

KAFKA OR ABOUT EXACTNESS

Roberto Peverelli

roberto.peverelli@gmail.com

In *Kafka or about exactness* I propose to read *In der Strafkolonie* as a description of the way in which Kafka's texts work on the reader: elusive meanings, impossible to fully understand, are imprinted on his/her body and become, as the experience continues (if one enters in Kafka's textual machine), a sort of scheme engraved on and/or under his/her skin, the background that guides the experience of things, of oneself, of the world. An operative habitus, a sort of transcendental structure – but corporeal, quasi-physical. Kafka's word marks our corporeal ego thanks to its exactness: not the exactness of words and languages of sciences, naturally, but a different one, analogous, I don't know if identical, to that of poetry.

Keywords: Exactness, Textual Machine, Elusive Meanings, Corporeal Ego

KAFKA O DELL'ESATTEZZA

Roberto Peverelli

roberto.peverelli@gmail.com

Scriveva Adorno, molti decenni fa, che sarebbe bene evitare di ridurre Kafka a un ufficio informazioni sulla condizione umana.¹ E oggi questa convinzione è largamente radicata e condivisa: cercare di trarre dalle parabole di Kafka (parabole prive di chiave di lettura, notava Adorno) un insegnamento universale, un significato generale, qualunque sia, sembra inevitabilmente ridurle a poca cosa, ne consuma e dissipia la tensione, le sfigura. Non che sia poi così facile, in realtà, resistere a questa tentazione. Lo stesso Adorno, lungo le pagine dei suoi *Appunti*, prende spunto da una suggestione di Klaus Mann per scorgere nelle pagine dei romanzi di Kafka una profezia del nazionalsocialismo.² Il fatto è che gli scritti di Kafka chiedono e respingono insieme, incessantemente, il tentativo di offrirne un'interpretazione, di identificare un nucleo di significati solido, razionale, chiaro, che prosciughi ogni traccia di ambiguità, dissolva ogni enigma – di ricavarne una visione complessiva del mondo e delle cose: di volta in volta, a seconda delle letture, profezia dello Stato totalitario, critica della degenerazione burocratica della vita amministrata, intuizione dell'insensatezza dell'esistenza umana, descrizione à la Foucault, *ante litteram*, del potere, della Legge, dei loro effetti sul corpo del cittadino. Lo nota Adorno, ancora: «Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione».³ Ma anche altri lo ripetono: Rella, per esempio, scrive che «tutta l'opera di Kafka sfugge a ogni interpretazione, anche se si regge tutta su una continua, incessante ansia di

¹ T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, M. Bertolini Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni, A. Burger Cori, Torino, Einaudi, 2018, pp. 230-261.

² «Il metodo di Kafka trovò la sua verifica quando i tratti liberali invecchiati, presi a prestito dall'anarchia della produzione mercantile, e da lui accentuati, tornarono nella forma politica di organizzazione della economia trabocante. A realizzarsi non fu soltanto la profezia kafkiana del terrore e della tortura. “Stato e partito”: così nei solai, in osterie, come Hitler e Goebbels al Kaiserhof, si riunisce una banda di congiurati che si insediano con funzioni di polizia. [...] Al castello, i funzionari indossano un'uniforme speciale come le ss, un'uniforme che in caso di necessità il paria può anche cucirsi insieme da solo; anche le élite del fascismo si sono elette da sole». Ma si legga tutto il paragrafo 6 in *ivi*, pp. 246-248.

³ *Ivi*, p. 231.

interpretazione»;⁴ Lyotard avvia la sua analisi del racconto *Nella colonia penale* con l'osservazione che «la violenza e la chiarezza elementare del testo di Kafka non richiedono, come al solito, alcun commento. Al contrario, il commento le svilisce».⁵ A tratti, insomma, dalle pagine di questi racconti, di questi romanzi sembra emergere qualcosa che sembra davvero, finalmente, esattamente questo significato a lungo cercato, ma il tentativo, ogni tentativo di fissare questo significato fa svanire il testo di Kafka, lo dissolve. La mia impressione, è che l'interprete si trovi infine in una condizione simile a quella del narratore della *Recherche* di fronte agli alberi di Hudimesnil.⁶ Viaggiando nella carrozza di Madame de Villeparisis, in direzione di Hudimesnil, Marcel scorge in lontananza, poi sempre più vicini, tre alberi che per la loro forma e posizione sembrano richiamare e celare insieme un'esperienza del passato, un sapere fondamentale e altrimenti irrecuperabile, un piacere vivo e inaspettato; ma ogni tentativo di slanciarsi verso questo significato, di recuperare quel ricordo e di immergersi in quel piacere si rivela vano, senza esito. «Vidi gli alberi allontanarsi agitando disperatamente le braccia, come se dicessero: Quello che non riesci a sapere da noi oggi, non lo saprai mai più».⁷ Così, delusi della genericità di interpretazioni a cui non riescono a sottrarsi, si trovano infine i lettori e gli studiosi dell'opera di Kafka.

