

## FILOSOFIA IN CIRCOLO

### Dibattito su analisi e interpretazioni de *Il Processo* di Kafka

Intervento di Gabriele Scaramuzza. Discussant: Armando De Vidovich, Claudio Muti del 26 Maggio 2014.

GABRIELE SCARAMUZZA: *Il processo* è scritto nel 1914, a ridosso della prima guerra mondiale, in secondo in tempi di scrittura dei suoi romanzi, l'unico chiaramente ambientato a Praga, la sua città di nascita e poi degli studi e del lavoro, mai citata ma tutti i luoghi sono riconoscibili, sono i luoghi meno belli di periferia operaia, nei momenti della pioggia a parte la scena finale con la presenza della luna. Praga era un'isola di tedeschi la cui lingua era in qualche modo distinta da quella parlata in Germania, quindi aveva qualcosa di artificioso, Kafka conosceva bene il ceco e si trovava meglio con esso più che con il tedesco. Era figlio di un ebreo, modesto macellaio della provincia, e parlava ceco e di madre della buona borghesia praghese che parlava tedesco ed tedesco di Kafka è chiaro, limpido e secco, un po' come quello di Wittgenstein. Lui conosce bene la burocrazia, laureato in legge lavora all'Istituto di assicurazione contro gli infortuni dei lavoratori, conosce bene il mondo e i problemi dei lavoratori, ed *Il Processo* è ambientato nella periferia operaia ma ha anche dei ricordi del vecchio ghetto, che era stato risanato a fine '800, e cambierà casa 7 o 8 volte ma sempre in quella zona. Praga è il luogo degli incontri e dei primi amori, vedi il lungo fidanzamento con Felice Bauer, ragazza ebrea della media borghesia berlinese, poi sposerà dopo la guerra Julie Wohryzek, figlia di un calzolaio e custode della sinagoga di Praga-Weinberg. Conoscendola bene, si dà a descrivere quel mondo oscuro, ottuso, complicato della burocrazia praghese, quindi molti l'hanno interpretato come rappresentante del periodo di massima decadenza dell'impero asburgico, e del suo sfaldamento. Un'altra interpretazione è che in queste leggi della burocrazie sono riferite alle leggi della società capitalista, di cui lui si renderebbe conto dei meccanismi di alienazione che la caratterizzano. Nei *Diari* compare la contraddizione tra la vita e lo scrivere, lui insegue sempre la scrittura lo stesso protagonista de *Il Processo* può essere interpretato come lo scrittore e spesso scrive che lo scrivere gli toglie ogni gioia di vivere, ma io sarei troppo attaccato a questo tema, mi piacerebbe pensare alla scrittura come un momento della vita e nella quale risponde alla vita. Il padre, d'altro canto, si lamentava del fatto che Kafka non lavorasse e che buttasse via il suo tempo, che spreccasse così la vita come un fannullone. Si veda, a questo proposito la famosa *Lettera al padre*, che la madre gli

consigliò di non dare al padre, che non la lesse mai e che è insieme un documento di accusa e di autodifesa. Eppure non abbandona il suo impiego solo fino a quando arriva la malattia che vive come una liberazione perché è il pretesto buono per non andare più al lavoro e dedicarsi alla scrittura interamente.

CLAUDIO MUTI: Dopo il precedente intervento di Gabriele, mi è tornato in mente questo episodio: eravamo in Statale all'aula 111, con Enzo Paci che nella lezione precedente aveva presentato per l'ennesima volta l'epoché di Husserl, tra noi studenti si era discusso e gli avevo posto questa domanda: "Ma l'epoché è realmente possibile ed arriverebbe a percepire i vissuti del precategoryale?" e, alla lezione successiva, aspettavamo la risposta alle domande. Il professore esordì dicendo che la sera prima era stato al cinema ed aveva visto il film di Elio Petri "Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto" di cui non parla dando per scontato che fosse a tutti noto ma aggiunse che il film si chiudeva con una voce fuori campo che pronunciava questa frase di Kafka: " Qualunque impressione faccia su di noi, egli è un servo della legge, quindi appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano". Questo "sfugge al giudizio umano" ce lo sottolineò 4 o 5 volte. Nessuno di noi probabilmente quello che stava dicendo, e poi andò avanti nella lezione. Io lo incontrai diverse volte e in una occasione mi disse: "Qui ne *Il processo*, Kafka dice, mette in scena i vissuti della trascendenza", al che io capii perfettamente in quel momento quello che aveva detto a suo tempo sull'epoché e sul vissuto del precategoryale e feci questa connessione tra vissuto del precategoryale e vissuto della trascendenza, due irraggiungibili. Ora, dopo le citazioni dei commentatori di Kafka e di Kafka stesso della volta scorsa, questo ritorno in memoria delle parole di Paci mi ha permesso di rimettere insieme tutti i pezzi. Quali sono? La struttura che ho detto adesso è isomorfa ad un'altra struttura, che sta sul piano metalinguistico rispetto a questa , che è sul piano linguistico. Tu hai detto "L'interpretazione è infinita e disperante, dunque non interpretabilità del testo, – (io aggiungo del mondo) – come incentivo alle interpretazioni". Questo dell'interpretazione è il nostro spazio vitale, qualunque cosa facciamo o diciamo poggia su interpretazioni e si muove in questo spazio di Nietzsche. La mia discussione con Paci era proprio su questo, in quanto da buon nietzschiano criticavo la possibilità dell'epoché, e davo per scontato l'interpretazione infinita, cioè dal linguaggio, dall'interpretazione non si esce. A loro volta, sia la scena 1, quella di Paci in Statale, sia la scena 2, quella di Gabriele qui, sono strutture isomorfe a un'altra cosa che avevi detto l'altra volta: "La legge (*Dike*) è infinita, irraggiungibile, asintotica". Dunque, aggiungo io, impossibilità

delle legge scritta con la minuscola (*nomos*) finita a raggiungere la Legge infinita, come logica conseguenza: *nomos* è della polis, *Dike* è dei cieli. Hai aggiunto: “Esclusività dell’accesso alla Legge (*Dike*). Dunque, ci sono i sacerdoti come interpreti, ci sono dispositivi di e-vocazione (e-vocare, chiamare fuori la legge per giudicare qualcosa, vedi il processo) e in-vocazione (in-vocazione: chiamare, avocare a sé) la Legge (*Dike*). Cosa discende da questi isomorfismi concatenati? La impossibilità di una dialettica finito-infinito, questi sono su piani ontologicamente diversi, non sono uno che sta nel linguaggio e l’altro nel metalinguaggio e basta, ma sono piani propriamente diversi, non commensurabili tra loro, cioè non c’è ragione, nel senso di rapporto, per dire l’infinito mediante il finito, non c’è rappresentazione dell’infinito nel finito. Non c’è ragione nel senso di rapporto ma forse non c’è ragione neanche nel senso di ‘motivo’. Perché mai dovremmo dire l’infinito? Quindi.

- 1) **vanità delle categorie** ( e di qualsiasi cornice, gerarchia, griglia, codice, grammatica, i vari filosofi usano ognuno di questi termini) per capire, che deriva da *capere*= prendere, l’irraggiungibile asintotico (a-categoriale): se irraggiungibile non lo puoi prendere, ma allora non si può neanche capire, se irraggiungibile è asintotico, c’è un ineliminabile *epsilon* – direbbe la matematica – piccolo a piacere;
- 2) il **logos scritto con la minuscola** (discorso), figlio delle categorie ( quindi condizioni di possibilità del logos stesso) non rappresenta il *Logos* (Logica del Mondo) e questa è l’ambiguità di Eraclito (se in Eraclito non si sta attenti a quanto intende la Logica del Mondo e si fa confusione tra Logica del Mondo con discorso, viene fuori un pateracchio incomprensibile, ed Eraclito non lo si dipana bene quando non si distingue tra le due cose, tra discorso e Logica del mondo. Schopenhauer avrebbe detto: “Le rappresentazioni non sono la Volontà” e Bateson: “La mappa non è il territorio”;
- 3) **ineluttabilità dell’interpretazione** in senso nietzschiano: dalla interpretazione non si esce, il nostro spazio vitale inciampa (*skàndalon*) sulla *epsilon* e spro-fonda nel baratro, o lo sfiora, si ferma prima del baratro. E qui sfiorisce il nostro agitarsi, senza fiato né fantasia ai bordi dell’infinito. Ne discende lo scandalo della domanda. Non c’è niente da capire (*càpere*, prendere): l’Infinito non si comprende perché non si prende. Le risposte possono solo stare nel finito (all’interno di una cornice interpretativa), la domanda, questa domanda sulla Legge, anela all’Infinito. Dunque *skàndalon* (ostacolo), dunque *hybris*, tracotanza per il solo pensarne il superamento. Tu hai detto: “Come se la vergogna dovesse sopravvivere ciò che resta”, ovvero vergogna per l’accusa di esserci e voler sapere (*hybris*), voler capire (prendere) l’Infinito, vergogna per la tracotanza. Contemporaneamente ne viene l’ambiguità del Tempo: ciclico (*Aion* per Eraclito) nell’Infinito, il modo della

simultaneità; lineare (*Chronos*) nel finito, il modo della successione. Matematicamente questa concezione è perfettamente coerente con tutta la filosofia che ho menzionato. **Il Finito**: numerabile, gruppo (monoide), dei numeri naturali, il cattivo infinito per Hegel. **L'Infinito**: più che numerabile (soprannumerabile), continuo, infinito attuale (dice qualche filosofo), corpo dei numeri reali e suoi sovra corpi, infinito buono per Hegel, evocato, invocato ma mai rappresentabile. Ci son o poi le domande alle quali non c'è risposta: Ma c'è Legge? Logos, Infinito, c'è Uno? E poi: Cosa vuol dire "c'è"? E perché la Domanda?

