



*Sin título*, Sarah Malfatti

# La poetica fisionomica di Franz Kafka

DARIO FERRARI  
*Università di Pisa*

**ABSTRACT:** This paper is an attempt to sketch out a reading of Kafka's work based on the idea that the *physiognomic principle* is the pillar of his grotesque poetics. According to this principle, Kafka's literary work is not to be interpreted (i.e. there is no meaning beyond it to look for) but it is instead to be read as an experimental machine that immanently produces its own sense. This anti-transcendent reading, which makes use of some fundamental philosophical accounts (such as Deleuze and Guattari's, Wittgenstein's and Adorno's), is developed in particular in two directions: on the one side the abolition of the subject and on the other side the creation of an anti-perspective and anti-metaphorical literature.

**KEYWORDS:** Kafka, physiognomy, immanence, grotesque.



(Il significato: una fisionomia).

L. Wittgenstein

1. In un appunto dei *Quaderni in ottavo* (poi trascritto nei cosiddetti *Aforismi di Zürau*) si trova una laconica definizione della poetica kafkiana. Tutto ciò che si dirà nelle pagine che seguono è da considerarsi come una sorta di glossa a tale definizione, che pone come cardine dell'opera kafkiana quello che si potrebbe agevolmente chiamare *principio fisionomico*, e che costituisce, in ultima analisi, l'asse portante della dimensione grottesca della sua arte. La formulazione kafkiana di un tale principio suona come segue: «La nostra arte è un essere abbagliati dalla verità; vera è la luce sul volto che arretra con una smorfia, nient'altro».<sup>1</sup>

Ricondurre l'arte a un'espressione fisionomica, a smorfia, significa anzitutto questo: che il senso che essa produce non sarà da ricercare in un'origine dimenticata o in una trascendenza soprasensibile (fosse pure infinitamente distante o beffardamente assente), ma che tale senso è incessantemente prodotto dalla macchina letteraria come effetto di superficie, come configurazione fisionomica, come chiaroscuro. Il grottesco kafkiano sancisce precisamente l'impossibilità dell'opera di rimandare a un significato trascendente, che non sia cioè immanente al segno che lo esprime.

Non si tratta dunque per Kafka di esprimere per via metaforica brandelli di una verità che ci resterebbe altrimenti del tutto incomprensibile<sup>2</sup>. Si tratta al contrario di negare precisamente la natura rappresentativa dell'arte, ovvero di negarle quello statuto che la vorrebbe reclusa nei limiti di un

<sup>1</sup> AZ, 63. Per le opere più citate utilizzeremo le sigle qui indicate: E = *Erzählungen* (Racconti); P = *Der Prozess* (Il Processo); S = *Das Schloss* (Il castello); CD = Confessioni e Diari; AZ = Aforismi di Zürau.

<sup>2</sup> Cfr. BAIONI, 1962: pp. 15-6. La lettura di Baioni assume lo stesso principio a cardine della poetica kafkiana, traendone tuttavia conclusioni opposte a quelle presentate qui.

rispecchiamento, magari imperfetto, di una verità superiore, e ricondurla piuttosto alla sua natura poetica, ovvero alla produzione autonoma del proprio senso, senza il dovere di rispondere a una verità trascendente o a una realtà fondante in quanto rappresentata: non dunque il volto come restituzione dimidiata di un'inaccessibile luce divina, ma piuttosto la smorfia (definita come luce-sul-volto) come la possibilità indefinita di una produzione autonoma di senso da parte dell'opera d'arte. La stessa metafora sembra dunque esclusa dalla poetica fisionomica, proprio perché risponde allo stesso principio della moltiplicazione dei piani di riferimento, in quanto congiunge e gerarchizza il piano letterale col piano figurato. La necessità di prendere Kafka alla lettera, senza spiegazione, traslazione o reperimento di un significato secondo, ulteriore all'immanenza del segno linguistico stesso, appare come il principale corollario di una lettura fisionomica («Le metafore sono una delle tante cose che mi fanno disperare dei miei scritti»<sup>3</sup>).

Tutta l'opera di Kafka è volta proprio a squalificare la possibilità di un senso ulteriore. Per questo, per esempio, non c'è bisogno di conoscere la Legge in base alla quale si viene torturati (nella *Strafkolonie*), poiché essa si esaurisce all'azione meccanica con cui un erpice la incide sulla pelle del condannato. E per lo stesso motivo non occorre al Tribunale un codice di procedura, poiché esso coincide perfettamente con ciò che il tribunale fa, così come le fasi del procedimento giudiziario possono tranquillamente dedursi non da registri ma direttamente dai tratti degli imputati, che il Processo rende addirittura più belli. La Legge stessa in base alla quale gli imputati vengono condannati, quella legge che resta taciuta lungo tutto il romanzo, che sembra sconosciuta allo stesso tribunale, e in virtù della cui diffusa ignoranza sembra impossibile dirsi innocenti («dice di non conoscere la legge e allo stesso tempo dice di essere innocente»<sup>4</sup>), questa stessa legge ha una sola fugace manifestazione: un libro pornografico<sup>5</sup>. Al posto di un Significato, di un Codice, di un Universale, ovvero di ciò che siamo abituati ad aspettarci da una Legge, restano, enigmatici e non trasponibili in un senso compiuto, una serie di corpi, di posizioni, di inesplicati gesti osceni.

Anche Adorno e Benjamin, al di là di molte divergenze, concordano nel riconoscere un valore centrale nell'opera kafkiana alla dimensione della gestualità, una delle manifestazioni fondamentali del principio fisionomico. In particolare Adorno sostiene che il gesto sia l'«è così» della letteratura kafkiana, ovvero manifesti il dato bruto e inesplicabile, l'impossibilità linguistica di figurare la verità, trovandosi di

---

<sup>3</sup> CD, 603.

<sup>4</sup> P, 7.

<sup>5</sup> P, 43 «K. aprì il libro che stava sopra agli altri, gli si presentò una figura sconcia. Un uomo e una donna stavano seduti nudi su un canapè, l'intenzione volgare del disegnatore era evidente, ma la sua imperizia era stata tale che alla fine si vedevano soltanto un uomo e una donna che emergevano con eccessiva corposità dalla illustrazione».