Vorrei evitare quindi, in conseguenza di quanto ho scritto, di iscrivermi alla schiera dei suoi interpreti; in realtà, lo vorrei anche e soprattutto per una ragione differente – per parte mia, credo di non avere mai capito davvero fino in fondo gli scritti di Kafka, e troverei quindi quanto meno sorprendente, una singolare dimostrazione di assenza di pudore, presentare una mia qualsiasi interpretazione di un suo passo, di un racconto, di un romanzo. Proverei invece a fare un'altra cosa: in queste poche pagine, vorrei parlare non del significato dei testi di Kafka, ma di come agiscono sul lettore, o almeno su un lettore di Kafka, su di me. Forse anche su altri, certo, almeno lo immagino. Per tentare di

⁴ F. Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 52.

⁵ J.-F. Lyotard, *Letture d'infanzia*, Milano, Anabasi, 1995, p. 39. Su questo testo tornerò nelle prossime pagine.

⁶ Si legga l'intero passo, contenuto nel secondo volume della *Recherche*, *All'ombra delle fanciulle in fiore*; in M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1983, vol. 1, pp. 869-872.

⁷ *Ivi*, vol. 1, p. 872.

spiegarlo, ricorrerò a uno dei racconti più noti di Kafka, *Nella colonia penale*,⁸ facendo mie, ma rileggendole lungo una direzione differente, del tutto lontana dalle intenzioni dell'autore, alcune osservazioni di Jean-François Lyotard.⁹ Assumerò quindi che questo racconto descriva il modo in cui i testi di Kafka lavorano su un lettore – almeno, su qualche lettore; senza pretendere in alcun modo che questa mia lettura sia un'interpretazione autentica di questo racconto; non credo infatti che Kafka abbia mai pensato di scrivere *Nella colonia penale* per spiegarci quale fosse, o quale avrebbe dovuto essere, l'effetto sul lettore di questo racconto o di altri suoi scritti. D'altro canto, mi pare ragionevole l'ipotesi che almeno in una parte della produzione culturale dei primi decenni del Novecento, e quindi forse anche in Kafka, assuma un accentuato e consapevole rilievo la questione della forma e delle finalità della scrittura, poetica letteraria filosofica; e che le risposte a questa questione siano interne ai testi, in alcuni casi dichiarate in modo esplicito, in altri implicite, riconoscibili in filigrana nella tessitura formale dei testi, nel materiale narrativo, nel distendersi delle argomentazioni.¹⁰

Il fatto è che, per quanto non possa dire di avere mai compreso davvero fino in fondo gli scritti di Kafka (lo ribadisco), la sua lettura ha lasciato tracce fortissime in me – su di me, meglio, forse. Le sue pagine esigono e si sottraggono, a un tempo, all'interpretazione, ma in ogni caso si imprimono con forza sul lettore; i loro significati non sono forse dicibili con chiarezza, sono impossibili da discernere in modo certo, ma si imprimono sul corpo (lo scriveva Artaud: «l'io non è il corpo, è il corpo che è l'io»),¹¹ lo segnano – forse addirittura lo torturano. Lyotard legge *Nella colonia penale* come una parabola che ci dice qualcosa a proposito della morale, e più precisamente del rapporto tra la legge morale e il corpo – corpo che è inevitabilmente *infanzia*, ciò che è dato e sente prima di qualsiasi parola e di qualsiasi legge, carne originaria in cui si toccano inevitabilmente prima di qualsiasi riflessione, regola o dovere quel che diremo “io” e il mondo; qualcosa di

⁸ Il racconto può essere letto, tradotto in italiano, in molteplici edizioni. Io trarrò le mie citazioni dall'edizione dei Meridiani: F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1995 (ma prima edizione in questa collana 1970), pp. 283-318.

⁹ Mi riferisco al saggio di Lyotard citato in precedenza: J.-F. Lyotard, *Letture d'infanzia*, Milano, Anabasi, 1995, pp. 37-66.