GABRIELE SCARAMUZZA: Provo a rispondere a tante domande. Prima di tutto su Enzo Paci che dice : "Ieri sera sono andato a cinema", ricordo qualcosa di simile che egli racconta nel *Diario fenomenologico* che negli anni '30 una volta andò a trovare Banfi con le *Meditazioni Cartesiane* di Husserl e gliene chiese una spiegazione. Banfi mise il libro da parte e ignorò la questione mentre Paci lo punzecchiava con le tradizionali domande filosofiche che Banfi evitava e gli diceva: "Vede quel vaso, me lo descriva come lo vede". Paci fu turbato dalla cosa ma poi ci dice che a un certo punto, anni dopo, si rese conto che Banfi aveva ragione allorché negli anni '50 capì la fenomenologia. Seconda cosa, sulla questione dell'epoché. Credo che assumere l'epoché significhi disfarsi di una serie di costruzioni già date, prefabbricate e soprattutto disfarsi delle distinzioni, delle opposizioni che di solito sono date come immancabili, per esempio soggetto/oggetto, o finito/infinito, ma trovarsi in un mondo in cui quelle domande si producono, cioè una tensione generativa, quello è il mondo che si ritrova dopo l'epoché. Ora, tu in tutto il discorso che hai fatto ti sei mosso in una logica intellettualistica, che per esempio contrappone finito a infinito, e che quindi pone all'inizio quello di cui non trova poi nessuna soluzione, perché la mancanza di soluzione è già posta all'inizio e quindi nulla potrà poi scalfire quella distinzione, che rimarrà invalicabile, soprattutto quella di finito/infinito, immanenza/trascendenza. Credo che ci si possa trovare in un mondo che precede quella distinzione; ora, 'in un mondo' vuol dire anche 'in un linguaggio', perché a quello davvero è difficile sfuggire. Però il linguaggio non è tutto, è lo strumento che hai nelle mani e ti permette di renderti conto dello scollamento che esiste tra parola e cosa.

Obiezione di CLAUDIO MUTI: Proprio perché dici che il linguaggio non è tutto, quindi ammetti che non è infinito, allora puoi pure negare la distinzione finito/infinito, ma ci ricaschi anche. Temo che con qualunque linguaggio finiamo in quella distinzione.

GABRIELE SCARAMUZZA: Dipende dal linguaggio in cui cado. C'è un momento in cui ti rendi conto che il linguaggio non è tutto, ed è il momento della insoddisfazione allorché usi delle parole per cercare di circoscrivere un mondo ed esso non fa presa, quindi c'è qualcosa che sfugge, **però può essere un linguaggio che si appropria di questo sfuggire** e che dice anche lo sfuggire delle cose e questo è **il linguaggio della poesia**. È un linguaggio del vissuto che la poesia e l'arte esprimono molto bene ed è il linguaggio da cui si generano gli altri linguaggi, un linguaggio in cui le cose convivono senza fatica, che sta prima che i linguaggi si siano costituiti in sistemi ed ordini chiari.

CLAUDIO MUTI: sì, questa è la risposta di Enzo Paci ed è quello che dicono Schopenhauer e Nietzsche a proposito del linguaggio della poesia, dell'arte, della musica.

GABRIELE SCARAMUZZA: Per esempio, la insoddisfazione di Kafka, la interpretazione ricasca in qualcosa sempre di in soddisfacente, per cui la legge sfugge a qualsiasi interpretazione possibile, e ciò genera uno scontento che però non rende giustizia, ma fa inseguire all'infinito continue forme di interpretazione. Quindi lo sfuggire genera una possibilità di presa.

Obiezione di CALUDIO MUTI: Sì, dunque, la cosa non viene mai presa dalla parola, rimane una separazione, uno iato.

GABRIELE SCARAMUZZA: Una distinzione da cui nasce il continuo rigenerarsi del linguaggio, il cercarne di continuo nuove forme, da cui gemmano all'infinito le nuove possibilità.

CLAUDIO MUTI. Saffo, per esempio, si sente continuamente insoddisfatta delle sue poesie che rappresentavano i suoi vissuti, i suoi sentimenti.

GABRIELE SCARAMUZZA: Certo, comunque poi quello che sfugge è la legge, ma anche la tradizione, in cui sono consegnate tutte le leggi che reggono il mondo e quello che è inafferrabile non è la legge comune, l'insieme di leggi che si afferrano e si fanno valere, (Kafka che aveva studiato legge lo sapeva bene), ma il mondo di una Verità pre-categoriale, che è infinitamente sfuggente, il racconto del *Messaggio dell'imperatore* di Kafka è questo, i suoi romanzi e racconti sono fatti sempre così: c'è all'inizio qualcosa che si dà per assolutamente chiaro – l'arresto, oppure Giuseppina la cantante si presenta come una grande cantante –, il racconto però dice lo sfaldarsi continuo della certezza, non l'uscire dalla certezza, questa è

l'interpretazione della legge è qualcosa che sfugge e tanto più sfugge, tanto più si pretende di coglierla. Per questo la legge è qualcosa di infinito, c'è un guardiano, ma ce ne sono infiniti altri come pure c'è il messaggero che deve portare messaggi lontano all'infinito e non riesce, però la conclusione del *Messaggio dell'imperatore* che è poeticamente molto bella è che "tu lo attendi quando scende la sera", ovvero una speranza continua malgrado tutto, che è una delle chiavi delle interpretazioni di Kafka. A questo punto ci sono infinite speranze, il mondo è pieno di speranze, ma non per noi. È strano: questa affermazione della irraggiungibilità della speranza è quello che gli dà speranza.

FRANCO SARCINELLI: Questa apertura che non si chiude mai non ha delle ascendenze nella cultura ebraica, il Messia che deve arrivare e si continua ad aspettarlo?

GABRIELE SCARAMUZZA: Ho imparato questo leggendo Eli Wiesel sull'chassidismo, e molte cose di Kafka vengono da lì, d'altronde Kafka aveva simpatia per il mondo orientale e lo studioso Baioni, seguace di Mlttner, ha scritto libri, a partire dall'idea di lasciare parlare Kafka liberandosi da tutti i 'kafkismi', e questo per Baioni vuol dire scoprirne le fonti ebraiche. Ci sono tante interpretazioni di questo tipo, però io ho in mente Remo Cantoni, ebreo da parte di padre, che ebbe un contrasto con Baioni, contrapponendo al Kafka 'ebreo' di Baioni un Kafka universalmente 'umano', dicendo così: È vero che egli ha le sue radici nell'ebraismo, però piace a noi, ai non-ebrei, non è rinchiudibile solo a quel mondo, e nel mondo ebraico si possono trovare infinite cose che possono aiutarci a spiegare Kafka.

FRANCO SARCINELLI: Leggendo il libro, mi sembra che la legge comune e la Legge con la maiuscola si ricompongano, nel senso che si tratta del racconto di una esperienza, che poi è l'esperienza dello scrittore, che non è portata mai fino in fondo, ma la cui pienezza sta in questo, nel suo farsi senza mai concludersi in una definitività.

GABRIELE SCARAMUZZA: K. Insegue sempre la chiarezza della legge, vuol sapere secondo quale tradizione, disposizione è stato dichiarato in arresto, viene interrogato e perseguitato, anche se, nonostante il finale truce, che qualcuno ha interpretato come un incubo del protagonista e non un vero finale effettivo (è la tesi del libro su Kafka di Deleuze-Guattari), perché la condanna è il processo stesso, non è qualcosa a cui il processo conduce, la condanna è questo vivere continuamente assediati da una serie di domande che lascia come scia un senso di

vergogna, che sta nelle parole finali. Ma di che si tratta? Del protagonista che si sente in colpa, ritiene di avere sbagliato e di aver trasgredito consapevolmente o no la legge, ma può essere la vergogna “vicaria” per chi ha messo in scena questa storia, quindi una accusa verso gli altri.

ARMANDO DE VIDOVICH: C'è un narratore esterno, un “terzo” che giudica, e le parole finali - “come se la vergogna dovesse sopravvivergli” non son attribuibili a Josef K., ma al narratore, nel testo in lingua tedesca si nota che cambia anche la sintassi. GABRIELE SCARAMUZZA: Infatti, va letto meglio non come sopravvivere a lui, ma sopravanzare lui, il verbo *überleben* è transitivo, quindi regge un accusativo non il dativo.