fatto il linguaggio in frantumi: «il prelinguistico» chiosa «dà così lo sgambetto alla polisignificanza»<sup>6</sup>. Ora, questa osservazione è condivisibile solo a patto di chiarirne i termini come segue: non bisogna considerare il prelinguistico come qualcosa di ulteriore rispetto al linguaggio, una sorta di ineffabile, che in quanto tale non permette alla polisignificanza dei testi kafkiani di compiersi (ovvero di significare). Cioè: bisogna evitare di squalificare il linguaggio in quanto «in frantumi», in quanto cioè non sarebbe in grado di far trasparire una luce ulteriore, a favore di una datità prelinguistica, che giace al di fuori del linguaggio stesso e dunque lo trascende. *L'elemento gestuale di Kafka è piuttosto da cogliersi all'interno del linguaggio stesso*. Ovvero la fisionomia – il gesto – lungi dall'essere un che di extralinguistico, è quel significato che deriva dal particolare strutturarsi del linguaggio kafkiano stesso, dalle sue tensioni, dal suo aspetto gestuale ed espressivo. Il linguaggio che si trova in frantumi, il linguaggio che ha perduto il suo potere, non è dunque il linguaggio in quanto tale, ma il linguaggio in quanto capacità di *spiegare*, ovvero di fondare razionalmente se stesso. Ciò che è venuto meno è dunque la possibilità di un meta-linguaggio<sup>7</sup>, come possibilità ermeneutica da far intervenire sul testo, a dirimerlo, a interpretarlo o anche a sancirne la non-interpretabilità. La lingua kafkiana, nel suo peculiare comporsi come lingua del grottesco, ovvero come espressione di se stessa in termini di smorfia o di gesto, è al contrario ciò che produce senso, anziché rimandarvi. La priorità del prelinguistico sul linguistico va dunque intesa come la priorità dell'elemento fisionomico del linguaggio rispetto al linguaggio inteso come detentore della facoltà esplicativa, come detentore di una certa capacità di significare la realtà, di rispecchiarla. In questo senso forse si potrebbe parlare della dimensione fisionomica del linguaggio come di una prelinguisticità del linguaggio stesso.

È da qui che si sviluppa la questione del grottesco kafkiano, dal momento che Kafka rinuncia a un certo modo di fare letteratura, congedandosi sostanzialmente dal modello rappresentazionale, denotazionale del linguaggio, a favore di un suo uso sperimentale. Così Kafka si fa autore e interprete di una svolta narrativa, che si manifesta come un nuovo tipo di scrittura che si pone in rapporto inedito rispetto all'oggetto, non più descrivendolo (o spiegandolo), ma costituendolo in base alle proprie risorse<sup>8</sup>, destituendo la relazione rappresentativa tra soggetto e oggetto. La metamorfosi non si può spiegare, proprio perché va a costituire un nuovo campo, definito da una nuova modalità di scrittura, che ha preso congedo dalla volontà di rappresentare il proprio oggetto. Un discorso analogo si potrebbe fare per il *Processo*, che segna, nello spazio del suo celebre *incipit*, lo scarto tra la logica comune, che si esaurisce al primo periodo, in cui ancora vige il concetto di causa («Qualcuno doveva aver calunniato Joseph K. perché

---

<sup>6</sup> Adorno, 1972: p. 254.

<sup>7</sup> Gargani, 1992: p. 32.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

senza che avesse fatto niente di male, una mattina fu arrestato»<sup>9</sup>) e tutto lo svolgimento successivo, dominato da una logica diversa, inafferrabile ma non per questo meno stringente<sup>10</sup>. È in questo senso che bisogna leggere anche l'affermazione di F. Welsch per cui Kafka ha preso alla lettera il comandamento aniconico della Torah («Non ti farai immagine»)<sup>11</sup>, proprio perché egli si è confinato in un territorio in cui non ha più senso parlare di «fare immagini di qualcosa», semplicemente perché una simile idea presuppone un modello linguistico denotativo (ovvero postula una qualche corrispondenza o specularità tra linguaggio e realtà, e dunque la possibilità del primo di rappresentare la seconda). E questo senza tuttavia abbandonare la precisione linguistica che contraddistingue il modello denotativo, naturalistico: il grottesco linguistico kafkiano consiste esattamente nel fare un uso non-denotativo di un linguaggio che di per sé si dà nella forma denotativa. «Non ricordo più le cause» dice l'ipotetico estensore del brano *Durante la costruzione della muraglia cinese*, «ma qui non hanno importanza»<sup>12</sup>.

Fare dunque una letteratura secondo questo modello fisionomico, ovvero riconsegnando alle risorse dell'opera stessa e del linguaggio la capacità di produrre autonomamente il proprio senso, significa anzitutto svincolare la scrittura da quelle istanze che ambirebbero a offrirle dei fondamenti esterni, ovvero, in due sensi opposti e complementari, bisogna che essa si renda indipendente sia da un'istanza soggettivistica (la scrittura come rappresentazione di soggetti prelinguistici o come prodotto di un'interiorità) che da un'istanza trascendente (la scrittura come riflesso o trasposizione di significati superiori). A questi due sviluppi (antisoggettivistico e immanentista) del principio fisionomico sono dedicate le analisi che seguono.

2. Il primo e più diretto corollario della poetica fisionomica è contenuto infatti in un altro dei celebri aforismi di Zürau: «Per l'ultima volta psicologia!»<sup>13</sup>. La letteratura fisionomica si dichiara incompatibile con una letteratura intesa a restituire una qualche interiorità, ed è facile ricondurre questa incompatibilità al rigetto kafkiano per qualsiasi dimensione ulteriore e fondante, sia essa declinata in termini di trascendenza o in termini di interiorità. Da questo punto di vista, dunque, la narrativa kafkiana si presenta come programmaticamente senza soggetto, sia perché de-psicologizza i suoi personaggi (il cosiddetto soggetto di enunciato), li svuota, li comprime, li rende bidimensionali, privi di qualsiasi tratto

---

<sup>9</sup> P, 3.

<sup>10</sup> Zagari, 1981: p. 151.

<sup>11</sup> Blanchot, 1983: p. 99.

<sup>12</sup> E, 410, *Durante la costruzione della muraglia cinese*.

<sup>13</sup> AZ, 93. Cfr. Baioni 1962.

particolare (se non, per lo più, fisico), sia perché elimina, inaugurando un modo inedito di scrittura, l'istanza narrativa stessa (il cosiddetto soggetto di enunciazione).

La desoggettivazione del personaggio è probabilmente uno dei primi tratti che colpiscono il lettore di Kafka. Le sue figure, i suoi personaggi, rifuggono la possibilità stessa di un'identificazione da parte del lettore, mancando di qualsiasi tratto distintivo, di qualsiasi profondità, di qualsiasi identità in cui rispecchiarsi. È sorprendente come Kafka riesca a scrivere interi romanzi senza che il loro protagonista venga mai caratterizzato individualmente. Non sappiamo niente di *chi* sia Gregor Samsa, o Joseph K., o l'agrimensore, se non alcune nozioni affatto generali, la professione, poco altro: niente in grado di caratterizzarli. Per lo stesso motivo l'autore decide di privarli via via anche di un nome (da Karl Rossmann, a Joseph K., a K.): che senso avrebbe, del resto, dare un nome a entità affatto intercambiabili, più simili a funzioni che ad un essere umano? Kafka elimina il soggetto per deperimento: i suoi testi pullulano di figure in continuo dimagrimento, e c'è un gusto quasi morboso nel veder morire i personaggi per consunzione, per rifiuto di cibo<sup>14</sup>. La galleria dei digiunatori kafkiani è sterminata: dal protagonista del racconto omonimo (*Un digiunatore*), al cane che contrappone l'arte della musica a quella del cibo, finendo per rifiutare quest'ultimo, da Gregor che muore volontariamente di fame alla consunzione progressiva di K. nel *Castello* (e a quella correlativa di Frieda, e di Jeremias)<sup>15</sup>. Se insomma non bastasse il fatto di presentare personaggi già svuotati di qualsiasi soggettività, Kafka indugia ulteriormente a mostrarcene il processo fisico di annullamento, quasi a riportare continuamente la nostra attenzione sulla loro scomparsa, sulla loro perdita di consistenza.

