senza più sforzarsi di ricondurla alla ragionevolezza che ormai appartiene a coloro che si trovano ancora dietro le porte.

Alla nozione, complessa e variegata, di spazio interno Peter Sloterdijk dedica il primo libro della trilogia sulle *Sfere*, icasticamente sottotitolato *Bolle*. In questo contesto, quello che abbiamo nominato nei termini di ambiente uterino viene presentato attraverso il richiamo alla morfologia dell'uovo:

<sup>12</sup> F. Kafka, *La tana*, in *Racconti*, cit., p. 539. Su questa storia ha scritto pagine memorabili Roberto Calasso in *L'animale della foresta* (Adelphi, Milano 2023): fin dalla quarta di copertina si ipotizza che, qui come in altri racconti, Kafka sia «voluto scendere in uno strato più largo di ciò che è». Dello stesso autore si consiglia altresì la lettura del suo *K.*, Adelphi, Milano, 2005, nuova ed.

<sup>13</sup> Anche V. Nabokov riconosce nell'«apertura e chiusura di porte che percorre tutto il racconto» una delle principali linee tematiche dello stesso; cfr. V. Nabokov, *Lectures on Literature*, London 1980, tr. it. di F. Pece, *Lezioni di letteratura*, Adelphi, Milano 2018, p. 393.

<sup>14</sup> F. Kafka, *La metamorfosi*, in *Racconti*, cit., p. 190.

Con la sua magica simmetria e la sua forma quintessenziale, l'uovo, dal giorno delle creazioni neolitiche dell'immagine del mondo, è servito da simbolo primario della creazione del cosmo a partire dal caos. Grazie a esso, si potrebbe presentare con un tipo di evidenza da pensiero elementare il fatto che le creazioni attraverso la nascita costituiscono sempre una *pièce* in due atti: prima la produzione dell'uovo da parte di una potenza materna, poi la liberazione della creatura vivente da sé, a partire dai suoi involucri o scorze iniziali. L'uovo è anche il simbolo che impara, a partire da sé, a pensare al contempo alla forma che protegge e alla sua esplosione<sup>15</sup>.

La membrana che esplode appare, in questa visione, come una necessità dell'uovo: come uovo, infatti, esso costituisce solo la prima fase della sua evoluzione, la quale prevede in seguito una rottura dell'involucro a favore della liberazione dell'individuo che incuba. Peculiare della letteratura kafkiana è, al contrario, il fatto che, attraverso le sue pagine, l'evoluzione (del personaggio o della storia) non avviene a scapito del perimetro che la contorna, bensì, come nel caso della *Tana*, sulla soglia medesima. In altri termini, più che infrangersi, l'uovo si ispessisce e assurdamente coltiva la (meta)morfogenesi dell'individuo all'interno del suo stesso limite. Questa linea di lettura ha il vantaggio di rendere almeno in parte coerente la storiella raccontata dal sacerdote del *Processo*, che narra dell'uomo seduto presso la soglia della legge il quale, dopo anni di estenuante attesa, ormai prossimo alla morte, si decide a domandare al guardiano:

«Tutti tendono verso la legge, come mai in tutti questi anni nessun altro ha chiesto di entrare?». Il guardiano si rende conto che l'uomo è giunto alla fine e [...] grida: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo»<sup>16</sup>.

Diversamente da quanto aveva creduto il personaggio, il custode non controlla che egli non entri nella legge, bensì si fa garante del fatto che persista sulla sua soglia. L'ingresso era destinato a quell'individuo in quanto ingresso, come intermezzo esistenziale che, grazie al suo permanervi, viene finalmente valorizzato. La porta, d'altro canto, è aperta e l'individuo che vi sta innanzi non la transita, come se un impulso occulto (già buñueliano) dissuadesse dal percorrerla.

<sup>15</sup> P. Sloterdijk, *Sphären I. Blasen*, Frankfurt am Main, 1998, tr. it. di G. Bonaiuti, *Sfere I. Bolle. Microsferologia*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, p. 302.

