

Saggi

32

Günther Anders

# Kafka. Pro e contro

I documenti del processo

In appendice la recensione critica di Max Brod:  
*Assassinio di un fantoccio chiamato Franz Kafka*;  
la replica di Anders e la controreplica di Brod (1952)

A cura di Barnaba Maj

Quodlibet



## Indice

11	Introduzione
23	Premessa
	I. Aldiqua come aldilà
25	Kafka deforma per constatare
26	Kafka cambia i nomi
29	Ciò che sbalordisce in Kafka: lo sbalorditivo non sbalordisce nessuno
31	Kafka dà immagini potenziate. Apologia di questa irrealizzazione
33	L'uomo è estraneo e deve dar prova di sé stesso
35	L'aldilà di Kafka è questo mondo. La sua vita è un arrivare per tutta la vita
36	Conseguenze dell'arrivo perpetuato
38	<i>Excursus</i> sull'eroe negativo. «K.» è un Don Chisciotte
39	Chi non abita nel mondo non ha abitudini e intende i costumi come decreti
42	La vita è un processo di autoaccumulazione della colpa. La coscienza gira in tondo
43	Kafka lascia delle brecce nel mondo murato. Donna e caso
47	Chi vuole arrivare non vuole andare in giro «liberamente». Perciò la libertà di Kafka è un incubo
48	La vita si compie come ripetizione. Il vivente è un prigioniero negativo: non chiuso dentro, ma chiuso fuori. La colpa sussegue la pena
50	L'inversione di colpa e pena è testimonianza di ambiguità

## II. Non simboli ma metafore

- 53 Kafka non è né allegorista, né simbolista  
56 Il mondo di Kafka diviene indistinto perché le sue metafore collidono  
57 Le figure di Kafka non sono più astratte di uomini reali: esse sono uomini che vivono solo per la professione  
60 L'agnosticismo di Kafka è figlio dell'impotenza, perché l'impotente è disinformato

## III. La Medusa

- 65 Nel terrore il tempo resta sospeso. Perciò Kafka dà immagini  
68 In Kafka la bellezza è gorgonica  
71 Kafka non si «esprime» più  
74 Il linguaggio di Kafka è «elevato», perché più sobrio del linguaggio quotidiano  
78 Eppure la lingua di Kafka è graziosa

## IV. Ateismo che si vergogna

- 81 Kafka fa parte della storia dell'ateismo che si vergogna  
84 Kafka permette l'irreligiosità e si assicura una positività minima  
85 Kafka rappresenta un ritualismo privo di rituale  
89 Apologia dello stato incompleto  
90 La chiamata senza colui che chiama. Per Kafka Dio è morto. La morte di Dio è per Kafka un fatto religioso  
96 Kafka è un marcionita. Crede in un Dio malvagio, non in nessun Dio. Trasforma l'immorale nel sovramorale  
99 Kafka non vuole costruire il paradiso, ma entrarvi. Non è un teologo dell'ebraismo, ma un teologo dell'esistenza ebraica  
105 Bilancio finale

## Appendice

- 111      Assassino di un fantoccio chiamato Franz Kafka  
di Max Brod
- 125      Replica a *Assassino di un fantoccio chiamato Franz Kafka*,  
critica di Max Brod al mio scritto *Kafka. Pro e contro*  
di Günther Anders
- 131      Controreplica  
di Max Brod
- 135      Note
- 149      Postfazione  
di Barnaba Maj

## Introduzione

Dubito vivamente che avrei mai scritto su Kafka di mia iniziativa. A dire il vero, avevo letto prestissimo (immediatamente dopo la loro pubblicazione) il *Fochista* e i tre romanzi. Importante però divenne per me in modo particolare *Il castello*. Fui affascinato dal «non-poter-arrivare-nel-mondo» dell'agrimensore K. Già nei miei primi abbozzi di antropologia filosofica avevo definito l'uomo come quell'essere vivente che viene al mondo *incompiuto e indeterminato*, ossia: che non sembra essere destinato ad alcun mondo determinato, *che quando viene al mondo non è ancora veramente arrivato*, e che deve sempre prima produrre lui stesso la sua riconoscibile e riconosciuta appartenenza ad un *mondo determinato* e la sua incarnazione in un *tipo determinato*. Proprio questo mi sembrò espresso anche da Kafka, ovviamente in un idioma diverso dal linguaggio di scuola antropologico-filosofico. Nello stesso tempo, nel testo kafkiano vedevo la rappresentazione (certamente perfetta e mirabile dal punto di vista linguistico), se non la glorificazione, di una esistenza incompleta, dell'esistenza di un uomo addirittura programmaticamente non compiuto, cosa che non mi affascinava affatto. E infine, riconobbi naturalmente, nei tentativi di vita di K., lo sforzo familiare a noi ebrei di *appartenere a qualcosa* e di essere accettati. Ma l'affannarsi di K., che Kafka rappresentò nel *Castello*, mi sembrò tuttavia andare ampiamente oltre ciò che è compatibile con la *dignità*. Difficile tacere che un pizzico di disprezzo era mescolato fin dal principio alla mia ammirazione per l'artista Kafka. Il sottotitolo ambivalente («Pro e contro») che scelsi nei primi anni Quaranta per il mio contrastato