Da un certo punto di vista è lecita la posizione di Adorno per cui l'antipsicologismo kafkiano sarebbe in qualche modo una radicalizzazione, una presa alla lettera, della psicanalisi freudiana, proprio

<sup>14</sup> Cfr. Canetti, 1996: p. 145.

<sup>15</sup> Si potrebbe tracciare una sorta di linea genealogica di digiunatori, dal Bartleby di Melville al Michael K di Coetzee. Il primo, cronologicamente precedente all'opera di Kafka, è forse il più kafkiano degli eroi della letteratura, e stupisce che non compaia nella galleria di predecessori kafkiani stilata da Borges (che pure amava molto tanto Kafka quanto Bartleby). Anche qui siamo di fronte ad un personaggio a due dimensioni, capace solo di rifiutare ciò che gli viene proposto, che diviene piccolo, quasi impercettibile, una sorta di Odradek, inutile ed inspiegabile, anch'egli digiunatore, e anch'egli destinato a divenire pietra, come il Prometeo kafkiano. Tra Bartleby e Kafka si trovano certe consonanze a volte perfino letterali (tanto nel finale, in cui l'autismo di Bartleby è ricondotto al suo contatto con lettere spedite e mai arrivate – e qui è difficile non pensare al *Messaggio dell'imperatore* – e di un passo in cui l'avvocato dice di essere angustiato dalla possibilità che Bartleby, nella sua insignificanza, possa sopravvivergli, che è, letteralmente, *Il cruccio del padre di famiglia* rispetto a Odradek. Quanto alla potente figura di digiunatore che Coetzee dipinge sullo sfondo della guerra sudafricana, in questo caso il richiamo a Kafka è più che esplicito. Il K. coetzeeano è anch'egli perfettamente insignificante, e usa questa sua insignificanza, questa sua impercettibilità per sottrarsi alla logica della, tracciando linee di fuga sempre nuove. Ma, seppure entrambe queste grandi opere sono profondamente kafkiane, non lo sono tuttavia fino in fondo, non riuscendo a congedarsi dal meccanismo esplicativo che Kafka fa saltare risolutamente: così nel finale Melville sente il bisogno di riportare il comportamento di Bartleby ad una logica (quella dei messaggi mai giunti a destinazione), e così Coetzee ha bisogno di inserire una seconda parte, scritta in prima persona, in cui a parlare è il medico di un campo di guerra, in cui spiega, o cerca di spiegare, Michael K, e in cui, in sostanza, offre al lettore una chiave di lettura della sua opera.

perché essa mette in discussione il soggetto tradizionalmente inteso, la categoria borghese di individuo, e la scompone in pulsioni molteplici<sup>16</sup>. Ma al contempo, bisogna aggiungere, letteralizzandola e radicalizzandola, Kafka contesta la psicanalisi proprio nella misura in cui essa cerca di tradurre il linguaggio dell'inconscio, cerca di spiegarlo (tornando all'inservibile modello causalistico), e in qualche modo quindi di ricostituire quel soggetto psicologico che essa invece si era posta sulla via di distruggere.

L'individuo in Kafka (e questo è più che mai evidente nei testi di una certa lunghezza) è sostituito da funzioni (letteralmente anonime) che svolgono ruoli di ingranaggio all'interno di una macchina narrativa, sia essa un meccanismo scacchistico di azione (del tribunale) e reazione (della funzione K.), o un meccanismo zenoniano di avvicinamento indefinito e interminabile alla meta (il Castello, ma anche *Un messaggio dell'imperatore*), o un semplice pezzo necessario al funzionamento di una macchina vera e propria (*Nella colonia penale*). In Kafka dunque «non c'è più posto per una volontà, né libera né schiava»<sup>17</sup>, e la leva di Archimede (la scrittura) funziona solo se usata contro se stessi<sup>18</sup>, se cioè la sua prima vittima è la supposta consistenza personale.

A fornire semmai una controparte della negazione di un'entità individuale, autonoma, dotata di profondità e identica, è il rifiorire dei corpi, che in qualche modo rappresentano l'equivalente della roccia di Prometeo, ovvero il fondo di cui si constata l'esistenza, inspiegabile, infondata, eppure presente. Anche questo sembra un portato del principio fisionomico, ovvero del rifiuto dell'interiorità a favore della smorfia. La tradizione chassidica, che cerca di stabilire un rapporto produttivo tra corpo e anima, sembra superata, se non rovesciata<sup>19</sup>: non un rapporto tra anima e corpo, ma la distruzione dell'anima, e il residuo enigmatico di un corpo inspiegabile, non il pericolo di un ottundimento dell'anima nel corpo, ma il pericolo opposto, che l'anima si allei con il mondo esterno al fine di distruggere anche questo residuo («Il mondo e il mio io schiantano il mio corpo in un contrasto inconciliabile»<sup>20</sup>). Esempi di questo movimento (che si capisce meglio se se ne coglie la specularità al movimento di Prometeo) sono i finali speculari della *Metamorfosi* e di *Un digiunatore*, in cui alle morti per consunzione dei protagonisti l'autore oppone l'emergere di due corpi, belli, presenti, e privi di quelle spiegazioni alla ricerca delle quali Gregor e il digiunatore sono morti: il corpo della sorella di Gregor e quello della pantera che occuperà la gabbia del

---

<sup>16</sup> Cfr. Adorno, 1972: p. 257.

<sup>17</sup> CD, 748.

<sup>18</sup> CD, 803.

<sup>19</sup> G. Baioni vede entrambi questi rapporti (io-corpo e Kafka-Chassidismo) esattamente invertiti: il corpo costituirebbe qualcosa di inadeguato (e porta la *Metamorfosi* a sostegno della sua tesi) e Kafka sarebbe intenzionato a realizzare l'armonia chassidica di anima e corpo (Baioni, 1962: pp. 87-90).

<sup>20</sup> CD, 761.

digiunatore. Altrettanto chiara anche la punizione di *Nella colonia penale*, in cui non ci si cura che il condannato abbia conoscenza né della sua colpa, né del codice in base a cui è condannato, ma il comandamento violato viene inciso direttamente sul corpo, senza mediazione. In linea con questa idea della corporeità lo stesso Joseph K., si potrebbe pensare, rifiuta di darsi autonomamente la morte (come tuttavia comprende chiaramente di dover fare), allo scopo di conseguire la suprema bellezza riservata al volto del martire<sup>21</sup>.

