

Eleonora de Conciliis

Metamorfosi dello spazio e riduzione dell'umano: Kafka e l'animale

ABSTRACT

The purpose of this paper is re-reading some Kafka's tales concerning the (un)relationship between man and animal, their problematic separation or mismatch. The object of the analysis is therefore the metamorphosis of animal into man and viceversa – and hence of their prospective exchange –, as well as the peculiar way of experience and deformation of the space.

Keywords: Kafka's animalistic tales, metamorphosis, space experience, perception, human being, monkey, burrow.

*Il proprio osso frontale gli taglia la strada,
egli si batte la fronte contro la propria fronte fino a sanguinare.*

Franz Kafka

1. Del buon uso di Kafka

Si può fare un uso filosofico, o filosofico-politico di Kafka? La risposta sembra scontata: da più di settant'anni non si fa altro, e anche i germanisti mostrano ormai di ritenere tale esercizio parte integrante dell'esegesi kafkiana. In quest'articolo faremo allora un uso più fedelmente letterario di Kafka, eppure irrispettoso: un uso foucaultiano, in cui la scrittura del praghese funga da cassetta degli attrezzi per un pensiero che gioca a spingersi al limite, o addirittura nell'assenza dell'umano (ed è quindi preso da vertigine, nausea, vomito)¹.

Allontanandoci solo apparentemente dal tema della “destituzione” (termine lacaniano) o anche della “diminuzione” del soggetto nell'opera di Kafka, spesso interpretata come resistenza al potere e critica della *norma* umana², cercheremo di rileggere quello del (non-)rapporto tra uomo e animale, cioè della loro problematica separazione o differenza³, attraverso l'analisi della metamorfosi dell'animale in uomo e viceversa (per cui sarebbe più esatto parlare del loro *scambio prospettivo*), nonché delle specifiche modalità di esperienza (in senso benjaminiano: *Erfahrung*) e deformazione (in senso benjaminiano ma anche freudiano: *Entstellung*) dello spazio, che caratterizzano alcuni racconti kafkiani.

In altre parole, se, come insegna Nietzsche, per vedere bisogna spostare le prospettive, non dobbiamo guardare tanto alla trasformazione del corpo e della psiche umani in corpo e psiche animali (ciò che in

¹ Sull'esperienza ludica della vertigine (*ilinx*) cfr. Caillois, 2000; cfr. inoltre Adorno: “Lo stato di paura che Kafka suscita è quello che precede il vomito” (1972, p. 262).

² Secondo Canetti (1992) ad esempio, il motivo dell'animale nella produzione kafkiana allude al “farsi piccolo” dello scrittore di fronte al potere e alle umiliazioni ch'esso infligge all'essere umano, mentre il “divenire minore” dell'animale rispetto al potere e alla Legge costituisce com'è noto il perno della lettura deleuziano-guattariana di Kafka: “divenire animale significa ... fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia” (Deleuze-Guattari, 1975, p. 23).

³ Si pensi alle riflessioni, quasi coeve e dalla comune valenza etico-messianica, di Jacques Derrida (2006) e Giorgio Agamben (2002).

effetti rappresenta uno dei primi esperimenti di Kafka: la *Verwandlung*), ma a quella dello spazio stesso (che si espande o si riduce, si contrae o si dilata) per come viene raccontata e così paradossalmente realizzata nella narrazione: al modo in cui essa funge da inconscia linea di forza più che di fuga nel dispositivo narrativo, le cui coordinate tradizionali vengono da Kafka continuamente *deformate*. È insomma lo spazio letterario (Blanchot, 1997), in cui lo scrittore si muove a sua volta come un animale⁴, a contenere, a mo' di inoltrepasabile orizzonte, la trasformazione e lo scambio reciproco dello spazio percettivo esterno, fisico, e di quello riflessivo interno, psichico dei suoi personaggi – il che del resto si verifica già nel grande racconto del 1914 (si pensi alle passeggiate di Gregor sul soffitto) ma ancora in forma piuttosto espressionista, quasi splatter.

Poiché negli anni successivi Kafka andrà molto avanti nella sperimentazione letteraria intesa come processo di deformazione e/o rarefazione del mondo, che si riflette nell'espansione e/o riduzione dello spazio psicofisico dei suoi personaggi, abbiamo scelto qui a titolo di esempi un tardo frammento favolistico e due celebri racconti i cui protagonisti sono singoli animali divenuti quasi-umani (*Una relazione accademica*) o ridotti a pure astrazioni (*La tana*). In questi testi, come pure ne *La metamorfosi*, il processo metamorfico non viene mai descritto, ma al contrario enigmaticamente taciuto, mentre quello che potremmo chiamare l'effetto-vertigine (con tutto il suo corredo sintomale) viene raggiunto spostando, deformando o addirittura abolendo il confine tra uomo e animale: come ha scritto Benjamin, “si possono leggere per un buon tratto le storie di animali di Kafka senza avvertire che non si tratta di uomini [...] quando si imbatte nel nome della creatura – la scimmia, il cane, la talpa –, il lettore alza gli occhi spaventato e si accorge di essere già lontanissimo dal continente dell'uomo” (Benjamin, 1962, p. 286).