rapporto con Kafka, aveva dunque la sua preistoria. Se in questo scritto composto al culmine dell'agitazione antifascista, quindi in un momento in cui per uno come noi non poteva esserci nessun tema che potesse porsi al di fuori di questo ambito, mi persuasi di scoprire in Kafka un *nemico*, ciò aveva dunque la sua ragione nel fatto che qualsiasi inclinazione alla sottomissione e all'assimilazione non mi andava a genio: mi ricordava, infatti, tanto l'affannosa uniformazione (*Gleichschaltung*)<sup>1</sup> degli amici di ieri con il Terzo Reich, quanto gli sforzi troppo zelanti degli emigranti trasportati dal mare sulla costa straniera per divenire il più rapidamente possibile immigrati, anzi no, americani *Mayflower*.

Altrettanto poco mi era piaciuto il comportamento di K. nel *Processo*, il quale – a mio modo di vedere – a volte insisteva addirittura sulla sua condizione di accusato e correva incontro alla sua «pena», senza indagare seriamente di che cosa fosse propriamente incolpato, senza respingere affatto l'accusa con un sorriso beffardo o orgoglioso. A torto o a ragione, l'occupazione preferita di K., quella relativa alla sua presunta colpa, mi appariva di conseguenza come una specie di *narcisismo negativo*, una *voluptas humilitatis*, quindi una forma di masochismo. Anche questo non mi andava a genio, nonostante la mia ammirazione per l'insuperabilmente asciutta perfezione del suo linguaggio burocratico.

Dal momento (assai tardivo) in cui mi fu chiaro che, senza il concetto del peccato originale, la cultura europea non sarebbe stata affatto possibile, questo concetto mi aveva indignato in quanto *ingiusto*. Io, che sulla mia coscienza non sentivo nessun peccato o colpa (e in ogni caso non una colpa ereditata), ho costantemente respinto l'invito a sentirmi colpevole, e addirittura ad assaporare questo sentimento di colpa, come una pretesa indegna e senza senso; il che mi è stato spesso addebitato come ulteriore prova di colpa. Chi si difende proclamandosi non colpevole, insistendo perfino sulla propria innocenza, si rende con ciò presumibilmente *ancora* più colpevole, per esempio di «rendersi giustizia da sé». Per me, a differenza di Kafka, tutto questo era assolutamente inaccettabile. Professarmi in colpa, godere perfino dell'ammissione di essere colpevole, mi ha disgustato profondamente, specialmente durante la stesura del mio saggio su Kafka.

Se poi, nonostante tutto, sono giunto ad occuparmi di Kafka, ciò ha avuto un motivo esterno. Si verificò nel 1933. Già da alcuni mesi ero rifugiato politico a Parigi, godendo già dell'onore di essere stato derubato della mia cittadinanza tedesca per merito di Hitler; e quindi, a differenza di K., che *non* apparteneva *ancora* al *Castello*, io *non* vi appartenevo *più*. Così, anche agli occhi delle autorità francesi, avevo perduto la mia personalità, identità, e il diritto all'esistenza, ed ero diventato qualcosa (proprio così: *qualcosa*), un qualcosa di politicamente irrilevante, che non aveva propriamente il diritto di esistere, giacché nella Préfecture de Police (un vero e proprio *Castello*, popolato anch'esso soltanto da *Klamm*) l'esistenza non era dimostrata cartesianamente, ma soltanto esibendo un documento di identità. Chi non ne aveva uno, non lo otteneva. *Così* kafkiana era la nostra situazione di allora. E si potrebbe pensare che per uno come noi avrebbe dovuto essere davvero «difficile», *non* scrivere su Kafka. Ma chi è costretto a vivere kafkianamente, non legge Kafka e non scrive su Kafka. Anche K., in condizioni del genere, non avrebbe letto Kafka. Avevamo cose più urgenti da fare. E se alla fine tuttavia ne ho scritto, ciò è avvenuto per un motivo completamente diverso: in quel periodo non potevamo lavorare, poiché in Francia la disoccupazione imperversava come in Germania; ma altrettanto poco ci era lecito non lavorare, cioè rimanere senza denaro, perché, in quanto privi di denaro, saremmo stati rispediti indietro oltre il confine, fra le braccia di Hitler. In questa situazione, all'altezza della quale Kafka non sarebbe stato sicuramente, grazie all'intervento di Gabriel Marcel mi si presentò la possibilità di impartire lezioni di tedesco a principianti presso l'Institut d'Études Germaniques; il che ancora una volta rendeva kafkiana la situazione, poiché proprio quella settimana avevo cessato di essere considerato un tedesco presso i tedeschi. In ogni caso, ottenni il permesso di presentarmi nel suddetto Istituto, a titolo d'esame, per una conferenza su uno scrittore di lingua tedesca. Nel corso della discussione preliminare con l'allora direttore dell'istituto, Liechtenberger, furono pronunciati molti nomi. Per primo quello di Stefan Zweig, che io rifiutai, a quanto dissi, «perché non conoscevo le sue opere» (cosa che lasciò Liechtenberger esterrefatto); in realtà, *perché* le conoscevo. Alla fine ci accordammo su Kafka, il cui nome Liechtenber-



