

Andrea Panzavolta

MINIMA KAFKIANA

Appunti su Franz K.

Indice

Anamorfosi della metamorfosi

La metamorfosi

Un amore divorante

Il processo

Sempre più a Ovest

America

Un' infernale utopia

Durante la costruzione della muraglia cinese

Il Libro, nient'altro che il Libro

Nella colonia penale

Cari tiranni

Lettera al padre di Kafka e Lettera a mia madre di Simenon

Anamorfosi della *Metamorfosi* di Franz Kafka

di *Andrea Panzavolta*

A tutti i Gregor Samsa che strisciano
nel solco del duro patire.

«Tutta l'arte di Kafka sta nell'obbligare il lettore a rileggere. I suoi scioglimenti o la mancanza di scioglimento suggeriscono spiegazioni, che non vengono, però, chiaramente manifestate e che richiedono, per apparir fondate, che la storia sia riletta sotto un nuovo punto di vista. A volte, vi è la possibilità di una doppia interpretazione, da cui risulta la necessità di una seconda lettura. E' quello che l'autore cercava. Ma si avrebbe torto a voler interpretare tutto Kafka nei particolari. Un simbolo sta sempre sulle generali e, per quanto precisa possa esserne la traduzione, un artista non può renderne che il movimento: non vi è traduzione letterale. Del resto, nulla è più difficile da capire che un'opera simbolica.»

Albert Camus

Nella pittura l'anamorfosi è una deformazione prospettica che permette la giusta visione da un unico punto di vista (sicché l'oggetto raffigurato risulta incomprensibile o addirittura de-formato se osservato da altre posizioni). Un esempio, ormai classico, è offerto da *Gli ambasciatori*, opera di Hans Holbein il Giovane. Il grumo lattiginoso raffigurato ai piedi dei due compassati gentiluomini sembra, se osservato frontalmente, un cartiglio. E' sufficiente, però, spostarsi un poco a sinistra del dipinto per accorgersi come quella massa spugnosa acquisti la forma inquietante di un teschio.

Leggendo (e rileggendo) *La metamorfosi* – uno dei testi più alti e impervi della letteratura del Novecento – può capitare di domandarsi se anche Franz Kafka non abbia adottato quel curioso artificio prospettico che è l'anamorfosi.

Il cambiamento di *morphé* cui allude il titolo del racconto è (apparentemente) chiarito fin dal suo folgorante incipit: «Gregor Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo.» *In claris non fit interpretatio*: quando tutto splende come il sole e parla da sé, che vi è da appulcrare? Eppure basta spostarsi solo di qualche passo per essere visitati dal sospetto che, forse, la metamorfosi narrata da Kafka è un'altra.

Si badi: il nostro non è altro che un sospetto. Non pretendiamo di avanzare una nuova lettura del capolavoro kafkiano, scorgendovi significati misteriosi sfuggiti a generazioni di agguerriti esegeti, brancolanti nelle tenebre in attesa che una voce potente ruggisse *Fiat lux!* Lo ribadiamo: il nostro è solo un sospetto, dal quale tuttavia vogliamo farci prendere benevolmente per mano. Procederemo per piccoli passi, avendo cura annotarli uno per uno come su un ideale diario di viaggio.

1. Prima di tutto è fondamentale chiarire quale sia il nostro punto di osservazione (il famoso punto, cioè, che ci fa vedere l'oggetto in modo del tutto difforme da come appare a prima vista). In breve: siamo persuasi che *Die Verwandlung* di Franz Kafka sia una geniale variazione sul vangelo.

Certo, siamo solo sulla soglia e un acclive cammino ci attende, tuttavia questa persuasione ci fa urgenza. Ci sforzeremo, pertanto, di dimostrare come il racconto kafkiano possa essere letto anche come un vangelo apocrifico (che non aggiunge nulla a quelli canonici; semmai ne esalta la terribilità) e come la metamorfosi cui rimanda il titolo forse non sia (solo) quella subita da Gregor Samsa.

2. Secondo il criterio interpretativo che ci siamo proposti di seguire, Gregor Samsa è *imago Christi*. Ma attenzione: egli diviene compiuto paradigma cristico solo quando avviene la sua trasformazione in insetto. Infatti, è solo quando si accorge del suo «ventre arcuato, bruno e diviso in tanti segmenti ricurvi», che le sue gambe «numerose e sottili da fare pietà» tremolano «senza tregua in un confuso luccichio dinanzi ai suoi occhi» e che tutto quello «non era un sogno», che si può dire perfetta la sua metamorfosi in *alter Christus*.

E prima? Dalle poche informazioni che si ricavano soprattutto dal primo capitolo, sappiamo che la vita di Gregor Samsa non doveva differire troppo da quella degli altri colleghi che, come lui, esercitavano la professione di commesso viaggiatore: sveglia alle quattro del mattino, colazione, treno, logoranti contrattazioni con i clienti, di nuovo il treno, cena in famiglia, lettura serale dei giornali, qualche volta un lavoretto di intaglio e infine a letto. Una vita, dunque, non troppo diversa da quella di tutti noi, che scorre tra impegni di lavoro, riunioni con i superiori, riti famigliari e sottoposta all'obbedienza a quella terribile divinità moderna che è l'orologio.

«[Gesù] partì [con i genitori da Gerusalemme] e stava loro sottomesso.» (Lc 3, 51) Queste parole potrebbero essere impiegate anche per Samsa: la sua era una vita normale, scandita dalla sottomissione a leggi e consuetudini, inserita – più o meno comodamente – dentro il pigro flusso del tempo.

3. Ma quand'è che da normale la vita di Samsa diviene e-norme, fuoriesce cioè dalla norma? Appunto in quella fatidica mattina quando, svegliandosi, si trova trasformato in insetto.

La cosa che più stupisce è che Samsa non prova alcun orrore dinanzi alla propria metamorfosi (semmai solo una lieve contrarietà). Certo, in principio ha seri problemi nel coordinare il movimento dei nuovi arti; tuttavia, il passaggio dalla condizione umana a quella di insetto non provoca in lui alcun scompenso a livello emotivo: la metamorfosi semplicemente accade e Samsa semplicemente ne prende atto. La vita che aveva condotto fino ad allora, scandita da levatacce antelucane, da treni da prendere al volo, dalle piccole frecce banalmente velenose tra le quali si doveva districare ogni giorno sul posto di lavoro, tutto questo trova il suo compimento in quella metamorfosi: tutto era in funzione sua, tutto vi tendeva, tutto si ricapitolava in essa.

«Da allora Gesù cominciò a predicare e a dire: “Convertitevi, perché il regno dei cieli è vicino”.» (Mt 4, 17) Da quella mattina inizia pure il magistero di Gregor Samsa. Come quello di Gesù, esso chiamava a una *meta-noia*; come quello di Gesù, resterà inascoltato.

4. «A Gregor bastò intendere la prima parola di saluto del visitatore per capire subito chi fosse: il procuratore in persona.» Ponzio Pilato, il procuratore della Giudea, ritorna nelle vesti di questo solerte e inappuntabile burocrate che, con un tempismo davvero eccezionale, bussava al portone di casa Samsa per accusare Gregor di non essersi recato al lavoro.

Scriveva Kafka: «Le catene dell'umanità torturata sono di *Kanzleipapiere*», vale a dire di scartoffie e di protocolli, di moduli e di denunce, di querele e di sentenze. Il procuratore della *Metamorfosi* preconizza quell'autorità impersonale e gerarchica che troverà la sua massima espressione in *Nella colonia penale, Il processo, Il castello e America*.

Come quella di Pilato, anche l'autorità del procuratore è violenta, brutale e truffaldina. A lui non interessa conoscere lo stato delle cose, appurare i motivi che hanno impedito a Gregor di recarsi al lavoro: Samsa è colpevole a priori, come Gesù dinanzi a Pilato («Chi volete che vi rilasci: Barabba o Gesù?») (Mt 27, 17). Una domanda che nella sua rozza formulazione tradisce un *vulnus* procedurale mostruoso: senza essere sottoposto a giudizio Cristo è riconosciuto colpevole, un malfattore proprio come Barabba). Dinanzi a tanta violenza hanno ancora un senso le parole? Può la corazza del pregiudizio essere scalfita dal retto ragionare? Meglio allora il silenzio. «Non parli?», domanda Pilato; «Hanno capito una sola parola? Non si farà beffe di noi?», chiede il procuratore ai genitori di Gregor.

Il processo dei due procuratori termina allo stesso modo: colui che doveva accertare la verità si limita solo ad accusare. Ma nello spazio pubblico, dice Todorov, «l'accusa vale come una condanna, e non è per nulla indebolita dalla pubblicazione di rettifica. La denuncia pubblica si trasforma nel segnale di apertura della caccia alle streghe.»

Il procuratore fugge quando vede Samsa (del resto, come avrebbe potuto resistergli? Come avrebbe potuto comprendere la verità che rifulgeva in quell'insetto?), e abbandona il suo destino nelle mani dei genitori e della sorella. Che non tarderanno a crocifiggerlo.

5. «Allora [Pilato] lo consegnò loro perché fosse crocifisso.» (Gv 19, 15-16) La salita al Calvario di Gregor Samsa inizia subito dopo la fuga del procuratore generale. Le pagine che seguono, infatti, narrano la sua Passione, scandita dalle percosse del padre che tenta di ricacciarlo dentro la sua camera servendosi di un bastone («E gli percuotevano il capo con una canna», Mc 15, 16); dalla spartizione del suo mobilio e dei suoi effetti personali («Si divisero le sue vesti tirandole a sorte», Mt 27, 35); dalla crocifissione simbolica che avviene attraverso una mela conficcatagli nella corazza; dalla agonia fino alla morte: «L'orologio della torre [...] scoccò le tre di notte. Visse ancora tutto il tempo che il cielo mise a rischiararsi fuori della finestra, poi il suo capo senza volere si chinò, e debolmente gli sfuggì dalle narici il suo ultimo respiro» («Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra», Mt 27,45; «[Gesù], chinato il capo, emise lo spirito», Gv 19, 30).

Si avverte la eco dei racconti evangelici pure nel passo dove è raccontata la deposizione di Samsa, solo che questa possiede uno squallore affatto ignoto a quella di Gesù. Infatti, mentre questi è deposto, dopo essere stato avvolto in candide bende «insieme con oli aromatici» (Gv 19, 40) nel sepolcro di Giuseppe di Arimatea (un sepolcro «nuovo, che si era fatto scavare nella roccia», come si legge in Mt 27, 60), Samsa invece è gettato dalla domestica nel bidone della spazzatura: difficilmente il rifiuto della Verità e la cecità dinanzi alla Bellezza avrebbero potuto trovare una formulazione artistica più potente.

6. La trasformazione di Samsa in insetto segna soltanto la tappa finale di una metamorfosi iniziata in realtà molto tempo prima. La sopportazione di cui egli dava prova nel lavoro, gli sforzi volti a risanare le dissestate finanze di casa, il coraggio con cui si era caricato sulle spalle le spese dell'intera famiglia ricevendo in cambio solo indifferenza, sono la spia di una *kenosis*, di uno "svuotamento", di un "abbassamento" alla condizione servile. Samsa era al mondo per servire. La metamorfosi in insetto segna il culmine di questo abbassamento, nel senso che lo rende visibile e manifesto, ma non aggiunge alcunché di nuovo, perché Samsa era già uno scarafaggio.

«La luce splende nelle tenebre, ma le tenebre non l'hanno accolta». Da questa luce i genitori e Grete, la sorella di Samsa, si sono sentiti giudicati. L'alba di quella fatidica mattina rischiarava in realtà un garbuglio di ipocrisie e di cinismo, toglie il velo a una violenza ipocritamente dissimulata. Così, la massa scura del corpo di Samsa è anche un formidabile atto d'accusa, è segno di contraddizione (*semeion antilegomenon*: Lc 2, 35), è scandalo irriducibile: come avrebbe potuto essere accettata? Era inevitabile, pertanto, che il mite, il paziente Samsa (ritratto, tra l'altro, da Kafka attraverso raffinati richiami al Deutero Isaia (Is 53, 2), e in particolare alla figura del Servo sofferente che funge da paradigma del *Christus patiens*: «[...] vultus eius abiectus, et deformis positio erat») fosse allontanato dallo sguardo, disprezzato e infine messo a morte.

7. La metamorfosi in insetto non è, allora, un simbolo di disumanizzazione, bensì di perfetta umanità. Paradossalmente, Samsa diviene uomo compiuto, *anthropos teleios*, vero e proprio *ecce homo* quando si trasforma in insetto. Come il Cristo, così Samsa si fa carico, assume sulle proprie spalle («agnus Dei qui tollit peccata mundi») il *pondus* della propria famiglia e, in senso lato, il fardello di tutta quella umanità – dal principale ai colleghi di lavoro – che sempre lo aveva disprezzato. Scrive Kafka (*Quarto quaderno in ottavo*): «Non sono minimamente provvisto, che io sappia, dei requisiti per vivere, solo della generale debolezza umana. Con questa debolezza (che da questo punto di vista è una forza immensa) ho preso con forza su di me il negativo del mio tempo [corsivo nostro], che mi è molto vicino e che non avrei mai il diritto di combattere, mentre ho in un certo senso quello di rappresentarlo.»

Questa assunzione del male diviene paradigmatica nel passo in cui il corpo dell'insetto Samsa avanza trascinandosi dietro la polvere e la sporcizia della sua camera. Per dirla con le parole di Agostino (*Esposizione sui Salmi*): «Pendebat enim in cruce deformis, sed deformitas illius pulchritudo nostra est.» La *de-formitas* diviene, qui, compiuta *Dei-formitas*.

8. «[Il padre] alzò i piedi in maniera eccezionale e Gregor fu stupito della grossezza gigantesca della suola dei suoi stivali; ma non a lungo: sapeva ormai bene dal primo giorno della sua nuova vita che il padre riteneva indicata per lui soltanto la maggiore severità. Così cominciò a fuggire dinanzi al padre [...]»

Metamorfosi nella metamorfosi. Samsa da tempo si era trasformato nel padre. Era lui, infatti, e non questi a reggere la barra della casa. Samsa è divenuto commesso viaggiatore per salvare il padre dalla bancarotta. Di più: è andato a lavorare *nello stesso luogo* dove il padre aveva fallito. Similmente, l'incarnazione è la risposta al fallimento di Dio. Per recuperare una creazione ormai alla deriva, era necessario il sacrificio *quo majus cogitari nequit*. Così, il Figlio si fa umana tenebra per salvare il Padre.

Anche nella *Metamorfosi* il padre è in un certo qual modo coinvolto nella morte del figlio (è lui, infatti, che gli procura la ferita sul dorso che, infettandosi, lo porterà alla morte). Ma Samsa non cessa di guardarlo con immenso affetto: «alla sua famiglia pensava con commozione e amore.» Samsa, come il Cristo, è l'incondizionato «Amen», «Sì» alla creazione, persino quando questa appare in tutta la sua implacabile assurdità.

A livello letterario il complesso rapporto tra il padre e il figlio raggiunge la sua *akmé* nel punto in cui Samsa, di nascosto, osserva il padre che sonnecchia sprofondato nella poltrona: «Il padre, con una specie di caparbieta, rifiutava di levarsi in casa la montatura di servizio, e mentre la vestaglia da camera restava inutilmente appesa all'attaccapanni, sonnecchiava ancora tutto vestito nella poltrona [...]. Così l'uniforme, che fin da principio non era nuova, nonostante tutte le cure della madre e della sorella, perdé presto il suo lustro e Gregor guardava per intere serate quel vestito, che pur essendo tutto macchiato riluceva ancora coi suoi bottoni d'oro.» L'oro di questi bottoni, che a dispetto di tutto, continua a brillare sopra l'uniforme sudicia e frusta, possiede una forza poetica che si imprime nel cuore, come una cicatrice sulla pelle. Questo dio decaduto, sonnolento, invecchiato, caracollante sotto il peso dei suoi fallimenti, continua nonostante tutto a rifulgere, a porsi quale struggente e irresistibile richiamo.