D'altra parte, secondo Agamben, le storie di Kafka “contengono proprio nel finale una possibilità di rovesciamento che ne ribalta integralmente il significato” (Agamben, 2005, p. 67), impedendo così un'interpretazione univoca o definitiva e indicando invece un'apertura, una via di fuga. Se il frammento *Wunsch, ein Indianer zu werden*⁵ rappresenta, persino dal punto di vista sintattico, l'esempio più noto di questa possibilità metamorfica e, in termini spaziali, felicemente espansiva, nei racconti che prenderemo in esame non vi è nessuna apertura, nessun rovesciamento, ma al contrario un'esperienza, lenta o fulminea, di *riduzione dello spazio*, che può coincidere col “varcare una soglia” (cfr. Deleuze-Guattari, 1975), cioè col diventare umani rinunciando all'animalità, oppure col vivere sprofondati in uno spazio “di indecidibilità” (Carofalo, 2016, p. 156) dove sperimentare i limiti dell'umano, espandendolo e insieme riducendolo (Thermann, 2010).

⁴ Secondo Blanchot (1983), colui che ha scelto di essere un letterato si condanna ad appartenere a quello che Hegel chiamava “il regno animale dello spirito”. Perciò la letteratura è un rischio mortale, è la vita che porta in sé la morte, la pura possibilità del morire – come un cane (si pensi alla chiusa del *Processo*).

⁵ “Se si fosse almeno un indiano, subito pronto e sul cavallo in corsa, torto nell'aria, si tremasse sempre un poco sul terreno tremante, sinché si lasciavano gli sproni, perché non c'erano sproni, si gettavano via le briglie, perché non c'erano briglie, e si vedeva appena la terra innanzi a sé come una brughiera falciata, ormai senza il collo e la testa del cavallo!” (Kafka, 1970, p. 135).

Il carattere metamorfico, instabile e *pulsante* dell'esperienza dello spazio assume insomma i tratti di una *oscillazione deformante*, capace di dischiudere attraverso la scrittura (ed esclusivamente in essa, cioè nello spazio del linguaggio o spazio letterario) una zona di indistinzione psicofisica tra uomo e animale che elude o addirittura, in un certo senso, liquida la questione del loro confine/rapporto così com'è stata posta prima dall'evoluzionismo, poi formulata dall'antropologia filosofica novecentesca e infine ripresa da Agamben e Derrida – per cui potremmo parlare di una critica scritturale dell'ominazione, in Kafka, *via animale*.

Andrebbe quindi respinta o quanto meno modificata l'interpretazione canettiana relativa al carattere redentivo della condizione (che è anche, in termini spaziali, una posizione) animale nella scrittura kafkiana⁶: non si tratta tanto di essere salvati dall'ebbrezza colpevole e insieme dalla fragilità del potere, ma di sperimentare una trasformazione portata letteralmente *al limite*, e *dal basso*; come lo stesso Kafka (che era solito scrivere a letto) annota nei *Diari*, la letteratura è appunto un “assalto all'ultimo limite terreno, e precisamente assalto dal basso; dalla parte degli uomini” (Kafka, 1972, p. 606, annotazione del 16 gennaio 1922) che, nello spazio letterario, “giocano” vertiginosamente a divenire animali. È questo, in fondo, l'uso intensivo della lingua realizzato per sovvertire la lingua (Foucault, 2015), analizzando il quale possiamo tentare di fare un buon uso di Kafka.

Se il linguaggio realizza l'espansione psichica dell'umano come pluralità relazionale (la *semiosfera*, nei termini di Lotman), i racconti kafkiani lo riducono *all'osso frontale* (Kafka, 1972, p. 811): alla contrazione estrema, talvolta al triste compromesso, infine al delirio paranoico dell'individuazione. In essi non è dunque in questione la separazione, il confine tra uomo e animale, ma si parte già sempre dalla loro trasformazione e confusione linguistica – che non allude affatto alla loro unione messianica. In Kafka la vita umana non è mai interamente umana, e quella animale mai interamente animale perché, rinunciando a una definizione comune e condivisa del mondo – in termini lacaniani, lacerando la realtà come coperta del reale –, egli ne rimescola e fluidifica i contorni. Karl Heinz Fingerhut (1969) ha individuato tre elementi all'interno di tale operazione narrativa: il primo consiste nella soppressione delle caratteristiche che differenziano l'uomo e l'animale; il secondo nella perdita dell'aspetto comunemente noto degli esseri viventi attraverso il deformarsi delle proporzioni e le ibridazioni fra animali diversi; il terzo, nell'irruzione di figure fantastiche di animali o di ibridi nel mondo quotidiano, che viene accettata come qualcosa di normale. Qui ci occuperemo soprattutto del primo, lasciando da parte gli altri due (per un'analisi più ampia dei racconti rinvio a de Conciliis, 1998).

⁶ “Bisogna sdraiarsi per terra fra gli animali per essere salvati. La posizione eretta rappresenta il potere dell'uomo sugli animali, ma proprio in questa chiara posizione di potere egli è più esposto, più visibile, più attaccabile. Giacché questo potere è anche la sua colpa, e solo se ci sdraiamo per terra tra gli animali possiamo vedere le stelle che ci salvano dall'angosciante potere dell'uomo” (Canetti, 1992, p. 182).

