

Gianluca Miglino

Nella tana della metafora assoluta. Poetologia e storia nell'ultimo Kafka

ABSTRACT

In the short story *The Burrow*, Kafka gives us one of the most precise descriptions of his conception of literature and encrypts at the same time a radical confrontation with the most important historical event of his time. As synthesis of a poetology of the absolute metaphor and of a radical confrontation with the end of the story represented by the Great War, this text is an example of the possibilities of a destituent conception of literature.

Keywords: Kafka's Poetology; First World War; Destituent power.

A minacciarmi non sono soltanto i nemici di fuori. Ce ne sono anche nell'interno della terra [...]. Sono esseri sotterranei e nemmeno la leggenda è in grado di descriverli.

Franz Kafka

1. Quando nell'inverno tra il 1923 e il 1924 scrive il frammento narrativo noto, a partire dalla prima edizione di Max Brod, con il titolo *Der Bau (La tana)*, Kafka ha ormai alle spalle gran parte della propria parabola letteraria. Alla fine di agosto del 1922 è stato infatti costretto a interrompere la composizione del suo ultimo grande romanzo, *Das Schloss (Il castello)*, a causa di un devastante crollo nervoso. E nel dicembre, proprio durante il lavoro alla *Tana*, consegna allo stesso Brod il testamento con il quale ordina all'amico di bruciare tutti i suoi manoscritti e di risparmiare soltanto i pochi racconti pubblicati. Il parallelismo tra questo testamento, la sua definitiva rinuncia alla letteratura come militanza – ormai solitaria – contro gli spettri del mondo moderno, e la stesura del racconto è un primo elemento per contestualizzare e focalizzare il ruolo cruciale che questo testo ha nell'*opus* kafkiano¹. L'ipotesi che guida questa analisi è infatti che l'opera di Kafka sia il risultato di una precisa evoluzione interna guidata da una serie di movimenti di progressiva, volontaria, progettata, oltre che sofferta destituzione. In quella che non potrà fare a meno di essere una ricostruzione breve e sommaria di alcune tappe fondamentali della produzione e della riflessione poetologica di Kafka, il punto nodale è sicuramente l'esito, compiuto e

¹ Il ritorno alla comunità gli è offerto dal suo incontro con Dora Diamant, una giovane ebrea orientale che lo scrittore conosce nell'estate del 1923. Con Dora, che proviene da una famiglia chassidica e conosce bene l'ebraico, Kafka legge il Vecchio Testamento, segue un corso di lezioni sul Talmud presso l'Accademia di studi ebraici e vorrebbe imparare il giardinaggio e l'agricoltura in vista di un'emigrazione in Palestina. Come ha scritto Baioni, l'ultimo anno della sua vita, nel quale scrive, oltre alla *Tana*, solo *Giuseppina, la cantante*, non fa più parte, a ben guardare, della storia di Kafka scrittore della *westjüdische Zeit*, l'epoca dell'ebraismo occidentale, ma riguarda soltanto un uomo il cui nome ebraico è Amshel (cfr. Baioni 1984, pp. 292-293).

fallimentare al tempo stesso, del *Processo*, romanzo che lo scrittore decide di mettere da parte nel corso del 1917, anno per molti versi cruciale nella biografia, esteriore, poetica ed interiore, dell'autore². Come ha mostrato e ribadito un'infinita letteratura critica, pur essendo il romanzo irrisolto in alcuni essenziali nodi centrali, la conclusione, insieme al capitolo che contiene la leggenda dell'uomo "dinanzi alla porta della legge" e la sua interpretazione, costituisce un primo chiaro punto di arrivo del percorso letterario di Kafka. Se ha ragione Giorgio Agamben, nel *Processo* Kafka aveva messo infatti in atto una strategia volta a chiamare in causa l'essere stesso del diritto (cfr. Agamben 2009, p. 38). La colpa di Josef K. consiste infatti propriamente in un'autocalunnia, un reato paradossale, in cui l'accusato da un lato sa di essere innocente, ma in cui, nel momento in cui si autoaccusa, diventa colpevole (di calunnia, appunto). È dall'autocalunnia che prende avvio nel romanzo un processo in cui non solo in causa non è nulla di preciso, ma in cui ad essere chiamata in causa è l'essenza stessa del processo in quanto "accusa", trasformazione dell'essere in "causa", in cosa. La sottigliezza dell'autocalunnia consiste nel fatto che essa è una strategia che tende a disattivare e a rendere inoperosa l'accusa, la chiamata in causa che il diritto rivolge all'essere. In altri termini, per Kafka l'unico modo di affermare la propria innocenza di fronte alla legge sembra essere quello di accusarsi falsamente, mettendo così in moto un processo che punta a destituire l'essenza del diritto. La calunnia che Josef K. fa nei confronti di sé stesso è quindi un mezzo di difesa contro le autorità che minacciano continuamente l'esistenza, irretendola nella logica della colpa, nella dimensione di una legge che appare sempre come una lancinante e grottesca caricatura di una Legge originaria a cui non è più possibile avere accesso. Ma, come Kafka sperimenta proprio attraverso la stesura del romanzo, si tratta di una strategia insufficiente, perché il diritto risponde trasformando in delitto la sua stessa chiamata in causa e facendo dell'autocalunnia, che doveva renderlo inoperoso, il proprio nuovo fondamento. La frase lapidaria che conclude il romanzo testimonia appunto del carattere radicale e fallimentare di questa strategia. Nel momento della condanna, che è anche esecuzione, Josef K., una delle figure più limpide dell'uomo della conoscenza e della ricerca della verità che attraversano l'opera di Kafka, diventa (come un) animale, tentando, dopo il fallimento della sua sottile strategia di destituzione del diritto, di sottrarsi alla presa della legge e alla colpa. Dopo aver cercato di destituire l'essenza della legge attraverso l'autocalunnia, nel momento della condanna-esecuzione il divenire cane è infatti un gesto di sottrazione, l'ultima mossa di una strategia disperata volta a disinnescare la logica della colpa, giunta, col romanzo, ad un suo paradossale compimento.