9. I passi compiuti ci hanno spostato dal nostro iniziale punto di osservazione. E' solo un piccolo spostamento, sufficiente, tuttavia, a far scattare il meccanismo dell'anamorfosi.

Ora la metamorfosi del titolo ci appare sotto una nuova luce. Chi è, allora, che si trasforma realmente perdendo la propria umanità? La risposta a questo punto dovrebbe essere scontata: i famigliari di Gregor. *Die Verwandlung* è la cronaca della loro progressiva, inesorabile trasformazione in esseri che non possono più definirsi "umani". Le ultime pagine, le più agghiaccianti di tutto il racconto, sono in questo senso rivelatrici. «Quello là» finalmente «è crepato», per usare le spregevoli parole della donna di servizio; ciò che resta di Samsa è sottratto alla vista e gettato nel bidone della spazzatura. I genitori e la sorella dopo tanto tempo sembrano tornare alla vita: in via del tutto eccezionale decidono persino di concedersi una giornata di riposo. Le due donne si siedono al tavolino e con zelo si mettono a scrivere tre lettere di scusa ai rispettivi datori di lavoro. Sentendosi trascurato, il signor Samsa pronuncia una battuta che rivela tutto il suo abnorme egoismo: «Venite un po' qua. Lasciate ormai una buona volta le vecchie storie, ed abbiate anche un po' cura di me.» Subito la madre e la sorella si alzano e, affrettandosi verso di lui, lo accarezzano amorevolmente. Impossibile non avvertire lo squallore di questa scena: la carezza, gesto di grande intimità, diviene qui sordida complicità. Questo terzetto, unito da qualcosa che è soltanto la cupa caricatura di un abbraccio, appare come un insetto immondo, come una massa informe di braccia, di gambe, di teste.

Ma è nel bozzetto agreste posto a suggello del racconto che l'*imbestiamento*, per dirla con Dante (cfr. *Purg* XXVI, vv. 86 e 87), si compie definitivamente. E' una calda giornata di primavera. La famiglia Samsa ha deciso di fare una gita fuori porta. Dentro la vettura dove sono comodamente seduti, i tre esaminano le loro possibilità per l'avvenire, che ad un esame accurato si mostrano tutt'altro che preoccupanti. Possono contare ancora su un discreto gruzzolo, frutto del lavoro di Gregor, e sui loro impieghi, che «erano veramente buoni e promettevano molto, specialmente per il futuro.» Mentre conversano tra loro, il signore e la signora Samsa si accorgono che la figlia si è fatta, nonostante le recenti traversie, «una bella e florida ragazza.» Con queste parole chiude Kafka il suo capolavoro:

«Divenuti sempre più silenziosi e comprendendosi quasi inconsciamente a occhiate, pensavano che sarebbe stato tempo fra poco di cercare per lei un bravo marito. E fu per loro come una conferma ai nuovi sogni e alle loro buone speranze, quando alla fine del tragitto la figlia si levò per prima in piedi, stirando il suo giovane corpo.»

Il senso di nausea e di inquietudine di questa pagina è enfatizzato altresì dallo scarto tra ciò che avviene dentro la vettura e l'atmosfera primaverile che fa da cornice alla scena. Il gioco di sguardi tra i coniugi Samsa ha qualcosa di cannibalesco: ricorda quello di due fiere che hanno appena adocchiato una preda. Una preda che non tarderà a essere sbranata. La figlia, infatti, è ridotta a puro dato biologico: essa è solo un corpo di cui ci si deve sbarazzare (come lo era stato quello di Gregor), perché a nulla giova alle finanze famigliari, o da cui semmai si può trarre una qualche utilità economica cedendolo a un marito. E il corpo snello e flessuoso di Grete che si stira accarezzato dai raggi del sole, appare come una conferma tacita di ciò che sta passando per la mente dei genitori. *La metamorfosi* si chiude, dunque, con questa *morphé*, con questa forma felina che si allunga, sinuosa e infida. O meglio con una nuova chimera, che come quella del mito è formata dall'unione di tre animali: i coniugi Samsa e la loro figlia.

10. «Ma gli uomini preferirono le tenebre alla luce, perché le loro opere erano malvagie.» (Gv 3, 19) Il celebre versetto giovanneo potrebbe figurare in epigrafe a *La metamorfosi*. Non solo. Nel vangelo Gesù si domanda a un certo punto se il Figlio dell'uomo, quando tornerà, troverà la fede sulla terra (cfr. Lc 18, 8). La risposta di Kafka è negativa. Ma il grande scrittore praghese si spinge, se possibile, addirittura oltre: il Figlio dell'uomo non troverà nemmeno l'amore più elementare, quello dei genitori verso i figli.

Eppure su tutta questa immane miseria si leva, quasi con una leggerezza chagalliana, il corpo di Gregor, che abbacina tanto è bello. Sul piano figurativo la sua morte cristiana è stata resa con una intensità straordinaria da Peter Kuper, uno dei più celebrati autori americani di strisce e di illustrazioni, nel mirabile *graphic novel* che ha tratto dal racconto kafkiano (è pubblicato in Italia da Guanda). Attraverso uno scorcio dall'alto, Kuper ritrae lungo in sequenza di tre vignette l'insetto-Samsa nella stessa postura del Crocifisso. Nell'immagine che immediatamente segue questo trittico, vero e proprio "studio per una crocifissione" quasi di baconiana memoria, è raffigurata, invece, la morte di Samsa. Il suo corpo, ormai ridotto a un puro involucro, è bagnato da una luce che forse non è eccessivo definire metafisica. Il telaio della finestra, inoltre, colpito dai primi raggi del sole, sembra disegnare una grande croce.

Come il *Don Chisciotte* di Cervantes e *l'Idiota* di Dostoevskij, anche *La metamorfosi* di Kafka si conclude con un naufragio spaventoso. Il Mancego, il principe Myskin e Gregor Samsa ripercorrono le orme del Cristo fino alla catastrofe finale. La miserabile umanità che li incontra pare rifiutarli e con loro sembra rifiutare pure qualsiasi possibilità di redenzione.

Eppure, se si presta attenzione, ci si accorge che una scheggia di trascendenza sopravvive in tanta squallore. Gregor ha il sospetto che qualcosa di diverso ci debba essere oltre lo specchio che riflette le nostre mostruosità quando ascolta Grete suonare il violino. Scrive Kafka: «Era davvero una bestia, se la musica lo commuoveva tanto? Gli sembrava che gli si schiudesse una via, un nutrimento sconosciuto e sempre desiderato.» Questa illuminazione, è vero, dura solo pochi istanti, perché subito è offuscata dalla furia cieca dei tre pigionanti che si sono accorti della sua presenza. Eppure quel sospetto ha fatto capolino nel cuore di Gregor, forse per la prima volta in vita sua, e ora nessuno potrà più portarglielo via.

Ma i tenui barbagli di un Oltre si ravvisano soprattutto nel momento in cui la donna delle pulizie scopre il corpo dell'insetto-Samsa: «e veramente il corpo di Gregor era completamente appiattito e secco; lo si poteva notare soltanto ora che non era più sostenuto dalle zampine, e niente più stornava lo sguardo.» Di Gregor resta un corpo che non può più definirsi tale. Resta solo una membrana cartacea, incartapecorita e croccante. Sarebbe troppo ardito affermare che questa immagine richiama alla mente la scoperta della tomba vuota, il terzo giorno dopo il sabato, da parte delle pie donne che, al posto del corpo di Gesù, trovano solo le bende nelle quali era stato avvolto?

11. «Gregor Samsa [...] si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo. [...] Cosa m'è avvenuto? pensò. Non era un sogno. La sua camera [...] se ne stava tranquilla fra le quattro ben note pareti.»

Non era un sogno: queste parole continueranno a tormentarci fino alla fine dei tempi. Dunque, svegliarsi un giorno metamorfosati in un insetto è cosa oltremodo *probabile* (aggettivo molto caro a Kafka). Dunque, tutti noi possiamo essere trafitti in qualsiasi momento e condannati a vivere (a sopravvivere...) con una mela conficcata nel fianco, senza che il mondo neppure se accorga; possiamo essere orrendamente mutilati, senza che per questo la tranquillità della nostra camera ne venga minimamente scossa; possiamo, infine, essere gettati come rifiuto tra i rifiuti senza che il sole si oscuri, vergognandosi di questo scempio.

Non era un sogno. E' questo che sconvolge. Tutto è retto da una possente, implacabile, sovrabbondante logica. Ma da qui l'assurdo della condizione di Samsa. Da qui l'assurdo della nostra condizione.

Tuttavia, nel punto di intersezione tra ciò che è massimamente logico e ciò che è massimamente assurdo, è probabile anche l'Ospite inatteso, lo Xenos dallo sguardo fiammeggiante, l'Altro dal nome terribile. Dove la maggior sproporzione s'incontra, quello può essere il luogo della speranza. Ma prima bisogna essere trasformati in scarafaggi, bisogna essere rifiutati da coloro che più si amano pur continuandoli ad amare; bisogna procedere a tentoni dentro la stanza della propria solitudine, trascinandosi appresso il proprio dolore, come Samsa la sporcizia; bisogna sperare l'impossibile: in una parola, bisogna credere l'assurdo.

Ma nel momento in cui lo si crede, l'assurdo cessa di essere tale. La mela conficcata nel fianco diviene parte del nostro corpo. La solitudine della nostra camera, il luogo dell'incontro. Il padre che alza i piedi per schiacciarcì, la presenza necessaria verso il cui abbraccio ora addirittura corriamo. Samsa incontra lo Straniero non nella vita che fino ad allora aveva condotto, non all'interno di una casa accogliente, linda e ordinata, non nell'affetto dei famigliari, ma nell'avvilimento, nella polvere e nei rifiuti maleodoranti che nessuno più si dà la briga di togliere, nella esasperazione della madre, nell'abietta ipocrisia della sorella e soprattutto nell'odio e nella ingiustizia del padre. Ormai ogni granello di quella polvere è per lui un universo, ogni ora un'apocalisse e ogni percossa un'epifania. Solo ora il suo occhio riconosce nell'edificio che è dirimpetto alla sua finestra, prima avvolto dalla nebbia, il sanatorio della città, perché solo ora il suo occhio si è fatto esperto del male del mondo, di cui quel sanatorio è chiaro simbolo.

Nella sua fine è il suo inizio: per questo dobbiamo considerare Gregor Samsa il fratello di coloro che sanno sperare.

Postille a *Il processo* di Franz Kafka

di Andrea Panzavolta

«Per essi ha stabilito l'ordine dei tempi e i confini del loro spazio, perché cercassero Dio, se mai arrivino a trovarlo andando come a tentoni, benché non sia lontano da ciascuno di noi».

Atti degli apostoli, 17, 26-27

1. L'incipit de *Il processo* è uno dei più famosi (e riusciti) della letteratura di ogni tempo: «Qualcuno doveva averlo calunniato perché, senza che avesse fatto nulla di male, una mattina Josef K. Fu arrestato.»

Il lettore è subito precipitato in un incubo: essere arrestati per una calunnia è una paura così ancestrale che questi non può non avvertire un brivido scorrergli lungo la schiena e provare una spontanea benevolenza verso colui che ingiustamente è stato accusato e tratto in arresto. E' sufficiente, però, che questi prosegua la lettura per un paio di pagine perché nel suo animo, accanto alla solidarietà nei confronti della vittima, germini pure l'inquietante sensazione, impossibile ancora da formulare a parole, che vi sia qualcosa di strano nel personaggio di K. Dove ci troviamo, precisamente? Che cosa sta accadendo? E' lo stesso K. a suggerirci che, forse, l'ordine delle cose è diverso da come appare a prima vista e che, forse, siamo in una realtà, la cui lettura e comprensione necessita di un'altra grammatica e di un'altra sintassi.

Osservando le due guardie («perché solo di guardie si poteva trattare», precisa, sornione, Kafka) che sono entrare nel suo appartamento, K. si interroga perplesso sulla loro reale identità: «che gente era mai quella? Di cosa parlavano? Da quale autorità dipendevano? K. viveva pure in uno stato di diritto, la pace regnava dappertutto, tutte le leggi erano in vigore, chi osava aggredirla in casa sua?» Certo, non sono mancati, purtroppo anche in tempi recenti, casi in cui uno stato di diritto abbia chiuso un occhio, se non addirittura tutti e due, sui principi che lo fondano, tra i quali è da annoverare proprio l'*habeas corpus*, che sancisce l'inviolabilità personale e il diritto dell'imputato di conoscere la causa del suo arresto, e di essere immediatamente tradotto dinanzi al competente magistrato. Ma non è di un pernicioso deragliamento dello stato di diritto che qui si sta parlando: sottolineando, *apertis verbis*, che K. vive in uno stato di diritto e che nulla al suo interno («tutte le leggi erano in vigore») o al suo esterno («la pace regnava dappertutto») è intervenuto ad alterarlo, è come se Kafka ci invitasse a intraprendere una via diversa da quella cui ci porterebbe un'analisi (pur perfettamente ammissibile) condotta secondo le categorie della teoria politica e della filosofia del diritto.

Se le cose stanno davvero così, ecco che le domande poste sopra – dove ci troviamo, precisamente? Che cosa sta accadendo? – si impongono ora in tutta la loro impalcabile coerenza.

2. «Le cose di prima sono passate, ecco ne sono nate di nuove» (2 Cor 5, 17; cfr. anche Ap 21, 1-5). Priviamo dunque a rispondere: dove siamo, esattamente? In quella fatale mattina Josef K., come Gregor Samsa, si accorge al suo risveglio che è intervenuta una metamorfosi. Appena apre gli occhi, K. si rende conto che la sua quotidianità – scandita fino a quel momento da riti rassicuranti (la colazione in camera servita ogni giorno intorno alle otto), da impegni di lavoro e da consolidate abitudini (la piccola passeggiata dopo le ore trascorse in banca e la sosta in birreria, fino alle undici di sera, al tavolo abituale) – non sarà più come prima. Tuttavia, mentre Samsa prende atto della metamorfosi senza meravigliarsi o addolorarsi, quasi accettandola supinamente quale evento ineluttabile; Josef K., invece, non se ne fa una ragione. Apostrofa in modo ruvido le guardie, domanda, chiede, interpella, reclama, recalcitra, protesta, fa della greve ironia: insomma non riconosce, *non vuole* riconoscere, il nuovo stato delle cose: «non conosco questa legge», sbotta dopo la lunga tirata della guardia che gli ricorda come, secondo il dettato della legge, compito dell'autorità non consiste nel cercare la colpa nella gente, bensì nel lasciarsi attrarre dalla colpa.

Questo sottilissimo e sapientissimo gioco di allusioni e di sottintesi relega in subordine una interpretazione *sub specie juris* del *Processo*, per imporne una affatto diversa, di tipo metafisico e teologico.

K. per buona parte del libro si ostina a professare la propria innocenza. «Non posso trovare la più piccola colpa per la quale mi si potrebbe accusare»; «era necessario respingere fin dal principio ogni pensiero di una possibile colpa»: queste sono le frasi che K. ripete come un mantra. Le cose, però, stanno davvero così? La risposta sarebbe affermativa se restassimo sul piano dell'ermeneutica giuridica. Ma poiché, come si è visto, tale lettura non si impone con una forza esclusiva, ecco che le carte finiscono per rimescolarsi.

Dunque, è davvero innocente Josef K.? Siamo persuasi che no, non lo sia. Quale è, allora, la sua colpa? Lo abbiamo già udito prima, e per di più dalla sua stessa bocca: «non conosco questa legge». E infatti, davvero paradossale e scandalosa è quella legge che prescrive all'autorità non di scoprire la colpa nella gente, bensì di lasciarsi attrarre da essa. Paradossale e scandalosa, ma anche rivoluzionaria perché dice con chiarezza meridiana che l'Autorità non procede secondo metodi inquisitori.