2. La pulsazione dello spazio

Com'è noto, pur trattando di animali, la favola esopica li rende parlanti, ma impedisce qualunque confusione tra uomo e animale, riducendo il secondo ad *exemplum* del primo. Essa ricorre inoltre al *topos* dell'animale per esorcizzare gli istinti e neutralizzare le energie che agitano l'interiorità dell'uomo.

Cercando di enucleare l'essenza del genere, Lessing (1992, pp. 67-104) ha definito "trama" o azione (*Handlung*) della favola una sequenza di trasformazioni che insieme costituiscono un intero. Quest'unità narratologica si basa sulla subordinazione dell'azione ad un unico scopo finale, che costituisce, per il filosofo illuminista, l'*effetto* proprio della favola. Secondo Lessing inoltre lo scopo finale, ciò per cui la favola viene inventata, è il principio morale *razionale* o insegnamento (*Lehre*): un universale principio della ragione umana che può essere immediatamente compreso senza bisogno di dimostrazione teorica o passaggi concettuali. In ciò sta la specifica differenza tra favola e filosofia: l'universale (astratto) viene calato nel particolare (concreto), e poiché la realtà si confà solo all'unico, il fatto particolare, in cui consiste la favola, dev'essere rappresentato immediatamente come reale, come caso unico. Mettendolo in scena in uno spazio astratto, la favola tuttavia non presuppone nessuna interiorità del personaggio, nessuna dottrina psicologica di cui il lettore dovrebbe avere padronanza per interpretarne il contenuto. Essa si trova, per così dire, *al di là* del concetto filosofico ma *al di qua* della psicologia del soggetto; il riconoscimento immediato della *Lehre* non è ostacolato dal meccanismo dell'identificazione col protagonista o viziato dalla partecipazione emotiva alle sue vicende, ma viceversa reso possibile dall'uso convenzionale di figure animali ridotte a "caratteri" schematici e vivificate soltanto dalla potenza plastica dell'azione.

Nel rifiutare ogni spessore psicologico del personaggio, Kafka fa però esplodere il genere, portandolo *al di là* della stessa filosofia dei lumi – nel desertico spazio letterario del Novecento in cui, per dirla con Blanchot (1997), non si può più dire "io". La funzione retorico-pedagogica scompare del tutto, mentre il fantastico viene inserito *intensivamente* nella lingua e nella struttura del racconto. Nelle "favole" di Kafka manca dunque ogni possibilità di percepire o insegnare una verità o un principio universale, perché manca ormai la stessa verità universale, nonché la logica in base alla quale enunciare il principio di comportamento e di retribuzione; in esse nessun concetto può essere icasticamente e luminosamente esemplificato nel caso particolare, ché anzi scivolano spesso in modo esasperante verso l'indeterminato, e non sono quasi mai brevi come quelle esopiche. L'effetto più frequente che provocano è dunque quello della vertigine, della frustrazione o dello sforzo vanificato, mentre la strada dell'interpretazione è sbarrata (nella lingua di Benjamin, è una *Strasse gesperrt*).

Un esempio di tutto ciò è fornito da un piccolo frammento del 1920, in cui Kafka sfrutta il motivo tipicamente esopico del contrasto fra gatto e topo:

“Ahimè,” disse il topo “il mondo diventa ogni giorno più angusto. Prima era talmente vasto che ne avevo paura, *corsi* avanti e *fui* felice di veder finalmente dei muri lontano a destra e a sinistra, ma questi muri *precipitano* così in fretta l’un verso l’altro che io *mi trovo già* nell’ultima camera, e là nell’angolo sta la trappola in cui andrò a cadere”. “Non hai che da mutar direzione” disse il gatto, e se lo mangiò. (*Kleine Fabel*, in Kafka, 1970, p. 175)⁷.

Si tratta di un esperimento apparentemente “classico” dal punto di vista favolistico, con una completa sostituzione dell’umano con l’animale – ma senz’alcuna morale. Se inoltre lo spazio costituisce il muscolo nascosto della narrazione animalesca di Kafka, siamo di fronte a un esercizio di riduzione spaziale dapprima lenta, poi all’improvviso fulminea, che funge da perfetto contraltare dell’espansione metamorfica di *Desiderio di diventare un indiano* e culmina nell’assoluta mancanza di una via d’uscita – cioè nella morte del topo, del “piccolo”, di fronte al potere.

Klaus Doderer (1977) ha analizzato questo frammento come rappresentazione straordinariamente rapida di un mondo rarefatto, o meglio *ridotto*, attraverso il caratteristico uso kafkiano dei tempi (dal passato remoto al presente) che impediscono di organizzare la vita del topo in sequenze cronologiche. Provenendo da una lontananza e da una vastità che ispirano angoscia, l’animale si è spinto verso le pareti, che però hanno ristretto sempre più fortemente il suo raggio d’azione e la sua libertà di movimento, fino a condurlo nella posizione priva di scampo di un prigioniero. Alla fine il mondo diventa nelle tre direzioni ermeticamente chiuso: la strada finisce nella stanza, davanti alla parete sta la trappola, nella direzione di corsa e dietro di essa, impedendo la fuga, aspetta tranquillo il gatto. La vita del topo e con essa l’intero spazio narrativo finiscono nelle sue fauci.