<sup>16</sup> F. Kafka, *Il processo*, in *Romanzi*, cit., pp. 519-520. Non a caso, un personaggio che invece supera la soglia è il protagonista, fortemente connotato sotto il profilo psicoanalitico, del racconto *La condanna* (in *Racconti*, cit., pp. 139-154): sopraffatto dalla presenza schiacciante e oppressiva della figura paterna, egli «superò con uno slancio» la ringhiera di un sovrappasso pedonale con ciò togliendosi la vita, senza che la soglia possa più valere nulla per lui. Abbiamo scelto di non avventurarci in un'interpretazione psicoanalitica della biografia dell'autore; per un approfondimento in questa direzione, si consiglia, tra i molti, il recente M. Bellumori, A. Sartini, A. Zino (a cura di), *Derrida, Blanchot, Kafka tra psicanalisi e filosofia*, ETS, Pisa, 2016.

### III.

Con il termine “soglia” abbiamo delineato lo spazio di mezzo che si frappona tra due configurazioni narrative, unendole e differenziandole allo stesso tempo. Recuperando un vocabolo dal lessico platonico, la si può descrivere anche come *metaxy*, ovvero come la condizione persistente, ma altrettanto precaria, di chi si trova a vivere contemporaneamente più stati, potenzialmente anche contraddittori. L'importanza che vi abbiamo attribuito nella strutturazione generale della letteratura kafkiana, tuttavia, rende prevedibile che il concetto vada ben al di là della sua comparsa in circostanze architettoniche oppure urbanistiche<sup>17</sup>. In altri termini, crediamo che l'autore convochi la nozione di soglia anche in alcuni casi in cui non fa esplicito riferimento a porte, portoni e mura glie, che abbiamo fin qui preso in considerazione come segni emblematici della sua presenza. Ci sono almeno altre tre tipologie di interstizi che vale la pena di elencare, poiché aiutano a mettere in forma l'universo semantico entro cui ci stiamo muovendo:

- 1) soglia antro-po-zoologica;
- 2) soglia biotico-inanimata;
- 3) soglia interspecifica.

(1) Al primo spazio appartengono i personaggi che presentano una natura al contempo umana e animale: si tratta, per esempio, di Rotpeter, scimmia latrice della già citata *Relazione per un'Accademia*, la quale individua nel divenire-uomo una via di fuga dalla condizione di cattività in cui si viene a trovare. Anche Gregor Samsa va evidentemente inserito in questa categoria: giovane uomo, membro di un nucleo familiare che nulla ha di straordinario, «svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo»<sup>18</sup>. Terzo a venire convocato nel gruppo è un animale che resta tale, cioè cavallo, e che tuttavia acquisisce una seconda natura di giurista: sappiamo infatti che, nel distorto epilogo kafkiano dell'epopea di Alessandro Magno, il fedele destriero Bucefalo si dedica alla giurisprudenza, dopo aver constatato la sconsolata assenza di imprese colossali all'orizzonte.

(2) La soglia biotico-inanimata è occupata da oggetti a prima vista inerti, che cionondimeno mostrano di avere una volontà, capacità agentive, determinazione, autonomia e persino resilienza. Sono gli Odradek, ma anche le palline di

<sup>17</sup> Ci concediamo un ultimo riferimento a questo aspetto, citando la riduzione cinematografica del *Processo* ad opera di Orson Welles: significativamente, il regista opta per un disallineamento tra le riprese degli interni (girate presso la Gare d'Orsay) e le scene degli esterni (il 'Palazzaccio' romano) del tribunale nei cui meandri K. si incunea, evidenziando con ciò implicitamente la discontinuità anche architettonica che la soglia produce. Cfr. O. Welles, *Le Procès*, 1962.