Ma tutto questo che altro è, fuor di metafora, se non l'assoluta Novità dell'*eu-angelion*? E' la pecora smarrita che spinge il pastore a mettersi sulle sue tracce; è la dramma perduta che muove la massaia a cercarla per tutta la casa finché non la ritrova (torneremo poi sulla terribilità di questo "finché", che funge da pietra angolare della parte finale del romanzo). Al medico preme guarire gli ammalati, non conoscere come essi hanno contratto il morbo.

Se questo è vero, il volto di Dio esce purificato da tante scorie: questi non è più un giudice numinoso e spietato, un *rex tremendae majestatis* che separa i montoni dai capri, ma è un Dio irrimediabilmente compromesso con la sua creazione. Dice Paolo di Tarso nella *Lettera ai Romani*: «Dio dimostra il suo amore verso di noi in quanto Cristo morì per noi, mentre eravamo ancora peccatori» (5, 7-8). Novità davvero abnorme: Dio resta alterità assoluta e nel contempo indissolubile unione con noi. Dio ama gli uomini mentre erano ancora peccatori, in modo del tutto indipendente dalla loro capacità di riceverlo e di lasciarsi amare da lui. Scrive Karl Barth nella sua *Epistola ai Romani* (grandioso commentario all'omonima lettera paolina): «La morte di Cristo [...] non presuppone soltanto un nuovo oggetto: la gloria di Dio, ma anche un nuovo soggetto. E appunto questo nuovo soggetto (soltanto per fede identico al peccatore!) è l'uomo nuovo, l'uomo che sa con superiore certezza di essere, in Cristo, amato da Dio».

Josef K. non vuole riconoscere questa legge perché per lui non si dà altra legge al di fuori del *nomos basileus*. Sono due leggi, due idiomi tra loro irriducibili. Non conosce questa legge? Tanto peggio per lei, ribatte la guardia. Tanto peggio, perché l'Autorità farà comunque il suo corso, perché la caccia sarà comunque spietata e l'abbraccio, alla fine, inesorabile.

3. «A questo punto un grido dalla camera vicina lo spaventò al segno che i denti gli batterono sul bicchiere. "L'ispettore la chiama!" Fu solo il grido a spaventarlo, un grido breve, tronco, militaresco [...]».

«L'ispettore la chiama!»: la colpa di K. acquista contorni sempre più netti. Il dialogo che seguirà è imbevuto di una *Stimmung* eminentemente ebraica. In queste pagine Kafka riprende il tema del popolo dalla dura cervice che, pur essendo stato chiamato dall'Altissimo con una intimità sconosciuta alle altre genti («Quando Israele era un ragazzo io l'ho amato e l'ho chiamato a uscire fuori dell'Egitto perché era mio figlio [...]. Ho tenuto il mio popolo tra le mie braccia, ma non ha capito che mi prendevo cura di lui. L'ho attirato a me con affetto e amore. Sono stato per lui come uno che solleva il suo bambino fino alla guancia. Mi sono abbassato fino a lui per imboccarlo», canta il profeta Osea), si rifiuta di ascoltare la sua voce e gli volge le spalle. Fu solo il grido a spaventare K., si preoccupa di precisare Kafka; e poi, poco oltre, quasi volesse insistere su questo punto, fa dire al suo personaggio: «Io credo di essere, sì, stupito, ma quando si è al mondo da trent'anni e ci si è dovuti fare largo da soli, come è successo a me, siamo induriti contro le sorprese e non ne facciamo più gran caso». «Non indurite i vostri cuori, come fecero a Meriba i vostri padri», canta il Salmista (*Sal* 94), ricordando un famoso passo dell'*Esodo*. La colpa di K. consiste proprio nell'aver indurito il suo cuore, nell'averlo reso impermeabile alle sorprese.

Non solo. Queste pagine del *Processo* possono essere anche lette come una rivisitazione di uno degli episodi più famosi dell'intera Bibbia, quello dell'apparizione di Dio ad Abramo presso le Querce di Mamre, mentre questi «sedeva all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno». «[Abramo] alzò gli occhi e vide che tre uomini stavano in piedi presso di lui. Appena li vide, corse loro incontro [...] e si prostrò fino a terra» (*Gen* 18, 1-15). Leggiamo nel *Processo*: «In un angolo della camera erano tre giovani che guardavano le fotografie della signorina Burstner». Sia il patriarca biblico sia K. sono visitati dal trascendente nelle ore più anonime del giorno (quelle del riposo pomeridiano e del risveglio), attraverso volti che si incrociano quotidianamente («questi tre giovani esangui, insignificanti, che ricordava solo come un gruppo accanto alle fotografie, erano davvero impiegati della sua banca [...]. Come aveva fatto [...] a non accorgersene?»). Affatto diversa, però, è la loro reazione: Abramo accoglie

il Nuovo che passa, entra nel mistero, si lascia attrarre dall'inaudito, dall'indicibile, dall'imponderabile; K., invece, lo rifiuta perché lo giudica privo di ogni fondamento («Lei parla di senso», dice rivolto all'ispettore, «e si comporta nella maniera più insensata che ci sia!»). K. si comporta come Sara, che dentro di sé ride quando i tre uomini annunciano che entro un anno Abramo, ormai molto avanti negli anni, diventerà padre.

4. La conferma che si tratta di una giustizia diversa da quella amministrata nei tribunali di questo mondo si ha nel capitolo settimo, quando K. fa visita al pittore Titorelli.

Pure questo personaggio appartiene alla galleria di figure laide, sconce, abiette e ciniche con cui Kafka, con l'acribia di un ritrattista spagnolo del XVII secolo, ha tappezzato le pareti dei bui corridoi, delle claustrofobiche scalinate e delle asfittiche stanze dove si svolgono le sue storie. Titorelli si presenta a K. a piedi nudi, con indosso «soltanto un paio di calzoncini di tela, larghi, giallognoli, sostenuti da una cintura, la cui lunga estremità ciondolava libera di qua e di là»; lo circonda uno squallido *harem* di ragazzine (che non si sa se chiamare arpie, tanto sono sgradevoli aspetto, o erinni, tanto sono insistenti nelle loro oscene richieste) con cui intrattiene un ambiguo rapporto: ma neppure questo deve stupire, giacché all'Autorità piace scegliere ciò che «nel mondo è stolto per confondere i sapienti [...]» e «ciò che è [...] ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono» (*I Cor 1, 26-29*).

A un certo punto la conversazione cade su un quadro che Titorelli sta ultimando. La figura ritratta sulla tela è così sfumata che K. stenta a riconoscerla anche quando il pittore ne ripassa i contorni. «E' la giustizia», dice alla fine Titorelli, quasi volesse trarre d'impaccio il suo ospite. K. conviene che, sì, si tratta proprio della giustizia, ben riconoscibile – ora se ne avvede – per i suoi tradizionali attributi iconografici: la benda sugli occhi e la bilancia. Quella rappresentazione, però, non lo convince del tutto: la Giustizia, infatti, ha le ali alle caviglie ed è colta nell'atto di correre.

««Sì – disse il pittore – l'ho dovuta dipingere così, per commissione, sarebbe la Giustizia e la Vittoria insieme.» “Non è un'unione indovinata”, disse K. sorridendo, “la Giustizia deve stare ferma, altrimenti la bilancia oscilla e non è possibile una sentenza giusta.” “Mi rimetto al mio committente”, disse il pittore».

La vista del quadro fa venire a Titorelli l'uzzolo di riprendere il lavoro: si rimbocca le maniche della camicia, prende alcune pastelli e inizia a imprimere attorno alla figura, attraverso un sapiente gioco di sfumature, un gioco d'ombre che, agli occhi di K., finisce per trasformare la Giustizia «nella dea della caccia in persona».

Da questo passo ancora una volta si evince come le cose stiano in maniera del tutto difforme da come se le rappresenta K. Per quest'uomo compassato, smanioso di fare carriera, sicuro di sé fino ai limiti del narcisismo; per questo irreprensibile funzionario di banca abituato a far quadrare i conti è inammissibile che la Giustizia possa correre, perché altrimenti i piatti della stadera iniziano a oscillare, vanificando di conserva il primo attributo che si deve esigere dalla giustizia: l'imparzialità. Solo che, mentre K. ha in mente il concetto di giustizia quale è stato elaborato dalla grande tradizione filosofica dell'Occidente, Titorelli, invece, parla di una Giustizia affatto diverso: parla di una meta-giustizia. E' impossibile, allora, per il primo intendere il linguaggio del secondo (questa difficoltà di comunicazione tra i due idiomi è raffigurata plasticamente dagli infruttuosi tentativi di K. nell'apprendere qualche termine in lingua italiana, per fare da cicerone a un importante cliente con cui ha appuntamento davanti al duomo della città, cliente che, a sua volta, deve essere considerato una emanazione dell'Autorità, giacché «tutto è tribunale»).

«Ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini» (*I Cor 1, 25*). La giustizia dell'Autorità, di cui Titorelli è araldo, si fa beffe della Dike terrena così tenacemente difesa da K. I piatti della sua bilancia non possono essere altrimenti che sbilanciati: essa, infatti, annuncia una giustizia ancora più grande del male compiuto dagli uomini. Ad un *malum actionis* qui non corrisponde alcun *malum passionis*, perché nulla ormai – «né morte né vita», direbbe Paolo, «né angeli né principati, né presente né avvenire, né potenze, né altezza né profondità, né alcun'altra creatura» (*Rom 8, 31-39*) – potrà separarci dall'amore di Dio.

«L'ispettore la chiama!»: ecco l'irruzione del *nunc* apocalittico. L'ispettore chiama, chiama adesso, in questo preciso istante: ora è la *parousia*, ora è apocalisse, ora è strappato il velo che impedisce di leggere nel libro del Vangelo Eterno. Ma a questo *nunc* bisogna rispondere di sì, altrimenti il velame continuerà a gravare sulle cose. K. ancora non capisce che la miseria umana di cui è intessuto è ora figlia prediletta di Dio. Non a caso nel corso della prima udienza K., con tronfia sicumera, strappa dalle mani del giudice istruttore il quaderno su cui questi stava vergando degli appunti per poi farlo ricadere sul tavolo in segno di disprezzo: «Continui pure a leggere tranquillo, signor giudice: di questo suo libro delle colpe non ho nessuna paura, sebbene mi sia inaccessibile [...]» Solo che quel libro non riporta il

catalogo delle colpe commesse, bensì l'annuncio del pauroso e sconvolgente *Novum*: è naturale, allora, che esso risulti inaccessibile per coloro che sono ancora abbarbicati alle cose di prima. Tuttavia, la giustizia dell'Autorità è a tal segno ricca di misericordia che riuscirà a farsi trovare anche da coloro che non vigilano e che non aprono l'uscio quando il Dio bussa alla loro porta («Ecco, sto alla porta e busso. Se qualcuno ascolta la mia voce e mi apre la porta, io verrò da lui, cenerò con lui ed egli con me», *Ap* 3, 20). La Giustizia è ritratta da Titorelli come la dea della caccia in persona. «Chi sei?», domanda il cane protagonista delle *Indagini di un cane*, uno dei racconti più vertiginosi di Kafka: «Sono un cacciatore», risponde il cane dallo sguardo «bello, energico, indagatore» che salta fuori all'improvviso dalla macchia. «Rinuncia per oggi a cacciare!». «No», risponde questo, «devo cacciare». Gli fa eco Leni, la prostituta sacra: «Ti danno la caccia.»

Dio è il pastore che valla ricerca della pecora perduta *finché* non la ritrova. Non si rifletterà mai abbastanza sulla potenza di questa congiunzione. Essa parla di una ricerca così forsennata da trascolorare in una vera e propria caccia; parla altresì di una infrangibile Necessità alla quale il pastore è incatenato e di un destino che forma ormai una cosa sola con quello della pecora smarrita: entrambi, infatti, formano ormai una vita sola e un corpo solo.

Ma qui ecco un nuovo, esecruciante paradosso: mentre Dio si fa nostro cacciatore, nello stesso tempo anche *ci caccia*, ci allontana da sé. Questo fondamentale passaggio della teologia kafkiana è detto con la massima chiarezza sempre nel racconto *Indagini di un cane*:

«Io devo andare via, tu devi cacciare. Sempre doveri. Riesci a capire perché dobbiamo?»

«No» rispose, «e non c'è niente da capire, sono cose ovvie e naturali.»

«Mi pare di no», osservai. «Ti dispiace infatti di dovermi cacciare, eppure lo fai.»

«Così è» disse.

«Così è» ripresi indispettito. «Non è una risposta. Quale rinuncia ti sarebbe più facile, rinunciare alla caccia o rinunciare a cacciarmi via?»

«Rinunciare alla caccia» rispose senza esitazione.

«Vedi? Qui c'è una contraddizione.»

«Quale contraddizione?» domandò. «Caro cagnolino, non capisci davvero che è mio dovere? Non capisci proprio una cosa ovvia?»»

Questa (disperante) contraddizione ritorna nelle ultime pagine del romanzo, che sono da annoverare tra le più alte riflessioni che siano mai state proposte sulla assoluta inconoscibilità del nome divino.

5. Prima, però, di trattare la morte di K., vorremmo dedicare un po' di tempo a un altro sentiero interpretativo che prende l'aire dalle notevoli suggestioni che, per la stesura del *Processo*, Kafka derivò dalla lettura di *Delitto e castigo*.

Ciò non deve stupire: Kafka e Dostoevskij ebbero in comune un rapporto massimamente conflittuale con il padre: del resto la brutta violenza del padre di Dostoevskij e l'algido distacco di quello di Kafka sono troppi conosciuti per richiedere più di un semplice richiamo. Uno studio illuminante su come la figura paterna abbia influenzato in modo decisivo la poetica del sommo Russo è offerta dal saggio *Dostoevskij e il parricidio* di Sigmund Freud, dal quale possiamo trarre utili indicazioni anche per capire cos'altro alligni dietro alle accuse che l'Autorità muove a K.

In questo scritto Freud sostiene che Dostoevskij era dominato da una pulsione distruttiva così forte nei confronti del padre da trasformarsi in un lacerante senso di colpa. Scrive il padre della psicoanalisi: «Si può dire che Dostoevskij non si liberò mai dal peso di coscienza originato dall'intenzione parricida. E questo determinò anche il suo comportamento nei confronti delle altre due sfere nelle quali il rapporto col padre è determinante: quella dell'autorità statale e quella delle fede in Dio.» Questo assunto emerge con palmare evidenza soprattutto ne *I fratelli Karamazov*, dove un parricidio si consuma di fatto. Continua Freud: «E' irrilevante sapere chi ha eseguito realmente il delitto; per la psicologia ciò che importa è soltanto sapere chi l'ha voluto nel suo intimo e ha accolto con soddisfazione il misfatto quando s'è compiuto; perciò tutti i fratelli (a eccezione di Alesa, che è la figura di contrasto) sono ugualmente colpevoli.»

Anche l'opera di Kafka, a ben vedere, è interamente costruita come una angosciosa *inquisitio* sull'autorità statale e su Dio. Concentriamoci solo sulla seconda. Anche qui si possono utilizzare le osservazioni di Freud: si può accogliere il divino, l'Ospite dal nome impronunciabile solo se si è sicuri della propria colpevolezza. E' questa la consapevolezza che manca a K., sebbene per più volte gli venga ripetuto che «tutti sono colpevoli» (e che «la colpa è sempre certa», per riprendere le parole dell'alto funzionario del racconto *Nella colonia penale*).