Kafka impiegherà diversi anni ad elaborare il residuo di questa trasformazione in animale, quella "vergogna" che gli sopravvive, che è la vergogna dell'essere uomo della letteratura, di aver sacrificato alla

² Nel 1917 Kafka rinuncia definitivamente al progetto di sposarsi con Felice Bauer e, come detto, mette da parte il lavoro al *Processo*. Sembra si tratti di una contraddittoria rinuncia sia alla vita, sia alla letteratura. In realtà, come scrive a Max Brod nel Natale del 1917, pochi giorni prima di disporre della distruzione dei suoi manoscritti, si tratta per lui solo di poter fare, in perfetta solitudine, chiarezza sulle ultime cose (cfr. Baioni, 1984, p. 211).

pratica colpevole e solitaria, oltre che narcisistica, della scrittura tutta la sacralità della vita. Alla fine del 1917 scopre di essere ammalato di tubercolosi, l'equivalente di un'altra condanna a morte che però per lui significa, neanche tanto paradossalmente, la possibilità di dedicarsi alla letteratura in maniera totale, sciogliendo tutti i legami con quel mondo ebraico-occidentale³ (i progetti di matrimonio, il lavoro d'ufficio, il problema della sua collocazione nell'ambiente culturale delle avanguardie letterarie di Praga⁴ etc.) che era stato il termine della sua lotta con e nella letteratura. In più di quattro anni, fino al gennaio del 1922, non scrive quasi nulla (tranne alcuni fondamentali frammenti narrativi, i diari, i cosiddetti aforismi di Zürau, ovviamente tutti essenziali a seguire l'evoluzione interna della sua poetica⁵), fino alla “decisione notturna” di portare avanti l’“assalto all'ultimo limite terreno” di cui parla nei diari tra il 16 e il 22 gennaio 1922 (cfr. Kafka, 1959, vol. II, pp. 204-205)⁶, che ovviamente è la decisione di affrontare, con la stesura del *Castello*, la battaglia cruciale della propria opera letteraria. Kafka ha deciso di confrontarsi con la *westjüdische Zeit* assumendone su di sé la rappresentanza legittima. È questa la giustificazione interiore di un romanzo come *Il castello*, un'opera meditata e costruita con un rigore allegorico sconosciuto alle altre opere dello scrittore, in cui la vita di Kafka e l'umanità della *westjüdische Zeit* diventano i veicoli di un complesso sistema di simboli e di metafore che rappresentano la sintesi dell'intera narrativa. La figura del suo protagonista è infatti diversa da quella del Josef K. del *Processo*, anche se ne presuppone lo scacco. Provando a riconsiderare nuovamente la professione del K. protagonista del romanzo, Agamben ricostruisce la tradizione giuridica a cui è legata la storia e il concetto di “agrimensore” nel diritto romano (cfr. Agamben, 2009, pp. 48-51). Ciò di cui K. si occupa, la professione che egli dichiara ai funzionari del castello come una sorta di sfida consiste infatti nella “costituzione dei limiti”. Il conflitto che si istituisce tra il protagonista del romanzo e le autorità del castello non riguarda allora, come vuole una lunga

³ La *westjüdische Zeit* è per Kafka l'epoca della contaminazione delle culture, della storia mutilata, della tradizione ridotta a un mucchio di oggetti fuori uso, di cui il tribunale del *Processo* rappresenta la metafora più immediata. Al ruolo cruciale per l'interpretazione dell'opera di Kafka di questa che è l'unica categoria storica usata consapevolmente dallo scrittore è dedicato il fondamentale volume di Giuliano Baioni (cfr. Baioni 1984), che è punto di riferimento essenziale di questo saggio.

⁴ Per la generazione di Kafka e Brod la nuova concezione della letteratura – una variante ebraico-occidentale dell'espressionismo – era quella di un'attività politico-culturale volta a “produrre per la comunità” e quindi, in un senso più radicale, a produrre la comunità. La letteratura si poneva in tal senso un potere costituente. Kafka invece, pur partendo dalle stesse premesse, credeva che il suo compito fosse di attraversare la crisi, di affrontare senza riserve la negatività della *westjüdische Zeit* e, cosa ben più ambiziosa, di condurre da solo, in quanto scrittore e con i soli strumenti della letteratura, la sfida contro la cultura di un'epoca nella quale la letteratura sembrava essere compromessa in modo irreparabile con il linguaggio impuro dell'attualità (cfr. su questi punti centrali Baioni 1984, pp. 250 e 263).

⁵ Si ricordino qui, solo perché funzionali al discorso, i due frammenti “mitici” dedicati a Prometeo e ad Ulisse. Il *Prometeo* di Kafka è il mito negativo del rapporto tra bellezza e verità, che, nell'età moderna, sono in un rapporto di esilio reciproco. Kafka è convinto che la (sua) letteratura abbia proprio la funzione di testimoniare questa distanza (cfr. Baioni 1984, p. 226). Per questo è possibile concepire un altro mito dell'esistenza letteraria con un eroe che sa che le Sirene non cantano più. Il mito di Ulisse concepito da Kafka, in quanto rovescio del mito di Prometeo e delle sue possibili letture, è allora il mito della concezione destitutiva della letteratura a cui Kafka giunge dopo lo scacco della strategia destitutiva condotta dall'uomo della letteratura nei confronti di una legge menzognera rappresentata nel tribunale del *Processo*.