¹⁰ Devo queste suggestioni e l'idea che in questi aspetti sia riconoscibile un tratto fondamentale di tutta la letteratura modernista a S. Mulhall, *Inheritance and Originality*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

¹¹ A. Artaud, *Lettere e grida*, Roma, GOG, 2024, p. 128. Rubo la citazione da un saggio di S. Rizzi, “«Basta parlare per non dire niente». Appunti su Antonin Artaud”, in *La Balena Bianca*, online: <https://www.labalenabianca.com/2024/05/02/basta-parlare-per-non-dire-niente-appunti-su-antonin-artaud/>.

assolutamente estraneo e refrattario alla legge morale, *intrattabile*, e perciò irrimediabilmente colpevole. Nulla dunque, nella sua lettura, che abbia a che fare con il rapporto tra il testo di Kafka e i suoi lettori. Ma alcune sue osservazioni attirano chi cerchi di decifrare le radici della potenza dei testi di Kafka. Quando scrive, prima annotazione utile per i miei scopi, che quello della macchina sul corpo del condannato è un *lavoro estetico*, in quanto trascrizione in un disegno del testo della Legge, la sua osservazione illumina in modo interessante, a mio parere, anche il rapporto tra il testo e il lettore di Kafka; i suoi scritti, è chiaro, compiono, sono un lavoro estetico, e la loro densità figurale, il loro addensarsi in forma di parabola attorno a un significato che continuamente si sottrae all'interprete, anche a quello più colto e smaliziato, impongono al lettore una fatica interpretativa, un incessante rimuginio del testo che può essere accostato, per analogia, alla lunga estenuante scrittura dell'erpice sul corpo del condannato. Ma ancora di più. Il condannato conosce la sentenza? Il lettore conosce il significato del testo? Osserva Lyotard: «l'esecutore della legge sa che il corpo infante non sa nulla e non può sapere (nel senso di conoscere) nulla della legge, se questa non viene incisa in lui a sangue. Ciò che può sapere, può saperlo soltanto nel senso in cui *sapere* è *assaporare*, essere passibili esteticamente, essere *toccato*. L'ufficiale aggiunge infatti, dopo questo silenzio: "Sarebbe inutile fargliela conoscere [la sentenza], poiché la sta apprendendo sul suo corpo"».¹² Il lettore di Kafka, il condannato nella colonia penale, non conoscono il significato che si imprime sui loro corpi – meglio, lo conoscono (lo possono conoscere) soltanto nel modo in cui un corpo conosce qualcosa che lo tocca, in quanto lo tocca; in un sentire che precede, non in senso cronologico, un'eventuale comprensione logica, razionale, un eventuale sapere dell'intelligenza. Eventuale, perché non è certo che il lettore o il condannato, neppure il viaggiatore o l'ufficiale che esterni alla macchina prendono visione degli schemi e dei progetti che ne governano il funzionamento, riescano infine a scorgere con chiarezza il disegno affidato al testo. Lyotard, ancora: «L'ufficiale mostra al viaggiatore le pagine che riportano i *praescripta*, i disegni regolatori tracciati dal vecchio comandante che servono a programmare i movimenti dell'erpice. "Al viaggiatore sarebbe piaciuto trovare una parola di apprezzamento, ma vedeva solo un labirinto di linee incrociate che ricoprivano la carta, così fitte che a stento si riuscivano a distinguere gli spazi bianchi che le

¹² *Ivi*, p. 47.