ger asseriva di avere già udito, ma soltanto come di un *inconnu fameux*. Con questa scelta si erano presi due piccioni con una fava. Così, nel 1934, presso l'Institut d'Études Germaniques in rue Racine, tenni una conferenza sul per nulla germanico Kafka, che ovviamente era assolutamente «sconosciuto» agli ascoltatori (con l'eccezione di Hannah Arendt e Walter Benjamin). E immaturo, come allora evidentemente ero ancora, alla mia conferenza davanti a francesi che non avevano ancora mai letto una parola di Kafka o sentito parlare di lui, diedi la forma di un monito contro la minaccia incombente di una moda kafkiana.

Ora, chi arriva troppo presto sta ancora peggio di chi arriva troppo tardi. Nessuno comprese allora il mio monito. Non avevo superato il mio esame. L'opportunità di impartire lezioni di tedesco a principianti nell'Istituto non venne più menzionata. E io stesso dimenticai subito i miei appunti su Kafka, poiché la guerra incombente e il completamento della mia «swiftiade» politica *Die molussische Katakombe* (La catacomba di Mollusca)<sup>2</sup> mi impegnavano giustamente di più che qualche pagina di germanistica. Ma esse non erano perdute: mi accompagnarono casualmente, come molti altri bagagli morti, nei miei viaggi. E alla fine, a New York, cominciò il secondo atto. Là, infatti, dieci o undici anni dopo la conferenza di Parigi, l'editore di una rivista culturale professionalmente all'avanguardia e che si atteggiava a *continental*, mi chiese bisbigliando (poiché si trattava evidentemente di un *literary secret* di primo rango) se mi era già (proprio così: *already*) «happened to have heard about a guy by the name of Francis Kafka?». Questo «Francis» sarebbe stato *a must*, dunque uno la cui non conoscenza era imperdonabile, se si voleva essere ritenuti «in». Naturalmente ebbi bisogno di qualche minuto prima che mi si chiarisse chi egli avesse inteso. «Already?», domandai allora a mia volta nel più incredulo tono possibile. «Quel poveretto è morto già da più di vent'anni!». E poi, con la più sfacciata noncuranza: «Del resto già circa dieci anni or sono, a Parigi, ho messo in guardia da una moda kafkiana».

Ci fu una lunga pausa. Stare seduto di fronte a qualcuno che non solo aveva conosciuto il suo suggerimento segreto per il dopodomani già dieci anni prima di lui, ma che addirittura già allora aveva messo in guardia da esso, implicitamente supponendone la notorietà, era un duro colpo per l'editore professio-

nalmente all'avanguardia. «Messo in guardia?», gemette. «Sure», risposi allegro. «Allora lei trova che si dovrebbe mettere Kafka all'incasso tutto quanto? O che si potrebbe?». Mi guardava al tempo stesso mortificato e bramoso. «Non sarebbe qualcosa di sorpassato?».

Si schiarì la voce. «Naturalmente che non si potrebbe», convenne, per non stare lì seduto all'improvviso come la retroguardia della retroguardia. «In questo caso», cominciò allora esitante, «forse, in questo caso, Lei non potrebbe...?».