Volendo restare a *Delitto e castigo*, il personaggio che più di tutti riflette il mistero doloroso di una colpa, che pure in qualche modo è santificata, è Sonja, la prostituta Sonja, una delle figure femminili più

alte, più soavi, più misteriose della letteratura di sempre. Romano Guardini nel suo fondamentale *Dostoevskij. Il mondo religioso* sostiene che la purezza di Sonja sta «nel subire soffrendo ciò che ella aborrisce». Sonja sa di essere colpevole e si guarda bene dal trovare una giustificazione per il gorgo di abiezione in cui è precipitata, eppure non cessa mai di sperare in Dio. Il passo paolino secondo cui dove abbondava il peccato sovrabbonda la grazia, trova in lei la sua compiuta incarnazione. «Che cosa sarei mai senza Dio?», dice nel corso di un teso colloquio con Raskòl'nikov. «E Dio cosa fa per te?». «Tutto fa!», risponde in un sussurro la ragazza. In questa risposta è custodito il segreto della sua pace interiore. E' la pace di chi riconosce di essere un servo inutile, di chi non vuole giustificarsi in alcun modo, di chi ha l'inconcussa certezza che Dio salva anche dove più turpe è la sozzura.

Raskòl'nikov, come K., crede invece in un'altra legge, e questo fa di lui un disperato (ecco: al di là dei toni grotteschi e dell'ironia *noir* che rendono (ma solo apparentemente) il racconto kafkiano meno drammatico di *Delitto e castigo*, possiamo dire che è proprio la disperazione la cifra dell'uomo K.). Nelle sconvolgenti pagine dove confessa a Sonja il suo duplice delitto, Raskòl'nikov descrive in modo chiarissimo il demone che lo tortura. Conviene riportare qualche frammento:

««Tu sei stata nel mio canile, hai veduto... E sai, Sonja, che *i soffitti bassi e le camere strette opprimono l'anima e l'intelligenza?* Oh, quanto odiavo quel canile! E tuttavia non ne volevo uscire. [...] Mi domandavo sempre: perché sono così stupido da non voler essere più intelligente degli altri, se quelli sono sciocchi, e se io so con certezza che lo sono? Poi ho capito, Sonja, che, a voler attendere che tutti fossero diventati intelligenti, sarebbe stato troppo lungo... Poi ho capito ancora che questo non sarebbe stato mai, che *gli uomini non cambieranno e che nessuno li può trasformare*, e che non val la pena di sprecar fatica! Sì, è così! *E' la loro legge...* Una legge, Sonja! E' così!... E ora io so, Sonja, che chi è vigoroso e forte di mente e di spirito, quello è il loro dominatore! Chi molto oserà, avrà ragione di loro. Chi è capace di disprezzare più cose, quello è il legislatore, e chi più di tutti è capace di osare, quello ha più ragione di tutti! Così è andato finora e così andrà sempre!» [...] Sonja capì che quel tetro catechismo era diventato *la sua fede e la sua legge.*» [corsivi nostri]

Un «tetro catechismo» definisce Sonja il credo di Raskòl'nikov; sia pure con le dovute differenze, questo è il catechismo professato anche K.

«Io non sono colpevole, [...] è un errore. Come può un uomo, in genere, essere colpevole. E qui siamo tutti uomini, l'uno come l'altro», dice K. rivolto al prete. «Giusto, ma è così che parlano i colpevoli», replica questi. Fino all'ultimo momento K. non si avvede dell'errore in cui sta perseverando: è come se per trent'anni la sua vita sia stata altrove: ha orecchi ma non sente, occhi ma non vede. Pure lui, come l'animale di un altro suo famoso racconto, ha trascorso l'intera esistenza all'interno di una tana ben munita come una piazzaforte, al riparo dal delirio schizoide del mondo. Josef K. il funzionario di banca irreprensibile e universalmente additato quale esempio di serietà, di responsabilità e di dedizione al lavoro, non ha il benché minimo senso del tragico: per lui la storia, anziché essere un racconto di fantasmi e di orrori senza fine, ha il placido e sonnacchioso ritmo della risacca del mare. Egli, insomma, è convinto di essere un giusto; ma finché non si persuaderà che lo statuto ontologico dell'uomo affonda nella colpa, il linguaggio dell'Autorità gli resterà sempre oscuro e inaccessibile.

Questo, però, non significa che l'Autorità smetterà di dargli la caccia. Anzi, come una fiera è attratta dall'odore del sangue, così essa tanto più si ostinerà nella caccia quanto più la preda tenterà di sfuggirle. Perché è ben vero che «tutti hanno peccato e sono privi della gloria di Dio» (*Rm 3, 23*), ma è altresì vero che Dio «ha rinchiuso tutti nella disobbedienza per usare a tutti misericordia» (*Rm 11, 32*). Difficile trovare una migliore esegesi del *verbum* paolino.

6. Franz Kafka è uno di quegli autori che abbracciano il Dio che li divora, sostiene Camus, cogliendo l'essenza della problematica religiosa del grande scrittore di Praga.

Il lapidario giudizio di Camus risplende in tutta la sua corrusca verità nelle pagine finali del romanzo. «La sera precedente il suo trentunesimo compleanno, erano circa le nove – l'ora del silenzio nelle strade – due uomini si presentarono all'appartamento di K.» Siamo giunti alla resa dei conti: la sentenza di condanna sta per essere eseguita, a K. restano solo pochi minuti di vita. Il senso di oppressione che ci aveva afferrato alla gola fin dalle prime righe del romanzo dovrebbe raggiungere qui la sua acme; gli spettri che Kafka ha evocato dal «pozzo di Babele» – come dice in uno degli incandescenti aforismi di Zurau – dovrebbero scatenarsi ora in una danza parossistica, invece nulla di tutto questo accade. L'ultimo capitolo, invece, possiede un languore, una malinconia, uno struggimento (trascolorante, a tratti, perfino nell'elegia) sconosciuti alle altre opere del Praghese.

I due uomini che si presentano alle nove di sera all'uscio di K. sono dei boia, hanno il compito di ucciderlo, eppure sono ritratti come figure sgraziate, goffe, impacciate, clownesche, tanto che in un primo momento sono scambiati da K. come «vecchi attori di basso rango.» Tutto appare confuso da un'aura di riconciliazione. La volgarità del mondo scompare dietro a un pudico velario: le finestre di

fronte, dalle quali il giorno dell'arresto spiavano, avidi, i vicini, hanno le tende abbassate. Un'altra, mite, placida notte avvolge ogni cosa, come un pio sudario. Nulla sembra turbarne la serena maestà, anzi si moltiplicano i dettagli che ne enfatizzano l'ammaliante quiete: dei bimbi, entro una finestra illuminata, giocano tendendosi a vicenda le manine; la luna splende nel cielo e l'acqua del fiume scorre «fulgente e tremola» sotto i suoi pallidi raggi; l'isoletta fluviale è adorna di masse d'alberi e cespugli.

Il terzetto, dopo aver percorso alcune viuzze in salita, giunge nei pressi di una cava. Qui uno dei boia toglie a K. la giacca, il panciotto e la camicia; il condannato a morte rabbrivisce senza volere e, per rassicurarlo, l'uomo gli dà un leggero colpo sulla spalla. Infine K. è deposto per terra, con il capo sopra una pietra. Pochi istanti prima di essere trafitto da un lungo e sottile coltello da macellaio, dalle finestre di una casa vicino alla cava K. vede sfavillare una luce improvvisa:

«Come una luce che guizza si spalancarono le imposte di una finestra, una figura, debole, sottile per la distanza e per l'altezza, si sporse d'impeto tutta fuori, tese le braccia ancora più fuori. Chi era? Un amico? Un'anima buona? Uno che partecipava? Uno che voleva aiutare? Era uno solo? Erano tutti? C'era ancora un aiuto? C'erano obiezioni che erano state dimenticate? Certo che c'erano. La logica è, sì, incrollabile, ma non resiste a un uomo che vuole vivere. Dov'era il giudice che non aveva mai visto? Dov'era l'alto tribunale che non aveva mai raggiunto? Alzò le mani e allargò tutte le dita.»

Dopo, la morte. «Come un cane!» sono le estreme parole di K., mentre la vista gli si offusca.

E' un passo che si imprime nella mente e nel cuore. Il Dio che si cela dietro a una maschera vuota fatta di indifferenza, di ingiustizia o addirittura di odio; il Dio che riserva all'uomo – l'opera perfetta delle sue dita, l'essere altissimo che un giorno giudicherà gli angeli – la fine miserabile di un cane solo per esaltarne la grandezza; il Dio presentissimo e remotissimo, che, per dirla con Agostino, si prende cura di ciascuno come se ci fosse solo lui in tutta la creazione e insieme il Dio che ci tratta come anatema, che ci getta via come un ripugnante aborto: tutto questo è compendiato mirabilmente nella luce che guizza improvvisa dalla finestra. Essa è l'ennesima metamorfosi di quella Bontà che, nonostante tutto, sempre incombe nelle opere di Kafka: la mano screpolata del fochista in *America*, la musica suonata da Grete nella *Metamorfosi*, il canto dei cani in *Indagini di un cane*, il fischio argentino di Giuseppina la cantante, sono le rifrazioni della medesima Bellezza, sono le vie che conducono verso quel «nutrimento sconosciuto e desiderato», verso quella patria cui aspira ogni uomo, nel segreto del proprio cuore.

7. Alla fine di questo breve itinerario, ci sembra, tuttavia, che il grande libro che funge da basso continuo al *Processo* sia, più di qualunque altro, l'*Esodo*.

«Il Signore disse: “Ho osservato la miseria del mio popolo in Egitto [...], conosco le sue sofferenze. Sono sceso per liberarlo dalle mani dell'Egitto e per farlo uscire da questo paese verso un paese bello e spazioso, verso un paese dove scorre il latte e il miele [...]”» (*Es* 3, 7-8) Che altro sono le due guardie che entrano nell'appartamento di K. se non la metafora di un Dio che scende dai cieli per soccorrere la sua creatura? L'immagine di un Salvatore che abbandona il suo soglio celeste ed entra nella storia fino a farsi storia, è ripresa anche nell'episodio che si svolge nel duomo, quando K. chiede al prete di scendere dall'ambone: «“Non vuoi venire giù?” disse K. “Non devi fare una predica. Vieni giù da me”. “Adesso posso anche venire” disse il sacerdote.»

E ancora. Gli spazi immensi e desolati del tribunale, la tenebra nella quale è immersa la casa dell'avvocato Huld, il misero quartiere dove abita Titorelli, il portone dal quale fuoriesce lo sterco liquido e fumante e le corse dei ratti, che altro sono se non «la terra deserta, la landa di ululati solitari» (*Dt* 32, 10) che il popolo ebraico ha percorso per quaranta lunghi anni? E le resistenze di K. dinanzi all'Autorità, le sue fughe e le sue ribellioni non richiamano alla mente le intemperanze degli ebrei, le loro mormorazioni contro Dio, la loro idolatria?

Ma soprattutto: la morte di K. non è simile, per non dire addirittura identica, a quella di Mosè? «Poi Mosè salì dalle steppe di Moab sul monte Nebo [...]. Il Signore gli mostrò tutto il paese: Gàlaad fino a Dan, tutto Nèftali, il paese di Efraim e di Manasse, tutto il paese di Giuda fino al Mar Mediterraneo e il Negheb, il distretto della valle di Gèrico, città delle palme, fino a Zoar. Il Signore gli disse: “Questo è il paese per il quale io ho giurato ad Abramo, a Isacco e a Giacobbe: Io lo darò alla tua discendenza. Te l'ho fatto vedere con i tuoi occhi, ma tu non vi entrerai!” Mosè, servo del Signore, morì in quel luogo» (*Dt* 34, 1-5) Anche K. vede per pochi attimi la terra promessa sfavillare, abbagliante, da una finestra, e anche K. non può gustarne la dolcezza. La salvezza è lì, quasi può essere toccata – «[K.] alzò le mani e allargò tutte le dita» – ma subito è sottratta alla vista.

Poche opere letterarie come il *Processo* riescono a dire quanto sia pericoloso accostarsi al divino. Il Dio della fede, che si è rivelato nella Bibbia, ama coloro che non si stancano di cercarlo. Il rimedio che ci fa amare l'inquietudine che ci soffoca, l'angoscia che ci opprime e il dubbio che ci schiaccia e che fa nascere la speranza in un mondo dove tutte le vie di uscita sono sbarrate: questo è il segreto della rivoluzione esistenziale operata dalla Bibbia di cui Kafka è stato insonne e implacabile esegeta.

Sempre più a Ovest

Postille a *America* di Franz Kafka

di Andrea Panzavolta

«Non è il caso di rinunciare una volta per tutte a qualsiasi nostalgia, a qualsiasi patria tranne quella che è con me, dentro di me, che si è attaccata come argentea sabbia alla suola delle scarpe, che vive negli occhi, nel sangue, che dà spessore e profondità allo sfondo di ogni esperienza?»

Vladimir Nobokov, **Il dono**

1. Come quello del *Processo*, della *Metamorfosi* e del *Castello*, anche l'incipit di *America* (nome scelto da Max Brod, l'invadente curatore dell'eredità di Kafka, il quale, secondo testimonianze certe, avrebbe invece scelto quale titolo *Il disperso*) è un'esplosione nella notte: esso è il potente accordo sul quale sarà innalzato l'intero edificio narrativo.

«Quando Karl Rossmann, un sedicenne che i suoi poveri genitori avevan dovuto mandare in America perché una serva lo aveva sedotto ed aveva avuto un bambino da lui, entrò nel porto di New York, dalla nave che aveva rallentato scorse la statua della Libertà, già da tempo avvistata, come immersa in una luce improvvisamente ravvivata. Il braccio che portava la spada pareva si fosse rialzato in quel momento, e attorno alla sua figura alitavano le libere aure.»

All'origine del viaggio (con tutte le suggestioni metaforiche che questa parola si reca appresso) vi è, dunque, una storia di seduzione. Come nel racconto biblico della caduta, anche qui l'incantatrice è una donna. Dire "come nel racconto biblico" è però fuorviante, giacché Kafka, pur richiamandosi a esso, lo stravolge, lo trivializza, lo contamina, ne fa insomma una parodia (come faceva Mahler con le sue sinfonie più o meno nel medesimo scorcio di tempo). Ma è con la parodia che si raggiunge, non di rado, la grande poesia: essa, infatti, dice la grandezza del testo parodiato e nel contempo l'impossibilità di raggiungerla. Nella *parà-oidé* kafkiana, nel suo contro-canto (per stare alla stretta etimologia della parola) non vi è irriverenza o scherno, ma il dolente tentativo, dolente perché sempre irredento, di raggiungere un modello ormai tramontato. Ma vediamo da vicino in che cosa consiste questa parodia.

All'inizio di tutto, abbiamo detto, vi è una storia di seduzione. Tuttavia, a differenza di quelle praticate da Eva, che offre ad Adamo un frutto «gradito alla vista e buono da mangiare», le lusinghe di Johanna Brummer, la donna di servizio, lasciano del tutto indifferente Karl. L'amplesso, poi, che si consuma «in mezzo a un monte di coperte calde» dentro un angusto sgabuzzino, è qualcosa di così ripugnante e laido da segnare per sempre il ricordo del povero Karl. Ma la parodia di Kafka, se possibile, si spinge ancora oltre. Come Adamo, che dopo la creazione di Eva esclama con giubilo di aver trovato finalmente un aiuto che è carne della sua carne e osso delle sue ossa (tanto che i due, aggiunge l'autore biblico, finiranno per formare «una sola carne»; *Gen 2: 23-24*), anche Karl ha la sensazione che durante l'atto sessuale Johanna sia «diventata parte di lui»; solo che, anziché gioia, prova un «terribile senso di vuoto.»