<sup>18</sup> F. Kafka, *La metamorfosi*, in *Racconti*, cit., p. 157.

celluloide che perseguitano lo «scapolo anzianotto» Blumfeld. Di queste ultime vale la pena di evidenziare che esse, cittadine del mondo della soglia, non si lasciano facilmente spingere oltre il bordo dell'armadio in cui Blumfeld desidera rinchiuderle. Sarà necessario l'espedito della camminata in retromarcia per trarle in inganno e 'convincerle' a compiere quel passo (salto, in questo caso) che ne determina spazialmente la circoscrizione e che le destina dunque all'estinzione<sup>19</sup>. Quanto a Odradek, molto si è scritto per provare ad approssimare l'innaturale essenza di questo MacGuffin letterario, eccedente rispetto ad ogni tentativo di significazione. Non abbiamo l'ambizione di dirimere la questione una volta per tutte, sebbene sostengano la nostra ipotesi le risposte che Odradek fornisce a un paio di interrogativi:

«E dove abiti?» «Non ho fissa dimora» [...]

E mi domando invano cosa avverrà di lui. Può morire? Tutto quel che muore ha avuto una volta una specie di meta, di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek<sup>20</sup>.

Odradek non abita un luogo geograficamente connotato, perché anche lui, come altri esseri kafkiani, sta sulla soglia del reale, in quel punto liminare dove non si ha un obiettivo a cui tendere, non si produce un moto lineare di sviluppo, e dove quindi non si muore e neppure propriamente si è vivi<sup>21</sup>.

(3) Con soglia interspecifica intendiamo, infine, quella popolata da animali (non umani) che congiungono diverse classi di individui, anatomie ibride di una zoologia a dir poco fantastica che richiama il parco faunistico di Hieronymus Bosch, depurato dall'irriverenza maliziosa che trapela dal suo *Trittico*, o, più recentemente, il bioparco *weird* delle *Povere creature!* di Lanthimos, senza tuttavia la vena scientifica che incoraggia il loro demiurgo nei suoi capricciosi

<sup>19</sup> Cfr. F. Kafka, *Blumfeld, uno scapolo anzianotto* in *Racconti*, cit., pp. 338-363. In questa storia è interessante, tra i vari, almeno un altro dettaglio. Il protagonista, coinvolto in diverse elucubrazioni circa la natura di quelle sfere, a un certo punto «respinge l'obiezione che anche i pezzi potrebbero saltare. No, no, anche l'insolito ha un limite [...] frammenti di palle non balzano mai», p. 345. Kafka sembra dirci che in questo ambiente – che noi denominiamo soglia – le leggi fisiche tengono, mentre è il buon senso a farne le spese. Ma licenziare il buon senso ha come conseguenza che si determini in modo del tutto arbitrario che alcune norme reputate universali restino valide, mentre altre ugualmente assiomatiche saltino, tanto quanto le palline al cospetto di Blumfeld. Ma se non c'è certezza o prevedibilità rispetto al sistema di riferimento, è evidente che anche le leggi fisiche che restano in piedi appaiono inspiegabili quanto quelle venute meno. Paradossalmente, quindi, l'affermazione per cui «anche l'insolito ha un limite» finisce per corroborare l'idea che non vi sia più alcun punto di riferimento davvero affidabile.

<sup>20</sup> F. Kafka, *Odradek*, in *Racconti*, cit., p. 253.

<sup>21</sup> Anche il *Ponte* del racconto omonimo è un essere biotico-inanimato poiché gli vengono attribuite coscienza e volontà, che lo portano a precipitare, edilizio Orfeo, mentre si volta a guardare chi lo percuote con un bastone. Comunque non muore, anche perché è ancora lui, in prima "persona", a narrarci la storia del suo passato, rimembrando nel racconto, anche questa drammatica vicenda. Cfr. F. Kafka, *Il ponte*, in *Racconti*, cit., pp. 381-382.