Questa trama (*Handlung*) non viene peraltro descritta in una successione logica e coerente: il lettore la trae piuttosto dal breve scambio di battute tra i protagonisti, cioè attraverso la parte riferita al dialogo e all’azione, che viene anch’essa ridotta al minimo. Se insomma il tempo raccontato racchiude tutta la vita del topo, esso precipita nella stanza senza via d’uscita e nell’atto del divorare; perciò qui non è il tempo a “rilevare” lo spazio (Derrida, 2001), ma al contrario, lo spazio a rilevare e ridurre il tempo: è come se il dispositivo narrativo si rimpicciolisse di colpo, attraverso una brusca restrizione di campo.

Concentriamo quindi la nostra attenzione sulla frase finale. Il gatto dà al topo, come partner di un colloquio che deriva in realtà da un monologo, il consiglio – per niente plausibile – di cambiare direzione. Secondo Doderer, tra il consiglio e l’azione, tra l’aiuto verbale e il divoramento reale, vi è un’insormontabile, vertiginosa tensione, che Kafka produce accostandoli in un’unica frase e separandoli con una semplice virgola. Lo scioccante effetto del divoramento spinge il lettore ad attribuire alla storia che lo precede un qualche senso, a cercare cioè il filo della narrazione – ma questo filo viene spezzato proprio in virtù del salto che Kafka ha imposto alla lettura con quell’unica frase finale. Con il brusco atto

⁷ Corsivi miei.

del divorare diviene infatti trasparente la mancanza di senso, che provoca automaticamente nel lettore la vana ricerca di un senso in ciò che è stato già detto. Questa sorta di *loop* è stato così descritto da Giuliano Baioni: “che cosa spinge il topo che è libero, assolutamente libero, nella trappola?”. Proprio “l’angoscia e la vertigine della libertà assoluta, che lo portano a cercare rifugio in un mondo ben definito”, cioè delimitato dalle pareti, “il quale però altro non è che la trappola in cui lo attende il gatto” (Baioni, 1997, p. 199). L’antagonista compare come l’*unico* altro che si trova accanto al protagonista. La pluralità relazionale della semiosfera è ridotta al minimo, e se quest’unico altro indica al protagonista la via d’uscita, gli fa comprendere contemporaneamente e anche brutalmente la sua non percorribilità. Attraverso lo scarto fra consiglio e azione, che svela l’assurdità di entrambi, la trappola nella quale Kafka ha attirato il lettore si chiude definitivamente. Essa conduce infatti al punto cieco oltre il quale non c’è nessun trionfo, nessun insegnamento morale, nessun principio razionale, ma solo l’oscurità dello spazio vuoto.

3. Un esperimento comparativo

Nell’impossibilità di definire ma nell’intento di segnalare una vita che non sia né animale né umana bensì semplice, *nuda vita* e dunque indifferenza tra uomo e animale, Agamben ricorre all’immagine di uno spazio vuoto: “come ogni spazio d’eccezione, questa zona è, in verità, perfettamente vuota, e il veramente umano che dovrebbe avvenirvi è soltanto il luogo di una decisione incessantemente aggiornata, in cui le cesure e la loro riarticolazione sono sempre di nuovo dis-locate e spostate” (Agamben, 2002, p. 43). Ciò perché quella umana non è una specie naturalmente evoluta e definita ma il risultato del funzionamento *non naturale* di una macchina antropogenica, nonché, nei termini di Sloterdijk (2004), antropotecnica, che di continuo deforma la vita per umanizzarla ma anche per escludere e insieme catturare, cioè per *ridurre* in proprio potere il non umano – l’animale.

Com’è noto, Agamben muove dalla differenza ontologica tra l’ambiente animale e il mondo umano, così com’è stata teorizzata da von Uexküll (2010) e utilizzata da Heidegger nei *Concetti fondamentali della metafisica* (1992): in quanto, secondo Uexküll, l’animale vive chiuso nel suo mondo-ambiente (*Umwelt*), in cui non si danno oggetti ma marche cui reagisce in modo inconsapevole (secondo lo schema stimolo-risposta), esso è, secondo Heidegger, *povero di mondo* nonché privo di linguaggio. Vivendo stordito nel suo ambiente, l’animale appare completamente assorbito nel suo spazio percettivo – dunque tutt’altro che libero, nonché impossibilitato a cambiare la sua prospettiva assumendo quella di un altro animale (Agamben, 2002, p. 47); perciò a differenza dell’uomo, al quale il mondo viene dis-velato dal linguaggio come *Lichtung*, esso vive nell’*aperto non svelato*: “l’ente, per l’animale, è aperto ma non accessibile [e] questa apertura senza disvelamento definisce la povertà di mondo dell’animale rispetto alla formazione di mondo che caratterizza l’umano” (p. 58).