ARMANDO DE VIDOVICH: C'è effettivamente nel racconto lo saldarsi della certezza. Il racconto sembra il tentativo di aggregare elementi per controllare e dare una spiegazione alle incertezze, eventi che si presentano aggressivi, strani, in una sequenza che renda i fatti assimilabili, ma più va avanti più il tutto viene disgregato. Ora una chiave di lettura di interpretazione è qualcosa che ricorre spesso ed è il sogno. La connessione delle varie parti segue le leggi dell'alchimia, questo emerge in alcuni racconti dove il sogno appare come la matrice costruttiva della narrazione, come nel racconto *Colonia penale*. Credo che Kafka spesso abbia trasposto materiale onirico nel racconto nel momento in cui cercava una interpretazione degli eventi o alla ricerca di un senso che il sogno non ha, ce ne sono sempre di ricorrenti, che sia l'angoscia, che sia la morte o il senso di colpa ti porti dietro qualcosa che non è risolto. Su questa linea c'è anche *Ein Traum* (Il sogno) del 1914 ma anche *Il processo* ha una dimensione onirica, anche se meno evidenziata, meno sceneggiata. Ma vediamo che ruolo ha il sogno anche in relazione con i fatti della vita: esso non ha una inspiegabilità totale, ma ha una sua logica, i fatti sono consequenziali, gli episodi più bizzarri si collocano come perfettamente coerente ed hanno una loro pregnanza, ma è una logica che si slabbra, non ha una cornice di collocazione, anche sintatticamente il paziente che nell'analisi racconta i suoi vissuti è scoordinato. In questo quadro affiora poi un vissuto residuo emozionale che si sottrae ad una spiegazione, da cui scaturisce come una aggiunta la vergogna de il Processo, se il processo è un mega-sogno, il protagonista viene stanato, sono gli altri che lo stanano e dovrebbero vergognarsi, la sua è un aggiunta, ecco che alla fine c'è questo aspetto onirico della residualità dell'avanzo: l'inspiegabile come avanzo, residuo. Un altro aspetto è la frammentazione: i diversi protagonisti nel sogno non sono diversi, sono le diverse parti su cui si proietta di una stessa persona, e non sono tanto

adombramenti, in quanto adombramento è qualcosa che esiste indipendente mente da te, mentre qui è qualcosa che è il tuo sé. Così emerge la difficoltà dell'esistere della coscienza: la coscienza che si dà per esistente è molto pericolosa per cui nel momento in cui emerge viene quasi negata e l'unità del personaggio collassa. In un mondo in cui la colpa è innegabile, c'è automaticamente la condanna ,per cui non è necessario che il condannato riceva la imputazione per la sentenza. Allora, ecco il ruolo di una chiave di lettura 'oniroide' dei percorsi coscienziali, che permette di accedere alla frammentazione del personaggio, per cui può essere la poesia a dare a questa frammentazione una cornice. Il racconto non punta tanto a far emergere un mondo, quando a mostrarne la difficoltà di esistere e la realtà è sempre ambigua per cui ne viene la sottolineatura dell'angoscia e dell'assurdo nella normalità. Si veda la interpretazione teologica di Schulz per cui il modo in cui si rivela Dio nel mondo è come qualcosa di totalmente estraneo.

GABRIELE SCARAMUZZA: In ogni caso,il fatto è che Kafka che subisce una certa situazione, assume un certo atteggiamento rispetto a quello che vive, ed è scrivere, voglio dire che, oltre il fatto che scrive, c'è da prendere in considerazione il fatto che lui scrive su questo mondo, potrebbe anche dire "cosa me ne importa", e questo è un fatto di cui tener conto e da spiegare in qualche modo. Infatti ne *Il Processo* c'è il memoriale, in cui si propone di mettere in luce ogni momento della vita come vita microscopica perché non sa di cosa lo accusano, vuol fare un diario giornaliero di tutto quel che ha fatto e presentarlo per dire: "La mia vita è questa, dove ho sbagliato?".Lui persegue questo e questo è il libro, c'è il fatto di scrivere che per lui è un modo di rispondere a quanto sta attorno a lui.



# **Il sogno trasfigurato**

## **Analisi di due racconti di Franz Kafka<sup>1</sup>**

### **Nella colonia penale**

*In un mondo in cui la colpa è indubitabile (die Schuld ist zweifellos), il giudizio (Urteil) è automaticamente una condanna (Verurteil), per cui non è necessario che il condannato (Verurteilte) riceva l'imputazione, esponga una difesa e conosca la sentenza: saprà la pena imparando col suo corpo vivente la regola per la cui trasgressione è stato condannato.*

*Tuttavia, un mondo così crudelmente perfetto e disumano non può che collassare, lasciando a chi vi abita la possibilità di tentare, seppur senza molta speranza, una fuga.*

Questo potrebbe essere il messaggio del celebre racconto, ma, come sempre in Kafka, il racconto è così chiaro, coerente e autosufficiente nel suo impatto da rendere superflua la ricerca di un messaggio e di una interpretazione.

Però, al tempo stesso, tale esatta perfezione quasi impone di dare al suo senso una prospettiva più ampia, come per avvalorarne la verità. Per farlo è necessario andare oltre la tessitura della narrazione e addentrarsi in quella sottostante delle valenze simboliche.

In questo racconto la presenza del simbolico è particolarmente pregnante: fra tutte le opere di Kafka, *Nella colonia penale* è probabilmente quella che più di ogni altra entra in un'una dimensione onirica, tanto da azzardare, pur senza il soccorso di dati biografici, che Franz Kafka abbia sognato la situazione poi trasformata in racconto.

Com'è noto, il ricorso al sogno come fonte di ispirazione è frequente in Kafka e il materiale onirico viene spesso espressamente utilizzato nelle sue opere. "Un sogno" (*Ein Traum*), del quale ci occuperemo più oltre, è un breve racconto pubblicato nel 1917; un sogno è esposto in una delle lettere a Felice.

Ora, non è importante sapere se ci sia stato effettivamente un sogno all'origine di *Nella colonia penale* per cogliere, ipotizzando e interpretando dei simboli, un possibile percorso della trasformazione del sogno in un racconto. Quel che può interessare è, prendendo a ipotesi o a esempio il sogno/racconto del Nostro, tracciare, più in generale, il processo con cui si può dare a un sogno, mediante una traduzione del simbolico, valori narrativi carichi di un significato senza essere in un *setting* analitico, col paziente sul lettino.

In un *Gedankenexperiment* come quello cui siamo in questo momento orientati, ogni supposizione è valida e ogni schema interpretativo rischia di essere artificioso e forzante e, di conseguenza, privo di un vero valore dimostrativo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Giugno 2011

<sup>2</sup> "Io immagino – dice al suo interlocutore il protagonista di un racconto di Zavattini – di fare un salto in alto eccezionale, bada bene non uno qualsiasi, ma uno oltre il record del campione del mondo ... Ecco, sta attento! Op! Vedi? Ci sono riuscito!"

Per limitare questo rischio si può ridurre al minimo essenziale la struttura del racconto per individuare tre figure principali:

- \* il protagonista     l'Ufficiale che, se non può eseguire la sentenza, deve diventare condannato e sacrificarsi per confermare la validità della legge
- \* l'antagonista       l'Esploratore che si trova sul posto per caso e al quale è dato solo lo spazio per esprimere, malamente e senza efficacia, il proprio dissenso
- \* un coro             come nella tragedia greca, figura di sfondo, ma in realtà vero protagonista al quale spetta il compito di esporre un giudizio sugli eventi e un commento finale che ne riveli il vero senso: il condannato col soldato e, poi, verso la fine, i loro conoscenti nella colonia.

La *Colonia penale* è opera del Kafka maturo e pienamente coinvolto dai temi principali della sua ricerca poetica <sup>3</sup>. Se fosse stato, all'origine, un sogno, ci si potrebbe chiedere "In quale delle tre figure Franz si è fuso come lo narrante, vero protagonista del sogno"?

Come è noto, in un sogno ogni figura espone una specifica dimensione dell'io che ha elaborato lo scenario onirico, e le figure che non sono in scena come lo narrante si fanno carico delle valenze inconsce che l'io ha rimosso o delle sue proiezioni sull'Altro. Fatta questa premessa, come Franz potrebbe aver vissuto e narrato il sogno?

Si può escludere lo abbia fatto come l'Ufficiale; l'io onirico deve sopravvivere alla propria morte per descriverla e, per di più, la figura dell'Ufficiale si fa carico espressamente dei messaggi che gli altri, il narrante per primo, devono ricevere e metabolizzare; in altre parole, è improbabile un riscontro come "Sono vestito come un ufficiale e debbo spiegare come funziona una macchina ... " eccetera <sup>4</sup>.

Si può escludere, anche se non con la stessa sicurezza, che l'io narrante sia l'Esploratore, figura sfocata, teorica (per esempio è l'unico di cui non si descrivono gli abiti e le fattezze), un virtuale Alter-ego che non attiva trasformazioni nel corso degli eventi e si limita a far la parte di chi tenta di sottrarsi, fino alla fuga finale, al destino di tutti. Tuttavia, in alternativa a quella sotto riportata, si è ipotizzata (e riportata in Appendice 1) una ricostruzione del sogno in cui il narrante è l'Esploratore; nell'una o nell'altra ipotesi il processo di trasformazione del sogno non cambia di molto

L'io-Kafka potrebbe essere stato il coro, la figura pluridimensionale del condannato e del soldato cui è legato da catene: un mutante, come è spesso il Narrante nei sogni, che assiste senza capire, che "si chiama fuori", agisce passivamente senza rendersi ben conto di cosa gli accade, ed è trascinato dagli eventi.