Ma neanche la corporeità, per quanto in linea con il principio fisionomico, basta a dare una risposta alla perdita del soggetto, ovvero non offre una controparte sufficiente, in grado di resistere all'implacabile movimento dissolutivo kafkiano. L'identità risulta inattuabile anche dal punto di vista dei corpi: tutti si somigliano, nessuno ha un corpo suo, tutti sembrano condividere alcuni semplici modelli corporei, intercambiabili. Più che ricercare una salvezza nella bellezza transeunte dei corpi, secondo la strada che batterà per esempio Céline, Kafka preferisce retrocedere alla marionetta di Kleist e alla sua superiorità rispetto all'umano. Nei romanzi in particolar modo proliferano le coppie diaboliche, in cui non sussiste alcuna differenza: Robinson e Delamarche (*Amerika*), Franz e Willem, i boia vestiti da tenori (*Il Processo*), gli inquilini della *Metamorfosi* (stavolta un terzetto anziché una coppia), e soprattutto di Artur e Jeremias nel *Castello*. Con questi ultimi il principio leibniziano degli indiscernibili (*poser deux choses indiscernables c'est poser la même chose sous deux noms*) diventa ancor più evidente. K., che anzitutto dovrebbe riconoscere in Artur e Jeremias i suoi vecchi aiutanti e invece non li riconosce affatto, dopo averne constatato la somiglianza («Vi somigliate come serpenti»<sup>22</sup>) decide di chiamarli entrambi Artur, riconfermando che anche le differenze fisiche non esistono, esattamente come l'avvocato spiegava a Joseph K. che non esistono differenze procedurali e individuali tra gli imputati, e che essi non fanno che recitare in continuazione un canovaccio immutabile. Ma questa somiglianza si esponenzializza: anche Barnabas assomiglia agli aiutanti, e altrettanto alle sorelle, che si somigliano fra di loro, e via dicendo, fino a riconoscere che nel villaggio, in fondo, non ci sono grosse differenze somatiche. Anche la storia di Amalia lo riconferma: il suo peccato non è stato solo rifiutare le *avance* oscene di Sortini (cosa che si sarebbe potuta risolvere), ma è stato quello di voler essere amata in quanto essere unico e non in quanto rappresentante generica della classe delle ragazze che devono giacere con i funzionari.

Il punto per cui Kafka si trova a rifiutare anche questa forma di identificazione somatica è che il corpo è ancora *forma*, sebbene di natura diversa rispetto alla forma dominante, autoritativa, della forma-

---

<sup>21</sup> Cfr. Stimilli, 2001: pp. 70-1. Cfr. AZ, 33: «I martiri non sottovalutano il corpo, lasciano che sia innalzato sulla croce, in questo vanno d'accordo con i loro avversari».

<sup>22</sup> S, 58.



individuo, della forma-soggetto. L'opera di Kafka dovrà quindi tracciare delle vie di fuga in direzione dell'assenza di forma, in direzione dell'inumano. Il primo passaggio di questa fuga, come suggeriscono Deleuze e Guattari, è il divenire-animale, di cui i racconti offrono una quantità di variazioni, da quella più lineare della metamorfosi, in cui la via di fuga è letteralmente un divenire animale (che non rappresenta affatto la condanna borghese e burocratica, ma l'esatto opposto, ovvero il tentativo di divenire altro, di non soggiacere a quella condanna)<sup>23</sup>, a quella inversa del divenire-umano di *Rotpeter*, alle varie declinazioni animali di Bucefalo, della tana, di Josephine, del cane indagatore e così via<sup>24</sup>. Si tratta di tentativi di fuga che spezzano i ponti tra l'uomo e l'animale, e che creano fratture tali che risultano non più reversibili. Ma l'animale stesso, come già il corpo, è soggetto a riterritorializzazioni (o a ri-edipizzazioni, per usare gli strumenti deleuziano-guattariani), ovvero a nuove imposizioni di forma, ovvero a nuovi ritorni di soggettivazione. Per questo la via è quella del regresso al biologico, all'in-umano, all'infinitamente piccolo: la soluzione kafkiana è quella di divenire pure intensità, impercettibili, molecolari. La realizzazione massima di questo movimento è probabilmente quella di Odradek, è l'assoluta irrilevanza, l'assoluta inutilizzabilità, l'assenza di scopi, di origine, di meta («Via-di-qui; ecco la mia meta»<sup>25</sup>). Un'annotazione dei quaderni in ottavo dice molto chiaramente:

Due possibilità: farsi infinitamente piccolo o esserlo. La seconda è compimento, perciò stasi; la prima inizio, perciò azione.

Per evitare un errore verbale: ciò che bisogna distruggere attivamente deve essere prima tenuto molto stretto con l'occhio e con la mano: ciò che si sbriciola si sbriciola, ma non può essere distrutto.<sup>26</sup>

Il punto non è dunque la semplice negazione della distruzione, ma piuttosto porre la possibilità di tracciare attivamente una via di fuga, che consiste nel rendersi inafferrabile dalle morse che cercano di catturarci. Qui risiede la politica rivoluzionaria di Kafka: nel rendersi irreperibile al sistema dei valori vigente, nello sbriciolarsi, nel rendersi irrilevante per non essere più catturabile. È in questo modo che ci si rende effettivamente sovversivi, svincolandosi anzitutto dalla logica del servo-padrone, in cui fare la rivoluzione significa lottare per gli stessi valori che sono dei signori o dei padri. La riscrittura kafkiana della dialettica hegeliana è un pezzo di comicità devastante: «L'animale strappa la frusta al padrone e si frusta da solo per diventare padrone, e non sa che questa è soltanto una fantasia prodotta da un nuovo nodo nella correggia della frusta del padrone»<sup>27</sup>. Kafka rifiuta Edipo (non vuole uccidere il padre, non vuole prendere

<sup>23</sup> Cfr. Godani, 2001: pp. 132-7.

<sup>24</sup> Cfr. Deleuze, Guattari, 1975: pp. 62-8.

<sup>25</sup> E, 454, *La partenza*.

<sup>26</sup> CD, 736.

<sup>27</sup> AZ, 29.

il suo posto, i suoi valori, il suo ruolo, vuole anzi restare eternamente infantile, eternamente minore: la malattia e la scrittura sono le sue armi) e rifiuta il sistema vigente dei valori, se ne fugge, diventa scarafaggio, diventa Odradek, diventa inafferrabile, si sbriciola e cerca così di cessare di essere soggetto, di essere umano e dunque imputabile.

Si può riportare ancora un'espressione di questa proliferazione dei divenire-microscopico, dei divenire-molecolare, e dunque dei divenire-plurale, del soggetto kafkiano, cui lo stesso autore conferisce una coda dal valore politico (cosa affatto rara, almeno da un punto di vista esplicito): «Egli vive nella diaspora. I suoi elementi, un'orda di libertà, percorrono il mondo. [...] Come può esserne responsabile? E questa è ancora responsabilità?»<sup>28</sup>. Può sembrare assurdo, eppure l'autore noto per il suo complesso di Edipo e per il suo esser perseguitato dai sensi di colpa, colui che scrive a più riprese che la colpa è sempre indubitabile, finisce in realtà per essere il poeta dell'innocenza universale, mostrando l'origine sociale e convenzionale di ogni colpa, facendo evaporare, assieme al soggetto, la sua responsabilità. Ma allora, si potrebbe chiedere, perché la colpa, perché mettere in scena sempre condanne inappellabili? La risposta potrebbe essere la seguente: perché quello è l'esito dell'impostazione soggettivistica nella quale siamo immersi, nostro malgrado, e che significa inderogabilmente imputare, giudicare, condannare: la letteratura di Kafka è una fuga nell'inumano, un regresso all'organico per scongiurare il mondo della colpa (che è un sinonimo del mondo del soggetto), e lo fa attraverso questi divenire-impercettibile così come attraverso lo svuotamento, il dimagrimento, la negazione del personaggio come qualcosa di consistente, identico, formato.