separavano”. Il viaggiatore confessa di non riuscire a decifrare nulla. [...] È una scrittura che non ha bisogno di essere letta e che non lo sarà mai, è un tracciato che deve essere sentito, un tratto di sofferenza».¹³ Per quanto romanzi e racconti di Kafka invochino sempre un’interpretazione, il lettore avverte la difficoltà di rinchiudere in un commento, pure se dotto e raffinato, la loro potenza suggestiva – la forza di una significazione che non si lascia esaurire dall’intelligenza, che non parla soltanto o in primo luogo all’intelligenza; il «labirinto di linee incrociate» (che richiama il labirinto sotterraneo scavato dal misterioso abitante della *Tana*)¹⁴ ritorna ad apparire illeggibile, indecifrabile, anche se mai inerte o insignificante per chi si addentri all’interno della macchina testuale. La parola di Kafka si incide, si imprime con forza sul lettore; diventa, nel prosieguo dell’esperienza personale, se si è stati disposti ad assoggettarsi al testo, una specie di schema che resta vivo sopra e/o sotto la pelle, uno sfondo che orienta la lettura delle cose, di sé, del mondo. Un *habitus*, non dicibile ma operante, una sorta di dispositivo trascendentale, ma corporeo, quasi-fisico; una trama, una sorta di grata che filtra, imbeve di sé, almeno in modo virtuale, ogni esperienza possibile. E se volessi cercare di precisare il colore, il tono che il sé, il mondo assumono attraverso questa grata, parlerei, prima di tutto, di disorientamento – su di sé e sul mondo, anzi, disorientamento di sé e del mondo, nel mondo. Nel racconto *Un medico di campagna*¹⁵, il viaggio del medico per visitare un malato grave che lo attende in un villaggio dieci miglia lontano lo porta infine ad allontanarsi in modo irrimediabile dalla sua vita quotidiana, dalla sua casa in cui lascia la domestica, Rosa, nelle mani dello schifoso stalliere, «nudo, esposto al gelo di questa maledettissima epoca, su una carrozza realmente esistente, tirata da cavalli irreali [...] Sono stato ingannato, ingannato! Una volta dato retta al falso allarme del campanello notturno... non c’è più rimedio».¹⁶ Una volta dato retta al richiamo dei testi di Kafka, non c’è più rimedio; ci si ritrova trascinati in un movimento interminabile, denso di ripetizioni, di esperienze che ogni volta di nuovo hanno la forma straniante del *déjà-vu* e che in modo incessante ribadiscono qualcosa che si sa in modo confuso, incidono una forma di sé – il disorientamento come forma originaria dell’esperienza.

¹³ *Ivi*, p. 51.

¹⁴ F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1995, pp. 509-547.

¹⁵ *Ivi*, pp. 225-232.

¹⁶ *Ivi*, pp. 231-232.

Non saprei dire fino a che punto sia difendibile questa mia ipotesi sugli effetti della lettura delle pagine di Kafka. Due testimonianze (parzialmente) a suo sostegno: 1. Il reperto 40 raccolto da Reiner Stach nel suo *Questo è Kafka?*,¹⁷ intitolato “Una pubblica lettura di Kafka è nociva?”, è il resoconto tardivo di uno scrittore, Max Pulver, che ha avuto il dono di assistere alla lettura pubblica da parte di Kafka del racconto *Nella colonia penale* la sera del 10 novembre 1916 a Monaco. Scrive Pulver: «Un tonfo sordo, confusione in sala: una signora venne portata fuori, esanime. Nel frattempo, la lettura proseguiva. Per due volte ancora le sue parole fecero perdere i sensi a qualcuno dei presenti, mandandolo lungo disteso. Le file del pubblico cominciarono a diradarsi. Alcuni fuggirono all’ultimo istante, prima che le visioni del poeta avessero il sopravvento. Mai avevo constatato un simile effetto della parola detta». D’accordo, la testimonianza è tardiva e sospetta; sembra di assistere a un *gag* di puro gusto *slapstick*, per citare il commento di Stach. Ma non è che Pulver, in modo scherzoso e intenzionalmente comico¹⁸, ci dice qualcosa di serio sugli effetti dei testi di Kafka? 2. E comunque, l’intenzione di colpire con durezza il lettore è esplicitamente dichiarata da Kafka. Lo ricorda, tra gli altri, Franco Rella, quando cita un passo di una lettera inviata da Kafka a un suo amico, Oskar Pollak, nel gennaio del 1904: «Bisognerebbe credo leggere soltanto i libri che mordono e punsono. Se il libro che leggiamo non si scaglia come un pugno sul nostro cranio, a che serve leggerlo? Abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una disgrazia, che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini, come un suicidio, un libro deve essere la scure per il mare gelato dentro di noi».¹⁹ Una scure per il mare gelato dentro di noi, un suicidio: sarebbe possibile dire in modo più forte ed esatto l’effetto dirompente e disorientante che un testo dovrebbe avere su di noi, secondo Kafka?

Ma in che senso sul corpo? In che senso è possibile parlare di un dispositivo trascendentale “corporeo, quasi-fisico”? Intendo dire che a me pare che i testi di Kafka non parlino (soltanto) all’intelligenza; naturalmente, anche all’intelligenza, alla nostra capacità di comprendere, fare nostre, produrre, rispondere ad argomentazioni, di elaborare buone

¹⁷ R. Stach, *Questo è Kafka?*, trad. it. di S. Dimarco, R. Cazzola, Milano, Adelphi, 2016. Il volume raccoglie e classifica 99 *Fundstücke* (“reperti”, questo il termine utilizzato da Stach), episodi della vita di Kafka, che mostrano aspetti inattesi dello scrittore. Il reperto 40 si trova alle pp. 130-132

¹⁸ Per inciso, Kafka amava molto il cinema, e in particolare lo *slapstick*.