La triade nella cui tensione si dipana il sogno potrebbe allora articolarsi in questo schema:

---

<sup>3</sup> *Nella colonia penale* - pubblicato nel 1919 e letto in pubblico nel 1916 – fu scritto nel 1914 quando Kafka, poco più che trentenne, nei circa dieci anni precedenti aveva scritto diverse opere; fra queste nel 1904 *Descrizione di una battaglia*, e nel 1912 il primo capitolo di *America*, *La sentenza* e *La metamorfosi*; nel 1914 iniziò a lavorare su *Il processo* e terminò *America*; dello stesso arco di tempo 1914-15 il già citato *Un sogno* pubblicato nel 1917.

<sup>4</sup> Anche in *Un sogno* Josef K. descrive la propria sepoltura e la morte imminente, ma, appunto si sveglia – "estasiato" – prima di morire.

|                     | <i>IO</i>       | <i>ES</i>          | <i>SUPER-IO</i>  |
|---------------------|-----------------|--------------------|------------------|
| <b>protagonista</b> |                 |                    | <b>ufficiale</b> |
| <b>antagonista</b>  |                 | <b>esploratore</b> |                  |
| <b>Coro</b>         | <b>Narrante</b> |                    |                  |
|                     |                 |                    |                  |

L'Ufficiale è il Super-Io

L'Esploratore è l'Es o, in una prospettiva parallela, il rimosso Alter-ego

Il coro è Franz: è un Io duplice, forzato a obbedire a un Super-io crudele, prendendone le distanze senza riuscire effettivamente a farlo come invece fa l'antagonista Es; desidera, l'Io, solo sottrarsi in qualche modo, anche ludico, alla coazione a ripetere per liberarsi dall'angoscia.

Sempre con l'immaginifica autorizzazione di un esperimento ideale si può tentare di ricostruire la narrazione del sogno.<sup>5</sup>

- Mi trovo in un posto arido e assolato, trattenuto con tante catene da un soldato, davanti a uno strano macchinario, fatto con due cassoni neri uno appoggiato sopra l'altro mediante quattro pali di ottone; sono sporco e malvestito.
- C'è un ufficiale, in una bella divisa di ordinanza con spalline e cordoni, e due fazzolettini bianchi nel colletto perché fa caldo e suda; manovra il macchinario e cerca di spiegare in modo concitato come funziona a un altro lì presente che lo ascolta e non sembra capire; parlano in una lingua straniera che non conosco.
- A un certo punto il soldato mi taglia via i vestiti con la baionetta del fucile e vengo legato al cassone inferiore come se fosse un letto o una barella ovattata; uno dei lacci si rompe e devo prendere in bocca un lurido tampone che mi fa vomitare.
- L'ufficiale si arrabbia, discute con l'altro visitatore e poi mi fa liberare, si spoglia e butta tutto in una fossa, anche la sua spada d'ordinanza; si mette al mio posto e la macchina entra in funzione; dall'alto escono diversi aghi che lo trafiggono; la macchina funziona mentre dal cassone di sopra escono tante ruote che cascano nella fossa.
- C'è un cambio di scena e mi trovo con il visitatore e il soldato in un antro oscuro fra diverse case; in fondo c'è una specie di tomba con una pietra con su una iscrizione; ci sono altre persone male in arnese e uno dice ridendo "Lì è sepolto il comandante".
- Poi il visitatore scende lungo un molo per salire su una barca che lo porterà a un piroscalo al largo; col soldato cerco di raggiungerlo ma lui ci scaccia e ci minaccia con una gomema piena di nodi.

Questa ricostruzione cerca di portare l'ispirazione del racconto, e la dinamica inconscia che fa da regia al processo, allo stato nascente, quello in cui l'embrione dell'idea è ancora troppo approssimativo per intravederne lo sviluppo e la donazione di senso è ancora in alto mare data la sconessione allucinatoria del discorso.

Questo artificioso tentativo di ricostruzione è, a dire il vero, fortemente compromesso dal fatto che un racconto, fatto, finito e sensato, esiste già e illumina, in modo virtuale retroattivamente, la sua genesi. Bisogna allora fare uno sforzo per ignorarlo e provare a leggere il sogno nella sua tipica allucinata incomprensibilità.

<sup>5</sup> In Appendice 1 la ricostruzione alternativa con l'Esploratore come narrante e la relativa triade Io Es Super-io

Per sottolineare la sconnessione si possono mettere in evidenza alcuni marcanti specifici dello scenario onirico: sono le notazioni che costituiranno il tessuto interstiziale del racconto compiuto trovandovi quella logica coerenza di cui, a livello di sogno, sono carenti. Ad esempio:

- alcuni sintagmi visivi di particolare pregnanza: le *tante catene* che avvincono il condannato; i *cassoni neri* e i *pali d'ottone* della macchina; la *divisa* d'ordinanza dell'ufficiale con i *fazzolettini bianchi* cui si contrappone il vestiario lacero e sporco del narrante; la *balonetta* con cui il soldato taglia i vestiti del condannato per denudarlo; l'*ovatta* che ricopre il cassone inferiore del macchinario e lo trasforma una specie di barella con *lacci e un tampone*; gli *aghi* che escono dal cassone superiore; la *tomba con pietra ed epitaffio* dopo il cambio scena; la *gomena con nodi* della scena finale
- alcune condensazioni del copione dialogico di cui si avverte il peso specifico senza che, nell'economia del resoconto del sogno, lo si possa dimostrare sviluppando le parole: la *concitata spiegazione* dell'ufficiale e la successiva altrettanto ermetica espressione d'ira con gli ordini per il cambiamento della esecuzione; le informazioni desunte nell'antro con la tomba e l'epitaffio stesso; l'opposizione del visitatore all'accorrere del condannato e del soldato
- alcune notazioni scenografiche coerenti, come il clima afoso in un paesaggio bruciato dal sole, l'oscurità dell'antro fra le case, la percezione di un piroscifo alla fonda nel porto.

Il sogno è scolpito in immagini di intensa valenza comunicativa, ermetiche sì ma forti quanto basta per dargli un potenziale narrativo; l'impatto iconico delle scene prelude alla tensione narrativa e lascia intravedere i fattori che, al di sotto della superficie, la generano e che il racconto metterà in luce.

Manca, per definizione, la testimonianza di un *setting* in cui il sogno viene esposto e mancano ancor più, ovviamente, le relative associazioni; la tensione deve quindi essere immaginata considerando l'elaborazione che ne farà il racconto e traguandone, un po' sbrigativamente, la morale. Questo il *Sinn* del racconto/sogno:

***l'io cerca di sottrarsi a una condanna perché, impossibilitato a negare la colpa, non ne sopporta il peso. Il possibile desiderio, di cui il sogno si fa portatore, è quello di recuperare un rimosso liberatorio e, nella impossibilità di farlo, di regredire a uno stato infantile di passività e di accoglienza ludica.***

Quello che, come si è detto, interessa, è il processo che, immaginando uno scenario onirico di partenza, porta e svelarne in forma di racconto le diverse prospettive significanti.

In sintesi: cosa può trasformare un sogno in un racconto di grande dignità letteraria e capacità comunicativa?

O, in altri termini e più in generale, cosa, anche fuori dallo spazio a due dimensioni del *setting* analitico, consente di dare al sogno, o a ogni altra espressione dell'inconscio, valenze cognitive e una profondità filosofica?

La riduzione all'essenziale porta – o tenta di portare – il protocollo onirico al suo tradizionale livello di assurdo incomprensibile.

L'interpretazione del racconto finito assume le emersioni di un possibile sogno come affioramenti di un continente sommerso, arcipelago di isole la cui placca sottomarina viene estesa a piacere in verticale e in orizzontale pur di dare una monolitica significatività a tutto il sogno e, da qui, ricavarne una narrazione compiuta e coerente.

Questa operazione che immagina, a fronte di un racconto trasparente e coerente, un antefatto onirico leggibile solo sul piano simbolico e uno sviluppo interpretativo tutto sul piano allegorico, ha lo scopo di mettere a fuoco diverse possibili domande circa la trasformazione del sogno in un racconto.

Cosa rende possibile questa trasformazione?

- a) l'elaborazione di un concetto preesistente (ad esempio: colpa, espiazione, impotenza, morte)?
- b) Il tentativo di restituire a un lettore la pregnanza di una serie di emozioni esclusive dello scrittore (ad esempio la paura, il senso di estraneità, il vuoto dell'impotenza)?
- c) La possibilità di far combaciare i frammenti onirici ermetici e sconnessi in una sequenza narrativa completa (enunciato, azione, catastrofe, mutazione, finale)?

Cosa dà al racconto dignità letteraria?

- a) la forza coesiva ottenuta da una adeguata sinergia dei fattori a), b) e c) sopra indicati?
- b) Il ritmo narrativo e l'efficacia della descrizione, ossia lo sguardo che trasforma le cose in un racconto?

C'è uno spunto emozionale ed ermetico in partenza e una possibile tesi di alta ambizione all'arrivo: è dalla loro reazione alchemica o dalla tensione fra due poli di segno contrario che scaturisce il racconto?