3. Il secondo aspetto dell'antisoggettivismo kafkiano è quello che investe il soggetto di enunciazione, ovvero quell'istanza che pone la narrazione stessa, e che comunemente si dice narratore. Esiste infatti naturalmente la possibilità di annullare il personaggio, privandolo di qualsiasi consistenza e profondità, continuando tuttavia a conservare la dimensione soggettivistica semplicemente trasposta all'interno della voce narrativa. Kafka si pone invece alla volta della costituzione di una scrittura *impersonale*, ovvero un tipo di scrittura che neghi un soggetto come istanza narrativa stessa, dando l'idea di una scrittura esistente di per sé (ancora la roccia di Prometeo, infondata e inspiegabile) che sia opera di nessun autore, che non dipenda da alcuna messa in atto, una sorta di scrittura senza scrittore (così come Nietzsche invitava a pensare

---

<sup>28</sup> CD, 810. A una conclusione a suo modo analoga era giunto, nel *Processo*, lo stesso Joseph K.: «Ma io non sono colpevole, c'è un errore. Ma come può essere mai colpevole un uomo?» (P, 174). L'errore di Joseph K. sta proprio nel legare l'innocenza al suo essere uomo: finché si è uomini si è soggetti ad imputazione, si è responsabili: l'innocenza è appannaggio esclusivo dell'inumano.

l'azione indipendente dalla finzione dell'autore).

Per comprendere meglio questo punto conviene fare un passo in direzione degli studi di linguistica di Émile Benveniste, e in particolare di quelli in cui si prendono in considerazione le relazioni tra le persone dei verbi, i pronomi, il linguaggio e la soggettività (o meglio, lo status di persona)<sup>29</sup>. La tesi del linguista francese è che sia lecito parlare di persona solo riferendosi alle prime due persone, mentre la terza è propriamente la non-persona, ovvero il designatore di un oggetto, di una cosa, o di un *assente*: i grammatici arabi, per esempio, distinguono colui che parla (l'io, la *persona* io), colui cui il discorso è rivolto (il tu, la *persona non-io*; è evidente che queste due persone sono designatori aperti, o vuoti, che dipendono da chi nella contingenza prende parola, e risultano anche reversibili), e colui che è assente (la terza *non-persona*). La flessione del verbo nella maggior parte delle lingue europee, che prevede una simmetria delle tre persone, sarebbe dunque una «regolare eccezione», perché ci priva della percezione immediata della distanza incolmabile tra le persone dialogiche e la non-persona, che sfugge alla logica della dialettica. La terza persona, e ciò è più che mai evidente nel caso dei verbi impersonali (*tonat, it rains, Es blitzt*), sarebbe quindi la forma di un evento senza soggetto, laddove, spiega Benveniste, dovremmo tradurre un «*Avis volat*» con un «*Volat* (scil. *avis*)», per sottolineare l'autonomia del verbo dal soggetto, ridotto qui a protesi dispensabile. Si tratta della strada aperta da Nietzsche nel secolo precedente, laddove suggeriva di sostituire all'*Ich denke*, un più appropriato *Es denkt*, traducendo l'intera grammatica che presuppone il soggetto con una grammatica impersonale, grazie alla quale liberarci dell'illusione di un io sostanziale. Dunque Benveniste mostra come la terza persona si sottragga alla logica del dialogo, e in questo modo all'idea stessa di persona, facendolo coincidere al contempo con nessun soggetto o con ogni soggetto, proprio in virtù del suo non essere vincolato a una rigida forma personale.

È proprio a partire dai risultati conseguiti da questi studi che Blanchot potrà parlare, riguardo a Kafka, di una scrittura impersonale, o ancora più chiaramente, di scrittura al *neutro*. Niente a che vedere con l'impersonalità del romanzo ottocentesco, con la pretesa scomparsa del narratore nel realismo, in cui colui che prendeva la parola tendeva a eclissarsi, a negarsi, a pretendersi trasparente per far emergere tanti piccoli ego, più o meno tormentati, più o meno reali, tridimensionali, che il narratore si limitava a mostrare sollevando una sorta di sipario, e illuminando una porzione del mondo. In Kafka non c'è questo occultamento dell'istanza narrante, proprio perché la scrittura si mette in gioco al neutro: «la terza persona narrativa in cui parla il neutro non si accontenta di inserirsi nel posto tradizionalmente occupato dal soggetto. [...] La terza persona narrativa destituisce il soggetto ed espropria l'azione transitiva o la

<sup>29</sup> Benveniste, 1971. Cfr. Esposito, 2007.

possibilità obiettiva [...]: la parola del racconto lascia sempre intravedere che le cose raccontate non sono mai raccontate da nessuno»<sup>30</sup>. È questo il miracolo della prosa kafkiana, il suo risultare spesso così inavvicinabile, indecifrabile: essa ha preso congedo da ogni forma, anche residua, di soggettività. L'impersonale della scrittura fa dei soggetti ciò che il cielo fa delle cornacchie<sup>31</sup>, non prova nulla contro di loro (nel senso che non si pone sul loro stesso piano, non si fa esso stesso soggetto), ma si limita a porre l'impossibilità. La narrazione (sono di nuovo le parole di Blanchot), diventa con Kafka afona, non ha più posto all'interno dell'opera, né ha più il potere di sovrastarla: essa parla da un non-luogo, da un fuori, da un'esteriorità (il che significa eliminare ogni messa a fuoco, compresa quella dell'afocalità, mito realista). Si tratta di una sorta di teorema di limitazione<sup>32</sup>, al pari di quelli che sono fioriti in ambito fisico, matematico, filosofico, che rappresentano alcune delle esperienze teoretiche più significative della contemporaneità, e che sanciscono un'impossibilità, un punto oltre il quale non si può, *costitutivamente*, andare. Al pari di un Gödel o di un Heisenberg, Kafka pone dunque il teorema di limitazione del campo narrativo, ponendo l'impossibilità di un punto di vista tanto interno quanto esterno, costringendo di fatto la scrittura ad abbandonare la possibilità di una prospettiva per aprirla a un *continuum* disponibile a ogni possibile relazione.

Kafka, nel 1920, pochi anni prima della morte, scrive un breve testo, solitamente trascurato, in cui attacca con forza l'idea di soggetto per sostituirvi quella di una molteplicità di singolarità disperse, non riconducibili ad una forma. Il testo si chiama *Er (Egli)* e fin dal titolo sembra trovarsi programmaticamente in accordo con la linea della scrittura all'impersonale, tanto più se si pensa che generalmente si associa questo «egli» con lo stesso Kafka, facendo di questo testo una – particolarissima – autobiografia, in cui non si parla mai realmente di una persona, ma piuttosto della necessità di disfarsi definitivamente del concetto stesso di persona («Egli vive nella diaspora. I suoi elementi, un'orda di libertà, percorrono il mondo»<sup>33</sup>). Inoltre lo stesso autore riconduceva il suo metodo letterario a tre mosse: «Vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo»<sup>34</sup>, ovvero scrivere significa ottenere uno sguardo che muova dalla estraniamento di se stessi (dalla propria reificazione), per poi liberarsi perfino del residuo di se stessi, della percezione di sé fatta dall'esterno, e non far restare altro che uno sguardo dal fuori, ormai impersonale, finalmente neutro.