E come se potevo! Pubblicare negli Usa qualcosa di filosofico, addirittura qualcosa di inclassificabilmente «progressista», questo allora era pressoché impossibile per emigranti non bramosi di assimilazione come me, che si rifiutavano di appagarsi del misero *new speak*, anzi *old speak*, considerato come *modern*. In effetti, nei sette anni del mio soggiorno negli Usa avevo collocato soltanto un articolo. Ora, finalmente, si offriva di nuovo un'occasione. Raggiante, a casa tolsi dalla valigia i miei appunti parigini su Kafka, lessi ancora una volta, di nuovo pieno di *ammirazione e avversione*, «tutto» Kafka (che certamente anche allora non era neppure approssimativamente «tutto Kafka»), ripresi circa la metà del testo redatto dieci anni prima, rimodellai alcuni dei passi invecchiati in quel decennio e ne scrissi alcuni completamente nuovi; naturalmente, in questo modo, si formò un testo che era troppo ampio perché potesse essere pubblicato *in toto* dalla rivista («Commentary»). Ma *un* capitolo fu comunque stampato, ed ebbe tra i suoi lettori Ernst Bloch, che conobbi per questa ragione. In questo consistette il mio successo americano.

Poi, però venne l'era poliziesco-spionistica di McCarthy, che alla fine ci cacciò via dall'America; dimenticai di nuovo il mio scritto su Kafka, così come avevo dimenticato i primi schizzi parigini; paragonato alla mostruosità della realtà (intendo ora Hiroshima), lo scritto divenne poco importante per me. Nel 1950, migrò poi automaticamente e accidentalmente – assieme a calze, pantaloni e molti altri manoscritti – verso Vienna.

Nella Germania e nell'Austria del dopoguerra il nome di Kafka era giunto proprio allora, per servire colà non solo come patrimonio culturale ma anche come alibi. Comunque, esattamente come Freud, e la cultura europea in genere, egli fu allora «riacquistato» dall'America; «ritorni» simili, come avvenimenti

storici, non ce n'erano più stati dal tempo della restituzione di Aristotele all'Europa da parte degli arabi. Il mio manoscritto cominciò a circolare a Vienna, privatamente e a mia insaputa, e approdò infine, senza che io intervenissi o lo sapessi, alla casa editrice C. H. Beck, a cui esso, come pure il suo autore, è rimasto volentieri legato. (Soltanto alcuni estratti della prima parte erano già stati pubblicati sulla «Neue Rundschau», Heft 6, aprile 1947).

Il saggio con cui io, ormai cinquantenne, dopo venticinque anni di caparbio scrivere a vuoto, intraprendevo la mia carriera letteraria ebbe un'eco abbastanza percettibile. Non solo per il fatto che casualmente esso usciva ben sincronizzato con l'epidemia kafkiana che stava scoppiando in quel momento (dalla quale avevo messo in guardia vent'anni prima, con insensato anticipo), ma anche perché, nella *bagarre* kafkiana generale, di moda, pseudo-religiosa e anche pseudo-politica, esso colpiva per il suo tono e per il suo contenuto polemico e taglienti. Ciò ovviamente urtò così profondamente Max Brod – il quale custodiva Kafka come sua sacrale proprietà privata – da fargli liquidare le mie tesi in un saggio dal titolo *Die Ermordung einer Puppe namens Kafka* (Assassinio di un fantoccio chiamato Kafka)<sup>3</sup>, posto addirittura in appendice al suo libro su Kafka<sup>4</sup>, fatto per cui egli, già uomo anziano, si rese (e me ne rincesce) abbastanza ridicolo. Comunque, se al mio smilzo volumetto era toccato in sorte allora, quasi un quarto di secolo fa, un certo successo, fu anche perché procurava agli elitari lettori di quel periodo l'orgogliosa certezza di dimostrare, attraverso un atteggiamento critico nei confronti di una «moda religiosa», che essi appartenevano davvero ai *derniers crieurs*; un orgoglio che certamente appariva ampiamente in ritardo, giacché le fondamenta del mio testo critico esistevano già da vent'anni, e risalivano quindi all'epoca *precedente* l'inizio della moda kafkiana.