¹⁹ F. Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 97. Le sottolineature sono mie.

(o meno buone) ragioni a sostegno di quanto pensiamo sia vero, o giusto, o bello; non è un caso che questi testi siano infine sommersi di interpretazioni – lo sono proprio perché sollecitano la nostra razionalità; ma non è lì la loro potenza, non si radicano lì, non affondano lì la loro forza – nemmeno lì trova nutrimento, a mio avviso, la continua proliferazione di commenti e interpretazioni. In un capitolo del *Processo*, Josef K. dialoga a lungo con un sacerdote, il cappellano delle carceri, che gli racconta la parola dell'uomo di campagna che trascorre tutta la sua vita seduto accanto alla porta d'accesso alla Legge, in attesa di un permesso d'entrata che il guardiano gli negherà sempre.²⁰ La parola, breve, è seguita da una lunga discussione tra i due uomini, in cui sono esposte, argomentate e confutate alcune interpretazioni del testo, senza che i due approdino ad alcuna definitiva interpretazione condivisa. Anzi, nel silenzio in cui si chiude la conversazione, Josef K. si sente infine stanco, «troppo stanco per poter passare in rassegna tutte le considerazioni relative alla storia [...] Quella storia semplice era diventata informe, voleva scuotersela via di dosso».²¹ Il dibattito delle interpretazioni non è insignificante, tutt'altro; tutte le ipotesi appaiono plausibili, ma anche fragili, allo stesso tempo; tutte però sembrano lasciare tracce nel silenzio di K., e forse anche nel sacerdote, che in momenti diversi della conversazione sembrano approdare a esiti simili, che mi sembra si richiamino vicendevolmente – «la retta comprensione di un fatto, e il faintendimento di questo stesso fatto, non si escludono a vicenda per intero», dice il sacerdote; «È bene argomentato [...] Ma non rinnego per questo la mia opinione di prima, poiché le due interpretazioni in parte coincidono», ribatte Josef K. Ma tutto questo, se pure lascia traccia, non approda infine ad alcuna interpretazione chiara, condivisa – si sfarina in una massa informe, illeggibile all'intelligenza. Eppure, palpita in loro.

Forse dobbiamo imparare ad attribuire minor valore all'intelligenza.²² I testi enigmatici, queste parbole prive di chiave, che l'intelligenza non decifra e forse non all'intelligenza si rivolgono in primo luogo, che anzi forse si propongono proprio di far deragliare l'intelligenza, germinano suggestioni, ideazioni che si affastellano in uno strato originario dell'esperienza, chiasma di mondo e corpo, in cui stati del corpo e stati della coscienza

²⁰ Il passo è contenuto nel penultimo capitolo del *Processo*, *Nel duomo*. Il passo, con il titolo *Davanti alla legge*, figura anche tra i testi raccolti in *Un medico di campagna*; nell'edizione dei Meridiani Mondadori dei racconti, lo si trova alle pp. 238-239.

²¹ F. Kafka, *Il processo*, trad. it. di P. Levi, Torino, Einaudi, 2014.

²² Così apre il *Contre Sainte-Beuve* Marcel Proust.