---

<sup>30</sup> Blanchot, 1983: pp. 137-8.

<sup>31</sup> AZ, 32.

<sup>32</sup> Cfr. Gargani, 1992: pp. 30-1.

<sup>33</sup> CD, 810.

<sup>34</sup> CD, 723.

4. Si è già parlato, in apertura, della difficoltà di trovare un *significato* all'opera kafkiana, proprio perché la sua stupefacente polisemia sembra autorizzare una quantità di letture, lasciando tuttavia sempre l'impressione che nessuna di esse riesca ad attagliarsi perfettamente al testo, risultando sempre limitata, parziale, in certo senso arbitraria. È ciò che Luciano Zagari ha chiamato una «supersignificatività»<sup>35</sup>, ovvero quel modo tutto kafkiano di accennare ad altro, di mostrare la possibilità di qualcosa di ulteriore. Questa supersignificatività è però detta essere «libera e sfuggente», proprio perché offre al lettore possibilità innumerevoli, senza permettere mai di lasciarsi cogliere definitivamente. Ciò è particolarmente evidente nel *Processo*, che mette in scena una logica autonoma, non completamente afferrabile, la logica «stringente dell'incongruo e dell'inadeguato»<sup>36</sup>, che non riesce tuttavia a precipitare in un significato specifico. Così Kafka sembra costruire delle perfette strutture astratte, dei rapporti di forza senza referente: il rapporto tra K. e il Castello può rimandare a quello tra padre e figlio, o quello tra Dio e uomo, tra centro e periferia, tra singolo e stato burocratico e via dicendo, ma in realtà pone solo la struttura formale di tali rapporti, ai quali ciascun referente si attaglia solo formalmente. Sempre di più la prosa kafkiana si trasforma in un meccanismo, che si limita a mostrare il suo inesorabile funzionamento. Se nei suoi testi più giovanili (si pensi a *La condanna* o ad *America*), l'istanza paterna poteva essere ancora rintracciabile piuttosto chiaramente, sempre più questa viene sostituita con delle macchine sempre più complesse (il punto di passaggio può essere individuato nella *Strafkolonie*, che mette letteralmente in scena una macchina astratta, che farà da modello in minore alle grandi costruzioni narrative successive), quella del tribunale, quella del castello, quella della tana.

Ci troviamo qui di fronte a una nuova applicazione del principio fisionomico, di cui la struttura meccanica non è che una delle necessarie e più avanzate applicazioni. Tutto il procedimento narrativo deve svolgersi all'interno della macchina, allo stesso modo in cui tutto deve essere ricompreso dall'espressione fisionomica del volto, senza tentazioni di trascendere: il significato è immanente all'opera, alla sua fisionomia, alla sua struttura, e corrisponde sostanzialmente al suo stesso funzionamento. L'immanenza del significato è esemplificata, di nuovo alla lettera, e di nuovo nella *Strafkolonie*, dal sistema di punizione, che incide con l'erpice il comandamento violato direttamente sul corpo del condannato, ignaro tanto della sua colpa quanto della legge cui ha contravvenuto. È la diabolica idea kafkiana dell'Incarnazione: la colpa impressa, incisa, tatuata nella pelle, la colpa e il castigo che fanno tutt'uno e che agiscono direttamente come macchina della tortura. Senza alcun bisogno di rifarsi a un codice normativo da ricercare all'esterno della macchina stessa, senza bisogno di legge trascendente né di codice di procedura,

---

<sup>35</sup> Zagari, 1981: p. 145.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 175.

la colpa è immediatamente impressa a fuoco, meccanicamente, nella carne: tutto si svolge sulla pelle del condannato e internamente alla macchina: credere che il tutto avvenga perché una legge superiore alla macchina stessa lo comanda è un'ipotesi che aggiunge il lettore (o l'esploratore del racconto) abituato a una logica di tipo diverso, a codici normativi, a norme trascendenti di riferimento.

Questo meccanismo è più che mai all'opera nei due grandi romanzi kafkiani. Si prenda il *Processo*: non si parla mai di capi d'accusa in base ai quali K. sarebbe imputato («Non posso nemmeno dirle che lei è accusato, o meglio, non so se lo è. Lei è in arresto, questo è esatto, di più non so»<sup>37</sup>), non si sa quale sia la legge cui ci si rifà (il codice essendo stato sostituito da libri pornografici), non si riesce a capire quale sia la logica del processo, o meglio, non si riesce ad attribuirgli alcuna logica dall'esterno, ma si vede tuttavia che il tribunale ha una logica implacabile, che funziona meticolosamente. L'unico modo per comprendere la legge è, anziché cercare di capirla, di sviscerarla e di darle un nome, quello di capire che essa esiste solo immanentemente all'azione del tribunale: *la legge è il tribunale*, il suo funzionamento, il suo meccanismo, la sua implacabile procedura, la prassi con la quale opera. In un breve testo vertiginosamente talmudico (ovvero in cui proliferano vorticosamente le interpretazioni), dal titolo *La questione delle leggi*, questa essenziale coincidenza tra prassi e significato (ciò che propriamente è l'immanentismo kafkiano) è espressa nel modo più chiaro: «Se esiste una legge, può essere soltanto questa: legge è *ciò che fa* la nobiltà»<sup>38</sup>. Così Kafka risponde all'antica questione dell'Eutifrone (se sia buono ciò che fanno gli dei o se piuttosto gli dei facciano ciò che è in sé buono) dicendo che non esiste alcun buono, alcuna legge preesistente e sovraordinata, ma esiste solo una prassi che si autoimpone come legge. È per questo che ogni cosa è detta appartenere al tribunale, le donne che si concedono ai funzionari, il pittore Titorelli, l'avvocato, le bambine («Anche queste bambine sono del tribunale. [...] Tutto è del tribunale»), e naturalmente K. stesso («*Sein* significa due cose: essere e appartenergli»<sup>39</sup>). Ed è del resto allo stesso principio che bisogna ricondurre la paradossale spiegazione del pittore sui metodi con cui si può venir fuori dal processo<sup>40</sup>: l'assoluzione vera è di fatto impossibile (vorrebbe dire uscire dalla macchina, estrarsi dal meccanismo, alla ricerca di un fuori che semplicemente non è dato, giacché tutto si svolge nell'immanenza del procedimento giudiziario); possibili sono solo l'assoluzione apparente e il rinvio illimitato, ovvero l'iterazione infinita del procedimento, poiché solo questo conviene al mantenimento della macchina processuale stessa. Deleuze e

<sup>37</sup> P, 11.