Ved. 2 appendici:

1 – L'esploratore come narrante

2 – Interpretazione cattolica

### **Appendice 1**

*L'esploratore come narrante*

- Mi trovo in un posto arido e assolato, davanti a uno strano macchinario, fatto con due cassoni neri uno appoggiato sopra l'altro mediante quattro pali di ottone; nel posto ci sono altre persone: un ufficiale vestito con una bella divisa di ordinanza con spalline e cordoni, e due fazzolettini bianchi nel colletto; un soldato che trattiene con tante catene un prigioniero sporco e malvestito
- L'ufficiale manovra il macchinario e cerca di spiegarmi parlando concitatamente in francese come funziona; è una macchina con tanti aghi che incidono sulla pelle del condannato la sentenza
- A un certo punto il soldato taglia via i vestiti del prigioniero con la baionetta del fucile e lo lega al cassone inferiore come se fosse un letto o una barella ovattata; uno dei lacci si rompe; il condannato deve prendere in bocca un lurido tampone che lo fa vomitare
- L'ufficiale si arrabbia, discute con me e mi chiede di collaborare; siccome mi rifiuto fa liberare il prigioniero, si spoglia, butta tutto in una fossa e si mette al suo posto; la macchina si mette in funzione; dall'alto escono diversi aghi che lo trafiggono; la macchina funziona mentre dal cassone di sopra escono tante ruote che cascano nella fossa
- C'è un cambio di scena e mi trovo con il soldato e il prigioniero in un antro oscuro fra diverse case; in fondo c'è una specie di tomba con una pietra con su una iscrizione; ci sono altre persone male in arnese e uno dice ridendo "Lì è sepolto il comandante"
- Poi scendo lungo un molo per salire su una barca e raggiungere un piroscampo al largo; il soldato e il prigioniero cercano di salirci ma io li scaccio minacciandoli con una gomera piena di nodi.

L'Ufficiale è il Super-Io

L'Esploratore è Franz che, forzato ad obbedire a un Super-io crudele, cerca di prenderne le distanze senza riuscire effettivamente a farlo se non con una fuga

Il coro è l'Es: è un Io duplice, dai tratti passivi e primitivi, spinto a sottrarsi alla coazione a ripetere incline a evasioni ludiche per minimizzare l'angoscia

|                             | <i>IO</i>          | <i>ES</i>                           | <i>SUPER-IO</i>  |
|-----------------------------|--------------------|-------------------------------------|------------------|
| <b>protagonista</b>         |                    |                                     | <b>ufficiale</b> |
| <b>antagonista/narrante</b> | <b>Esploratore</b> |                                     |                  |
| <b>Coro</b>                 |                    | <b>condannato</b><br><b>soldato</b> |                  |
|                             |                    |                                     |                  |

## **Appendice 2**

### *Letture cattolica*

Nell'ipotizzare una situazione di arrivo, con una interpretazione ipertrofica del racconto, si può concedersi uno scenario di significati della più ampia portata possibile, in un contesto non limitato al pensiero di Kafka, ma esteso a uno degli orizzonti del dibattito contemporaneo. Citati, ad esempio,<sup>6</sup> esplora minutamente, in diverse sezioni del suo saggio e in particolare in quelle dedicate a *Il processo*, tutte le possibili proiezioni dell'opera di Kafka in uno scenario concettuale trascendentista di matrice cattolica.

Una griglia di lettura del racconto, forse fin troppo facile e non necessariamente condivisa dall'Autore, potrebbe vedere la colonia penale come una metafora della vita gravata da un giudizio divino inappellabile relativo a un reato sconosciuto. Ossia:

1. l'Ufficiale (*Offizier*) è l'officiante con i suoi paramenti sacri (la divisa con gli alamari d'argento, poco pratica ma indispensabile)
2. la macchina è sia l'altare su cui si celebra il sacrificio del corpo e del sangue sia la tomba (*due cassoni neri su sbarre di ottone*) il cui epitaffio è il monito a non commettere più lo stesso reato
3. il vecchio comandante, autore delle sentenze e inventore della macchina è l'immagine di Dio, ma un Dio morto e negletto ancorché prossimo a una promessa resurrezione
4. i disegni gelosamente custoditi dall'Ufficiale sono i Sacri Testi dai quali non ci si può separare: difficile per i non iniziati, ma assolutamente chiari e sicuri dopo che l'Officiante ne ha esposto le sentenze
5. l'esecuzione è una cerimonia solenne di redenzione, ora caduta in disuso, ma in passato seguita con zelo da grandi folle

---

<sup>6</sup> Pietro Citati, *Kafka*, Adelphi, Milano, 2007

6. il riso riscaldato da lappare da una scodella a metà dell'esecuzione è il cibo consacrato che prelude alla illuminazione
7. il condannato giudicato (*Verurteilte*) è sia l'uomo, ma regredito a uno stato ferino, sia il Cristo trafitto per redimere i peccati del mondo
8. il nuovo comandante, inetto e assente, con la sua corte di signore leziose e aggressive anche nelle opere di consolazione, è la Caduta alla quale dovrà seguire la Redenzione
9. l'esploratore o viaggiatore, in teoria esperto di diritto penale, è uno straniero di passaggio, detentore di una logica che non è coniugabile con quella della colonia pena la scomparsa della colonia stessa, quale effettivamente si verifica; è un alieno, un infedele agli occhi dell'Ufficiale che invano sollecita la sua alleanza contro il degrado di cui è responsabile il uovo comandante
10. il condannato, il soldato e i loro conoscenti (*lavoratori del porto, con luccicanti barbe nere, senza giubba, gente povera e umiliata*) sono una umanità che non conosce o disprezza il Verbo, non può capire il messaggio e vive malamente; vorrebbe, assieme all'esploratore, scappare.

Nella pagina seguente la griglia di riassetamento del racconto in una prospettiva totalmente allegorica.

| <i>Personae</i>    | <i>Ruolo</i>   | <i>Sviluppo</i>   | <i>Note</i> |
|--------------------|----------------|---|-------------|
|                    |                |   |             |
| Ufficiale          | protagonista   | ha un retroterra storico: il vecchio comandante           | Dio         |
| <b>Offizier</b>    |                | svolge il suo compito: è esecutore designato              | Profeta     |
|                    |                | subisce mutazione: da giudice a condannato che si giudica |             |
|                    |                |   |             |
| Esploratore        | deuteragonista | è casuale (invitato dal comandante) ed è straniero        |             |
| <b>Reisende</b>    |                | inizialmente è indifferente e poi è trascinato ad agire   |             |
|                    |                | è estraneo e alla fine ostile                             |             |
|                    |                |   |             |
| Condannato/Sold.   | coro/realità   | è grezzo, apatico, ignorante, cane sottomesso             |             |
| <b>Verurteilte</b> |                | è curioso, ludico, disponibile                            |             |
|                    |                | è un infante occasionalmente dipendente dall'adulto       |             |

|                  |                 |  |                       |
|------------------|-----------------|--|-----------------------|
|                  |                 |  |                       |
| Signore          | amiche del com. | rimpinzano di dolci il condannato; una volta erano in corteo         |                       |
| Gente in taverna | coro/società    | lavoratori del porto, robusti, con luccicanti barbe nere, laceri     |                       |
|                  |                 |  |                       |
| <b>Luoghi</b>    |                 | <b>caratteristiche</b>   | <b>Note</b>           |
|                  |                 |  |                       |
| isola            |                 | sede della colonia penale  |                       |
| area della pena  | valletta        | profonda, sabbiosa, isolata da pendii scoscesi e brulli              |                       |
| area di servizio | fossa           | da un lato la macchina, dall'altro la terra riportata ad argine      |                       |
| galleria         |                 | con balaustra in cui tutti e le signore assistono alle sedute        |                       |
| Locale del te    |                 |  |                       |
| antro            |                 | profondo con pareti e soffitto anneriti dal fumo                     |                       |
| case             |                 | tutte cadenti delle quali l'esploratore ha memoria storica           |                       |
| tomba            | del vecchio com | semplice pietra bassa con epigrafe                                   | Cristo che risorgerà  |
| porto            |                 | con piroscampo e barca di attracco                                   |                       |
|                  |                 |  |                       |
| <b>Oggetti</b>   |                 | <b>caratteristiche</b>   | <b>Note</b>           |
| apparato         | strumento       | 2 cofani scuri collegati da 4 sbarre di ottone                       | Altare/tomba          |
|                  |                 | Disegnatore ( <b>Zeichener</b> )                                     |                       |
|                  |                 | Erpice ( <b>Egge</b> ) con doppi aghi sospeso a un nastro di acciaio | epitaffio             |
|                  |                 | Letto ( <b>Bett</b> ) con ovatta, cinghie, tampone                   |                       |
|                  |                 | Scanalature di scarico del sangue lavato via                         |                       |
|                  |                 | Manovella di avviamento  |                       |
|                  |                 | Ingranaggi e ruote   |                       |
| catene           | simbolo         | 1 con 5 diramazioni e altre di collegamento                          |                       |
| scala a pioli    |                 |  |                       |
| fazzoletti       |                 | 2, finissimi, da donna   |                       |
| uniforme         | simbolo         | abito talare, paramenti da cerimonia (con spalline e cordoni)        | "Significa la Patria" |
| secchio          |                 | con acqua e panno per asciugare                                      |                       |
| catasta sedie    |                 | sedie di bambù   |                       |
| biella (albero)  |                 |  |                       |
| cacciavite       |                 |  |                       |



|                      |                 |   |             |
|----------------------|-----------------|---|-------------|
| fucile               | del soldato     | serve solo da appoggio  |             |
| Berretto (ufficiale) |                 |   |             |
| busta                | per la sentenza | di pelle con disegni originali: "la cosa più preziosa che ho" |             |
| ciotola              |                 | scaldata elettricamente col riso a metà cerimonia             | Comunione ? |
| camicia e calzoni    | del condannato  | tagliati dal soldato col coltello – poi restituiti e ridicoli |             |
| daga fodero cinto    | dell'ufficiale  | gettati nella fossa   |             |
| barca                |                 |   |             |
| gomena               |                 | Tutta a nodi  |             |