prendono forma e sono intrecciati in modo intricato, inestricabile; tessuto che è sfondo di ogni nostro sentire e pensare, fondo di sintesi passive che sono trama inesauribile del nostro commercio con il mondo. In un capitolo di *Peregrinazioni*, Tocchi,²³ Lyotard suggerisce che un evento (qualsiasi cosa sia un evento)²⁴ sia inaccessibile «finché il sé si lascerà sedurre dalla propria natura, dalle proprie ricchezze, dalla propria salute, dalla propria conoscenza e memoria»; che occorra diventare sensibili al «succede» piuttosto che a «quello che succede», passività che si fa ricezione pura, come in Cézanne, di un «qualcosa» che non è ancora tale, un timbro di colore, una qualità cromatica – che ci rende capaci di rispondere al caso, all'accadere, senza ingabbiarlo immediatamente in una rete di criteri schemi concetti precostituiti; e che questo accada quando ci rendiamo «deboli e malati, come Proust», o quando ci innamoriamo, e abbattiamo, o lasciamo che crolli, tutto ciò che ci difende, ci struttura, ci dà una forma nitida. E allora, tocchiamo il mondo, e ne siamo toccati; «e la parola tocco suggerisce a meraviglia tutto questo, a causa della sua equivocità: il toccare nell'amore e nella guerra tra la carne del pittore e quella del mondo (come diceva Merleau-Ponty)».²⁵ La parola di Kafka, la sua scure che infrange il nostro mare gelato, consente il riaffiorare, sotto il disorientamento, di questa trama, di questa passività originaria; ci trasporta in una condizione simile, forse addirittura la stessa, a quella della coscienza al risveglio di cui narra Proust nelle prime pagine della *Recherche*, quando, scrive, «avevo nella sua semplicità primaria soltanto il sentimento dell'esistenza così come può fremere nella profondità di un animale».²⁶ Condizione insidiosa questa, o almeno, questo sembra pensare proprio Kafka, quando annota, in un passo citato da Franco Rella: «Qualcuno scrive, non so più chi sia stato, che è strano come, svegliandosi presto la mattina, in genere si ritrovi tutto immutato allo stesso posto, come la sera prima. Ma nel sonno e nel sogno, almeno in apparenza, si è stati in uno stato essenzialmente diverso dalla veglia [...] Ecco perché l'attimo del risveglio è il momento più rischioso della giornata».²⁷ Insidiosa, forse, perché qui ci troviamo esposti, privi di

²³ J.-F. Lyotard, *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, trad. it. di A. Ceccaroni, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 39-52.

²⁴ Ma forse l'evento è l'accadere puro del mondo, il processo del divenire, l'esperienza pura sottesa a io, mondo, cosa; mi richiamo qui a R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017.

²⁵ J.-F. Lyotard, *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, trad. it. di A. Ceccaroni, Bologna, il Mulino, 1992, p. 42.

²⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1983, vol. 1, p. 8.

²⁷ F. Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 20.

forme e di difese, prossimi all'esperienza pura, ricondotti al campo trascendentale, «stordito e stordente», di cui parla Ronchi nel suo *Canone minore*?²⁸ Qui, in questo luogo, in ogni caso, credo parli Kafka, qui affonda e si radica forse la sua parola.

Ma quali sono allora i caratteri della parola di Kafka che ne farebbero una scure? Che cosa le donerebbe la forza di fare a pezzi il nostro mare gelato interiore? di incidere, segnare con violenza il nostro corpo-io? Azzardo un'ipotesi, tra le molte possibili: la sua esattezza. Della parola di Kafka è propria una sorta di esattezza, analoga, non saprei se identica, a quella della poesia, o almeno, di alcuni poeti – la parola di Celan o di Simonide, per esempio, quali emergono nelle pagine di Anne Carson.²⁹

Un passo indietro, preliminare. Naturalmente, esistono molteplici forme dell'esattezza; di esattezza, per esempio, si può parlare nelle modalità proprie del linguaggio scientifico per indicare l'ideale di una lingua purificata di ogni equivocità, di ogni scoria, in cui a ogni parola corrispondono un referente e un significato univoco, in cui le stringhe di parole prendono forma attraverso connessioni sempre riducibili a pochi operatori logici. Il progetto di una lingua assoluta, depurata, libera da ombre, qualsiasi cosa queste siano. Certo, questa è una modalità dell'esattezza, che ha affascinato moltissimo, tra gli altri, anche tanta filosofia, tanta letteratura del Novecento – buona parte della filosofia analitica, per portare almeno un esempio. Ma esiste anche l'esattezza della parola poetica (e filosofica forse? e non anche di Kafka?).³⁰ Lo mostra bene, nel suo *Economia dell'imperduto*, Anne Carson, attraverso la lettura e il confronto continuo tra i versi di Simonide di Ceo e di Paul Celan; poeti molto lontani nel tempo e nelle esperienze di vita, ma accomunati da un tessuto di fili comuni, il nesso stretto di poesia e memoria, per esempio, ma anche la fitta, intricata e terribile interazione (terribile perché origine di una pressione continua, insopportabile, sul poeta, scrive Carson) tra parola verità e apparenza. Di Simonide, tra gli altri, Carson analizza i versi del frammento di Danae.³¹ Nelle parole che

²⁸ Rimando ancora a R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017.

²⁹ Il rimando è al libro di A. Carson, *Economia dell'imperduto*, a cura di A. Anedda, trad. it. di P. Ceccagnoli, Milano, Utopia Editore, 2020.