⁶ L'annotazione del 16 gennaio si conclude con una sintesi ineludibile della poetica dell'ultimo Kafka: “Tutta questa letteratura è assalto al limite e, se non fosse intervenuto il sionismo, avrebbe potuto evolversi facilmente e diventare una nuova dottrina esoterica, una cabbala. Ne esistono gli spunti. Certo qui si richiede un genio incomprensibile che affondi nuovamente le radici nei secoli antichi o li ricrei e con tutto ciò non si doni, ma soltanto ora incominci a donarsi?” (Kafka, 1959, vol. II, p. 210).

tradizione interpretativa che risale a Brod, la possibilità di stabilirsi nel villaggio (e quindi di fare parte di una comunità, da cui anzi, come scrittore, è definitivamente e volontariamente uscito), o di essere accettato dalle autorità del castello (che sono invece il “nemico”), quanto invece la fissazione, e quindi anche la trasgressione, dei confini. Se il castello è allegoria kafkiana del principio di autorità (legittima o meno, discendente dalla Legge o incarnazione della menzogna universale), allora l’agrimensore è impegnato in una radicale lotta contro il castello e i suoi funzionari sui limiti di questo governo, e la sua scelta della professione è sia una dichiarazione di guerra, sia la sua strategia. L’assalto al limite estremo è allora l’assalto al confine che separa castello (alto) e villaggio (basso) e l’intuizione “cabalistica” di Kafka sta nel fatto che egli sa che la lotta non è contro Dio o la sovranità suprema, ma contro i messaggeri e funzionari che sembrano rappresentarli e che sicuramente per Kafka incarnano, come già il tribunale del *Processo*, la natura caotica e menzognera del mondo moderno. Sono i loro confini, che sono anche le barriere che essi hanno stabilito tra gli uomini e il divino, che l’agrimensore vuole mettere in questione, abolire, rendere inefficace e inoperoso, destituire, perché passa invisibilmente in ogni uomo, è uno “spettro” che è compito della sua letteratura abolire. L’agrimensore è, in altri termini, la figurazione complessiva e riassuntiva di un’opera di destituzione che, iniziata (e, in un certo senso, ad un primo livello, fallita) col *Processo*, Kafka ha posto in termini radicali e per lui definitivi con il suo ultimo romanzo. In quanto ultimo assalto al confine estremo, il *Castello* rappresenta infatti la descrizione cifrata della lotta di uno scrittore contro il caos e il disordine della storia. L’uomo moderno si trova infatti per Kafka di fronte ad un mondo nuovissimo dalla straordinaria efficienza formale, nel quale la dottrina e la tradizione emergono come relitti arcaici e come segni ciechi di una verità della quale si è perduta la conoscenza⁷. Con il *Castello* la letteratura è innanzitutto una sfida che lo scrittore lancia ai fantasmi della *westjüdische Zeit*. In quanto testimonianza negativa, essa non può illudersi di raggiungere la verità, ma può indicarne l’esistenza nella nostalgia di ciò che è “più di tutto quanto suscita angoscia” (Kafka, 1988a, p. 242, lettera del novembre 1920), l’angoscia di quella distanza che impedisce all’uomo di parlare con l’uomo. Il compito dello scrittore è in altri termini quello di abbattere il sistema delle mediazioni che si incarna nell’apparato del sopruso burocratico, il progetto – inaudito per le forze di uno scrittore isolato –, se non di scardinare i congegni dell’apparato per ricondurre la bellezza delle sue forme alla verità custodita in ogni singolo uomo, almeno di dare testimonianza negativa di questa distanza. Il *Castello* va inteso allora, almeno secondo la consapevole intenzione del suo autore, come un tentativo di purificazione della storia, come una sfida ai fantasmi di un’epoca dell’inganno e della menzogna. Questa testimonianza negativa per la verità da parte della letteratura appare tuttavia, sempre più chiaramente, un processo sistematico di

⁷ Per questo Benjamin scriverà qualche anno dopo che lo studio è la categoria messianica dell’opera di Kafka: i suoi personaggi sono “studenti senza dottrina” che, tuttavia, non hanno altra speranza che lo studio, poiché “la Scrittura, senza la chiave che di essa è la parte indispensabile, non è appunto Scrittura, ma vita, vita come viene condotta nel villaggio ai piedi della collina del Castello” (Benjamin, 1966, p. 146, lettera a Scholem del 15 settembre 1934).

autodistruzione. Le prose di Kafka, dai suoi romanzi più famosi ai suoi racconti di più difficile interpretazione, sono l'opera storica e autobiografica di uno scrittore che ha sottoposto tutti gli elementi storici e psicologici dei quali si costituivano la sua epoca e il suo mondo interiore ad uno spietato processo di traduzione iconica al fine di farne gli elementi storici di una similitudine assoluta. Solo che questo imperativo poetico della traduzione metaforica assoluta vale anche per la costruzione dell'opera che abbia eliminato ogni traccia del suo costruttore, per un testo autobiografico in cui la vita dell'uomo, non più riconoscibile come storia o come psicologia, diventi puro materiale metaforico, immediatamente utilizzabile per la composizione del testo.