<sup>38</sup> E, 445, *La questione delle leggi*. In realtà la struttura talmudica del racconto tenderebbe a squalificare anche questa interpretazione, che però sembra nuovamente riconfermata dal finale: «L'unica legge visibile e indubitabile è la nobiltà, e noi dovremmo forse privarci di quest'unica legge?».

<sup>39</sup> AZ, 46.

<sup>40</sup> P, 125.

Guattari, che pure offrono una lettura immanentista del *Processo*, lo fanno tuttavia in maniera teoricamente ed esegeticamente molto dispendiosa, ovvero da una parte identificando la legge al desiderio (ciò che corrisponde tuttavia a precisi intenti teorici grazie ai quali arruolare Kafka tra le proprie file) e dall'altra sacrificando all'inesauribilità del procedimento kafkiano il finale stesso dell'opera, vale a dire negando che l'esecuzione costituisca effettivamente il capitolo finale. Ora, sebbene l'ordine dei capitoli sia effettivamente mobile, non essendo stato effettuato dall'autore alcun montaggio dei capitoli e sebbene non si possa considerare definitiva la scansione proposta da Max Brod, che pure è divenuta canonica, bisogna tuttavia rilevare che la sostanziale totalità delle proposte filologiche converge nel ritenere il capitolo dell'esecuzione come quello conclusivo. Ma anche non volendo considerare decisivo dal punto di vista teorico questo argomento filologico, si può tuttavia sottolineare come non sia necessario collegare la proliferazione indefinita di un'opera con l'assenza di finale, essendo possibile una proliferazione *interna* altrettanto illimitata (anzi, di un ordine di infinito maggiore rispetto a quello della semplice enumerazione).

Un discorso analogo, anche se non perfettamente speculare, trattandosi qui di un movimento macchinico opposto, si può fare per quanto riguarda il *Castello*. Anche qui è indispensabile capire come il castello non rappresenti un'istanza superiore o trascendente rispetto al villaggio che gli si mostra sottomesso: il castello è piuttosto *la logica del villaggio*, il suo complesso meccanismo burocratico e gerarchizzante. Ancora una volta, tutti appartengono al Castello («Questo villaggio appartiene al castello. Chi vi abita o vi pernotta, abita e pernotta, in certo modo, nel castello»<sup>41</sup>), ancora una volta è impossibile rifarsi a una regola superiore, a un codice, a una norma in base alla quale comprendere il castello: il castello è ciò che fa, con una logica non meno stringente del tribunale, anche se con un meccanismo, anziché persecutorio, di ostentata indifferenza, quasi di fuga. Il fatto che venga sottolineata l'impossibilità dell'errore da parte dell'amministrazione del castello<sup>42</sup>, per esempio, è un ulteriore segno del fatto che il castello non può sbagliare perché non ha regole da seguire, essendo il suo stesso funzionamento, la sua stessa prassi, la regola. E quello che K., «nel suo donchisciottismo»<sup>43</sup>, non può e non vuole capire è che il castello non esiste nel modo in cui lo pensa lui: K. vuole per forza un potere trascendente, continua a parlare del Conte, quando tutti gli dicono di lasciarlo perdere, continua a credere alla sua superiorità e normatività quando a ogni pagina diviene più chiaro che il suo potere è immanente e onnipresente, continua a credere a un vero e proprio castello anche quando diventa chiaro che quello che viene chiamato

---

<sup>41</sup> S, 43.

<sup>42</sup> S, 98.

<sup>43</sup> Cfr. Robert, 1969: p. 261. Riprendo in queste pagine alcune delle conclusioni di Robert.

così non è che un'irregolare «accozzaglia di casupole senza alcuna caratteristica, tranne quella di essere costruite in pietra, ma l'intonaco era cascato da un pezzo, e la pietra pareva sgretolarsi»<sup>44</sup>. La scoperta più dolorosa è per K. quella di scoprire che Klamm è nei suoi confronti completamente indifferente, che si limita a registrare le sue vittorie e le sue sconfitte, e in ogni caso si complimenta con lui: è questa indifferenza che risulta intollerabile a K., proprio perché (come i lettori, del resto) vorrebbe un giudice, un'istanza suprema a cui appellarsi, un trascendenza cui conformarsi. Non è così: il castello, come il tribunale, è un processo immanente che non risponde ad altro che al proprio meccanismo. Non a caso il «peccato di trascendenza», il volere ad ogni costo un'istanza sovraordinata, è il peccato medesimo di Joseph K., anche lui desideroso di confrontarsi con un giudice, con una corte dotata di facoltà di giudizio, e si trova invece incessantemente a scontrarsi con il proliferare degli uffici, delle cancellerie, dei funzionari, degli impiegati, degli avvocati senza potere.

Il punto è che non è possibile porsi al di fuori della macchina, dell'ingranaggio, del funzionamento, dell'immanenza, ed è invece proprio quello che i personaggi kafkiani cercano di fare, votandosi al fallimento, alla condanna finale. Lo sguardo dall'alto, la distanza che qualsiasi giudizio richiede, è proprio ciò che Kafka nega, squalificando di fatto la possibilità stessa del giudizio. Si è già da sempre all'interno della macchina, e non si può provare ad entrarci. È quello che mette chiaramente in scena la parabola *Di fronte alla legge*, ed è la lezione che Kafka ha ancora una volta appreso da Kleist, da quel Michael Kohlhaas che è cittadino irreprensibile finché si muove nell'orizzonte della giustizia comune, e diviene assassino e distruttore non appena si mette alla ricerca della giustizia stessa<sup>45</sup>. In Kleist però il racconto ruota attorno a un campo specifico, la giustizia, che mostra un funzionamento analogo alla legge kafkiana, ma che ammette ancora di avere un fuori: Kafka nega dal canto suo qualsiasi fuori, si limita a porre un meccanismo e a farlo agire implacabilmente.

Dal punto di vista dell'assenza di un oltre, di un piano ulteriore (quello stesso piano che permette un giudizio o un metalinguaggio), si può tornare a comprendere molto più in profondità la questione della letteralità kafkiana, ovvero la necessità di leggere Kafka *alla lettera*, senza individuare nella sua opera metafore, la cui natura è quella di unire due campi, due piani: la superficie letterale dalla quale si parla e la profondità che conferisce alla metafora stessa una significazione. La lettura di Kafka è come quella che richiede la Torah, che non tollera interpretazioni, né ammette che le si sovrappongano concetti dall'alto<sup>46</sup>. Il gesto di Kafka è l'abolizione della metafora: il principio kafkiano della metamorfosi è l'opposto stesso

---

<sup>44</sup> S, 48-49.

<sup>45</sup> Cfr. Gargani, 1992: p. 43.