La caduta di Karl provoca inevitabilmente la sua cacciata dalla casa dei genitori: sul dorato mondo dell'infanzia, al quale egli guarderà sempre con rimpianto, cala bruscamente il sipario. Ma se l'Eden piantato in oriente (cfr. *Gen 2: 8*) ha serrato per sempre le sue porte all'uomo, un altro giardino, posto questa volta a Occidente, sembra invece ospitarlo con i suoi vasti spazi, promettendogli una sconosciuta libertà. E' infatti la Libertà in persona ad accogliere Rossmann al suo arrivo al porto di New York: l'intensa luce che la avvolge e la spada che brandisce richiamano alla mente «i cherubini e la fiamma della spada fiammeggiante» che il Signore Dio pose a guardia dell'albero della vita (*Gen 3: 23-24*). Solo che questa volta i cherubini non scacciano, ma accolgono.

2. Il grande stile è stato il tentativo di rappresentare come una armonia compiuta la totalità dell'umano, pur mostrandone senza infingimenti il dolore e l'assurdo. In questo senso, *Guerra e pace* è stata, forse, l'ultima grande narrazione sorretta dal respiro potente dell'epos, che Thomas Mann paragonava al modo ondoso del mare, sempre immutabile nella sua novità. La visione del principe Andreij del cielo di Austrelitz e, più ancora, quella di Pierre Bezuchov della sfera che abbraccia innumeri gocce d'acqua che

sembrano muoversi sotto la ferula di un moto turbinoso e dolente, esprimono per davvero la fiducia inconcussa in un Tutto capace di giustificare ogni singola nota dissonante.

Il '900, però, frantuma questo scudo di Achille in tante schegge che si disperdono in un moto schizoide. Franz Kafka è consapevole di questo stato di cose; con lucidità implacabile si accorge che «noi stessi siamo il compito e che nessun scolaro è visibile a perdita d'occhio» (22° aforisma di Zurau), e tuttavia prova una immedicabile nostalgia per quel Tutto. Di qui, ancora una volta, la parodia quale unica via per meditare sui resti gloriosi di un passato ormai irripetibile.

Nel secondo capitolo di *America* Karl Rossmann dallo stretto balcone della sua stanza s'incanta a guardare il traffico della strada sottostante, simile a un «turbine, che si riformava continuamente, di figure umane contorte e di veicoli d'ogni genere; [...] di rumori, polveri e odori». La vita di New York, della grande città che mai non dorme – simbolo del *poiein* umano – è un brulichio di atomi sul quale, però, spiove una luce che sembra avvolgerlo e comprenderlo: «tutto questo era incalzato e compenetrato da una luce potente, che di continuo era come dispersa e portata via dalla massa degli oggetti e poi in fretta nuovamente raccolta, sicché all'occhio confuso appariva addirittura corporea come se sopra alla strada venisse ogni momento spezzata con tutta forza una lastra di vetro che ricopriva ogni cosa.»

Questa luce – più rembrandtiana che caravaggesca – è ciò che resta del grande stile: essa parla ancora di una sintassi capace di fissare ogni più minimo dettaglio nell'eternità del suo istante, solo che ormai, la sua, è una voce flebile, strozzata, sul punto di spezzarsi proprio come una lastra di vetro.

Poche pagine dopo Kafka esegue due stupende variazioni su questo tema, quasi avvertisse l'irrefrenabile urgenza di rappresentare, nello sforzo di esorcizzarle, l'estraneità e l'impenetrabilità della vita. Lo zio, assecondando la passione del nipote per la musica, regala a Karl un pianoforte. Questi, almeno nei primi tempi, si ripromette molto dalla musica, tanto da convincersi di poter esercitare con essa una grande influenza sulla sua vita americana. Ma ancora una volta il sogno epico della coralità è destinato infrangersi. Scrive Kafka: «era certamente strano quando davanti alle finestre spalancate sui rumori della strada egli suonava una vecchia canzone soldatesca della sua patria [...], ma se poi guardava giù in strada, nulla era cambiato e quello che egli vedeva gli sembrava il frammento di un grande cerchio, che non sarebbe stato possibile arrestare senza conoscere tutte le forze che lo tenevano in movimento.» Non vi sono risposte; le risposte si ottengono solo con l'interrogare, con l'abbandonarsi al flusso caotico e dispotico dell'esistenza. E' quello che farà Karl Rossmann, forse l'unico personaggio kafkiano che ha l'ardire di uscire dalla tana e di sperimentare sulla propria pelle le violenze e le cupidigie, i miraggi e le contraddizioni del Grande Paese.

La seconda variazione è offerta dalla singolare scrivania che si trova nella camera di Karl. Il mobile è un prodigio di ingegneria: è sufficiente un semplice giro della manovella per formare scomparti di ogni dimensione e misura, tanto che persino il «Presidente degli Stati Uniti vi avrebbe trovato il posto adatto per ognuna delle sue pratiche.» Il richiamo al Presidente degli Stati Uniti non è incidentale. Anche la scrivania – come prima la strada e la musica – è una chiara *imago mundi*. Essa è formata da innumerevoli piani e spartizioni «secondo i bisogni e i desideri di ognuno.» Tutti, dunque, possono trovare beneficio da questo giocattolo meccanico, ma uno solo è capace di trarre da esso la massima utilità, di utilizzarlo in tutte le sue potenzialità: il Presidente. Lui solo conosce i segreti di questa scrivania, perché forse ne è anche il costruttore; lui solo sa manovrare con padronanza assoluta la manovella, eppure per tutto il romanzo egli resta una figura misteriosa. Persino quando ci attenderemo di vederlo almeno in fotografia, il nostro desiderio è frustrato. Nell'ultimo, vertiginoso capitolo (*Il teatro naturale di Oklahoma*, sul quale ritorneremo), l'unica fotografia che giunge nelle mani di Karl – a giudicare dalla quale tutte le altre, chiosa astutamente Kafka, «dovevano essere molto interessanti» – ritrae il palco presidenziale. Questo è a dir poco sontuoso: la balaustra è d'oro massiccio e tra le colonnine, scolpite con arte squisita, sono disposti, gli uni accanto agli altri, i medaglioni con i ritratti degli antichi presidenti: «verso il palco, dai fianchi e dall'alto, venivano raggi di luce; una luce bianca e tenue circondava la parte superiore del palco, mentre il fondo appariva come uno spazio vuoto e oscuro.» Incuriosito, Karl vorrebbe guardare qualche altra fotografia, ma non ha il coraggio di andarsene a prendere perché un servitore tiene una mano sopra il mucchio e forse anche perché, pensa, devono essere guardate a turno. Dunque, la sola foto che Karl riesce a guardare raffigura solo uno «spazio vuoto e oscuro.» Quella che Karl gira e rigira tra le mani è, in realtà, la fotografia più stupefacente che sia mai stata scattata: grazie a questo geniale artificio Kafka ci ha offerto una rappresentazione di Dio.

Tuttavia, anche se assente, anche se sembra aver abbandonato la sua creazione (la cui bellezza – rappresentata dal fastoso palco presidenziale – è tanto più struggente proprio in virtù di questa assenza), Dio continua a sopravvivere quale irresistibile nostalgia. Non a caso, la scrivania dello zio fa tornare alla mente di Karl quei presepi meccanici che nella sua patria venivano mostrati ai ragazzi durante la festa di Natale: la manovella, girata da un vecchio, azionava i passi dei Re Magi e dei pastori, l'accensione della stella cometa, i salti di un coniglietto. A Karl, però, sembrava sempre che la madre non stesse abbastanza attenta a quei piccoli prodigi di ingegneria, così se la tirava vicino e, gridando forte, le indicava a dito ogni più piccolo dettaglio del presepio, finché quella, stanca, non gli chiudeva la bocca.

Attraverso lo stupore aurorale di Karl bambino dinanzi alla natività e l'indifferenza mostrata dalla madre Kafka compie una rilettura straordinaria della *Novitas* evangelica, cogliendo in poche, fulminanti immagini tutto il suo irriducibile scandalo («viene nel mondo la luce vera, quella che illumina ogni uomo [...], ma gli uomini non l'hanno accolta»).

3. Forse in nessuna altra opera di Kafka la *nostalgia* è così manifesta come in *America*: lo stesso *plot* narrativo – la cacciata dalla casa paterna, il ricordo della propria patria e il desiderio, un giorno, di farvi ritorno – è una calcomania esatta della sua etimologia.

Ma la nostalgia della patria, si sa, è nostalgia del padre. Nel capitolo *Sulla strada di Ramses*, Karl, dopo essere stato cacciato dallo zio, trascorre la notte in una locanda in compagnia di due equivoci giovani – Robinson e Delamarche – che tante difficoltà gli procureranno in seguito. Ben deciso a tenere gli occhi aperti per evitare il furto della valigia che si porta appresso, Karl prende in mano la fotografia dei genitori e guardandola davanti alla candela cerca di cogliere lo sguardo di suo padre, «ma questi [...] restava inanimato.»

Non vi è alcuna differenza tra lo «spazio vuoto e oscuro» del palco presidenziale e questo sguardo: entrambi parlano di una assenza così angosciante e di una distanza così abnorme che nulla potrebbe colmarla; ma forse Karl nemmeno se ne rende conto (egli del resto ha cancellato dalla mente persino la terribile sera in cui i genitori lo cacciarono di casa e ricorda solo i momenti felici della sua infanzia). Vinto finalmente dal sonno, appoggia il viso sopra la fotografia sentendone la freschezza, e con questa piacevole sensazione si addormenta.

Pure questa pagina – dall'intenso sapore ebraico, intrisa com'è dal tema dell'esilio – può prestarsi a una lettura anagogica. È significativo che la locanda – già essa stessa un luogo di passaggio – si trovi lungo la strada per Ramses: Ramses, infatti, insieme a Pitom, è la città-deposito che nel libro dell'*Esodo* gli israeliti sono costretti a edificare per il faraone (*Es* 1: 8-14). Come il popolo ebraico, anche Karl è prigioniero in una terra straniera, ostile, che lo tratta con durezza. Ma nonostante tutto continua a provare una struggente tenerezza al ricordo dei genitori. Ma che altro ha voluto riproporre Kafka, con questa pagina così antica e così nuova, se non l'allegoria della condizione umana, del suo eterno peregrinare, del suo smarrirsi e traviarsi, ma anche della sua speranza che un dio benevolo osservi la sua miseria, oda il suo grido e redima le sue sofferenze? (cfr. *Es* 3: 7-9)

4. Le pagine dedicate a Brunelda non potrebbero essere i cartoni preparatori de *Il silenzio delle sirene*? In questo enigmatico racconto del 1917 Kafka immagina che anche Ulisse, oltre a farsi incatenare all'albero di maestra, si riempia come i suoi compagni, le orecchie di cera per resistere al canto delle infide incantatrici. «Sennonché le sirene possiedono un'arma ancora più terribile del canto, cioè il loro silenzio.» Ulisse, secondo la nuova versione che del mito offre Kafka, non ode il loro silenzio; al contrario, crede che cantino e che lui solo sia preservato dall'udirle. Di sfuggita le vede girare il collo e respirare profondamente, nota i loro occhi pieni di lacrime e le labbra socchiuse: «ma tutto ciò sfiora soltanto il suo sguardo fisso alla lontananza; le sirene scomparvero, per così dire, di fronte alla sua risolutezza, e proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro.»

Fin qui l'Ulisse kafkiano è personaggio diversissimo da quello omerico: questo è *polymethis*, possiede un cuore avido di esperienze e una mente attenta alle voci e ai misteri della natura; il primo, invece, è stolido, grossolano nel giudizio, ma ben radicato nelle proprie convinzioni. Eloquenti, del resto, è l'*incipit* del racconto: «per dimostrare che anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono procurare la salvezza.» Ulisse, insomma, è a tal segno insensibile al silenzio degli dei da scambiarlo in un canto (contro il quale, tra l'altro, si immunizza); e supera la prova proprio grazie alla sua beota sicumera. Nell'ultima parte del racconto, però, Kafka, con un inaspettato colpo di mano, sparglia le carte e sembra recuperare il modello omerico:

«Ulisse, dicono, era così ricco di astuzie, era una tale volpe che nemmeno il Fato poteva penetrare nel suo cuore. Può darsi – benché ciò non riesca comprensibile alla mente umana – che realmente si sia accorto che le sirene tacevano e in certo qual modo abbia soltanto opposto come uno scudo a loro e agli dei la sopra descritta finzione.»

Questo secondo Ulisse finge di credere che le sirene cantino ancora, scorgendo nel loro silenzio l'ultima trappola (e l'estremo grido di aiuto) tesa dagli dei agli uomini. Dunque, l'accorgimento di turarsi le orecchie con molle cera sarebbe in questo senso la più alta e insieme la più tragica professione di fede mai fatta dall'uomo a Dio (la più alta e la più tragica perché resa a un Dio ormai morto).

Una sirena decaduta, se possibile ancora più dolente di quelle del racconto, è Brunelda. Ella ha perduto la terribilità delle mitiche ammaliatrici; non canta distesa su di un prato «circondato – come scrive Omero – da una riva bianca di ossa», ma bercia ordini dentro una tinozza che sembra sul punto di cedere sotto la pressione della sua massa sugnosa. Come le sirene anche Brunelda è una cantante, solo che il suo comportamento eccentrico le ha alienato a tal punto la simpatia dei vicini che questi le hanno

proibito di cantare: così dalla sua bocca non escono più note fascinoso e tremendi (il *fascinosum* e il *tremendum* ti si addicono del divino), ma solo strilli. Ancora una volta Kafka inclina al suo gusto per la parodia: Brunelda è una malacopia, una povera caricatura, una lasca imitazione della divinità. Eppure per quanto degradata, ella continua a chiamare gli uomini e a chiedere loro aiuto. Infatti, senza l'assistenza di Robinson e di Delamarche, che la lavano e le procurano da mangiare, ella di certo morrebbe. Brunelda trascorre il giorno coricata sopra un lercio canapè e ha come passatempo preferito quello di catturare con le mani le mosche che le ronzano attorno. L'unico tragitto che compie con le proprie gambe è quello che va dal suo giaciglio al balcone, dove nelle giornate particolarmente afose si illude di trovare un po' di frescura. Se si escludono questi pochi passi, Brunelda non compie nessun altro movimento, tanto che quando è costretta lasciare il suo polveroso sottotetto è Karl che la trasporta su di una carrozzella. L'immagine di questo Dio paralizzato, impotente, ridotto pressoché all'afasia, bisognoso degli uomini per la sua sopravvivenza, è di una struggente poesia.

All'inizio Karl è oltremodo infastidito dalle attenzioni che gli riserva Brunelda (ma anche in seguito non giungerà mai a una vera e propria consapevolezza del lato numinoso di questo singolare personaggio). Illuminante è il ruvido scambio di battute che i due hanno durante la sfilata del corteo elettorale. Brunelda avvicina agli occhi di Karl un binocolo, ma questo lo scosta con malcelata stizza: «Vedo bene così», dice il ragazzo; «Su prova», insiste Brunelda; «Ho gli occhi buoni, vedo tutto!» - «Su» - «No, non vedo niente» - «Ma adesso sì che vedi» - «No, non vedo ancora niente» - «Ma quando ti deciderai a vedere?» Quando si decideranno gli uomini ad aprire gli occhi e ad accorgersi che Dio non canta più, che non *può* più cantare, perché la sua creazione gli è sfuggita di mano? Quando capiranno che Dio, come le sirene del racconto, parla oggi solo con il suo silenzio e che proprio grazie a questo silenzio la sua parola diviene implacabile e ricca di seduzione come mai lo era stata prima? «Non fare sciocchezze, Rossmann», dice Robinson, «non perdere questa bella occasione. Dove troveresti un altro posto?» E' lo stesso suggerimento che gli dà il giovane studente della Torah, durante il colloquio notturno (parodia di quello tra Gesù e Nicodemo?) che questi ha con Karl.