Che senso ha, allora, il fatto che Kafka, dopo aver rinunciato alla possibilità di concludere il romanzo (che è incompiuto in un senso differente dal *Processo*), dopo alcuni mesi ritorni alla scrittura con la stesura della *Tana?* Se le *Indagini di un cane*, altro testo fondamentale dell'opera del tardo Kafka, sono la "versione ebraica" del *Castello*, e vanno quindi interpretate in quest'ottica (cfr. Baioni 1984, p. 277), qual è il senso di questa fondamentale prosa che praticamente chiude la vicenda letteraria di Kafka?

2. In una delle sue ultime lettere a Milena Jesenská del marzo 1922 – Kafka ha appena incominciato la stesura del *Castello* – appare con molta evidenza quale funzione abbia la letteratura nei confronti della comunicazione mediata dagli apparati. La facilità con cui è possibile scrivere lettere ha prodotto nel mondo moderno "un terribile disordine nelle coscienze". Scrivere lettere significa "comunicare con degli spettri", "denudarsi di fronte a degli spettri", perché con ogni lettera si evoca il proprio spettro e si provoca quello del destinatario. L'umanità – continua Kafka – si è difesa da questi spettri della comunicazione inventando il treno, l'auto e l'aereo. Ma gli spettri hanno subito reagito inventando a loro volta il telegrafo, il telefono e la telegrafia senza fili: "Gli spettri non moriranno di fame, ma noi andremo in rovina", conclude lo scrittore (Kafka, 1988a, pp. 247-248)⁸. Per questo, per l'ultimo Kafka scrivere significa lanciare una sfida suicida agli "spettri notturni" nell'assurda speranza di "uscire da questo mondo della menzogna per arrivare dall'altra parte, nel mondo della verità" (Kafka, 1970, p. 497). Queste parole delle *Indagini di un cane* significano naturalmente che Kafka non considera il suo testo come una metafora riflesso della verità. Se la burocrazia non è per Kafka ordine, precisione, meccanismo, ma caos, imprevedibilità, impura vitalità che si pone come unica legge, ogni forma di apparato o di organizzazione, come il tribunale del *Processo* o le autorità imperscrutabili del *Castello*, non è che l'incarnazione di questa metafora della confusione delle cose che funziona come una macchina. Per questo la perfezione formale e l'ordinata coerenza della sua prosa hanno qualcosa di freddo e irreale, e sono, rispetto al mondo impuro

⁸ Leggendo questi passi non si può dimenticare che nei primi capitoli del *Castello* ci sono due importanti telefonate e una lettera delle autorità. Nella seconda telefonata, dopo essere venuto a sapere che tra villaggio e Castello non c'è nessuna vera comunicazione telefonica, si sente solo quel canto che è l'unica voce dei telefoni dell'autorità, canto che ovviamente è un'altra versione del silenzio delle Sirene.

e caotico degli spettri notturni, la precisione della macchina delle metafore che produce solo domande, per poi alle fine piantare il suo aculeo di ferro nel cervello del suo costruttore, come avviene *Nella colonia penale*.

Tra la lettera a Milena del marzo 1922 e la stesura della *Tana* verso la fine del 1923 prende forma la poetica della maturità dello scrittore. La solitudine nella quale egli vede una sorta di fortezza che lo difende dalla confusione del mondo, non è tuttavia la condizione statica passiva. Quando Kafka scrive nei diari “Senza relazioni umane non ci sono in me menzogne visibili. Il cerchio delimitato è puro” (Kafka, 1959, vol. I, p. 299, appunto del 30 agosto 1913), intende proprio lo spazio del testo o, per usare la sua similitudine più diretta del testo letterario, lo spazio della tana che impegna l'animale in un lavoro forsennato di costruzioni e di distruzioni continue. Vivere nella solitudine vuol dire infatti vivere nella condizione della perpetua scrittura, in cui vivere e scrivere sono la stessa cosa. Questa scrittura totale realizza nel modo più tragico quella unità di vita e di letteratura che è la principale eredità che Kafka riceve dalla cultura dell'estetismo. La ricerca dell'unità del bello e del vero si trasforma in un processo di introspezione di cui Kafka ha dato appunto nella *Tana* una rappresentazione nei modi della metafora assoluta. “Il frenetico ritmo del movimento interiore può avere cause diverse, la più evidente è l'autoanalisi che non concede tregua a nessun pensiero e ogni pensiero costringe a scappare per essere poi a sua volta di nuovo inseguito, come pensiero, da una nuova autoanalisi”, si legge nei diari, sempre nel già citato e cruciale appunto del 16 gennaio 1922. Anche la caotica interiorità dello scrittore è in altri termini una macchina che condanna all'introspezione perpetua. L'introspezione attiva fa solo psicologia, che è paura e desiderio di morte, desiderio della punizione, impazienza, sentenza che l'uomo pronuncia contro sé stesso (calunniandosi e autopunendosi). E ciò accade perché il prigioniero conosce in realtà solo l'orizzonte della propria cella, che è anche la propria fortezza. La letteratura è appunto quella cella che è anche fortezza, e va quindi intesa come processo infinito di continue costruzioni e distruzioni, perché la fortezza deve essere indubbiamente costruita, ma la cella altrettanto certamente distrutta. Costruire la tana significa cioè anche distruggerla, poiché la sua insicurezza significa la sua impurità. L'utopia letteraria di Kafka è allora l'atto inesauribile della costruzione della tana, durante il quale l'animale, che si identifica col ritmo del suo operare, può dimenticare l'esistenza del nemico. La realtà consiste invece nella traumatica scoperta che l'opera finita, proprio per la sua perfezione, rappresenta per l'animale che l'ha costruita l'illusione di possedere la tana inattaccabile e di essere quindi al sicuro dai suoi persecutori. Di qui la necessità per lo scrittore di non illudersi, nemmeno per un momento, di avere costituito nell'opera l'armonia e il silenzio di un mondo in cui sia possibile vivere in modo coerente e senza contraddizioni. Questa illusione sarebbe infatti di nuovo psicologia, come tutto ciò che può essere motivato con la ragione. Per Kafka psicologia è quell'insieme di connessioni e giustificazioni razionali con le quali l'uomo cerca di ricomporre in una costruzione organica, pulita e sicura quel caos di frammenti e rifiuti in cui in realtà consiste la sua