FIG. 1. Collage di alcuni fotogrammi del film diretto da Y. Lanthimos, *Poor Things*, 2023.

esperimenti. Per restare a Kafka, l'esempio principe di questa serie è senza dubbio il gatto-agnello al centro del racconto *Un incrocio*, in cui l'autore attribuisce ai bambini che hanno a che fare con la strana bestia le domande di chiunque (prima fra tutte: «perché esiste»?) e che tuttavia vengono liquidate come questioni strampalate, alle quali, confessa placidamente l'autore, nessuno è in grado di rispondere. Nuovamente, la soglia si caratterizza come spazio mediano di sospensione della regola comune e di cui sarebbe bislacco voler rintracciare la tassonomia: quell'animale è tanto gatto quanto agnello, e qualche volta, «pare quasi che voglia essere anche cane»<sup>22</sup>. La sua natura è dunque inclassificabile e metamorfica, irraggiungibile da ogni tentativo di definizione. Ciò è reso possibile dal fatto che lo spazio che occupa non è contornabile, bensì è il contorno stesso. Qualunque altra collocazione ne consentirebbe l'inquadramento, per quanto inconsueto, mentre l'abitare la soglia scioglie dal vincolo definitorio perché si tratta di un luogo di passaggio entro cui le cose divengono, ma nel momento di massima sfocatura della loro essenza.

Gli esseri interstiziali che abbiamo nominato sono affaticati, esclusi, emarginati, tutti i “minori”<sup>23</sup> che occupano quello spazio non più come tali, ma finalmente sospendendo lo stigma sociale che di solito li accompagna, perdendo quindi l'identità, per guadagnare uno statuto intermedio e continuamente esposto a imprevedibili flussi metamorfici. Di due possibilità parla invero l'autore rispetto agli «infinitamente piccoli»: ci si può fare infimi, oppure lo si può

<sup>22</sup> F. Kafka, *Un incrocio*, in *Racconti*, cit., p. 422.

<sup>23</sup> Per W. Benjamin, «Odradek è la forma che le cose assumono nell'oblio: esse vengono deformate. [...] Attraverso una lunga serie di figure, questi personaggi di Kafka sono connessi tra loro e all'archetipo della deformità: il gobbo», *Kafka senza chiavi*, cit., p. 85.

essere. Se il primo caso rappresenta un compimento e dunque un'attività, il secondo è inizio, azione<sup>24</sup> – che occorre sulla soglia.

#### IV.

In questo habitat placentare, possiamo domandarci che fine fanno le categorie dello spazio e del tempo, ascissa e ordinata del nostro più comune istinto a ricomporre i frammenti di caos nell'universo del buon senso. Borges ci fornisce un'importante chiave di accesso, identificando in Zenone uno dei precursori di Kafka, anche se l'argentino si limita ad applicare l'analogia al *Castello*:

Un mobile che sta in A [...] non potrà raggiungere il punto B, perché prima dovrà percorrere la metà della strada che è tra i due punti, e prima, la metà della metà, e prima, la metà della metà della metà, e così all'infinito; la forma di questo illustre problema è, esattamente, quella del *Castello*, e il mobile e la freccia e Achille sono i primi personaggi kafkiani della letteratura<sup>25</sup>.

In realtà ciò che accade alle due forme a priori della nostra conoscenza è un destino zenoniano che si espande ben oltre l'odissea di K. nei pressi del Castello. A riprova di ciò, diversi racconti (*Il prossimo villaggio*; *Un messaggio dell'imperatore*; *Un fatto d'ogni giorno*; *La supplica respinta*) testimoniano che, in Kafka, il punto tende a farsi linea e poi superficie, a dispiegare cioè l'attimo oppure la distanza in momenti e luoghi immensi, in cui si perdono le tracce e di cui si sfaldano le coordinate:

Non riesco quasi a comprendere come un giovane possa decidersi ad andare a cavallo sino al prossimo villaggio senza temere (prescindendo da una disgrazia) che perfino lo spazio di tempo, in cui si svolge felicemente e comunemente una vita, possa bastar anche lontanamente a una simile cavalcata<sup>26</sup>.