5. La parodia kafkiana raggiunge il fastigio nell'ultimo capitolo, *Il teatro naturale di Okloma*. Il manifesto pubblicitario che Karl legge all'angolo di una strada è in realtà un raffinatissimo centone di noti passi vetero e neotestamentari: «Cercate il Signore, mentre si fa trovare; invocatelo, mentre è vicino» (*Is* 55: 6); «Ecco, io sto alla porta e busso» (*Ap* 3: 20); «Egli dice infatti: "Al momento favorevole ti ho esaudito e nel giorno della salvezza ti ho soccorso." Ecco ora il momento favorevole, ecco ora il giorno della salvezza» (*2 Cor* 6: 1-10); «Chiunque ha sete venga a bere, anche chi è senza soldi, venga lo stesso» (*Is* 55: 1-3); «Vegliate e state pronti, perché non sapete in quale giorno verrà il Signore» (*Mt* 24: 44).

Poche righe appena, dunque, ma fitte di citazioni bibliche, anche se il testo biblico al quale Kafka sembra indulgere di più – e che riproporrà nei romanzi successivi attraverso un gioco letterario che diverrà viepiù elusivo fino ai limiti dell'enigmaticità – è *l'Apocalisse* di Giovanni.

Il tempo è ormai finito, la storia è giudicata, le cose vecchie sono passate. L'attesa è finalmente compiuta: «il grande Teatro di Oklahoma vi chiama! Vi chiama solamente oggi, per una volta sola!» Oggi o mai più. Se di tempo ancora si vuole parlare, esso riguarda solo la decisione se partire o no per la cittadina di Clayton, se presentarsi o no al gran Teatro di Oklahoma. E *apocalisse* non è altro che questo: decisione, suprema *krisis*, l'ultima scelta concessa. Non vi più spazio per l'incertezza, per l'oscitanza, per il rinvio: oggi, dalle sei di mattina fino a mezzanotte, o mai più. Ma il Figlio dell'Uomo, quando tornerà, troverà la fede sulla terra? C'è ancora qualcuno che crede a questa *abnorme Novitas*? «C'erano tanti manifesti, e ai manifesti non crede più nessuno. E questo manifesto era ancora più inverosimile degli altri.» Come prestare fede a un annuncio che si rivolge a tutti (chiamando però ciascuno per nome: «Noi siamo il Teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto»)? «"Tutti sono i benvenuti", era scritto sul manifesto. Tutti, dunque anche Karl. Tutto quello che egli aveva fatto fino ad allora era dimenticato, nessuno glielo avrebbe più rinfacciato.» *Facta sunt!* «Le cose di prima sono passate [...]. Ecco, io faccio nuove tutte le cose.» (*Ap* 21: 1-6) Ecco giunta l'Ora decisiva: adesso tutta la partita si gioca su *come* ogni singolo si rapporterà a quest'ora.

Karl conta sul palmo della mano le poche monetine che pesca dalla tasca e si trova di fronte al dilemma se spendere il denaro per l'acquisto del biglietto ferroviario che lo porterà in tempo a Clayton o se conservarlo per i bisogni dei prossimi giorni. «Si decise subito, contò i soldi necessari per il viaggio e corse verso la ferrovia sotterranea.» Si decise subito: Karl si dimostra pronto (*estote parati!*) alla *krisis* aperta dall'*Apocalisse* e parte.

Giunto a Clayton, Rossmann scorge dinanzi all'ingresso dell'ippodromo un palco, sul quale centinaia di donne, vestite da angeli, suonano lunghe trombe d'oro. Sempre in chiave parodistica, ecco la visione della Gerusalemme celeste. La decisione è stata premiata: «Molto bene – dice a Karl il capo del personale – purtroppo, però, non tutti sanno comportarsi in modo così perfetto.» Anche se non ha le

carte in tegola per l'assunzione (non ha con sé il documento d'identità, indispensabile per presentare la propria candidatura), Karl è tuttavia assunto: «non c'è bisogno che lei abbia paura, noi possiamo impiegare tutti.» E infatti tutti i candidati, nessuno escluso, sono assunti al gran Teatro di Oklahoma.

La giornata termina con un banchetto, che richiama quello profetizzato da Isaia (*Is* 25: 6-12): «preparerà il Signore degli eserciti per tutti i popoli, su questo monte, un banchetto di grasse vivande [...]. Egli strapperà su questo monte il velo che copriva la faccia di tutti i popoli e la coltre che copriva tutte le genti. Eliminerà la morte per sempre; il Signore Dio asciugherà le lacrime su ogni volto.» Solo che, a differenza di quello messianico, in questo banchetto non vi è alcun Dio che passa di persona tra i commensali per confortarli e detergere le lacrime dai loro volti. Nella già ricordata fotografia che ritrae il palco presidenziale, al posto del Presidente degli Stati Uniti vi è uno spazio vuoto e oscuro.

Il Dio di *America* anticipa quello del *Processo* e del *Castello*. E' un Dio irriducibile a qualsivoglia verità. Questi è, nello stesso tempo, luce e tenebra, spazio luminoso e oscuro; è un Dio che ha il gusto per la metamorfosi, che assume le sembianze del paterno fochista, della tenera Therese, della protettiva capocuoca dell'Hotel Occidentale, ma *anche* del severo zio, dei loschi Robinson e Delamarche, dell'ambigua Brunelda. E' un Dio che attira e respinge, che salva e porta a perdizione.

6. Il romanzo si interrompe con Karl che, sul treno diretto a Oklahoma, osserva dal finestrino un rasserenante paesaggio americano incorniciato da alte montagne e da valli attraversate da larghi torrenti.

Karl, dunque, si spinge sempre più a Ovest, sempre più a Occidente, verso la terra dell'*occasus*. Se l'Eden, come si legge nel *Genesi*, si trova a Oriente, Karl si spinge esattamente nella direzione opposta (ma le due direzioni non sono in contraddizione tra loro: il Nome impronunciabile è un'en-diadi, contiene in sé e l'Oriente e l'Occidente, e l'altezza e la profondità, la necessità di pronunciarlo, quel nome, e il silenzio). New York, allora, non è il paradiso terrestre, come in un primo momento aveva creduto. Ma non lo è neppure Clayton. Questo, se esiste, si trova ancora a più a Ovest, e l'assunzione presso il Teatro di Oklahoma, luogo che sempre ci precede, è solo una delle tante tappe che ancora attendono Karl.

Anche nella scrittura Kafka si spingerà sempre più verso Occidente: nell'ultimo romanzo il padrone del castello si chiama, non a caso, conte Westwest. Solo tramontando a noi stessi potremo ritrovare l'Eden perduto; solo perdendosi ci si trova; solo nella fine è l'inizio. Nel punto di massima separazione, Occidente e Oriente si ritrovano: il castello, l'estremo limite dell'Occidente, l'ultimo avamposto, la vera sede del gran Teatro di Oklahoma, è uno spazio vuoto e oscuro perché è il luogo di compresenza perfetta, è dove le endiadi si inabissano per coincidere in un vertiginoso e indicibile punto solo.

«Il tramonto non significa strapparsi via da sé, ma rivolgersi al proprio stesso fondo, e lì ascoltare-obbedire all'Ultimo, per la cui misura tutti i distinti, in quanto perfettamente distinti, riconoscono la necessità del proprio congetturante interrogare.» (Massimo Cacciari, *Geofilosofia dell'Europa*)

Un'infernale Utopia

Postille a *Durante la costruzione della Muraglia cinese* di Franz Kafka.

di Andrea Panzavolta

*La guerra è pace.
La libertà è schiavitù.
L'ignoranza è forza.*

George Orwell, 1984

1. Forse non ci si discosta troppo dal vero se si afferma che la scrittura di Franz Kafka procede per enigmi. E se è enigmatica, essa, come l'oracolo delfico, nulla rivela, nulla nasconde, ma *semainei*, dà segni. Pertanto, chi affronta l'*ainigma* con la logica della contraddizione è destinato al fallimento. «Impara che non c'è niente sulla terra che sia connesso con i profeti o con le profezie», ammonisce Giocasta. Ma Edipo crede, invece, che una qualche connessione vi sia; e di qui la sua caduta.

Dunque, la comprensione di un racconto oltremodo enigmatico come *Durante la costruzione della Muraglia cinese*, soprattutto della sua prima parte, è possibile solo se il lettore si riappropria della sua stessa domanda, perché quanto più efficace è il suo interrogare, tanto più questi si approssimerà alla risposta.

2. Soffermeremo la nostra attenzione solo sulla prima parte del racconto, quella in cui si parla espressamente della Muraglia. L'anonimo Narratore ci informa per prima cosa che quella immane opera di ingegneria è stata terminata nel tratto più settentrionale dell'Impero e che, anziché formare una costruzione unica, è costituita da una serie di segmenti che, dipanandosi rispettivamente da sud-est e da sud-ovest, disegnano sulla carta una specie di cerchio o di quarto di cerchio. Alla possibile obiezione per la quale un'opera del genere non solo è del tutto inutile dal punto di vista difensivo (come può proteggere un muro crivellato da varchi?), ma è anche essa stessa in continuo pericolo, perché esposta agli assalti delle popolazioni nomadi che premono ai confini dell'Impero, il Narratore si affretta a ribattere che la Direzione – l'organo supremo preposto ai lavori – ha voluto apposta costruzioni parziali.

Con un gusto che a tratti vira nell'esotismo, il Narratore ci introduce in un paese favoloso, la cui vastità sfugge a qualsiasi comprensione («tanto è grande il nostro Paese, non c'è fiaba che raggiunga la sua vastità, a mala pena il cielo riesce ad abbracciarlo»), dove però il pullulare esuberante, e tendenzialmente anarchico, della vita, è mirabilmente organizzato per il conseguimento di un solo obiettivo: l'edificazione della grande Muraglia. Tutto le è subordinato: l'architettura e il mestiere del muratore sono le sole arti a essere tenute in somma considerazione e il resto è ammesso solo se è in rapporto con queste.

L'immagine o meglio il feticcio della Muraglia è inculcato nella testa dei sudditi fin dalla loro più tenera età. Il Narratore ricorda a proposito un episodio della sua infanzia, a suo modo assai eloquente. Si trovavano, lui e altri compagni, fanciulli appena saldi sulle gambe, nel giardino della scuola intenti alla costruzione di un muro in miniatura che il maestro aveva assegnato loro come compito, quando questi corse contro il muretto e lo fece crollare con un calcio, rimproverandoli poi così aspramente per la debolezza della costruzione da farli fuggire via in lacrime.

A mano a mano che ci si inoltra nel racconto, altri dettagli vengono alla luce. Intanto, i lavoratori sono suddivisi in classi: i capi superiori, i capi medi, gli operai a giornata e gli inferiori. Solo per questi ultimi è stato escogitato un sistema di turni lavorativi al fine di preservare il più possibile le energie e l'entusiasmo: una volta terminato il tratto di muro di loro competenza – di solito ciascuna *equipe* di lavoro, formata da quattro operai e da un sovrintendente, impiega cinque anni, con una media di cento metri per anno – essi sono spediti alle loro case. Durante il viaggio vedono altre parti della Muraglia, si rinsaldano nella convinzione che quell'immane opera di ingegneria stia procedendo a pieno regime, ricevono onorificenze dai superiori, vedono l'esultanza delle nuove masse di lavoratori e calmano così la loro impazienza. La vita tranquilla nel villaggio fa il resto: l'autorità di cui godono in quanto costruttori e la venerazione con cui sono ascoltati infiammano a tal punto il loro entusiasmo che essi ripartono prima che sia necessario, desiderosi di rimettersi all'opera. A questo punto, ci ragguaglia il Narratore, si verifica puntualmente un episodio singolare. La loro partenza è accompagnata da una sorta

di rituale, del tutto spontaneo peraltro, che la dice lunga su come la Muraglia sia ormai entrata nell'immaginario collettivo: gli operai sono accompagnati per un tratto di strada dalla restante popolazione del villaggio, in mezzo a un tripudio di vessilli e di orifiamme. Il fascino esercitato da questa liturgia è a tal segno possente da fare di tanti un solo corpo:

«ogni contadino era un fratello per il quale si costruiva un muro di protezione e per tutta la vita gli era grato con tutto ciò che era e possedeva. Unione, unione! Spalla a spalla, una danza di popolo, il sangue non più imprigionato nel meschino circolo delle membra, ma scorrente con dolcezza e con perpetuo ricorso attraverso la Cina infinita.»

3. A questo punto il Narratore inserisce l'inciso forse più importante di tutto il suo lungo racconto. Egli ricorda il libro di uno scienziato nel quale si tracciava un curioso parallelismo tra la Muraglia e la Torre di Babele. In questo scritto lo scienziato, dopo aver dimostrato, attraverso fonti documentali e indagini effettuate sul posto, che la costruzione, resa immortale dalle pagine della Bibbia, era fallita prima di tutto per la debolezza delle sue fondamenta, arriva a dire che «soltanto la grande Muraglia avrebbe dato per la prima volta nella storia le fondamenta sicure per una nuova torre di Babele. Prima dunque la Muraglia e poi la Torre.»

Il Narratore, dal canto suo, si affretta subito a dichiarare il proprio scetticismo nei riguardi di questa tesi: come può la Muraglia, si domanda, che non forma, mettendo insieme tutti i suoi frammenti, neppure un cerchio, fungere da fondamenta per una torre? Certo, conclude, deve trattarsi di un parlare figurato; ma allora perché – torna a interrogarsi con malcelata inquietudine – nel libro vi erano disegnati progetti ed erano state avanzate proposte assai particolareggiate su come convogliare le energie del popolo nella nuova opera? Il Narratore conclude l'*excursus* dicendo che, comunque stessero le cose, su tutto vigilavano insonni i membri della Direzione suprema, le cui mani, che correvano veloci sui fogli disegnando progetti, erano illuminate dal «riverbero di mondi divini» che filtrava dalla finestra.

4. Con una acribia tonale che non ha eguali, Kafka passa dal *maggiore* al *minore*, dalla luminosità meridiana alla paura. Che cosa ha voluto descrivere in realtà il Praghese in queste pagine così enigmatiche? Quali segrete verità le attraversano, come nervature di una pergamena guardata in controluce?

La Cina di Kafka, più che un luogo geografico, sembra uno dei tanti regni di Utopia che letterati e filosofi hanno creato con la loro fervida immaginazione. Eppure, a grado a grado che si procede nella lettura, si è afferrati alla gola da un oscuro senso di nausea. L'organizzazione capillare dei lavori e l'ammirevole efficienza della Direzione a ben vedere celano in sé qualcosa di allarmante. Intanto: che cos'è, veramente, la Direzione Suprema? Perché nessuno sa dove sia e chi ospiti? E perché vige la legge non scritta secondo cui bisogna comprendere con tutte le forze le disposizioni dei dirigenti, ma solo fino a un determinato limite e poi smettere di pensarci? Come fanno i dirigenti a essere informati di tutti e a vedere tutti? E poi: perché la popolazione è introdotta al culto della Muraglia fin dalla più verde età? E perché molti di coloro che invece sono riusciti a evitarlo, per ragioni meramente anagrafiche in quanto nati prima dell'avvio dei lavori, sono andati in perdizione, pur essendo bravissimi architetti e pur avendo steso progetti di gran lunga superiori a quello della Muraglia? E ancora: perché il Muro deve essere così solido da sfidare i secoli? Perché la sua costruzione procede a colpi di mille metri e tra un tratto di muro e l'altro vi sono «molte grandi lacune»? E perché il Narratore avanza il sospetto che un simile modo di procedere sia stato voluto scientemente dalla Direzione? E da ultimo: da chi o da che cosa deve proteggere la Muraglia se nessun popolo del Nord può costituire una minaccia, anzi se addirittura nessuno ha mai visto l'ombra di questi popoli?

5. Le pagine di Kafka sono davvero raggelanti. Come se fossimo a Perla – la terrificante città del romanzo di Alfred Kubin *L'altra parte*, che tanta influenza esercitò sullo stesso Kafka – o a Heliopolis di Ernst Junger o in *1984* di George Orwell o a W di George Perec, il paese descritto in *Durante la costruzione della Muraglia cinese* si rivela un luogo terribile, dove la comunità è asservita al volere di un organo – la Direzione – affatto *ab-solutus* che vede senza essere visto e controlla senza essere a sua volta controllato.