coscienza. Costruzioni, ovvero, menzogne, sono le forme della vita associata e della sua comunicazione, ma anche le immagini o le interpretazioni della vita interiore non si sottraggono a questo radicale carattere di impurità. Così, se la verità è indistruttibile, l'unica via per accedervi sarà quella della distruzione. Tutto ciò che non sa resistere agli attacchi dell'analisi interiore si dimostra essere figura dell'inganno. La vita interiore si trasforma quindi in un processo di distruzione di ogni pensiero secondo un movimento labirintico che si traduce in una sintassi che ritorna continuamente sui propri passi per mettere alla prova ogni affermazione, proprio come l'animale della *Tana*, che scava nella sua costruzione delle gallerie che poi richiude per riaprirne delle nuove, in un delirio della ragione dialettica che trova l'unica certezza nella distruzione sistematica di ogni certezza (cfr. Baioni, 1984, p. 270).

Kafka spera così di giungere, attraverso la progressiva distruzione dei costrutti della psicologia, a quella costruzione indistruttibile che è il testo letterario assoluto, che, semplice e disadorno, ha l'ordine, la precisione, la pulizia, la pura funzionalità della macchina, è lo stile senza stile della prosa di Kafka. Se il comandamento è distruggersi per diventare ciò che si è, la letteratura è l'unico spazio in cui ciò è possibile (Blanchot, 1981). Ma la lotta che qui per Kafka si tratta di portare avanti non discende da un agonismo costruttivista di stampo nietzscheano, da una volontà di potenza. Essa ha la sua legittimazione solo nel fatto che è "l'unica cosa da fare", ed è in questo senso il risultato di un movimento di sottrazione, di cancellazione della vita, riassorbita nella scrittura, della comunità, da cui lo scrittore che sfida gli apparati del mondo moderno è uscito, del senso, che è stato tradotto in una metafora assoluta.

La *Tana* è quindi prima di tutto la traduzione iconica della poetica di Kafka, monologo assoluto che riassume quanto Kafka ha elaborato nel confronto con gli "spettri notturni" della *westjüdische Zeit* attraverso la sfida sempre più solipsistica della propria scrittura. Calco febbrile del ritmo forsennato del proprio stile e della purificazione a cui ha sottoposto la propria psicologia di uomo per estrarne il testo assoluto, il racconto sembra essere un bilancio essenziale e disperato di quel che resta della letteratura nell'età della distruzione della letteratura. Ultimo di una galleria di figure della metamorfosi dell'uomo della letteratura in un non-più-umano che è uno dei contrassegni più marcati e discussi dell'opera di Kafka⁹, l'animale del racconto rappresenta, nella sua esistenza ridotta alla pura attività della costruzione e della riflessione monologante, anche una resa dei conti con la questione dell'autocoscienza. Nella differenza ineludibile tra l'animale che osserva e conosce astrattamente il proprio rifugio e la creatura che invece concretamente in esso si rintana riemerge problematicamente la dialettica dell'autocoscienza di matrice hegeliana, che Kafka aveva più volte affrontato tramite le sue letture ripetute delle opere di Kierkegaard, una delle quali avviene proprio nei mesi di stesura della *Tana*. Nella dinamica del testo appare chiaro come non vi sia mai una vera ascesa ad un livello superiore della coscienza, ma solo infinite ripetizioni, infiniti sdoppiamenti che non colmano mai l'abisso tra il soggetto che sa e il soggetto che è

⁹ La bibliografia sull'argomento è ormai sterminata. Per una sintesi e ulteriori rimandi bibliografici, cfr. Thermann, 2010.

oggetto del sapere, ma lo proiettano in una cattiva infinità. Il punto archimedeo del luogo assoluto si rivela letteralmente utopico, dal momento che in ogni costruzione, sia pur labirintica (*Labyrinth* è una delle parole più ricorrenti nel testo), rimane un “fondamento purtroppo non risolvibile” (Kafka, 1970, p. 532). Nelle aporie di questa costruzione vengono meno le costruzioni della riflessione idealistica, e non è caso che sia un animale a contraddire le speranze della filosofia. Ma questo è possibile solo perché questo animale è *zoon logon echon*, un animale ridivenuto animale dopo essere stato uomo. Come è evidente nella struttura del testo, l'aporia della coscienza non sta nella contrapposizione tutta idealistica tra spirito e corpo, ma è il risultato di un processo discorsivo, del fatto che qui ci sia un soggetto che parla. Il soggetto che monologa deve sempre e di nuovo far ricorso all'istanza di un testimone anonimo, e il fatto poi che il soggetto neghi questo altro provoca il ritorno dell'alterità come fenomeno acustico indefinito appena udibile che lo sveglia a pause regolari. Il rumore misterioso accelera il processo della costruzione nella misura in cui la distrugge in quanto opera. In quanto evento acustico indifferenziato, tale rumore è l'altro dalla scrittura, che evoca ancora una volta il contrasto che attraversa l'opera intera di Kafka, quello tra la magia della voce, con cui la vita seduce a sé, e il silenzio della scrittura, che è votata alla morte. Il rumore percepito all'improvviso è quindi l'altro lato del discorso articolato, una presenza a cui l'animale non può sottrarsi e che frantuma irrimediabilmente la solidità inattaccabile della sua costruzione.