### Un sogno

*Ein Traum* è, per definizione, un sogno, ed è ridotto al minimo essenziale. Questo un possibile schema delle figure:

|                              | <i>IO</i> | <i>ES</i>               | <i>SUPER-IO</i> |
|------------------------------|-----------|-------------------------|-----------------|
| <b>protagonista narrante</b> | Josef K.  |                         |                 |
| <b>antagonista</b>           |           |                         | artista (K)     |
| <b>coro</b>                  |           | sbandieratori<br>operai |                 |
|                              |           |                         |                 |

Resta ferma la figura dell'io protagonista, narrante, filtro di Kafka come lo è stato Gregor nella *Metamorfosi*, Josef K. ne *Il processo* e K. ne *Il castello*.

Mobili invece, se si vuole, le collocazioni dell'Artista – effettivo alter-ego di Kafka (*Kunstler*) – e del coro.

Il coro esprime bene l'Es: assente (sbandieratori invisibili) e anonimo (operai), agisce anche senza la presenza dell'io, nei cui confronti è indifferente pur condizionandolo, senza esserne influenzato. Analoga, nella *Colonia penale*, la posizione dell'Esploratore, Es antagonista nei confronti dell'io-coro (o viceversa: io = Esploratore, Es = coro).

Il Super-io è l'Alter-ego reale, l'artista che Kafka desiderava essere, abile e magico, produttivo fin che agisce libero e svincolato, compromesso e carente quando ha la consapevolezza dell'io e ne subisce l'interferenza.

I vissuti dell'io/Josef sono:

- il Super-io (l'artista) mi sopporta e non mi è amico
- se si accorge di me e deve farsi carico dei miei conflitti perde autonomia e abilità
- può essere efficiente e tributarmi un omaggio (lapide memorabile) se mi ignora
- in sostanza: o Lui o Io

In questa prospettiva il *Sinn* del racconto sogno diventa:

***La Morte non ti appartiene, non puoi descriverla, puoi solo subirla e sarà sempre una sorpresa.***

Il dolore di Josef K. è duplice: da un lato sentirsi escluso dal programma che riguarda la sua scomparsa (festa, preparativi della tomba, scolpitura dell'epitaffio), dall'altro sentirsi defraudato, privato di un bene che gli appartiene e del diritto di amministrarlo.

Per questo dolore K. piange disperato e si rincuora e rasserena quando constata che l'artista ha ripreso il lavoro interrotto: lo renderà partecipe di un futuro, forse – nella elaborazione narrativa ipotizzata – darà una spiegazione della sua perplessità e del riconoscimento di K.

La Morte è una sorpresa che ti aliena, spiazzata la tua saggezza. Sarebbe forse meno temibile se la si conosce, la si accetta inserendola nel proprio dialogo? Deve, invece, restare temibile e terribile? Deve restare una condanna e non una conquista?

Josef propende per la bellezza: bella la giornata, la prospettiva della passeggiata, la leggerezza del movimento, la curiosità per la festa con le bandiere, la tacita ammirazione per l'Artista.

Ma lo sviluppo della sua vicenda va in una direzione opposta: di silenzio, di intrusione indebita, di senso di colpa e di esclusione, di degrado e di pianto sconsolato.

Piange, Josef K., la propria morte?

No, piange la vita che non ha potuto costruirsi con un proprio stile.<sup>7</sup>

Il finale di *Ein Traum* è ambiguo.

Josef è estasiato – *entzückt* –<sup>8</sup> quando, nell'emozione di vedere il proprio nome completo sulla lapide, si sveglia.

E' felice? Sì, e, secondo Citati<sup>9</sup> felice muore.

Potrebbe, in un racconto tratto dal sogno, morire, con un ultimo pensiero, come muore K. ne *Il processo*?

La presunta, perché potrebbe essere voluta, incompiutezza del racconto *Ein Traum* impedisce una conclusione con uno specifico "lieto fine": "*Vedendo balenare sulla pietra il proprio nome K., estasiato, morì*".

Oppure "*Nell'entusiasmo del vedere sfrecciare il proprio nome completo sulla pietra K. svenne*". La seconda soluzione conserva la tipologia del sogno in cui il narrante non può descrivere la propria fine.

In Appendice 3 una versione di *Ein Traum* rielaborata con finalità narrative e, di seguito, la versione in cui, evidenziando il testo originale, si isolano le parti aggiunte nella ipotetica narrazione. Ovviamente modesta.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Ecco un riferimento a Brahms: "*Das Leben raubt einem mehr als der Tod*" (La vita ci deruba più di quanto faccia la morte)

<sup>8</sup> Lo stesso poliedrico termine in *Mainacht* di Holty, musicata da Brahms, descrive lo stato del poeta errante fra i cespugli nella tersa notte lunare prima che un'ondata di dolorosa tristezza lo travolga

<sup>9</sup> Op. cit., pag. 177

### Appendice 3

#### **Nel cimitero<sup>11</sup>**

Era un bellissima giornata e Josef K. volle approfittarne per fare una lunga passeggiata; in città o anche, pensava, nei dintorni prendendo una carrozza che lo portasse oltre la periferia. Si era però appena incamminato che si trovò subito, senza accorgersene, nel cimitero.

Riconobbe il luogo, spazioso e pulito, coi lunghi filari di alti cipressi ben curati e le numerose costruzioni funerarie di varie fogge e dimensioni distribuite con ordine in diverse aree, fino al lontano muro di cinta e alla piccola cappella. Ma, guardando gli spazi più vicini davanti a sé, notò, e gli parve di non averlo mai notato prima di allora, che la rete di viottoli e vialetti che collegavano i vari luoghi era stranamente fitta e intricata, con sentieri tortuosi e innaturali. Alzando lo sguardo vide che i percorsi si diramavano in ogni direzione, limitati da bassi muretti o piccole siepi; senza un preciso orientamento che seguisse le file dei sepolcri, ritornavano ognuno al proprio inizio, come in un bizzarro labirinto. "E' un sistema assai poco pratico" si disse " per aiutare chiunque a raggiungere il luogo in cui desidera soffermarsi. La gente dovrebbe perdersi e stancarsi prima di aver finito la propria visita".

In effetti il luogo era deserto. Non c'era alcun rumore di passi sulle ghiaie, e nel completo silenzio, senza un soffio di vento, si sentiva solo il sommesso ciangottare di lontane fontanelle o il fruscio improvviso del volo di qualche uccello fra gli alberi. Mentre si guardava attorno con crescente disagio Josef K. si accorse che, anziché camminare, come aveva cominciato a fare, gli pareva di essere trasportato, scivolando lungo quegli scomodi viottoli come se vi scorresse una corrente d'acqua, in un impassibile portamento librato nell'aria.

Il disabitato paesaggio di pietre e colonne, prati e cespugli di bosso si muoveva accanto a lui mutando lentamente di aspetto. A un certo punto, intravide nel panorama un lontano tumulto di terra che emergeva da un avvallamento. Come gli si presentò allo sguardo avvertì dentro di sé che in quel tumulto c'era qualcosa che lo attraeva, e si sentì tutto teso nel desiderio di arrivarci.

Mentre lo osservava cercando di indirizzare i suoi movimenti per raggiungerlo, gli apparve da lontano un improvviso balenare variopinto di bandiere che gliene impediva la vista, bandiere sempre più numerose, scagliate con tutta l'asta in aria da dove ricadevano verso terra dopo ampie parabole e volute. Erano grandi drappi multicolori, con ampi disegni e stemmi, e si capiva che venivano fatti volteggiare con abilità e forza da esperti sbandieratori. Ma, dal luogo in cui si trovava, K. non riusciva a vederli; poté solo immaginare che laggiù, in quel luogo ancora remoto in cui voleva andare, c'era una grande festa, una vivace festa gioiosa.

Continuava a tenere lo sguardo affiso in quella lontananza, attento a cogliere i primi suoni di voci o strumenti, e di colpo se lo vide accanto, proprio quel medesimo tumulto, alla sua sinistra. Anzi, distratto, stupito di trovare deserto quel luogo che aveva supposto animato da molte persone in festa, stava quasi per superarlo e lasciarselo alle spalle.

Saltò svelto fra l'erba, e poiché nell'attimo del balzo il viottolo continuava la sua rapida corsa, come se fosse sceso da un veicolo in moto gli mancò l'appoggio del piede e cadde in ginocchio, proprio davanti al tumulto.