Ora, più che rappresentare il contrario della *Metamorfosi* (poiché drammatizza il percorso che va dall’animale all’uomo invece che dall’uomo all’animale, e in cinque anni invece che in una notte), la

scimmia che diventa *quasi* umana nel celebre racconto *Una relazione accademica* (*Ein Bericht für eine Akademie*, 1919) sembra rovesciare completamente tale distinzione: Rotpeter viene dall'aperto inteso come libertà, spazio infinito della natura, e s'impoverisce – si *riduce* – diventando uomo, cioè acquisendo la “ricchezza” del linguaggio. Se cioè da un lato la metamorfosi in uomo non è totale, d'altra parte l'espansione dello spazio psichico e l'elevazione prospettica guadagnate dall'ibrido Rotpeter attraverso il sacrificio della libertà e l'uso della lingua (che culmina appunto nella scrittura di una relazione) sono soltanto apparenti, rovesciandosi anzi in una sorta di riduzione *etica* dell'umano – nel feroce giudizio che il protagonista formula sugli uomini. Al posto di un positivo (cioè spinoziano-deleuziano) o comunque resistenziale “divenire animale” (o “divenire minore”), incontriamo qui il divenire quasi-umano dell'animale come illusorio “divenire maggiore”, che nasconde in realtà un “sabotaggio della macchina antropologica” (Dick, 2015).

Nel partecipare, come lettori, a questo diverso esperimento con lo spazio compiuto da Kafka in quanto “animale letterario”, dobbiamo tuttavia evitare di restar fermi alla critica del darwinismo che pure esso contiene, o di cadere nella trappola di un'immediata e ingenua identificazione con la scimmia che si sveglia dentro una gabbia, la cui memoria si riduce alla scoperta della ferita riportata durante la cattura, e che prende coscienza della propria singolarità come “prigione” che ormai la divide dalla “grande, mitica libertà dell'inconscio” (Baioni, 1997, p. 200) e della savana. Più che a ridefinire (Cimatti, 2013, pp. 113-118), Kafka ci invita infatti a *giocare* sul confine tra umano e animale – confine che la scrittura di una relazione da parte di una scimmia ammaestrata rende non solo fluido, ma anche vertiginosamente prospettico, proprio in quanto esperito nello spazio del linguaggio.

In questo *spazio di indistinzione* non si dà alcuna possibilità di rovesciamento o di apertura, e dunque, per Rotpeter, nessuna speranza di ritornare al passato scimmiesco e allo spazio illimitato, ovvero di varcare “l'immensa porta che la volta celeste forma sopra la terra” (Kafka, 1970, p. 250). L'antropotecnica cui ha misteriosamente deciso di sottoporsi per sopravvivere alla cattura e avere così una via di scampo (e che consiste in un umiliante precetto: “la rinuncia a ogni ostinazione”, *ib.*), lo ha condotto in una zona oscura ma gravida di linguaggio dove l'irreversibile, tragica umanizzazione dell'animale sembra fare segno verso la reciproca animalizzazione dell'uomo – in termini più attuali, verso la fine dell'antropocene, intesa sia come assenza di vie d'uscita (si pensi all'esaurimento delle risorse naturali) che come metamorfosi qualitativa dello spazio (si pensi al *global warming*), dunque come altrettanto tragica riduzione del mondo umano. È forse in questa chiave profetica che possiamo leggere l'esperimento mentale-letterario della relazione – in cui la lingua, per così dire, surroga la metamorfosi corporea e il divenire umano dell'animale si rovescia nel ridivenire animale dell'uomo. In entrambi casi, infatti, si tratta di una riduzione – riduzione dell'aperto e del vivente che, per abitarlo e farlo diventare “mondo”, è costretto a difendersi da esso, a rimpicciolirlo e, al limite, a distruggerlo.

In tal senso davanti alla scimmia non vi è alcuna radura, ma la cassa in cui è rinchiusa e che, come un *osso frontale*, le sbarrava la strada. L'immunizzazione dall'aperto coincide con l'individuazione, pagata con una riduzione spaziale cui corrispondono un'illusoria espansione psichica e un'ingannevole calma interiore – che serve almeno a resistere allo squallore dei teatri di varietà (Kafka, 1970, p. 254). Come animale ammaestrato, Rotpeter è alla ricerca di una scappatoia al destino “umano” che ha *dovuto scegliere* per sopravvivere e, in fondo, di una vendetta. Non solo, una volta ottenuta la fama, dà da vivere ai suoi gretti impresari; il suo primo maestro riesce ad educarlo solo al prezzo di “prendersi” la sua animalità, con un significativo scambio prospettico: “la mia natura di scimmia uscì da me, fuggendo in corsa frenetica, con una capriola, tanto che il mio primo maestro divenne egli stesso quasi una scimmia e dovette abbandonare presto l'insegnamento per essere ricoverato in una casa di salute” (pp. 257-58). Se nel mondo moderno l'animalizzazione viene stigmatizzata come pazzia, la violenza che la scimmia deve assecondare e introiettare per sopravvivere è pur sempre quella della ragione. Rotpeter sa benissimo che non potrà mai più ritrovare la libertà assoluta dell'aperto (ammesso che questa libertà esista o sia mai esistita); la sua saggezza consiste, allora, nel rinunciare alla fuga – nel crearsi un surrogato di libertà ma anche nell'insediarsi, grazie alla scrittura, nell'oscura zona di indistinzione tra uomo e animale, da cui si può giudicare il primo e mimare il secondo. Scrivere relazioni, come faceva anche l'impiegato Franz Kafka, significa abitare il vuoto e insieme percorrere lo spazio letterario, luogo dell'intrattenimento infinito (Blanchot, 1981).