Ma, se una lettura del racconto come metafora poetologica è data in fin dei conti per scontata e consolidata nella letteratura critica, rimane la domanda su come leggere la seconda parte del testo. Perché il primo ed unico incontro con l'altro diventa possibile solo sotto il segno dell'assoluta inimicizia? Perché il dramma costruttivo dell'assoluta certezza di sé culmina nel dilemma arcaico del divorare o essere divorati, nella figura dell'animale che viene incontro all'altro solo con artigli e denti?

3. Secondo la fondamentale indicazione offerta da Wolf Kittler, il racconto non è un prodotto autonomo della fantasia di Kafka, ma la parodia cifrata di una storia molto differente. Si tratta del reportage di guerra di Bernhard Kellermann dal titolo *Krieg unter der Erde* (*Guerra sotto terra*). Come ha mostrato in dettaglio Kittler (Kittler, 1990, p. 296), le relazioni tra il racconto di Kafka e il reportage di Kellermann sono evidenti già a partire dalla ripresa del vocabolario tecnico, per non parlare della metaforica animale e del motivo dell'assolutezza del rapporto col nemico, che derivano dall'arsenale di immagini e motivi con il quale anche “autori di guerra” come Jünger o Remarque avrebbero descritto la guerra di trincea. A tutto questo si aggiungono due elementi ulteriori molto significativi, ovvero il motivo dell'ascolto nelle profondità della terra e l'analogia di struttura tra i due testi. Ma perché Kafka, nell'inverno 1923-24, si occupa ancora della guerra di trincea, cifrandola nella metafora assoluta del suo testamento poetico? Come ha ipotizzato Kittler, è probabile che la ripresa del reportage di Kellermann abbia a che fare con un vero e proprio sintomo nel senso in cui Freud parla delle nevrosi di guerra in *Al di là del principio di*

piacere. Nell'interpretazione di Freud, l'evento traumatico deve essere ripetuto nella psiche del traumatizzato proprio in quei casi in cui il dolore atteso nel momento dello shock non ha avuto modo di verificarsi (cfr. Freud, 1977a, pp. 194 sgg.). Così, anche Kafka può ripetere solo ora l'"esperienza" della guerra di trincea, che, secondo quanto da lui stesso dichiarato, per lui fu traumatica proprio perché non poté prendervi parte. In altri termini, il discorso sulla guerra riemerge proprio in chi non ha potuto farne esperienza e può essere per questo tradotto in un'esperienza assoluta, come quella dell'animale del racconto. Ciò avviene ovviamente perché nel racconto il resoconto di guerra di Kellermann e la situazione solipsistica della sua esistenza letteraria possono coincidere nei termini di quella metafora assoluta in cui, come si è visto, si riassume la poetica di Kafka. Il modo in cui Kafka ottiene questa mediazione totale corrisponde infatti a quella che è la caratteristica più specifica della sua scrittura, cioè prendere la metafora (animale) alla lettera, eliminando tutto ciò che possa ricordare l'immane impresa collettiva della guerra. Se vengono ripresi tutti i più importanti termini tecnici della guerra di trincea (cfr. Kittler, 1990, p. 297), i riferimenti alle innovazioni tecnico-militari che connotano la prima guerra moderna della tecnica, come la mitragliatrice, il filo spinato e gli esplosivi, vengono eliminati dal repertorio figurativo, per poter poi svolgere fin nei minimi dettagli l'azione nel modo coerente di una dialettica esclusivamente intrapsichica e intersoggettiva. Così, la riduzione dell'evento all'orizzonte esclusivamente solipsistico non rappresenta tanto un rifiuto del reportage di Kellermann, quanto piuttosto una sua estremizzazione. Come aveva scritto Freud nel 1919, la Grande Guerra aveva prodotto in coloro che erano fisicamente sopravvissuti ai campi di battaglia un genere di angosce in cui ciò di cui si aveva paura non erano le violenze esterne, quanto piuttosto "il nemico interno" (Freud, 1977b, p. 75). La diagnosi freudiana corrisponde perfettamente con quella del narratore del racconto: "a minacciarmi non sono soltanto i nemici di fuori. Ce ne sono anche nell'interno della terra [...]. Sono esseri sotterranei e nemmeno la leggenda è in grado di descriverli" (Kafka, 1970, p. 510).

Testi come quello di Kellermann, così come di Kafka, mostrano come il discorso di Freud sulle cause interiori delle neurosi di guerra vada inteso in senso tutt'altro che metaforico. In una guerra tra eserciti di massa, in cui l'incontro con il nemico avveniva in forma esclusivamente mediata dai mezzi tecnici delle battaglie di materiali e ad una distanza non dominabile con la percezione, era inevitabile che l'immagine del nemico reale fosse spazzata via e rimossa per lasciare il posto a figurazioni allucinatorie¹⁰.