Non meno comico della reazione di Brod mi sembrò il fatto che, qualche anno dopo la pubblicazione del mio volumetto, alcuni teorici marxisti, in occasione del celebre congresso a Liblice (1963), tentarono di dar prova di sé come antistalinisti e rivoluzionari autentici proprio schierandosi decisamente a favore degli scritti di Kafka (politicamente del tutto indecisi) e contro la soppressione veramente stupida di quest'opera innocua da

parte dei Paesi dell'Est. Che strano, che essi – ad es. con Ernst Fischer – mostrassero simpatia proprio nei confronti della mia interpretazione (sebbene avessi espresso il sospetto che Kafka fosse politicamente vago e disorientato, e che la moda kafkiana fosse incline all'uniformazione). Ciò aveva origine nel fatto che avevo definito Kafka un «realista», e con ciò avevo lavato via da lui la vergogna di essere un mistagogo piccolo-borghese, e lo avevo reso politicamente sicuro. Questo accadeva più di trent'anni dopo la morte del tubercolotico poeta, che in quel tempo non avrebbe potuto davvero intuire che avrebbe avuto la funzione, o potuto avere la funzione, di essere ancora una volta un pretesto per degli eretici, addirittura portabandiera di una frazione marxista del «socialismo dal volto umano». Del resto, negli anni '50, anche Lukács mi ha confessato che avevo avuto ragione a classificare Kafka come «realista», anzi addirittura come «realista profetico». Come si vede, la vita postuma di Kafka era di gran lunga più varia ed eccitante di quella che aveva condotto quando era in vita. Tra le più strane bizzarrie di questa vita postuma rientra il fatto che intellettuali del tutto incolore filosoficamente, come ad esempio Eduard Goldstücker, abbiano potuto farsi ammettere nei salotti culturali dell'Occidente in virtù della loro adorazione del conteso cadavere.

In Occidente le onde delle interpretazioni pseudo-religiose di Kafka cominciavano allora a gonfiarsi fino a divenire una mareggiata. E oggi la letteratura critica – è stato detto di recente in un convegno su Kafka tenuto a Klosterneuburg presso Vienna – comprenderebbe già undicimila titoli; il che mozza il respiro, dopo che Kafka aveva richiesto la distruzione di tutte le sue opere postume. Sulla sua fuga davanti a questa ondata di fama alta come una casa, che lo rincorre schiumando, Kafka avrebbe potuto certamente scrivere una delle sue angosciosissime storie brevi. Comunque, se di queste undicimila interpretazioni (secondo calcoli recenti), proprio solo la mia, scritta casualmente cinquant'anni or sono e qui ristampata, è stata fatta oggetto di una conferenza su Kafka, c'è sotto qualcosa. In ogni caso, questo fatto rende assai probabile che non si sia sentito il bisogno urgente di nessuna delle undicimila interpretazioni; chi dovrebbe poi anche sentirne l'urgente bisogno, da chi dovrebbero essere lette se non dagli autori stessi, ognuno dei quali, però,

legge e continua a leggere solo la propria, che spera di poter utilizzare come biglietto da visita per un Department for German Literature. Ed anche il mio testo, cinquant'anni fa, dovette la sua nascita, in ultima analisi, ad un motivo opportunistico non del tutto dissimile. Ad ogni modo, non ho letto nessuno di questi undicimila testi critici, e certamente non solo perché io, che non appartengo all'azienda, sono solito non sapere nulla di testi di tal genere, ma anche e soprattutto perché, nella nostra epoca, in cui si tratta di combattere l'inizio di una catastrofe certa, riterrei inopportuno sciupare il tempo con l'esame di vagoni di filologia germanistica. E ciò che vale per questa letteratura critica vale anche per la letteratura primaria. Dicendo questo, ammetto di non essermi mai più accostato alla lettura di Kafka dopo la stesura del mio scritto. Nell'epoca in cui sono stato gettato, non ho potuto e non mi è stato lecito avere il tempo di diventare un erudito: dovetti accontentarmi di ripiegare sul mero filosofare. Oltre a ciò, va naturalmente ricordato che, nel momento in cui scrissi la mia interpretazione, l'*opus* kafkiano oggi disponibile non esisteva affatto *in toto*. Soltanto nel periodo successivo alla mia interpretazione l'*œuvre* di Kafka si è moltiplicata, nell'interesse degli editori e dei professori di college. Ma, su questa, io, che avevo cose più importanti da fare, non ho nemmeno più preso appunti. Il mio distacco da Kafka giunse infatti al punto che non possedevo più ciò che un tempo padroneggiavo: ad esempio *Il processo*, che cinquant'anni prima mi era certamente stato familiare, ora, trasmesso – a distanza di decenni – dalla radio, mi era diventato quasi sconosciuto. Non ero in grado di anticipare una sola scena. Che io una volta ne abbia fatto un'interpretazione, non posso quasi crederlo. Ma è stato molto utile l'aver ascoltato ora, ancora una volta, alcune di queste letture pubbliche del *Processo*: poiché, attraverso di esse, mi sono reso conto che bisognosa e degna di interpretazione non era tanto l'opera stessa di Kafka, quanto la mania e la moda kafkiane, scoppiate furiosamente dopo la fine della guerra e a tutt'oggi non ancora spente – e non solo quelle imperversanti tra gli interpreti o gli imitatori.