---

<sup>10</sup> Così Alvaro Vitali "Ed ecco a voi: *Imitazione di Fred Astaire*", nella scena di *Roma*, in cui Fellini descrive l'avanspettacolo di varietà in un cinema di borgata

<sup>11</sup> Rielaborazione di *Ein Traum* di Franz Kafka (1914-1915)

Senti da vicino l'odore della terra smossa e umida e vide che nella caduta si era macchiato i calzoncini e le scarpe. Si sollevò spazzolandosi in qualche modo con la destra gli abiti mentre girava lo sguardo intorno per capire dove si trovava. Fu allora che si accorse di due uomini che stavano lavorando in quel posto. Uno era tarchiato e robusto, l'altro un po' più basso e magro, entrambi di mezza età, vestiti con una tuta di un indefinito blu scuro e stivali di gomma.

Si trovavano dalla parte opposta del tumulo e cercavano di sollevare una pietra lunga e stretta, una grigia e liscia lastra tombale che, tesi nello sforzo, tenevano con entrambe le mani su ognuno dei lati. Si muovevano lentamente, a fatica, guardando cauti dove posare il passo, e non si accorsero di K. che, dall'altro lato, si era fermato ad osservarli. Quando appoggiarono la pietra al suolo sollevandosi un poco, il più grosso alzando la testa vide K. e si fermò serio e immobile incrociando il suo sguardo senza dire parola o fare un cenno. Rimasero per qualche istante uno di fronte all'altro, indifferenti, poi l'uomo – forse il caposquadra, pensò Josef – passandosi una mano sulla fronte e sulla scura barba come per togliersi il sudore, fece un breve cenno col capo all'altro che era tornato a occuparsi della pietra.

Si chinarono un poco entrambi, afferrarono con mani forti e nodose la lapide lungo gli spigoli e dopo averla sollevata in aria la portarono al di sopra del lato corto del tumulo, tenendovela in verticale. Poi, da lì, con un movimento rapido e preciso, accompagnarono la sua discesa verso la sommità del tumulo conficcandola nella terra, dove rimase subito infissa come se ci fosse stata murata.

K. aveva seguito l'operazione senza spostarsi, quasi temendo, muovendosi, di intralciarla o di dare fastidio. Avrebbe voluto chiedere qualcosa ai due, che non gli sembravano ostili o villani, anche se non avevano fatto nemmeno un gesto di saluto. Ma davanti al loro silenzio e alla precisione con cui si erano concentrati sul lavoro si sentì estraneo, come un intruso capitato per sbaglio e senza alcuna autorizzazione in quel luogo.

“Forse mi chiederanno qualcosa – pensò K. – o mi diranno se posso stare qui o dove devo andare”. Stava per avvicinarsi, pensando al modo migliore per interrogarli, quando vide sbucare da un alto cespuglio alla sua sinistra un'altra persona. Si fermò ad osservarla senza accorgersi che nel frattempo gli altri due, rapidamente e in silenzio, si erano allontanati e portati fuori dalla sua vista.

Il nuovo venuto era un giovane, di corporatura snella, vestito in modo bizzarro con chiari calzoncini flosci, una camicia verde, sgualcita e male abbottonata e una berretta di velluto rosso scuro, calcata sui tre quarti in testa. Malgrado lo stato trasandato degli abiti aveva un aspetto signorile e a suo modo elegante e Josef K. capì di trovarsi davanti a un artista, un pittore o uno scultore, forse. Osservandolo meglio si accorse che aveva in mano una comune matita con la quale andava tracciando ampi gesti e svolazzi in aria mentre si avvicinava alla lapide, traggendola col capo inclinato da un lato e all'indietro, come per prenderne le misure.

L'artista, senza dire parola, e senza guardare dalla parte in cui K si era di nuovo fermato, si avvicinò alla lapide per cominciare a tracciarvi dei disegni. La pietra era alta per cui non doveva chinarsi per toccarla, ma, evitando di calpestare il tumulo, se ne teneva un poco discosto stando in punta dei piedi e appoggiandosi con la sinistra alla sommità della lapide mentre vi avvicinava, con l'altra mano, la matita.

Incominciò a tracciare delle lettere, maneggiando la matita con sicurezza e abilità. Ogni lettera risaltava nitida e bella, ben incisa con un fondo di splendido oro. Scrisse *Qui riposa*.

Non appena finì di incidere queste due parole l'artista si girò verso K, il quale, attento solo a leggere attendendo con ansia di vedere come l'iscrizione proseguisse, non si curava dell'uomo, per cui non colse subito il suo sguardo. Non appena lo fece ebbe il sentore di essere da lui riconosciuto e la cosa gli parve assai strana perché, da parte sua, era certo di non aver mai incontrato quella persona.

Questa invece si trattenne ancora per un attimo, con lo stesso sguardo perplessa, come se aspettasse qualcosa. Poi tornò al suo lavoro, ma fu subito evidente che non riusciva a farlo con la stessa naturale sicurezza con cui l'aveva iniziato. Appoggiava la punta della matita alla pietra, poi si ritraeva, poi si avvicinava di nuovo e, ancora ritraendosi, si girava verso K. Qualcosa era intervenuto nella situazione e anche K, avvertì lo stesso disagio, senza tuttavia potersene dare una spiegazione.

Si scambiarono sguardi smarriti, come se ognuno avesse voluto chiedere all'altro un aiuto per chiarire un malinteso che nessuno dei due sapeva come risolvere.

Proprio in quel momento, del tutto inatteso, si udì il suono della piccola campana della cappella dei defunti: l'artista agitò la mano infastidito e, di colpo, il suono cessò. Riprese però, dopo un breve silenzio, stavolta più tenue, quasi pianissimo, interrompendosi subito spontaneamente, come se volesse solo provare il proprio timbro.

L'artista aveva smesso del tutto di operare sulla lapide e appariva sempre più imbarazzato. Josef K. ne fu colpito ancor più profondamente e scoppiò in un pianto irrefrenabile, singhiozzando disperato col volto fra le mani. Non riusciva a darsi alcuna spiegazione di tale crisi e, più tentava di smettere, più era forte la sua interna agitazione e il bisogno di sfogarla.

L'altro attese un poco che K. si calmasse e poi, vedendo che questo non accadeva, si accinse a riprendere il suo lavoro.

Per K. fu un immediato sollievo vedere che aveva ripreso a incidere con quella miracolosa matita la grigia superficie della lapide e si mise a seguire, come prima, i gesti dell'artista. Costui però non si muoveva più con la stessa scioltezza e agiva con estrema riluttanza; il tratto non era più bello come all'inizio, pareva soprattutto scarso d'oro, e si profilava smorto e incerto, mentre, al contrario il carattere risultava sempre più grande e K. poté vederlo.

Era una J., ed era quasi terminata quando l'artista, furioso, picchiò col piede sul tumulo, tanto che tutt'intorno ne schizzò via il terriccio. K. ebbe allora un primo profondo sentore che egli si fosse molto adirato per aver dovuto, contro la sua volontà, svelare qualcosa. E appena questo pensiero prese forma si rese conto, in un lampo, di quale sbaglio era responsabile e capì che non c'era più tempo per chiedergli scusa.

Invaso da un ultimo presentimento, si precipitò sul tumulo scavando frenetico con le dita la terra che, come aveva immaginato, cedette facilmente confermando quanto tutto fosse stato preordinato.

Solo per apparenza era stato predisposto un sottile strato di terra, sotto il quale subito si apriva una grande fossa dalle pareti a picco, in cui K. come sostenuto sul dorso da una magica corrente andava sprofondando.

E mentre laggiù veniva accolto dalla impenetrabile profondità, col capo ancora sollevato vide, estasiato, tutto il suo nome avventarsi rapido, con grandi svolazzi, sulla pietra. E svenne.

## **Testo originale**

Era un bellissima giornata e Josef K. volle approfittarne per fare una lunga passeggiata; in città o anche, pensava, nei dintorni prendendo una carrozza che lo portasse oltre la periferia. Si era però appena incamminato che si trovò subito, senza accorgersene, nel cimitero.

Riconobbe il luogo, spazioso e pulito, coi lunghi filari di alti cipressi ben curati e le numerose costruzioni funerarie di varie fogge e dimensioni distribuite con ordine in diverse aree, fino al lontano muro di cinta e alla piccola cappella. Ma, guardando gli spazi più vicini davanti a sé, notò, e gli parve di non averlo mai notato prima di allora, che la rete di viottoli e vialetti che collegavano i vari luoghi era stranamente fitta e intricata, con sentieri tortuosi e innaturali. Alzando lo sguardo vide che i percorsi si diramavano in ogni direzione, limitati da bassi muretti o piccole siepi; senza un preciso orientamento che seguisse le file dei sepolcri, ritornavano ognuno al proprio inizio, come in un bizzarro labirinto. "E' un sistema assai poco pratico" si disse " per aiutare chiunque a raggiungere il luogo in cui desidera soffermarsi. La gente dovrebbe perdersi e stancarsi prima di aver finito la propria visita".