4. L'animale che dunque sono diventato

Se l'ibrido di *Una relazione accademica* rappresenta un *atopos* comparativo rispetto all'uomo e alla scimmia – dacché questo è, in fondo, il tema della relazione: un ironico confronto tra le due specie –, l'essere monologante de *La tana* (*Der Bau*, 1924) ha ormai perso qualunque referente esterno e qualsiasi alterità, umana o animale. Si tratta dunque di due racconti speculari, ma anche consequenziali. Se infatti la scimmia si umanizza riducendo la propria libertà – perdendo lo spazio –, l'uomo si riduce a bestia perdendo l'altro, ma restando comunque chiuso nella solitudine del linguaggio; se inoltre nel primo caso il confine tra umano e animale viene fluidificato, nonché “rappresentato” dal linguaggio del protagonista, nel secondo il confine è ormai completamente abolito: l'uno trapassa letterariamente nell'altro. Così l'espansione spaziale della tana, cioè dell'interno, si accompagna a una dolce espansione del tempo (“entro la tana ho sempre tempo all'infinito”, Kafka, 1970, p. 240) e diventa riduzione dell'aperto, cioè dell'esterno.

In termini heideggeriani, l'animale de *La tana* è *povero di mondo*. Nonostante la sua logica robusta e la “gioia che il [suo] cervello intelligente ha di se stesso” e che lo spinge a calcolare (p. 225), ragiona da solo in un ambiente (*Umwelt*) oscuro, nel quale costruisce un edificio protettivo: la sua costruzione auto-difensiva è il suo stesso pensiero, una soggettività assoluta che però perde, insieme all'alterità, ogni riferimento alla condizione umana. Mancando qualsiasi descrizione del suo aspetto, la voce narrante è inoltre priva di

ogni fisicità: alla nausea provata nell'immaginare lo scarafaggio, Kafka sostituisce la vertigine che il lettore avverte nel seguire il raffinato esercizio della ragione in cui appunto consiste il monologo del protagonista. Per ottenere quest'effetto monomaniacale, che rifletta una rarefazione del mondo esclusivamente *interiore* o meglio vista dall'interno, egli spoglia l'esistenza del protagonista di tutta la sua varietà esperienziale, e la riduce al bisogno di accumulare cibo per difendersi e sopravvivere. Scopo unico del costruttore è infatti ingurgitare ogni cosa e/o portarla nella tana per farla diventare se stesso.

Ma il costruttore della tana è anche prigioniero della tana. Non a caso, per i suoi lavori di scavo, non possiede altro che la fronte (p. 227), cioè, ancora una volta, l'*osso frontale* che gli sbarra la strada. La costruzione non è la libertà, ma un'illusoria tranquillità rappresentata dal continuo "confronto tra la tana sicura e la vita altrove" (p. 235). Ben presto l'animale comprende che non è l'ambiente esterno, l'aperto, ma la tana stessa – la psiche estesa o proiettata nello spazio – a costituire la fonte dell'insicurezza, dell'angoscia: *io sono la tana* ("io e la tana siamo talmente uniti", p. 238), ma la tana è porosa, io sono esposto al pericolo, io stesso sono il pericolo perché sono solo: "non viene nessuno e io devo affidarmi a me stesso" (p. 235); "sembra quasi che io stesso sia il nemico in attesa della buona occasione di irrompere" (p. 236).

I numerosissimi accenni al "nemico", disseminati lungo tutto il racconto, culminano nel momento in cui, al risveglio, il costruttore inizia a sentire un sibilo, che non cesserà più. Da quel momento le ipotesi sulla natura dell'origine del rumore coincidono con quelle sull'esistenza del nemico; esso si incarna ora in piccoli, minuscoli animaletti che scavano penetrando nei recessi della costruzione, ora in un animale sconosciuto e indifferente che scava per proprio conto senz'alcun intento aggressivo, ora infine nella "bestia" della leggenda che non lascia scampo alle sue vittime.

Siamo dunque di fronte a una metamorfosi spaziale, oltre che psichica della soggettività razionale e per ciò stesso delirante. La sua unica speranza è il differimento dell'assalto del nemico mortale, che la costruzione della tana aveva in qualche modo esorcizzato. Poiché però si tratta di un edificio unico progettato da un accumulatore seriale, esso non può andare esente da qualche difetto ("è sempre un difetto possedere di qualunque cosa un esemplare solo", p. 229); è anzi proprio questo a costituire la fessura attraverso la quale la rovina penetra nello spazio-ambiente che l'animale si è sistematicamente fabbricato tutt'intorno a sé.

Il costruttore, in quanto soggetto assoluto, ha inglobato, facendosene inglobare, l'oggetto, e perciò pretende di essere Tutto e Uno, di essere Dio. Il delirio di dominio divino e capillare dell'imprevedibile rappresenta l'altra faccia del piacere provato nel dormire come un bambino (p. 238), nel caldo vuoto e silenzioso delle gallerie. E poiché si tratta di un delirio di possesso, esso si organizza in una sorta di raddoppiamento, che consiste nell'uscire dalla tana – cioè da se stesso – per guardare la propria illusoria sicurezza, il proprio sonno, e goderne.