L'interesse che gli ebrei rivolgono alla rappresentazione kafkiana dell'esistenza ebraica è naturalmente del tutto legittimo. Invece, l'ardente curiosità scoppiata tra i tedeschi dopo

il 1950 richiede una spiegazione. Dopo i mostruosi crimini del regime di Hitler, i colpevoli e i complici, che sapevano molto bene che cosa avevano fatto, che però non solo non erano stati accusati o addirittura puniti, ma (salvo poche eccezioni) continuavano a vivere pieni di sé e di sé soddisfatti, erano presumibilmente grati del fatto che si fornisse loro una *figura antipodica*.

Mi è stato raccontato che Globke, che aveva dato forma giuridica alle leggi sugli ebrei, seduto nell'anticamera di Adenauer, sfogliava il *Processo* di Kafka. In effetti, nel *Processo*, la figura di K. – il quale, a differenza dei criminali del Terzo Reich non immaginava quali crimini potesse aver compiuto, e nonostante ciò una mattina si trova nel ruolo di accusato, ma non tenta realmente di accertare che cosa gli è stato imputato, e neppure si indigna per la persecuzione completamente immotivata – dev'essere stata molto consolante per quelli come Globke, ai quali *non* venne fatto *alcun* processo, ma che sapevano molto bene di che cosa avrebbero dovuto essere accusati. Che i tedeschi del dopoguerra si siano innamorati di questa figura opposta e ne abbiano fatto perfino un eroe da opera è psicologicamente plausibile. *Con la divinizzazione di Kafka si cancellava il fatto che si fossero uccisi milioni di appartenenti alla sua famiglia*. E se lo si è reso celebre, è stato in primo luogo non come scrittore, ma come colui che ha fornito una figura che veniva *comunque punita*, benché *non colpevole*. Naturalmente con questo non ho affermato che l'epidemia kafkiana sia scoppiata in prevalenza tra i più inequivocabilmente colpevoli e tra questi abbia imperversato con la massima forza. Globke era l'eccezione. Essa scoppiò, piuttosto, in particolar modo tra quei tedeschi che avevano partecipato con poco entusiasmo e che desideravano dimostrare anche a sé stessi di accettare la colpa fatta loro comprendere dai vincitori almeno in forma di letteratura, potendo in tal modo superare il rimorso in forma di ammirazione per l'arte.

I.

Aldiqua come aldilà

*Kafka deforma per constatare*

Il monaco Massimo Planude, che pubblicò nel XIV secolo le favole circolanti con il nome di Esopo, racconta che il volto di Esopo fosse mostruosamente brutto, anzi deformato fino all'ir-riconoscibilità. Esopo stesso non avrebbe potuto inventare una migliore favola sulla favola: poiché le verità della favola scaturiscono dalla deformazione.

E con questo siamo a Kafka. Il volto del mondo kafkiano sembra s-postato (*ver-rückt*). Ma Kafka «s-posta» l'aspetto apparentemente normale del nostro mondo spostato per renderne visibile la follia. Al tempo stesso, però, egli tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale.

Invece di riconoscere che questo metodo non è così impene-trabile, si è visto soltanto ciò che è fuori dal comune, nel volto del suo mondo. E lo si è esaltato come soprannaturale; o come onirico; o come mitico; o come simbolico. Ma Kafka non è né un esteta, né un santo, né un sognatore; e neppure un artefice di miti o un simbolista; in ogni caso, niente di tutto ciò in primo luogo. È invece uno scrittore di favole realista. La deformazione come metodo dovrebbe essere familiare a tutti noi: la scienza moderna, per saggiare la realtà, pone il suo oggetto in una situazione *artificiale*, la *situazione sperimentale*. Stabilisce un ordine in cui inserire l'oggetto, e in tal modo *deforma* l'oggetto: ma il risultato è una *verifica*. Considerati da questo punto di vista, i

romanzi d'oggi, salvo eccezioni, non sono moderni. Nel migliore dei casi essi descrivono ciò che vedono. Kafka, invece, e più tardi Brecht, costruiscono situazioni deformanti in cui inseriscono il loro oggetto sperimentale: l'uomo d'oggi. A scopo di verifica. Un esperimento biologico in un istituto di psicologia animale non sembra certo «realistico» come il giardino zoologico di Hagenbeck<sup>1</sup>. Un ordine sperimentale kafkiano invero non sembra certamente realistico come un «giardino antropologico» di Galsworthy. Ma il suo risultato è realistico.