Che il Celeste Impero del racconto sia una rappresentazione metaforica degli inferni prodotti da qualunque Utopia realizzata può trovare conferma altresì nel suo paragone con la Torre di Babele, ipostasi di ogni volontà di potenza. La Muraglia, si è detto, è fatta di costruzioni parziali, anche se questa sembra essere la vulgata comunemente accolta. Il Narratore, infatti, in via del tutto incidentale, lascia cadere il sospetto che anche questa opinione condivisa sia una delle tante leggende sorte intorno alla costruzione e che in realtà il muro sia perfettamente integro, solo che, per la sua abnorme estensione, il singolo non può controllarlo né coi propri occhi né con la propria misura.

Questo sospetto, unito al paragone con la Torre di Babele, esaspera il già acuto senso di inquietudine che si avverte nelle pagine del racconto: se le cose stanno davvero in questi termini, se le fondamenta

sono gettate, vuol dire allora che imminente è la costruzione della Torre, anzi che questa è già stata intrapresa, senza che i costruttori, date le ciclopiche dimensioni dell'opera, se ne siano resi conto. Un nuovo *imperium*, dunque, sta sorgendo, che come quello babilonese lancia la propria sfida sia a livello verticale sia a livello orizzontale: a livello verticale, perché la nuova creatura politica tende a sostituirsi alla divinità, a edificare uno stato etico che si pone, apocalitticamente, quale *simia Dei* («divini», infatti, sono i mondi il cui riverbero bagna le mani dei dirigenti che disegnano i progetti); a livello orizzontale, perché essa è animata dal desiderio perverso di riunire sotto un'unica *oikumene* i popoli che vivono sull'orbe terraqueo. Tutto l'orizzonte della terra, insomma, dovrà avere una sola lingua, una sola cultura, una sola visione del mondo.

Scritto nel 1917, quando ancora la Grande Guerra spedisce al nocchiero stigio caterve di esseri umani, il racconto di Kafka sembra prefigurare le torri di Babele che nel '900 i totalitarismi riusciranno quasi a realizzare richiamandosi ora alla potenza della Natura, come il nazionalsocialismo, ora alla forza delle Leggi della Storia, come lo stalinismo.

Attraverso la chiaroveggenza che possiede la parabola, Kafka intuisce ciò che Hanna Arendt, quasi quarant'anni dopo, considera, in un celebre saggio dal titolo *L'origine dei totalitarismi* (1953), lo stigma della metafisica totalitaria: il tentativo, cioè, di annientare la capacità di pensare attraverso, paradossalmente, il pensiero logico. Sia la formulazione ideologica (nel nostro caso: dobbiamo costruire la Muraglia per difenderci dalle popolazioni del Nord), sia la mente di coloro che la fanno propria (tutti gli abitanti dell'Impero, perfino i bambini) debbono procedere all'unisono, impedendo che *il reale* possa irrompere e inceppare il meccanismo (non a caso, cadono in perdizione coloro che non sono stati indottrinati e che per questo conservano ancora un pensiero pericolosamente libero). Ai sudditi si richiede solo di acquisire le procedure logiche che discendono dalla premessa (le popolazioni del Settentrione sono aggressive ai limiti della spietatezza, dunque dobbiamo difenderci erigendo un muro), accettata come un assioma, come una verità apodittica e inconcussa. Ecco: le procedure logiche, non i contenuti logici, che sono visti, al contrario, con somma diffidenza (si è già accennato alla legge non scritta, secondo cui bisogna comprendere, sì, con tutte le forze le disposizioni dei dirigenti, ma solo fino a un certo punto, per poi smettere di pensarci ed eseguirle fideisticamente). Si forma così una seconda realtà, che l'Impero gabella come una realtà addirittura più vera del reale:

«Da chi doveva proteggere la grande Muraglia? Dai popoli del nord. Io sono oriundo della Cina sudorientale. Nessun popolo settentrionale ci può minacciare. Di loro leggiamo nei libri dei vecchi, le crudeltà che commettono secondo la loro natura ci fanno sospirare nelle nostre pacifiche verande. Nei quadri realistici degli artisti vediamo quelle facce di dannati, le bocche spalancate, le mascelle armate di gran denti aguzzi, gli occhi stretti che pare stiano già per spiare la preda che la bocca maciullerà e sbrannerà. Quando i bambini fanno i cattivi mostriamo loro questi quadri, ed essi si rifugiano piangendo tra le nostre braccia. Di quei popoli settentrionali però non sappiamo altro. Non li abbiamo mai visti e se non ci allontaniamo dal nostro villaggio non li vedremo mai [...]»

Così, attraverso la propaganda – il mito della grande Muraglia con cui sono cresciuti i bambini, le grandi manifestazioni di massa (altra parola totemica del '900) che accompagnano la partenza degli operai in una sorta di esaltazione mistica (le adunanze di Norimberga di lì a poco busseranno alla porta) – e attraverso il terrore (come si legge nel racconto, ci sono architetti che di fatto sono tolti dalla scena), la macchina totalitaria altera la datità (non vi è, infatti, alcun nemico che possa costituire la benché minima minaccia), liquefacendola nell'assunto che funge da premessa indiscussa – che funge da fondamentale! – dell'ideologia. Di qui si comprende l'insistenza dell'anonimo scienziato sul fatto che il Muro sia in realtà il basamento di un'erigenda Torre di Babele: eliminato il reale (che, si badi, non coincide con la completa realizzazione della Muraglia: già la posa della prima pietra aveva segnato la vittoria dell'ideologia, perché stava a significare che l'opera cui si stava mettendo mano era ormai universalmente accettata), cancellato, dunque, il reale, *vexilla regis prodeunt inferni*.

Pur con le dovute differenze, peraltro non determinanti, alle stesse conclusioni approda pure, in quel medesimo scorcio di tempo, Hugo von Hoffmannsthal con il dramma *La torre* (sul quale lavorerà dal 1901 al 1929, anno della sua morte), possente epicedio alla memoria di un Kosmos ormai distrutto, sulle cui macerie il Politico si aggira come figura del tutto inconsistente. Solo la Dittatura, questo è lo sconsolante assunto cui giunge Hoffmannsthal, potrà riempire attraverso l'aggressiva imposizione questo, ormai irrecuperabile, *vacuum* di potere.

Il Libro, nient'altro che il Libro

Postille a *Nella colonia penale* di Franz Kafka

di Andrea Panzavolta

«Io sono nel libro. Il libro è il mio universo, il mio paese, il mio tetto e il mio enigma. Il libro è il mio respiro e il mio riposo.»

Edmond Jabès,
Il libro delle interrogazioni

1. I diamanti di Zürau

Per curare i primi sintomi della tubercolosi, nel settembre del 1917 Franz Kafka partì per Zürau, dove viveva la sorella Ottla. Gli otto mesi che trascorse nel villaggio boemo furono, per sua stessa ammissione, il tempo più felice della sua vita. Il soggiorno a Zürau, sotto le ali protettrici della sorella, non solo gli fece avvertire un totale senso di pienezza, ma gli offrì anche l'occasione per ripensare, senza le tensioni violente cui era sottoposto a Praga, tutto il proprio passato.

Così, dagli immani giacimenti della sua anima, usando la penna come un implacabile setaccio, Kafka estrasse alcuni diamanti purissimi: sono abbaglianti impennate del pensiero il cui significato è a tal punto oscuro e impervio da sfiorare l'insondabilità. *Aforismi di Zürau* sono stati chiamati, anche se il suo Autore, stregato più dagli spazi bianchi dei quaderni in ottavo sui quali li trascriveva, si è ben guardato di proporre un titolo.

Uno di questi aforismi, il 27°, come la colonna di nubi che protegge Israele al passaggio del mare, è tenebra senza nome e insieme luce accecante; esso recita: «compiere il negativo continua a esserci imposto; il positivo ci è già accordato.»

Come Abramo – il kierkegaardiano «cavaliere della fede» – dovette interrogarsi con somma angoscia («quel che si omette, nella storia del patriarca, è l'angoscia»: è ancora Kierkegaard a parlare) sulle possibilità nascoste degli eventi, così Kafka – e di conserva noi, lettori di Kafka – dobbiamo interrogare non il “nero” delle lettere, bensì il “bianco” delle pagine per cogliere il senso ancora non rivelato – e mai compiutamente rivelabile – della Parola, del Verbum, del Logos (e dell'azione che dal Logos scaturisce).

Forse così deve essere letta l'opera tutta di Kafka; di sicuro così leggeremo *Nella colonia penale*.

2. Le interrogazioni di Jabès

«Che accade dietro questa porta? – Sfogliamo un libro. – Qual è la storia? – La presa di coscienza di un grido. – [...] – Qual è il tuo destino? – Aprire il libro. – Sei nel libro? – Il mio posto è sulla soglia. – È questo un racconto? – La mia storia è stata raccontata tante volte. – [...] – Ti comprendo male. – Le parole mi straziano. – Dove sei? – Nelle parole. – Qual è la tua verità? – Quella che mi dilania. – E la tua salvezza? – L'oblio delle mie parole. – Posso entrare? È già buio? – Una fiammella brucia in ogni vocabolo. – Posso entrare? È già buio intorno alla mia anima. – Intorno a me, la stessa oscurità.»

Questi stupendi versi di Edmond Jabès – tratti dal suo *Libro delle interrogazioni* – potrebbero provenire pure essi dai giacimenti di Zürau tanto sono abbacinanti. Il Libro di cui parla Jabès – il Libro che strazia Jabès per la sua indecifrabilità, ma anche lo consola con la promessa di un oltre-silenzio cui la pagina bianca rinvia – è quello che l'Ufficiale della colonia penale incide – ogni volta in modo diverso perché infiniti sono i commenti che se ne possono fare – sul corpo dei condannati a morte.

Le parole straziano, canta Jabès; eppure non si può fare a meno di *stare* nelle parole («Dove sei? – *Nelle parole*»). Ma lo stare è nel contempo una erranza: gli spazi bianchi in cui si iscrivono le parole rimandano ad altre dimore, a luoghi lontanissimi dall'Impero: non è un caso, infatti, che la vicenda narrata si svolga, appunto, in una colonia (penale, per più).

Davvero strazianti sono le parole. La vera interrogazione, diceva Origene, è come la lancia che trafigge il costato del Cristo e ne fa scaturire sangue. Proprio come gli aghi dell'erpice. Del resto, se la parola è viva, penetra – non può non penetrare – nel corpo di chi la ascolta, di chi la interroga: «infatti la parola di Dio è vivente ed efficace, più affilata di qualunque spada a doppio taglio, e penetrante fino a

dividere l'anima dallo spirito, le giunture dalle midolla; essa giudica i sentimenti e i pensieri del cuore», si legge nella *Lettera agli Ebrei* (4:52).

Solo così, solo interrogando incessantemente, solo domandando fino al punto da provare dolore nella propria carne (ma non è così anche per Ivan Karamazov? E, sopra tutti, non è così anche per Giobbe? Non è forse l'*interrogatio* insonne a procurare all'uomo di Uz sofferenze di gran lunga più atroci delle ulcere che gli corrodono le ossa?) è possibile ex-sistere. L'Ufficiale mostra all'Esploratore i disegni che possono essere incisi sul corpo dei condannati, ma questi «vide solo un labirinto di linee che si incrociavano continuamente e, fitte com'erano, quasi coprivano tutto il foglio, tanto che solo a fatica si poteva distinguere gli spazi bianchi.» Invitato a leggere, l'Esploratore confessa di non riuscirci, di non poter in alcun modo decifrare gli arabeschi vergati sui fogli. Una cecità davvero infrangibile, la sua: neppure quando l'Ufficiale, qualche pagina più avanti, gli sillaba sotto gli occhi la scritta "Sii giusto" egli riesce a vedere. Ma come sta scritto nel Libro, guai a coloro che, pur avendo gli occhi, non vedono.

Rifiutandosi di interrogare, concentrando la propria attenzione solo sul garbuglio delle linee e considerando niente gli spazi bianchi, l'Esploratore nemmeno ex-siste. Mirabile pena per contrappasso (e formidabile ironia kafkiana): colui che avrebbe dovuto esplorare, conoscere nuove contrade, percorrere strade mai battute da altri («*avia pervia peragro*» sentenziava Lucrezio) si rivela di una inettitudine disarmante. Alla fine del racconto egli parte dalla colonia penale nello stesso modo in cui vi era giunto: nel completo anonimato. Durante il suo breve soggiorno non dice nulla, non fa nulla. Si guarda bene, poi, dal riferire al nuovo Comandante gli eventi di cui è stato testimone. Neppure la profezia che annuncia la resurrezione del vecchio Comandante lo scuote dal suo torpore.

3. La sesta ora

«Non è facile decifrare lo scritto cogli occhi; ma [il condannato] lo decifra con le sue ferite. E' certamente una gran fatica e gli ci vogliono sei ore per compierla. Ma in quel punto l'erpice lo trafigge completamente e lo getta nella fossa.»

Gli fa eco Jabès con un verso di fiammeggiante bellezza: «Le quattro lettere che designano le mie origini sono le tue quattro dita. Ti rimane il pollice per schiacciarmi.» Quando finalmente l'uomo riesce a leggere lo scritto, a sillabare le quattro lettere che formano il sacro tetragramma, il dito della mano di Dio («*dexterae digitis divinæ*») lo schiaccia. Ha ragione Camus quando scrive che i personaggi di Kafka si gettano nell'abbraccio del Dio che li divora. Così avviene per Gregor Samsa e per Joseph K.: nel momento in cui decifrano lo scritto, muoiono (e le modalità della morte, salvi dettagli insignificanti, sono le medesime: al posto degli aghi abbiamo la mela che si conficca nell'esoscheletro dello scarafaggio Samsa e il coltello da macellaio che affonda nella gola di K.).

Assolutamente insensato, tuttavia, resta l'atto del leggere, se nel momento in cui si raggiunge la pienezza subito si è annientati. Al culmine del dolore, quando finalmente il condannato diviene intelligente, sul suo volto trasfigurato balugina il «riverbero di una giustizia finalmente raggiunta e già quasi svanita.» Ecco il segreto strazio che attraversa le pagine di Kafka, vale a dire la piena coscienza che il Libro non potrà mai essere letto nella sua interezza. È per questo che, prestandosi a infiniti commenti, letture, interpretazioni che tuttavia lasciano irrisolto l'Enigma e impronunciato il Nome, il Libro è il luogo dove la giustizia si raggiunge ma subito svanisce.

Mai più come *Nella colonia penale* Kafka riuscirà a dire meglio il carattere ek-statico dell'esserci: l'amore indicibile per il Libro è reso attraverso una *Verwandlung*, una metamorfosi, quella del proprio corpo nel Libro stesso. Così, al termine dell'esecuzione, sul letto non si trova più il corpo del condannato, ma il Libro.

L'ora sesta, tuttavia, per colui che del Libro è l'incarnazione vivente, è l'ora delle tenebre, è l'ora del supremo Silenzio. Quando l'Esploratore vede il volto dell'Ufficiale, non vi scorge alcun segno della promessa trasfigurazione: «quel che tutti gli altri nella macchina avevano trovato, per lui, no, non c'era stato.»

«Ed emesso un alto grido, rese lo spirito.» La storia, per riprendere i versi di Jabès – è la «presa di coscienza» di questo grido; è la presa di coscienza della mancata trasfigurazione del volto dell'Ufficiale.

4. O logos tou staurou

Delle voci si rincorrono: «credetemi», dice il Libro; «ma guardi almeno attentamente», dice l'Ufficiale; «la mia storia è stata raccontata tante volte», dice Jabès.