<sup>46</sup> Adorno, 1972: p. 252.



della metafora, ovvero è quel divenire che si compie tutto sullo stesso piano, sulla stessa superficie, senza scartare mai su di un piano ulteriore, che in qualche modo lo spieghi o lo giustifichi. Letteralità significa dunque anzitutto aver eliminato il piano normativo, autoritativo, che permette il passaggio dal letterale al figurato, che instaura di fatto una priorità in virtù di un punto di vista superiore, esterno, privilegiato, che passi inevitabilmente per un metalinguaggio. È un principio che lo stesso Kafka, in un modo tuttavia molto criptico, elabora, ancora una volta, in uno dei brevi capoversi che compongono *Er*: bisogna martellare «precisamente non in modo che si possa dire “per lui questo martellare è un nulla”, bensì “per lui questo martellare è vero martellare e nello stesso tempo anche un nulla”»<sup>47</sup>. Dire che il martellare è un nulla è un gesto ermeneutico, di chi riporta l'atto al suo significato (o alla sua assenza di significato), dire che è un vero martellare significa invece prenderlo alla lettera, leggerlo come un gesto effettivo che al contempo però non rimandi a niente di ulteriore, che non sia spiegabile né fondato («e allo stesso tempo un nulla»).

La letteralità kafkiana significa dunque anzitutto un'arte della superficie, dove cioè tutto si gioca su un solo e medesimo piano, che è quello creato di volta in volta dalle macchine narrative: la superficie-tana, la superficie-processo, la superficie-castello ecc. La dialettica tra *Hintergrund* e *Vordergrund*, non solo mostra una rottura insanabile, che impedisce ogni passaggio dall'uno all'altro, ma è interrotta dall'assenza concreta di ogni possibilità di un *Hintergrund*. Si tratta del modo in cui Kafka porta a termine il proposito nietzscheano di demolire il «mondo dietro il mondo», la profondità stessa, per far sussistere solo il mondo apparente, il mondo della superficie e delle illusioni, per mostrare finalmente che esso *non* è apparente e anzi è tutto ciò che propriamente c'è. Tutto il senso di questa superficie non sarà da ricercare dunque nella profondità che la fonda o nella trascendenza da cui sarebbe esiliata, ma dalla sua stessa produzione immanente di senso, ovvero dalla sua fisionomia. Questa legge della superficie è testimoniata in Kafka anche dal fenomeno della *contiguità*, che il romanzo *Il processo* mette in scena vorticosamente: tutto è in connessione con tutto, si passa da una parte all'altra della città con una porta, ogni solaio ha la sua cancelleria, ogni sgabuzzino la sua stanza delle torture. Tutto nel *Processo* è sistemato sullo stesso piano, sono sparite le differenze tra primo piano e sfondo, si è perduta la prospettiva, e questo apre alla feroce comicità grottesca kafkiana: non l'ironia, sottile arte delle altezze, produttrice di differenze e di gerarchie, ma la comicità, arte della superficie, arte di frantumare un mondo e di ricompone i pezzi come in una pala medievale, la cui assenza di elementi prospettici è la base stessa del grottesco.

È questo l'ultimo aspetto che vorrei toccare, l'ultima incarnazione del principio fisionomico sulla linea dell'immanenza: l'a-prospettivismo kafkiano. Blanchot, nella sua lettura al neutro della scrittura

---

<sup>47</sup> CD, 814.

dell'autore praghese parla del castello come del «luogo dell'indifferenza del neutro»<sup>48</sup>, cioè di quel punto di fuga dove, anziché convergere, tutte le prospettive si disperdono, giungendo così a disporsi, anziché come linee di forza gerarchizzanti (primo piano e sfondo), su di una medesima superficie indistinguibile che lavora inesorabilmente per rendere impossibile qualunque ulteriorità, qualunque prospettiva superiore. Allo stesso principio risponde anche l'illimitatezza (potenziale; ma adombrata, mostrata, sperimentata) dei romanzi kafkiani. Se il principio della prospettiva è la selezione, ovvero la scelta di quali elementi lasciar fuori dallo sguardo, quali mettere in vista, quali rendere piccoli o impercettibili, il principio dell'illimitatezza fonda un'estetica esattamente opposta, in cui potenzialmente tutto, ognuna delle infinite connessioni possibili, viene all'esistenza. È evidente che, come Zenone non può enumerare tutti gli infiniti passaggi con cui Achille si avvicina alla tartaruga senza mai raggiungerla, neanche Kafka potrà mai vedere la fine dei suoi romanzi, che dovrebbero concludersi con un «e così via, all'infinito». È per questo che la colpa degli scrittori coincide con quello che per Kafka è il peggiore dei peccati umani: l'impazienza («Tutti gli errori umani sono impazienza, una prematura interruzione della metodicità»<sup>49</sup>), quell'impazienza di terminare l'opera prima che abbia realizzato l'intero orizzonte delle connessioni possibili, ovvero prima che si sia mostrata interminabile, come la difesa di Joseph K., o il processo eternamente rinviato.

Nella raccolta *Durante la costruzione della muraglia cinese* si trova un inquietante racconto, intitolato *Un incrocio*, che parla di un piccolo animale, uno degli infiniti animali mostruosi kafkiani, per metà agnello e per metà gatto, che anela soltanto a una morte pietosa. Il finale del racconto, poi tagliato dall'autore, recitava così: «Un ragazzino ereditò da suo padre nient'altro che un gatto e grazie a quel gatto divenne sindaco di Londra. Che cosa diverrò io, grazie al mio animale, alla mia eredità? Dove si estende la città sterminata?»<sup>50</sup>. Il mondo ereditato da Kafka è questa città infinita, senza limiti, senza trascendenza, senza legge: un'opera sterminata e mostruosa, che anziché di rimandare a un senso superiore e perduto, non cessa di produrlo nell'immanenza del proprio funzionamento, nella smorfia grottesca della propria scrittura.

## Bibliografia

Adorno, Theodor Wiesegrund. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi, 1972.

Baioni, Giuliano. *Kafka. Romanzo e parabola*. Milano: Feltrinelli, 1962.

<sup>48</sup> Blanchot, 1983: p. 153.

<sup>49</sup> AZ, 2.

<sup>50</sup> CD, 702.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique général*. Paris: Gallimard, 1966.

Blanchot, Maurice. *Da Kafka a Kafka*. Trad. Milano: Feltrinelli, 1983.

Canetti, Elias. *La coscienza delle parole*. Trad. R. Colorni, F. Jesi. Milano: Adelphi, 1996.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka – Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

Esposito, Roberto. *Terza persona*. Torino: Einaudi, 2007.

Gargani, Aldo Giorgio. *Il coraggio di essere*. Roma-Bari: Laterza, 1992.

Godani, Paolo. *Estasi e divenire. Un'estetica delle vie di scampo*. Roma: Mimesis, 2001.

Kafka, Franz. *Racconti*. Ed. E. Pocar. Milano: Mondadori, 1970.

— *Il processo*. Trad. C. Morena. Milano: Garzanti, 1999.

— *Il Castello*. Trad. A. Rho. Milano: Mondadori, 1979.

— *Aforismi di Zürau*. Ed. R. Calasso. Milano: Adelphi, 2004.

— *Confessioni e Diari*. Ed. E. Pocar. Milano: Mondadori, 1972.

Robert, Marthe. *L'ancien et le nouveau*. Paris: Grasset, 1963.

Stimilli, Davide. *Fisionomia di Kafka*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.

Zagari, Luciano. “«Con oscillazioni maggiori e minori». Paradossi narrativi nel Processo di Kafka”, *Annali - Studi Tedeschi*, 1981, n. 3, vol. XXIV, pp. 145-187.