Nel complesso, l'ideale del costruttore è una vita che assomiglia in tutto alla morte: le piazzeforti sono simili a piccole accoglienti bare; l'energia fornita dal cibo serve soltanto a rendere più appetibile la stasi nell'oscurità, mentre il sibilo, che una volta udito diventa il *leit-motiv* della narrazione, appare come l'eco di una sindrome ossessivo-paranoica. È insomma l'attività calcolante dell'animale a trasformarsi insensibilmente nella bestia della leggenda, nel "nemico": non il sonno della ragione, ma la ragione stessa genera mostri.

In termini più squisitamente spaziali la tana, nella sua struttura membranosa, non ha bordi rivolti verso l'esterno: impedisce di vedere il nemico che si avvicina, è fortezza ma anche prigionia, isolamento, trappola mortale. In questo senso l'edificio rivela la sua profonda affinità con quello letterario: a nulla vale scavare (per lo scrittore: scrivere), per calmare la disperazione e l'angoscia che crescono a causa dell'impossibilità di trovare la fonte del sibilo. Quella fonte è infatti nascosta nell'azione stessa dell'esorcismo, della difesa assoluta che è anche metamorfosi assoluta – nella scrittura. Mentre lo spazio gli pulsa alle tempie, cercare la sorgente del rumore significa per l'animale letterario avvolgersi sempre di più nella rete labirintica delle metafore, nella spirale delle supposizioni e dei dubbi, che, a causa della solitudine in cui vive, non possono mai essere confortati da una conferma esterna, intersoggettiva. La realtà e il delirio, l'uomo e l'animale, divengono allora la stessa cosa, un essere-spazio che, tormentato dal sibilo, comincia a impazzire: "Ora non capisco più il mio piano precedente; "la fantasia non si ferma", e l'"inquietudine interna" non può trovare causa o riposo (pp. 249-250).

Dalla iniziale, orgogliosa descrizione della tana, che è già di per sé un incubo, si passa così all'incubo vero e proprio: riconoscendo che non vi è nessuna efficacia o velocità nel suo lavoro di difesa (la velocità è solo delle fiabe: p. 247), il costruttore sperimenta la straordinaria capacità di autosuggestione del solipsista, che si trova di fronte, di lato, di sotto, di sopra, la pervasiva vischiosità di un altro imprendibile. Ma il rumore, invariato, informe, non smette: diventa la radiazione di fondo dell'angoscia; perciò l'animale non scava più nella sua direzione (qualunque direzione non ha più senso): si limita a mangiare per distrarsi in attesa della morte:

Sono arrivato al punto che la certezza non la voglio neanche. Nella piazza centrale scelgo un bel pezzo di carne rossa spellata e mi rannicchio con essa in uno dei mucchi di terra dove regnerà certamente il silenzio, [per] quanto qua dentro esista ancora il silenzio vero e proprio. [...] dovrei godermi lautamente le mie provviste. Quest'ultimo è probabilmente l'unico piano attuabile che io possiedo (p. 254).

Il cibo, da fonte di vita, diviene lento percorso verso l'autodistruzione, che dunque coincide con la vita stessa. Dopo aver sprecato il proprio tempo in giochi puerili, senza pensare a difendersi (p. 252), il "vecchio costruttore" (com'egli stesso si definisce, p. 253) si ritrova inerme nella psiche-tana, incapace di prevedere l'attacco, di identificare il nemico e di isolarlo, magari chiudendolo in una delle gallerie. E

quando il sibilo sembra cessato, in realtà non lo è. Tutto sembra anzi invaso dal rumore, che in assenza di visibilità del nemico diventa l'eco dell'ignoranza che, come detto, genera lo sdoppiamento del monologo. Perciò *La tana* non è uno *stream of consciousness*, quanto piuttosto un trattato raccontato in prima persona sulla costruzione (*Bau*) che si presenta a sua volta come una costruzione, la quale inesorabilmente si sfalda attraverso la fessura aperta dal sibilo. Chi o cosa lo emette?... Forse anch'esso procede usando il muso: l'*osso frontale* gli apre la strada invece di sbarrargliela, cosicché avanza, si avvicina senza sosta e ti accerchia. Potrebbero quindi essere in molti: gli animali della leggenda, gli esseri sotterranei – tu credi di essere nella tua casa, in realtà sei nella loro. E se sei già morto nella tana, puoi comunque morire in eterno, all'infinito. Nessun rovesciamento finale dunque, nessuna apertura, ma anche nessuna lotta, scontro o tragedia finale. “Tutto invece è restato immutato” (p. 255).

Questa frase rinvia all'immobilità della struttura narrativa del racconto: in esso *non succede niente*. La storia è costituita solo dal procedere minuzioso delle argomentazioni dell'animale, che, descrivendo la costruzione, ripete all'infinito il processo di valutazioni ed ipotesi di calcolo che lo ha guidato nella sua opera. “Unico” come lo scrittore, anche il costruttore la edifica contro l'angoscia, e allo stesso tempo vi s'identifica. Il suo monologo forma il suo autoritratto, che è, contemporaneamente, una condanna a morte, poiché “vi è un solo rapporto, quello del pensiero con sé medesimo, ed un solo movimento, il giro vizioso del pensiero che pensa se stesso e che per esaurirsi in se stesso non può che distruggere sé medesimo”, cosicché “la ricerca del sé è la distruzione del sé” (Baioni, 1997, p. 287).