³⁰ Esistono in realtà, mi pare, tante forme dell'esattezza: quella del gesto tecnico dell'atleta, quella del passo di danza, dell'inflessione e del tono della voce...

³¹ *Ivi*, pp.78-84. Questi i versi: «Allora / nell'arca variopinta – / il vento che la colpisce, / onde che si scatenano, / abbattuta dalla paura, / il suo viso bagnato dalle lacrime, / mise la mano intorno a Perseo e disse: / “O figlio mio, che tormenti mi affliggono! / Eppure tu dormi quietamente / nel profondo dei sogni di bambino, / in questa squallida cassa di legno, / inchiodati insieme, sprazzi di notte, / nell'oscurità blu tu giaci / disteso. / Le onde torreggiano sulla tua testa / l'acqua vi scorre sopra – non presti alcuna attenzione,

Danae rivolge al piccolo Perseo addormentato, Carson legge traccia della tensione tra la coscienza immersa nel sonno del mondo delle apparenze e la coscienza vigile, consapevole del vero – *del terribile*; verità che è invisibile (tanto da consentire al piccolo Perseo, come ai dormienti di Eraclito, di restare immersi sereni nel sonno), ma che non è separata, altra dall'apparenza, che la permea e imbeve di sé, e che la parola della poesia, nella sua esattezza, sa dire, sommuovendo, scompigliando la logica e le fisionomie pigre dell'uso ordinario, quotidiano del linguaggio. «Il linguaggio poetico» scrive Carson «ha questa capacità di svelare il mondo metaforico che giace dentro tutti i nostri discorsi ordinari come una coscienza addormentata»;³² e proprio questa capacità fa di questa parola «un'immagine delle cose»,³³ una parola esatta e non retorica – parola che fa sobbalzare la potenza metaforica che giace silenziosa nel linguaggio ordinario e guadagna in questo modo un'esattezza che «fonde, nella mente, visibile e invisibile»,³⁴ verità e apparenza. Esatta, allora, è la parola che entrata in risonanza con altre parole che la accompagnano – nel verso, nel passo, nella trama di relazioni che è la storia di una letteratura – lascia risuonare gli strati di significato, costituiti lungo l'intricata storia dei suoi usi e delle sue ricorrenze, che la abitano e la innervano – fili per lo più non visibili, nascosti nell'uso ordinario del linguaggio, ma pronti ad affiorare. Nel passo del *Processo* che ho richiamato poco fa, alcune parole attorno a cui si addensa la prosa di Kafka (e su cui si sofferma l'attenzione del lettore) non sono utilizzate nel modo in cui ricorrerebbero nel linguaggio quotidiano: la legge non è la norma di cui parlano i codici del diritto, il guardiano non è la figura che controlla il regolare accesso delle persone a un luogo pubblico o privato. Le due parole sono spinte all'estremo, risuonano di significati, non univocamente precisabili, che sfondano la trama di parole della quotidianità. Davvero, come scrive Carson, qui l'atto dello scrivere si rivela qualcosa di simile al tentativo di «arrivare fino al limite del chiacchierio ordinario, nel luogo in cui la metafora si ferma in attesa e in cui si genera la

/ non senti il grido del vento, / stai semplicemente immobile nella tua coperta luminosa, / bel viso. / Ma se per te il terribile fosse terribile, / presteresti il tuo piccolo orecchio / a ciò che sto dicendo. / Adesso, o piccolo mio, ti prego di dormire. / Lascia che il mare dorma, / lascia che dorma il male incommensurabile. / E io prego che qualche cambiamento possa venire alla luce, / padre Zeus, per tua volontà! / Tuttavia, se la mia preghiera è audace / o fuor di giustizia, / perdonami”».

³² *Ivi*, p. 82.

³³ Questa è la parola secondo Simonide; Carson si sofferma a lungo su questa frase capitolo II del suo lavoro, *Visibili invisibili*.