### *Kafka cambia i nomi*

Una parte considerevole dell'opera kafkiana tratta dell'ebreo. Così il romanzo *Il castello*, così la storia di topi *Giuseppina*. Ma la parola «ebreo» compare di rado. Anzi, nel racconto intitolato *Durante la costruzione della muraglia cinese* la parola «ebreo» è addirittura regolarmente sostituita dalla parola «cinese». Perché Kafka attua questo scambio di nome, che crea evidentemente un mascheramento?

Di nuovo: per un principio di conoscenza. Vale a dire, per recidere fin dall'inizio i pregiudizi automaticamente legati ai nomi; per costringere il lettore e sé stesso a guardare in faccia senza pregiudizi ciò che egli desidera dire; dunque, in un atteggiamento che è il meno pregiudizievole possibile per il raggiungimento, la rappresentazione, la mediazione e l'accettazione della verità. Se il realismo ha un senso filosofico, è questo.

Certamente non ci si può rappresentare questo «cambiamento di nome» kafkiano come un atto, ogni volta nuovo, di traduzione consapevole; i cambiamenti di nome kafkiani hanno ben poco in comune con quelli delle *Lettere persiane* o dei *Viaggi di Gulliver*: l'attribuzione «estraniente» è quella, per così dire, a lui naturale. In Kafka l'oggetto A si chiamerà B già al primo intervento e l'oggetto B comparirà come C già alla prima fissazione. Se c'è qualcosa per cui Kafka avrebbe avuto bisogno di un'abilità espressiva, non sarebbe stato per l'estraniazione, ma piuttosto per la revoca dell'estraniazione.

In sé, la «naturalità» di attribuzioni estranianti non è un fenomeno per noi sconosciuto. Quando un chimico, nel suo



laboratorio, considera e tratta l'acqua non come un liquido potabile, ma come H<sub>2</sub>O, questo non ci sorprende. Sorprendente invece ci risulta quel cambiamento di nome che è compiuto individualmente e che viene preteso da noi, senza che il traduttore ci consegni e autentichi espressamente la sua chiave di traduzione. Ora, è questo che accade in Kafka. E perciò il suo lettore necessita di «istruzioni per l'uso».

Il metodo di Kafka consiste dunque nel sospendere, mediante uno scambio di etichette, i pregiudizi legati alle etichette, e di rendere possibili in tal modo giudizi liberi da pregiudizi. Quando attacca alle cose etichette incomprensibili, egli agisce esattamente nello stesso senso. Per esempio, egli descrive un oggetto («Odradek»)<sup>2</sup> la cui funzione sembra consistere proprio nel non avere alcuna funzione. Ma l'introduzione di questo oggetto «senza senso», e denominato in una maniera apparentemente priva di senso, è tanto poco insensata quanto quella degli oggetti etichettati «falsamente». L'oggetto ci ricorda tutte le specie di cose e macchine che l'uomo moderno deve maneggiare giorno dopo giorno, sebbene le loro prestazioni non sembrino aver nulla a che fare direttamente con i *bisogni* dell'uomo. L'uomo d'oggi si imbatte mille volte in apparecchi la cui costituzione gli è sconosciuta e con cui egli può mantenere soltanto rapporti «estraniati», giacché il loro rapporto con il sistema di bisogni dell'uomo è infinitamente mediato: l'«estraniazione» non è infatti un espediente del filosofo o del poeta Kafka, ma un fenomeno del mondo d'oggi; soltanto che l'estraniazione nella vita quotidiana viene appunto coperta dalla vuota abitudine. Attraverso la sua tecnica dell'estraniazione, Kafka scopre l'estraniazione mascherata della vita quotidiana: e quindi, in tal modo, è di nuovo un realista. La sua «deformazione» *constata*.

Nel mondo estraniato, la natura diviene *nature morte*, e perfino il prossimo diviene spesso mera «cosa». Nessuna meraviglia che le «cose» giochino un ruolo straordinario in Kafka, nel racconto *Nella colonia penale* non meno che con l'«Odradek». Tuttavia con l'introduzione di oggetti o apparati come eroi della favola, avviene un qualcosa di fondamentalmente nuovo rispetto all'antica favola classica. Se in questa l'eroe della favola era stato un animale, ciò accadeva semplicemente perché veniva inteso come una sorta di «uomo»: così nella fiaba. Ciò che sta alla

base della favola è costituito semplicemente da storie di animali parlanti, storie da cui l'elemento consapevolmente parabolico si trova lontanissimo. Soltanto in quel momento storico o preistorico, in cui uomo e animale erano concepiti come sostanzialmente diversi, c'era parabolismo, lo scambio consapevole di uomo ed animale. Ma questo scambio è, nello stesso senso, un fenomeno tardo e moderno, come ad esempio le metamorfosi ovidiane di uomini in animali, che rappresentano in un certo qual modo «metamorfosi di ritorno», giacché proprio gli esseri (o le forze) in seguito intesi morfologicamente come umani erano stati concepiti originariamente come animali (Artemide come cerva, Prometeo come avvoltoio: teoria di Reinach).