L'Ufficiale è l'ultimo uomo rimasto nella colonia a ricordare il vecchio comandante: «io sono l'unico ormai a difendere [...] l'eredità del vecchio comandante. [...] consumo tutte le mie forze per mantenere in vita quel che esiste.» Un tempo, quando questi era in vita, non si contavano i suoi seguaci; e quando vi era un'esecuzione la valle era sempre gremita di persone. Così, duemila anni prima, erano le folle

della Galilea che si raccoglievano attorno al Cristo per sentirlo parlare del Libro. E come questi invitava i bambini accanto a sé, così il vecchio comandante aveva premura di riservare ai più piccoli i posti davanti alla macchina, perché potessero vedere senza impedimenti l'esecuzione, perché potessero innamorarsi del Libro.

Ora però le esecuzioni sono disertate; le autorità, e segnatamente coloro che dovrebbero avere a cuore la giustizia («*diligite iustitiam, qui iudicatis terram!*»), si disinteressano del buon funzionamento della macchina, rinviano l'acquisto dei pezzi difettosi e tramano addirittura per abolirla. Solo l'Ufficiale resta fino alla fine al proprio posto, ormai consunta immagine di una «storia raccontata tante volte.» Eppure non cessa per un istante di parlare, di persuadere, di convincere l'Esploratore circa la necessità di ricorrere alla macchina: come il Cristo nell'evangelo di Giovanni, egli *si fa* parola, fa dell'annuncio del Libro, e della fedeltà al Libro, un atto di vita.

Ma ormai si sa come va a finire questa storia tante volte narrata. «“La procedura non l'ha dunque convinto” disse, tra sé [l'ufficiale]» (una eco lontana gli risponde: «Da tanto tempo sono con voi, e tu non mi hai conosciuto, Filippo?»; *Gv* 14:9); e poi subito dopo aggiunge: «“Allora è tempo”». È tempo della *mors turpissima*. L'Ufficiale si spoglia, mette in movimento la macchina, si stende sul letto, dà ordine al soldato di legargli le braccia e le gambe e attende il supplizio. Qualcosa tuttavia non funziona per il verso giusto, gli ingranaggi saltano, la macchina diventa incontrollabile e quella dell'Ufficiale sarà la più turpe delle morti, non per un surplus sofferenza, ma perché «quel che tutti gli altri nella macchina avevano trovato, per lui, no, non c'era stato.»

Ma nella *mors turpissima* ecco irrompere l'assoluto paradosso (e il più vertiginoso degli ossimori) del paolino o *logos tou staurou* (*1 Cor* 1:18), del *Verbum crucis*, del principio di identità (*logos*, appunto, parola su cui si regge tutta la filosofia classica) pensabile *insieme* al principio di contraddizione (*stauròs*, che è stoltezza, *moria*, per i greci e scandalo per i giudei), della morte pensabile *insieme* alla vita, del divino pensabile *insieme* all'umano, dell'analogia insomma tra ciò che è in sé con ciò che è altro da sé. Dunque non più *aut aut*, ma e l'uno e l'altro, il *logos* insieme allo *stauròs*. Così il Dio che muore è *anche* il Dio che risorge, e il Dio che risorge è *anche* il Dio che muore: Dio sarà in agonia fino alla fine dei tempi (Pascal).

In questo senso deve essere letta l'iscrizione incisa sul sepolcro del vecchio comandante: «Qui riposa il vecchio comandante. I suoi seguaci, che ora devono restare anonimi, gli hanno scavato questa tomba e posto questa lapide. Esiste una profezia, secondo cui il comandante, dopo un certo numero di anni, risorgerà e guiderà da questa casa i suoi seguaci alla riconquista della colonia. Abbiate fede e attendete!»

Ma ecco che si ritorna al punto di partenza. La profezia *deve* essere interrogata, l'invito ad avere fede *deve* essere sottoposto ad attenta lettura. Una sola cosa risulta indiscutibile: tutto chiede questa profezia, a tutto si offre, a tutto si presta, fuorché di essere negletta o, peggio ancora, di essere accettata con supina obbedienza: «il tuo volto, Signore, il tuo volto io *cerco*».

Ora più che mai risuona in tutta la sua terribile potenza quel “Ascolta, Israele!” (*Dt* 5:1) che funge da testata d'angolo del Libro.

Cari tiranni

Lettera al padre di Kafka e *Lettera a mia madre* di Simenon

di Andrea Panzavolta

TRA FALLIMENTO E RISCATTO

Alla fine di *Fanny e Alexander* – sommo monumento eretto da Ingmar Bergman non solo al cinema, ma anche al teatro (giacché non si può capire bene il primo senza una solida conoscenza del secondo) – il fantasma del vescovo Vergéus, il bieco, bigotto e ipocrita pastore d'anime che riversa sugli altri i mostri partoriti dalla sua spiritualità esulcerata, compare ad Alexander proprio quando questi ritrova la serenità perduta e nulla sembra ormai minacciarlo, gli fa lo sgambetto e gli dice con il cipiglio di sempre che non si libererà mai di lui.

Vergéus è la chiara rappresentazione di Erik Bergman, l'inflessibile pastore luterano con il quale il giovane Ingmar ebbe rapporti terribili. Per quanto misurato fosse nell'esercizio del suo ministero, a casa Erik dava mostra di una insospettabile indole malinconica alla quale si accompagnava una irritabilità che non di rado si traduceva in aperta violenza ai danni dei figli. Nella sua splendida autobiografia *Lanterna magica*, Bergman ricorda come il padre vietasse a lui e ai suoi fratelli di fischiare e di camminare con le mani in tasca e come ogni atto di insubordinazione fosse duramente punito (non di rado accadeva che egli fosse rinchiuso nell'armadio della sua stanza e terrorizzato dalla minaccia di un diavolo che nell'oscurità gli avrebbe rosicchiato i piedi). Implacabile custode dei cinque pilastri del luteranesimo – «peccato, confessione, punizione, perdono e grazia» – Erik Bergman divenne per Ingmar il simbolo di un cristianesimo asfittico, degradato a rito e a grossolana burocrazia, dove la Legge avvilita lo Spirito e Dio aveva le sembianze della marionetta che nella casa del buon ebreo Jakobi in un primo momento terrorizza Alexander con la sua voce reboante, ma che poi si affloscia per terra come uno straccio sporco.

La minaccia «non ti libererai mai di me» sembra risuonare anche nelle dolorose pagine della *Lettera al padre* di Kafka e della *Lettera a mia madre* di Simenon. Anche qui il padre o, nel caso di Simenon, la madre è un idolo barbarico che sempre incombe, una divinità ctonia a cui non si può sfuggire, un intero mondo che giunge da insondabili lontananze («quale mostruosa estraneità tra noi!», dice lo scrittore praghese; «siamo due stranieri che non parlano la stessa lingua», dice lo scrittore belga), che si abbatte sul figlio e che si conficca nella sua anima come la mela nel corpo dello scarafaggio Samsa. Tuttavia le analogie tra le due lettere finiscono qui, perché mentre Kafka si sottrae alla vita (un processo di sottrazione che troverà la sua acme nel romanzo incompiuto *Il castello* e nel racconto *La tana*), Simenon invece vi si abbandona. Così mentre la *Lettera al padre* è l'aperta ammissione di un fallimento, la *Lettera a mia madre* è il racconto di un riscatto.

«RESPINTO, GIUDICATO, SCONFITTO»

Come l'agrimensore K. del *Castello*, così Kafka nella *Lettera al padre* cerca la sua parte senza trovarla. Ha ragione Simenon quando scrive che «si conosce veramente qualcuno solo quando se n'è conosciuta l'infanzia». L'infanzia, ossia il passato. Ma Kafka non ha un passato. È vero: egli è animato da una incoercibile volontà di sapere, ma la sua ormai è un'esistenza estranea, ontologicamente tale, che si presta solo a essere schiacciata senza lasciare traccia alcuna. Una estraneità, questa, che a sua volta si riversa sulla parola e sulla scrittura. Se non v'è più un passato, se non è più possibile riannodare i fili spezzati della propria storia, non vi sono più nemmeno le parole per rappresentarla. Ne segue una sorta di afasia: «l'impossibilità di avere con te un dialogo pacato portò ad un'altra conseguenza, molto ovvia: disimparai a parlare». Proprio come Gregor Samsa, le cui parole a poco a poco si disarticolano, si frantumano, si svuotano fino a disfarsi del tutto. E la scrittura risente, non può non risentire, di questa spoliazione della parola. Nell'impervia e talvolta oscura prosa kafkiana vi è già il presentimento dell'imminente fine dell'avventura letteraria europea, che poi Samuel Beckett porterà alle sue estreme conseguenze, gettando via definitivamente il passato come Clov, in *Finale di partita*, getta via il ciarpame nel bidone della spazzatura.

Certo, sopravvivono ancora qua e là vestigia del passato, frammenti di ricordi, lacerti di frasi, ma sono insufficienti ad assegnare una parte. E se non si ha una parte – scrive Massimo Cacciari nel suo mirabile saggio *Hamletica* – non si ha alcun *dran*, alcun agire-che-decide, l'azione che intraprende un cammino verso un *télos* ben preciso, qualunque sia poi il suo esito: «dove vivevo ero respinto, giudicato, sconfitto, e la ricerca di una via di fuga mi affaticava sì terribilmente, ma non era un lavoro, erano sogni irrealizzabili e, escludendo piccole eccezioni, troppo superiori alle mie forze».

La ricerca di una via di fuga: ecco il nocciolo della questione. Ma nessuna via di fuga è data. Così la ricerca dell'agrimensore K. semplicemente si spegne (a ben vedere l'incompiutezza del *Castello* è in realtà una conclusione, anzi addirittura la più perfetta delle conclusioni possibili), proprio come quella del misterioso animale della *Tana* e dello stesso Franz della *Lettera al padre*. La ricerca si spegne perché non vi è più alcun significato che si possa dare all'azione e i personaggi si arenano in una immobilità assoluta (è difficile non scorgere in Samsa, ma soprattutto nell'animale della *Tana* e nell'agrimensore K. una sorta di antesignani degli eroi beckettiani, che recano impresse sulla fronte le parole di Belacqua «o frate, l'andar su che porta?»).

Terribile, dunque, è la figura del padre, ma più terribile ancora è il gesto del figlio di voltare le spalle alla vita. La violenza che si abbatte su di lui è certamente ingiusta e crudele, ma resta pur sempre, quale colpa originaria, il suo no alla vita. La *Lettera*, allora, è la cronaca del suo volontario allontanamento dall'amore, dal matrimonio, dalla famiglia. Illuminante a riguardo è un frammento tratto ancora una volta da *La tana*, il racconto che forse più di tutti ha strette analogie con la *Lettera al padre*. Minacciato da una presenza che giorno dopo giorno sente approssimarsi sempre più alla sua tana, l'animale della novella è, sì, persuaso che sia ragionevole scavare un cunicolo che funga da uscita di sicurezza (da «via di fuga») in caso di attacco, eppure non si de-cide mai all'azione e rinvia *sine die*:

«Questo sarebbe il lavoro necessario per il quale, diciamo pure, è troppo tardi, ma sarebbe necessario davvero, invece di stare a scavare qualche altra galleria esplorativa con l'unico scopo di dedicarmi, senza difesa e con tutte le mie forze, alla ricerca del pericolo [...] Ora non capisco più il mio piano precedente. Sensato com'era a suo tempo, non vi riscontro il minimo buon senso, di nuovo abbandono il lavoro, [...] ne ho abbastanza delle scoperte, pianto in asso ogni cosa [...]. Non so più che cosa vada cercando. Probabilmente soltanto un rinvio».

Il racconto si conclude con una frase agghiacciante: «tutto è rimasto immutato». Le medesime parole potrebbero figurare in epigrafe alla *Lettera*: terminata la lettura si ha l'impressione di un gioco a somma zero, dove dopo tanto parlare tutto resta immobile (ma come potrebbe essere altrimenti se le parole sono ormai indecifrabili?).

Come quella dell'imperatore anche questa lettera è destinata a qualcuno che mai la leggerà (e di fatto Kafka non la consegnerà mai al padre). L'estensore vorrebbe consegnarla, ma non lo fa perché sarebbe inutile: le parole che essa contiene sono ormai puro balbettio, del tutto incapace di rappresentare quella verità che pure pretende implacabilmente di essere rappresentata.

«MI OSTINO NELLA RICERCA DELLA VERITÀ»

«Cara mamma, tre anni e mezzo sono passati da quando, a novantun anni, sei morta, e ora soltanto, forse, comincio a capirti.» Come Bergman, anche Simenon è visitato da un fantasma. Il pensiero corre subito all'*Amleto* shakespeariano, dove lo spettro del padre compare per investire il figlio di una azione, di un *dran* (vendicare il suo assassinio). Ma mentre il principe di Danimarca – per riprendere ancora una volta il saggio *Hamletica* di Cacciari – mette in discussione il significato e il fondamento della chiamata del padre perché comprende di ignorare il passato nello stesso momento in cui questo gli è rivelato; Simenon, invece, se ne assume il carico, diviene nei suoi confronti responsabile.

La *Lettera a mia madre* è il tentativo, alla fine riuscito, di attraversare le acque limacciose del Lete e di erigere proprio sul passato, sull'angoscioso passato, un nuovo *kosmos*. «Nel corridoi si formano dei piccoli gruppi. Vediamo passare malati su letti a rotelle. [...] E io qui, a ostinarmi nella ricerca della verità, che continuo a cercare di capirti». Queste parole sono la pietra angolare sulla quale poggia l'intera *Lettera*.

È tutto fuorché indeciso, il comportamento del settantunenne Simenon: egli vuole essere (*to be*), vuole essere il figlio che fissa lo sguardo oltre la cortina del tempo, che vuole recuperare, tra i suoi interstizi, nomi, date, frasi, dettagli, volti, e volendo essere pure *fa*, giacché essere è fare. Se Kafka non ha una parte, una *persona*, perché non esiste più alcuna via che porti alla vita (tutto, infatti, è eterno «rinvio»), Simenon al contrario trova un fondamento per la propria azione e così facendo interviene sul tempo, ne spezza la continuità (fatta di rancori e di dubbi, di umiliazioni e di colpe) e inaugura un'epoca nuova. «Ho continuato a pensare. Ho continuato a cercare di capirti. E ho capito questo: che eri sempre stata buona.» Ecco il nuovo tempo, ecco la nuova era: finalmente ho capito, finalmente la verità è stata raggiunta. Ho de-ciso e mi sono salvato; la mia storia, il mio passato mi parlano e parlando fanno sentire tutto il loro terribile peso, ma io ho agito per liberarmene e ho fatto nuove le cose.

«Ho capito». È l'affermazione che suggella ogni autentica tragedia. Così dice Crespo quando già sotto i suoi occhi arde la pira, così dice Agamennone, così dice Edipo. *To pathein mathos*, attraverso il patire la conoscenza. L'impianto della *Lettera a mia madre* è massimamente classico: come gli eroi della tragedia greca, Simenon non solo conosce bene la tragicità dell'esistenza storica, ma è altresì persuaso che su di essa si possa agire (il *dran* che sempre salva). Non così invece Kafka, per il quale ogni decisione è impossibile perché o è già stata fatta o è già stata detta, e la volontà di oltrepassare il già-fatto e il già-detto mostra ormai tutta la sua infondatezza.

La *Lettera al padre* di Kafka e la *Lettera a mia madre* di Simenon mostrano così due forme ben distinte del tragico. Come nell'*Oresteia*, anche nella *Lettera* del grande romanziere belga i fantasmi dismettono la loro terrificante mutria e diventano Eumenidi, presenze che mostrano un *eu-mènos*, un buon-animo. Vergéus perde il suo ghigno e da persecutore si trasforma in presenza rassicurante: ora il suo «non ti libererai mai di me» suona come promessa di un reciproco appartenersi e donarsi.

Andrea Panzavolta
©Riproduzione riservata