³⁴ *Ivi*, p. 78.

denominazione».³⁵ Quando Kafka scrive: «Da un certo punto in là non vi è più ritorno. Questo è il punto da raggiungere»,³⁶ non sta parlando (forse soltanto) di esperienze di vita, ma di un uso del linguaggio. Questa è la parola esatta – di un'esattezza che non si fa trasparenza, accesso limpido, immediato a un senso, ma si fa difficile, ostica. Si sottrae, si ritira – per poi, a volte almeno, all'improvviso cedere, almeno in apparenza. Ed è la parola che in quel momento, in quella occasione, in quella frase o in quel verso, deve essere detta, scritta. C'è una frase di Paul Celan, contenuta nel suo discorso in occasione del conferimento del premio Büchner nel 1960, un'affermazione con cui cerca di indicare una caratteristica a suo dire fondamentale della poesia, che descrive forse, o almeno così mi pare, la scrittura di Kafka: «Questa, credo, è la – seppur non congenita – oscurità che è propria della poesia, in vista di un incontro che muove da una distanza o estraneità che essa stessa, forse, ha inteso progettare».³⁷ Questa parola oscura, la parola della poesia di Celan, di Kafka, possiede un'esattezza che non parla all'intelligenza, ma alla coscienza incarnata – che tocca questa regione dell'io, meglio, questa esperienza pura che sta prima, non cronologicamente, di ogni io. La permea. La incide. Un'esattezza tenacemente cercata, nelle varianti che testimoniano il laborioso lavoro di ricerca della parola in cui prende forma la poesia, nell'esercizio ossessivo della scrittura di cui ci parlano le *paperoles* di Proust – nella scrittura altrettanto ossessiva e notturna di Kafka. Ed è questa sorta di esattezza a fare dei racconti, dei romanzi, dei passi dei diari, delle lettere di Kafka delle scuri affilate.

L'esattezza è vitale per noi; ogni esattezza, del resoconto scientifico come della lirica antica, delle parole dei racconti di Kafka. In una sua poesia,³⁸ Zbigniew Herbert ne rivendica la necessità: il signor Cogito, alter ego ironico e auto-ironico di Herbert, racconta nei suoi versi il nesso strettissimo di parola poetica, esattezza, memoria (a proposito: questo nesso è il cardine su cui prendono forma gli epitaffi di Simonide, annota Carson); e nel ricordo, nell'elenco dei cadaveri disseminati dal corso della storia le sue parole si fanno per il lettore dolorose, acuminate, capaci di risvegliarlo dal sonno sorridente in cui rischia altriimenti di attraversare i suoi giorni – e insieme risuonano tessute di affetti, piene di

³⁵ *Ivi*, p. 93.

³⁶ F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2004, p. 5

³⁷ P. Celan, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 13

³⁸ Il signor Cogito e la necessità dell'esattezza. La poesia è contenuta in Z. Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 1993, pp. 214-218.

nostalgia, tramate di storie di vittime a noi sconosciute, ma non per questo estranee e lontane:

dobbiamo perciò sapere / contare esattamente / chiamare per nome / fornire per il viaggio
una scodellina di creta / miglio papavero / pettini d'osso / punte di frecce / anello di fedeltà
amuleti

La scodellina, i pettini d'osso, non sono semplicemente nomi che denotano oggetti, sono parole sature di storia, metafore dense. Per questo, amuleti. Amuleti che ci proteggono dalla vita e nella morte, dai peggiori dolori. Schiantare il mare gelato che abita dentro di noi ci apre anche a questo.

Bibliografia

- Adorno Theodor W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, M. Bertolini Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni, A. Burger Cori, Torino, Einaudi, 2018.
- Artaud Antonin, *Lettere e grida*, Roma, GOG, 2024.
- Carson Anne, *Economia dell'imperduto*, a cura di A. Anedda, trad. it. di P. Ceccagnoli, Milano, Utopia Editore, 2020.
- Celan Paul, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993.
- Herbert Zbigniew, *Rapporto dalla città assediata*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 1993.
- Kafka Franz, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1995.
- Kafka Franz, *Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2004.
- Kafka Franz, *Il processo*, trad. it. di P. Levi, Torino, Einaudi, 2014.
- Lyotard Jean-François, *Letture d'infanzia*, Milano, Anabasi, 1995.
- Lyotard, Jean-François, *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, trad. it di A. Ceccaroni, Bologna, il Mulino, 1992.
- Mulhall Stephen, *Inheritance and Originality*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Proust Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1983.
- Rella Franco, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Rizzi Simone, “«Basta parlare per non dire niente». Appunti su Antonin Artaud”, in *La Balena Bianca*, online: <https://www.labalenabianca.com/2024/05/02/basta-parlare-per-non-dire-niente-appunti-su-antonin-artaud/>.
- Ronchi Rocco, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Stach Reiner, *Questo è Kafka?*, trad. it. di S. Dimarco, R. Cazzola, Milano, Adelphi, 2016.