Ora, lo scambio classico di uomo e animale, usato didatticamente, era moralmente appropriato in modo particolare per l'Europa cristiana. Non è affatto un caso che fino a La Fontaine, Lessing e Goethe l'animale sia rimasto una *fabulae persona*; se nella favola animali agiscono e parlano come uomini, allora si intende l'inversione: gli uomini sono animali. Ora, però, questo principio («gli uomini sono animali») è il fondamento della morale e dell'antropologia cristiane. Ancora Kant parla del «bestiale» nell'uomo.

Tuttavia, quest'equazione cristiana oggi non è più in primo piano. Se oggi l'uomo ci appare come «inumano», non è perché egli possiede una natura «animalesca», ma perché è retrocesso a *funzioni di cosa*. Perciò lo scrittore di favole d'oggi, al fine di stigmatizzare lo scandalo per cui «gli uomini sono cose», deve ideare favole in cui le cose compaiano come esseri viventi. Questa conclusione, ora, l'ha tratta Kafka. Per primo. O almeno, quasi per primo. Ha avuto un antecedente. «Il tavolo si trasforma», si dice in un celebre libro, «in una cosa sensibilmente sovrassensibile. Non solo sta con i piedi per terra, ma, di fronte a tutte le altre merci, si mette a testa in giù e sgomitola, dalla sua testa di legno, dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare». No, questo non è l'Odradek di Kafka. E nemmeno un oggetto di Tieck, Poe o Gogol', ma il tavolo divenuto merce, nel quarto paragrafo del primo capitolo della prima sezione del primo libro del *Capitale* di Marx<sup>3</sup>.

*Ciò che sbalordisce in Kafka: lo sbalorditivo non sbalordisce nessuno*

Non sono gli oggetti o gli eventi in quanto tali ad essere inquietanti in Kafka, ma il fatto che i suoi personaggi reagiscano ad essi come ad oggetti o eventi normali, quindi senza agitazione. Non che Gregor Samsa si risvegli al mattino nelle sembianze d'un insetto, ma che egli non veda in questo nulla di stupefacente – è questa quotidianità del grottesco a rendere così raccapricciante la lettura. Il principio, che si potrebbe chiamare della «esplosione negativa», consiste nel fatto che, dove c'è da attendersi un *fortissimo*, non attacca nemmeno un *pianissimo*, ma il mondo mantiene assolutamente immutato il proprio livello sonoro. In effetti, non vi è nulla di più sbalorditivo dell'assenza di sbalordimento e del candore con cui Kafka salta dentro le storie più sorprendenti.

All'inizio del racconto *Nella colonia penale*, ad esempio, un ufficiale presenta ad un esploratore una macchina da esecuzioni altamente complessa, e concepita con estrema crudeltà. Una macchina di un tipo che nessuno aveva mai visto, prima delle macchine di Hitler per gli stermini di massa. Ma l'epiteto che l'ufficiale usa per la macchina è solo «curiosa», e l'esploratore «non s'interessa molto della macchina»<sup>4</sup>. Il tono rimane scarsamente appariscente, la partecipazione dei personaggi poco incline a qualsivoglia superlativo, e la pacifica sobrietà di Kafka – a differenza di ogni atteggiamento programmaticamente surrealistico – da nulla appare più lontana che da qualsiasi intenzione di *épater le bourgeois...*, a meno che non si concepisca questa stessa inappariscenza a sua volta come un tipo di insolenza sottile nei confronti di... ciò che non sarebbe consentito nei confronti di Kafka.

Oppure, ecco l'opera estremamente sorprendente, *Giuseppina la cantante*, in cui (nella presunta narrazione di un topo) viene descritta la primadonna dei topi, adorata religiosamente, il cui canto lamentoso suscita rispetto e devozione assoluti. Quale possa comunque essere il senso di questa storia (cfr. *infra*, p. 102), qui Kafka assume un tono come se presupponesse che anche per il lettore appartenga alla dimensione più ovvia e quotidiana udire una storia narrata da topi.