¹⁰ Non deve sorprendere il fatto che Kafka sviluppi con precisione proprio questi aspetti, in Kellermann solo accennati. Kafka aveva ad esempio già scritto nel 1916: "La guerra mondiale, che porta raccolta in sé tutta l'umana sofferenza, è anche, più di quanto sia mai accaduto in un conflitto del passato, una guerra dei nervi. In questa guerra dei nervi, troppi sono coloro che soccombono. Così come negli ultimi decenni di pace l'intenso impiego di macchine ha messo in pericolo, scosso e danneggiato, in misura infinitamente maggiore rispetto al passato, i nervi delle persone addette al loro funzionamento, la componente meccanica, smisuratamente accresciuta, delle odierne imprese belliche è stata fonte di gravissimi pericoli e danni per i nervi dei combattenti. E ciò accade in proporzioni tali che anche i più informati riescono a stento a farsene una rappresentazione adeguata. [...] Coloro che vediamo tremare e sussultare, per disturbi nervosi, nelle strade delle nostre città, non sono che i messaggeri, relativamente innocui, dell'immensa schiera dei sofferenti" (Kafka, 1988b, pp. 129-130)

La coazione a ripetere, che è l'aspetto più sconvolgente e nuovo di queste "malattie di guerra", caratterizza anche l'autocoscienza che domina il racconto di Kafka. Essa è perseguitata – come i pazienti dei medici di nervi e degli psicanalisti di guerra della Grande Guerra – da una angoscia nevrotica, e una delle strategie che concepisce per difendersi è "la più frequente causa naturale delle nevrosi di guerra" (cfr. Kittler, 1990, p. 299, n. 49), la *Verschüttung*, il seppellimento sotto terra (cfr. Kafka, 1970, pp. 542-543).

L'esperienza collettiva della guerra determina quindi anche e proprio il discorso di coloro che non hanno avuto esperienza diretta di essa. E il fatto che il racconto riprenda dettagli e struttura del reportage di Kellermann, mentre cancella tutti i riferimenti diretti alla guerra, dimostra non solo che, in questa fase storica, la guerra era stata assorbita senza residui nel discorso collettivo, era divenuta come inconscia, si era ritratta dalla e nella rappresentazione, ma che Kafka era pienamente cosciente di tutto ciò. Egli comprende infatti che è possibile dire l'evento che spacca in due la storia moderna, segnando una cesura epocale irreversibile, solo senza nominarlo direttamente, esattamente così come nel *Castello* aveva cifrato nei modi della parabola la sfida all'apparato oppressivo e menzognero del mondo moderno. La *Tana* non rappresenta la guerra, ma traduce in testo i momenti essenziali del discorso collettivo che era nato dalla guerra stessa, non parla di un trauma, ma è la ripetizione, coatta e potenzialmente infinita, di quel trauma. Dal racconto emerge che la guerra non può essere "oggetto", tema di una costruzione letteraria tradizionale, ma che essa è un evento epocale che produce nuovi discorsi, mutando radicalmente la dimensione storica dei testi che da essi discendono. Il soggetto che parla in questi testi è come travolto dal potere dei discorsi che lo investono, come l'animale che, alla fine del racconto, è travolto dal delirio dell'inimicizia assoluta. In questo modo la letteratura arriva ancora una volta a quel confine estremo di cui Kafka parla nei diari. Come la memoria coatta delle nevrosi traumatiche si basa sulla rimozione della psicosi, così l'estremismo stilistico della scrittura kafkiana si trasforma nel suo opposto, in un automatismo in cui il soggetto dell'enunciazione si perde completamente nell'enunciato.

Scritta cinque anni dopo la fine della guerra, la *Tana* traduce in immagine la dimensione tellurica, la regressione trogloditica della guerra di trincea senza nominare le condizioni tecniche, storiche e politiche all'interno delle quali il riemergere di queste esperienze arcaiche ha avuto luogo. Nei frammenti raccolti in *Durante la costruzione della muraglia cinese*, Kafka aveva però già affrontato, ancor prima che nel *Castello*, i problemi riguardanti i rapporti tra l'apparato industriale e burocratico dello stato moderno e la questione della sovranità. Lo scrittore ha lasciato nei suoi quaderni un aforisma a tal proposito assolutamente chiarificatore: "Cosa costruisci? Voglio scavare un cunicolo. Deve avvenire un progresso. Troppo in alto lassù è il mio posto. Noi scaviamo il pozzo di Babele" (Kafka, 1994, p. 255). La costruzione della muraglia, metafora delle immani imprese della tecnica e dell'organizzazione moderne, come *in primis* è stata la Grande Guerra con il suo governo del materiale umano, è messa in relazione con la costruzione della torre di Babele, che però qui diventa un pozzo, una costruzione frutto di uno scavo nella terra. In altri