In effetti il luogo era deserto. Non c'era alcun rumore di passi sulle ghiaie, e nel completo silenzio, senza un soffio di vento, si sentiva solo il sommesso ciangottare di lontane fontanelle o il fruscio improvviso del volo di qualche uccello fra gli alberi. Mentre si guardava attorno con crescente disagio Josef K. si accorse che, anziché camminare, come aveva cominciato a fare, gli pareva di essere trasportato, scivolando lungo quegli scomodi viottoli come se vi scorresse una corrente d'acqua, in un impassibile portamento librato nell'aria. Il disabitato paesaggio di pietre e colonne, prati e cespugli di bosso si muoveva accanto a lui mutando lentamente di aspetto. A un certo punto, intravide nel panorama un lontano tumulto di terra che emergeva da un avvallamento. Come gli si presentò allo sguardo avvertì dentro di sé che in quel tumulto c'era qualcosa che lo attraeva, e si sentì tutto teso nel desiderio di arrivarci.

Mentre lo osservava cercando di indirizzare i suoi movimenti per raggiungerlo, gli apparve da lontano un improvviso balenare variopinto di bandiere che gliene impediva la vista, bandiere sempre più numerose, scagliate con tutta l'asta in aria da dove ricadevano verso terra dopo ampie parabole e volute. Erano grandi drappi multicolori, con ampi disegni e stemmi, e si capiva che venivano fatti volteggiare con abilità e forza da esperti sbandieratori. Ma, dal luogo in cui si trovava, K. non riusciva a vederli; poté solo immaginare che laggiù, in quel luogo ancora remoto in cui voleva andare, c'era una grande festa, una vivace festa gioiosa.

Continuava a tenere lo sguardo affiso in quella lontananza, attento a cogliere i primi suoni di voci o strumenti, e di colpo se lo vide accanto, proprio quel medesimo tumulto, alla sua sinistra, Anzi, distratto, stupito di trovare deserto quel luogo che aveva supposto animato da molte persone in festa, stava quasi per superarlo e lasciarselo alle spalle.

Saltò svelto fra l'erba, e poiché nell'attimo del balzo il viottolo continuava la sua rapida corsa, come se fosse sceso da un veicolo in moto gli mancò l'appoggio del piede e cadde in ginocchio, proprio davanti al tumulto.

Sentì da vicino l'odore della terra smossa e umida e vide che nella caduta si era macchiato i calzoni e le scarpe. Si sollevò spazzolandosi in qualche modo con la destra gli abiti mentre girava lo sguardo intorno per capire dove si trovava. Fu allora che si accorse di due uomini che stavano lavorando in quel posto. Uno era tarchiato e robusto, l'altro un po' più basso e magro, entrambi di mezza età, vestiti con una tuta di un indefinito blu scuro e stivali di gomma.

Si trovavano dalla parte opposta del tumulto e cercavano di sollevare una pietra lunga e stretta, una grigia e liscia lastra tombale che, tesi nello sforzo, tenevano con entrambe le mani su

ognuno dei lati. Si muovevano lentamente, a fatica, guardando cauti dove posare il passo, e non si accorsero di K. che, dall'altro lato, si era fermato ad osservarli. Quando appoggiarono la pietra al suolo sollevandosi un poco, il più grosso alzando la testa vide K. e si fermò serio e immobile incrociando il suo sguardo senza dire parola o fare un cenno. Rimasero per qualche istante uno di fronte all'altro, indifferenti, poi l'uomo – forse il caposquadra, pensò Josef – passandosi una mano sulla fronte e sulla scura barba come per togliersi il sudore, fece un breve cenno col capo all'altro che era tornato a occuparsi della pietra.

Si chinarono un poco entrambi, afferrarono con mani forti e nodose la lapide lungo gli spigoli e dopo averla sollevata in aria la portarono al di sopra del lato corto del tumulo, tenendovela in verticale. Poi, da lì, con un movimento rapido e preciso, accompagnarono la sua discesa verso la sommità del tumulo conficcandola nella terra, dove rimase subito infissa come se ci fosse stata murata.

K. aveva seguito l'operazione senza spostarsi, quasi temendo, muovendosi, di intralciarla o di dare fastidio. Avrebbe voluto chiedere qualcosa ai due, che non gli sembravano ostili o villani, anche se non avevano fatto nemmeno un gesto di saluto. Ma davanti al loro silenzio e alla precisione con cui si erano concentrati sul lavoro si sentì estraneo, come un intruso capitato per sbaglio e senza alcuna autorizzazione in quel luogo.

“Forse mi chiederanno qualcosa – pensò K. – o mi diranno se posso stare qui o dove devo andare”. Stava per avvicinarsi, pensando al modo migliore per interrogarli, quando vide sbucare da un alto cespuglio alla sua sinistra un'altra persona. Si fermò ad osservarla senza accorgersi che nel frattempo gli altri due, rapidamente e in silenzio, si erano allontanati e portati fuori dalla sua vista. Il nuovo venuto era un giovane, di corporatura snella, vestito in modo bizzarro con chiari calzoncini flosci, una camicia verde, sgualcita e male abbottonata e una berretta di velluto rosso scuro, calcata sui tre quarti in testa. Malgrado lo stato trasandato degli abiti aveva un aspetto signorile e a suo modo elegante e Josef K. capì di trovarsi davanti a un artista, un pittore o uno scultore, forse. Osservandolo meglio si accorse che aveva in mano una comune matita con la quale andava tracciando ampi gesti e svolazzi in aria mentre si avvicinava alla lapide, traguardandola col capo inclinato da un lato e all'indietro, come per prenderne le misure.

L'artista, senza dire parola, e senza guardare dalla parte in cui K si era di nuovo fermato, si avvicinò alla lapide per cominciare a tracciarvi dei disegni. La pietra era alta per cui non doveva chinarsi per toccarla, ma, evitando di calpestare il tumulo, se ne teneva un poco discosto stando in punta dei piedi e appoggiandosi con la sinistra alla sommità della lapide mentre vi avvicinava, con l'altra mano, la matita.

Incominciò a tracciare delle lettere, Ogni lettera risaltava nitida e bella, ben incisa con un fondo di splendido oro. Scrisse *Qui riposa*.

Non appena finì di incidere queste due parole l'artista si girò verso K, il quale, attento solo a leggere attendendo con ansia di vedere come l'iscrizione proseguisse, non si curava dell'uomo, per cui non colse subito il suo sguardo. Non appena lo fece ebbe il sentore di essere da lui riconosciuto e la cosa gli parve assai strana perché, da parte sua, era certo di non aver mai incontrato quella persona. Costui invece si trattenne ancora per un attimo, con lo stesso sguardo perplessa, come se aspettasse qualcosa. Poi tornò al suo lavoro, ma fu subito evidente che non riusciva a farlo con la stessa naturale sicurezza con cui l'aveva iniziato. Appoggiava la punta della matita alla pietra, poi si ritraeva, poi si avvicinava di nuovo e, ancora ritraendosi, si girava verso K. Qualcosa era intervenuto nella situazione e anche K, avvertì lo stesso disagio, senza tuttavia potersene dare una spiegazione.

Si scambiarono sguardi smarriti, come se ognuno avesse voluto chiedere all'altro un aiuto per chiarire un malinteso che nessuno dei due sapeva come risolvere.

Proprio in quel momento, del tutto inatteso, si udì il suono della piccola campana della cappella dei defunti: l'artista agitò la mano infastidito e, di colpo, il suono cessò. Riprese però, dopo un breve silenzio, stavolta più tenue, quasi pianissimo, interrompendosi subito spontaneamente, come se volesse solo provare il proprio timbro.

L'artista aveva smesso del tutto di operare sulla lapide e appariva sempre più imbarazzato. Josef K. ne fu colpito ancor più profondamente e scoppiò in un pianto irrefrenabile, singhiozzando disperato col volto fra le mani. Non riusciva a darsi alcuna spiegazione di tale crisi e, più tentava di smettere, più era forte la sua interna agitazione e il bisogno di sfogarla.

L'altro attese un poco che K. si calmasse e poi, vedendo che questo non accadeva, si accinse a riprendere il suo lavoro.

Per K. fu un immediato sollievo vedere che aveva ripreso a incidere con quella miracolosa matita la grigia superficie della lapide e si mise a seguire, come prima, i gesti dell'artista. Costui però non si muoveva più con la stessa scioltezza e agiva con estrema riluttanza; il tratto non era più bello come all'inizio, pareva soprattutto scarso d'oro, e si profilava smorto e incerto, mentre, al contrario il carattere risultava sempre più grande e K. poté vederlo.

Era una J., ed era quasi terminata quando l'artista, furioso, picchiò col piede sul tumulo, tanto che tutt'intorno ne schizzò via il terriccio. K. ebbe allora un primo profondo sentore che egli si fosse molto adirato per aver dovuto, contro la sua volontà, svelare qualcosa. E appena questo pensiero prese forma si rese conto, in un lampo, di quale sbaglio era responsabile e capì che non c'era più tempo per chiedergli scusa.

Invaso da un ultimo presentimento, si precipitò sul tumulo scavando frenetico con le dita la terra che, come aveva immaginato, cedette facilmente confermando quanto tutto fosse stato preordinato.

Solo per apparenza era stato predisposto un sottile strato di terra, sotto il quale subito si apriva una grande fossa dalle pareti a picco, in cui K. come sostenuto sul dorso da una magica corrente andava sprofondando.

E mentre laggiù veniva accolto dalla impenetrabile profondità, col capo ancora sollevato vide, tutto il suo nome avventarsi rapido, con grandi svolazzi, sulla pietra. Estasiato da questa vista, si svegliò.