Non è l'accidente fortuito a determinare l'impossibilità di arrivare a destinazione – da quello, anzi, precauzionalmente si prescinde subito. Si sta infatti trattando della condizione molto più generica, ma non per questo meno insidiosa, di voler procedere al di là – di un certo tempo o, come in questo caso, dei confini, per quanto contigui, che distinguono un borgo da un altro. Ancora una volta, viene rimarcata l'inammissibilità di varcare la soglia, oppure di fare tesoro del passato in vista della costruzione del proprio futuro: non è credibile che gli

<sup>24</sup> Cfr. F. Kafka, *Aforismi e frammenti*, a cura di G. Schiavoni, Rizzoli, Milano, 2021, 5<sup>a</sup> ed. p. 67.

<sup>25</sup> J.L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in *Obras completas*, Buenos Aires 1974, tr. it. a cura di D. Porzio, *Tutte le opere*, in 2 voll., Mondadori, Milano, 2005, 2a ed., vol. 1, p. 1007. Per un'analisi di tempo e spazio in Kafka si veda anche S. Spampinato, *La scrittura della percezione. Per un'ermeneutica dell'assenza nell'opera di Franz Kafka*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2022, pp. 83-88.

<sup>26</sup> F. Kafka, *Il prossimo villaggio*, in *Racconti*, cit., p. 249.

eventi si susseguano in modo lineare, e così accade che «battaglie della nostra storia antica sono combattute soltanto ora»<sup>27</sup>, oppure che il messaggio dell'imperatore in nessun modo potrà mai venire recapitato al suo destinatario. Ingegnuo ridurre il tempo ai fatti significativi, snocciolandoli in una trama coerente di eventi: il reale resiste alla simbolizzazione e alla sua semplificazione, quindi l'unico racconto che si può fare di esso è brachilogico, segmentato, ovvero, come mostrato in apertura, in costante via di fuga dalla congruenza coercitiva del senso unico.

La conseguenza di queste opinioni è una vita, diremo così, [...] senza padroni. Non già immorale, poiché nei miei viaggi posso dire di non aver mai trovato una purezza di costumi come nel mio luogo natio. Una vita, però, che non sottostà ad alcuna legge presente e obbedisce soltanto agli ordini e ai moniti che ci vengono dai tempi antichi<sup>28</sup>.

Anche Kafka ci consegna un'importante eredità, invitandoci, con le sue storie, a sbarazzarci della nostalgia nei confronti del significato<sup>29</sup>, a disimpegnarci dall'attaccamento che coltiviamo, più o meno coscientemente, nei confronti dell'ovvio e del garantito. Abbiamo un bisogno ansioso di conferme, di essere sicuri che se una mattina ci mettiamo dieci minuti ad arrivare da A a B il giorno dopo lo stesso percorso non sarà di dieci ore<sup>30</sup>; ma quanto reale siamo così costretti a non tenere in considerazione, affannati soltanto ad arrivare al risultato? La letteratura di Kafka è un caleidoscopio: apre e moltiplica il dettaglio, dischiudendo, nelle sue microscopiche fenditure, interi mondi nei quali non avevamo previsto di poter alloggiare. La soglia connette gli impossibili di leibniziana memoria, ma *sulla* soglia si fa esperienza dei con-impossibili, situazioni che non sono soltanto contraddittorie, poiché mettono in scena, ciascuna, configurazioni d'essere assolutamente irregolari, ma per ciò stesso forse più aderenti alla concreta consistenza del reale.

<sup>27</sup> Id., *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in *Racconti*, cit., p. 409.

<sup>28</sup> Ivi, p. 411.

<sup>29</sup> Adorno descrive come «decapitati» i significati in Kafka; cfr. T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in *Noten zur Literatur*, in 2 voll., Frankfurt am Main, 1958, tr. it. di A. Frioli, *Note per la letteratura*, in 2 voll., Einaudi, Torino, 1979, vol. 1, p. 279.

<sup>30</sup> Cfr. F. Kafka, *Un fatto d'ogni giorno*, in *Racconti*, cit., pp. 425-426.