termini, come ha dimostrato Kittler (cfr. Kittler, 1990, pp. 302-309), in questi testi si pone, insieme al problema della conduzione della guerra, la questione decisiva delle possibilità e dei limiti della comunicazione, d'altronde implicite nella storia della costruzione della torre di Babele. Nel mondo moderno le istanze responsabili del coordinamento della costruzione sono sempre caratterizzate dalla loro assoluta lontananza e si esprimono solo attraverso ordini e messaggi, cioè solo sul piano della comunicazione. I testi di Kafka in questione trattano fra l'altro anche delle conseguenze dell'introduzione di questi sistemi di reti di comunicazione per quel sistema di scrittura che è la letteratura. Il narratore è destituito dalla sua sovranità e diventa un mero redattore di dispacci, l'eroe non ha più senso e, soprattutto, non ci può essere più alcun simbolo in cui si concentri il significato del tutto¹¹. Al posto dei soggetti sovrani, che fanno e diffondono discorsi, ci sono i materiali o le condizioni tecniche (spazio, tempo, velocità, provenienza) dei discorsi stessi. La destituzione della centralità del senso è compiuta e l'immediatezza dell'esperienza personale, da Goethe in poi garanzia della corrispondenza tra finzione e autenticità del discorso letterario, non designa più l'origine di ciò che viene detto, ma il punto in cui il discorso deve interrompersi, in un vicolo cieco in cui la scrittura stessa rischia di perdersi. Si tratta della fine del significato nel muto compimento della violenza. Come Kafka ha scritto in *Un vecchio foglio*, altro breve racconto frammentario appartenente ai testi nati intorno a *Durante la costruzione della muraglia cinese*, facendo anche qui riferimento alla figura del nemico che ritorna in forma assoluta nella *Tana*:

Coi nomadi non si può parlare. Non conoscono la nostra lingua, anzi non ne hanno neppure una propria. Tra di loro si intendono come le cornacchie. Di continuo risuona il loro gracchiare. Il nostro modo di vivere, le nostre istituzioni sono loro incomprensibili quanto indifferenti. Perciò rifiutano anche qualsiasi tentativo d'intendersi a segni. Puoi slogarti le mascelle e lussarti le mani, ma loro non ti capiscono, né mai ti comprenderanno. Spesso fanno delle smorfie, si muove allora il bianco degli occhi, mentre la bocca si gonfia di bava; ma con questo non vogliono né dir qualcosa e neanche spaventare; ma fanno così, perché è loro abitudine. Non si può dire che usino violenza. Dinanzi a un loro intervento ci si fa da parte e si cede tutto (Kafka, 1970, pp. 235-236).

Il mittente fittizio del vecchio foglio sogna allora lo stesso sogno dell'animale della tana, e deve similmente constatare che non è possibile comprensione. Questo passo infatti non si interroga solo su cosa sia diventata la letteratura nell'epoca della violenza organizzata e portata ad un altissimo grado di perfezione tecnica, ma coinvolge anche la questione dei limiti e delle condizioni del designare, del definire in generale. Gli eventi medialità fanno la storia, la funzione degli apparati decide della vita e della morte. In ogni caso,

¹¹ Anche in questo Walter Benjamin si è dimostrato l'interprete più congeniale di Kafka, colui che ha saputo trarre dal confronto con la sua opera le intuizioni più fulminanti. Si vedano al proposito le tesi del saggio su *Il narratore* (Benjamin, 1995).

si è raggiunto il confine in cui il codice linguistico comune fallisce, sostituito dal gracchiare delle cornacchie, nella muta lotta dell'animale contro un nemico che è stato evocato solo dal suo monologo. La lingua, anche e prima di tutto quella della letteratura, ha perduto la sua funzione di mediazione e di conciliazione, è divenuta di parte, estranea, resa muta dai mezzi tecnici e se ne sta a pezzi dinanzi ai soggetti, da essa emana solo una violenza che non produce più l'uomo, ma quell'animale che abita la *Tana*.

Bibliografia

Agamben, G., 2009, *K*, in Id., *Nudità*, Roma, nottetempo, pp. 48-57.

Baioni, G., 1984, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1966, *Briefe*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Benjamin, W., 1977, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 438-464; trad. it. 1995, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, pp. 247-274.

Blanchot, M., 1981, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.

Freud, S., 1969, *Jenseits des Lustprinzips*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, Frankfurt a. M., Fischer; trad. it. 1977a, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere vol. 9*, ediz. diretta da C. Musatti, Torino, Boringhieri, pp. 187-249.

Freud, S., 1969, *Einleitung zu 'Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen'*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, Frankfurt a. M., Fischer; trad. it. 1977b, *Introduzione al libro 'Psicanalisi delle nevrosi di guerra' (1919)*, in Id., *Opere vol. 9*, ediz. diretta da C. Musatti, Torino, Boringhieri, pp. 67-75.

Kafka, F., 1990, *Tagebücher*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller und M. Pasley, Frankfurt a. M., Fischer Verlag; trad. it. 1959, *Diari 1910-1923*, Milano, Mondadori, 2 voll.

Kafka, F., 1970, *Racconti*, Milano, Mondadori.

Kafka, F., 1983, *Briefe an Milena*, hrsg. von J. Born und M. Müller, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983; trad. it. 1988a, *Lettere a Milena*, a cura di F. Masini, Milano, Mondadori.

Kafka, F., 1984, *Deutscher Verein zur Errichtung und Erhaltung einer Krieger- und Volksnervenheilanstalt in Deutschböhmen in Prag - Prag, im November 1916*, in Id., *Amtliche Schriften*, hrsg. von K. Hermsdorf, Berlin, Akademie Verlag, 1984, pp. 295-297; trad. it. 1988b, *Associazione tedesca per l'istituzione e la gestione di una casa di cura per malattie nervose a beneficio dei combattenti e del popolo della Boemia tedesca con sede a Praga*, in Id., *Relazioni*, a cura di M. Müller, Torino, Einaudi, pp. 129-133.

Kafka F., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von J. Schillemeit, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1992.

Kafka, F., 1994, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Feltrinelli.

Kittler, W., 1990, *Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg*, in J. Hörisch/M. Wetzel (hrsg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien von 1870 bis 1920*, München, Fink, pp. 289-309.

Thermann, J., 2010, *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*, Marburg, Tectum Verlag.