Coerente con la sua idea della letteratura come “carcere”, Kafka giunge qui a una “completa, totale rarefazione del mondo” (p. 288), che è anche un radicale ridimensionamento, dunque una *destituzione* dell'umano. Se la *Relazione accademica*, in quanto esperimento comparativo, inscenava il confronto fra uomo e animale, qui ogni paragone è divenuto impossibile: facendo coincidere senza scarti lo spazio interno e quello esterno, eliminando tutte le distrazioni diegetiche, lo scrittore fornisce una rappresentazione appunto spaziale, proiettiva, della “diabolica caccia interiore” (Kafka, 1972, pp. 605 e sgg.) che ha condotto contro se stesso, ma anche contro l'immagine esteriore, superficiale dell'uomo:

Nel fatto che ...mi sono lasciato deperire anche fisicamente, potrebbe esserci un'intenzione. *Io volevo rimanere indipendente*, non distratto dalla gioia di vivere che può provare *un uomo utile e sano*. [...] La sistematica distruzione di me stesso nel corso degli anni ...è stata come la lenta rottura di un argine, un'azione intenzionale (pp. 597-98)⁸.

Egli sembra dunque aver pagato il libero fluire dello spirito, ovvero l'uscita dallo stato di minorità in cui lo aveva costretto una famiglia troppo umana (la famosa *evasione dalla sfera paterna*, Carrouges, 1949) con

⁸ Corsivi miei.

una crudele, animalesca riduzione del corpo – ma, pur vivendo “rintanato” dentro la scrittura, ha sperimentato la vertiginosa voluttà di questa metamorfosi.

Bibliografia

Adorno, Th. W., 1955, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in Id., *Prismen*, Berlin-Frankfurt a. M.; trad. it. 1972, *Appunti su Kafka*, in Id., *Prismi*, Torino, Einaudi, pp. 249-282.

Agamben, G., 2002, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati-Boringhieri.

Agamben, G., 2005, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.

Baioni, G., 1997, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, Feltrinelli.

Benjamin, W., 1934, *Franz Kafka. Zu zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in 1977, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, II, pp. 409-438; trad. it. 1962, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, pp. 275-305.

Blanchot, M., 1955, *L'Espace littéraire*, Paris Gallimard; trad. it. 1997, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi (nuova trad. it. Il Saggiatore 2018).

Blanchot, M., 1981, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard; trad. it. 1983, *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli.

Blanchot, M., 1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard; trad. it. 1981, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'“insensato gioco di scrivere”*, Torino, Einaudi.

Caillois, R., 1958, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard; trad. it. 2000, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani.

Canetti, E., 1969, *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*, München, Hanser; trad. it. 1992, *L'altro processo*, in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, tomo II, pp. 101-211.

Carofalo, V., 2016, *Malattia, animalità, resistenza: il “multiforme ingegno” di Franz Kafka*, in “*Scienza & filosofia*”, 15, 2016, pp. 150-161.

Carrouges, M., 1949, *Franz Kafka*, Paris, Labergerie.

Cimatti, F., 2013, *Filosofia dell’animalità*, Roma-Bari, Laterza.

de Conciliis, E., 1998, *Favole per dialettici. Per una lettura dei racconti di Kafka*, Napoli, Loffredo.

Derrida, J., 2006, *L’animal que donc je suis*, Paris, Gallilée; trad. it. 2006, *L’animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book.

Derrida, J., 1972, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit; trad. it. 2001, *Margini*, Torino, Einaudi, in part. *Il pozzo e la piramide*, pp. 105-152.

Deleuze, G., Guattari F., 1975, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit; trad. it., 1975, *Kafka: per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli.

Doderer K., 1977, *Fabeln. Formen, Figuren, Lehren*, München, DTV Wissenschaftliche Reihe.

Fingerhut K. H., 1969, *Die Funktion der Tierfiguren im Werk Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*, Bonn, Bouvier.

Foucault, M., 1964, *Langage et littérature*, in 1994, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard; trad. it. 2015, *Letteratura e linguaggio*, in Id., *La grande straniera. A proposito di letteratura*, Cronopio, Napoli, pp. 57-75.

Heidegger, M., 1983, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt, Klostermann; trad. it. 1992, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, Genova, il melangolo.

Kafka, F., 1996, *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, Frankfurt a.M., Fischer; trad. it. 1970, *Racconti I-II*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori.

Kafka F., 1982, *Tagebücher 1909-1923*, in id., *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M., Fischer; trad. it. 1972, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori.

Lessing, G. E., 1992, *Fabeln. Abhandlungen über die Fabeln* (1759), Stuttgart, Reclam, in part. *Von dem Wesen der Fabel*, pp. 67-104.

Neumeyer H., e S. Wilko (hrsg.), 2015, *Kafkas Tiere*, Würzburg, Königshausen und Neumann, in part. Dick, H., *Franz Kafkas Ein Bericht für eine Akademie. Sabotage der anthropologischen Maschine*, pp. 271-292.

Sloterdijk, P., 2001, *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. it. 2004, *Non siamo stati ancora salvati. Saggi dopo Heidegger*, Milano, Bompiani.

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

Uexküll von, J., 1934, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Berlin, Springer; trad. it. 2010, *Ambienti animali e ambienti umani*, Macerata, Quodlibet.