

GIORGIO FONTANA
sognodeglieterni@gmail.com
www.giorgiofontana.com

Odradek e il mondo delle fiabe

1. I VARCHI

Kafka apre dei varchi di assurdo all'interno di un mondo che assomiglia pericolosamente al nostro. Sfrutta i mezzi della narrativa fantastica per dimostrare un teorema profondo, senza però creare un autentico universo alternativo. Eppure, il suo mondo può essere letto comunque come un mondo *fiabesco*, anche se trattato in maniera originale.

La sua procedura base funziona così: introdurre in una situazione iperrealistica degli elementi che la corrompono, come dei virus. Per uno di questi varchi passa la trasformazione di Gregor Samsa in scarafaggio. Per un altro, le palle saltellanti di Blumfeld. Per un altro ancora, il piccolo Odradek¹.

Ma attenzione. In Kafka, l'assurdo ha sempre due volti. Il primo è quello del fatto in sé, astratto dal contesto e pensato secondo i nostri schemi: ad esempio, un uomo che si risveglia scarafaggio. Il secondo è quello del contesto stesso, dell'*interpretazione* di questo fatto. Esso viene riconosciuto come fuori dal normale, ma in una direzione che non ci aspetteremmo. L'uomo-scarafaggio, invece di stupirsi o gridare aiuto, pensa al suo *lavoro*, e al ritardo che questo inconveniente gli provocherà².

Abbiamo quindi un'*interpretazione assurda* di un fatto *assurdo*. Come scrive Anders: «Kafka «s-posta» l'apparato normale del mondo per renderne visibile la follia. Ma al tempo stesso egli tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale.»³ E poco più avanti: «Non sono gli oggetti o gli eventi in quanto tali ad essere inquietanti in Kafka, ma il fatto che i suoi personaggi reagiscano ad essi come ad oggetti o eventi normali, quindi senza agitazione.»⁴

Tramite le sue storie, la sua distorsione simile a quella di una situazione sperimentale, Kafka *verifica* – svela – *la realtà*. Noi conosciamo già un mezzo poetico simile a questo. È un mezzo antico, che affonda le sue radici nel folklore: la fiaba⁵.

¹ «la vita quotidiana è una struttura fragilissima che invano l'uomo cerca di difendere e di sostenere. Essa è piena di aperture, attraverso le quali irrompono le creature dell'assurdo.» (Baioni (1997), p. 28).

² Cfr. Kafka (1970a), pp. 158-159. La reazione surreale di Samsa alla sua metamorfosi è un luogo comune della critica kafkiana. Ma si pensi anche a quando Blumfeld, nel racconto omonimo, scopre le due palle di celluloidi che lo inseguono per casa. Sulle prime pensa che si tratti di una magia, ma non mostra particolare sbalordimento. Si limita a rincorrerle per un po', poi è semplicemente seccato dalla cosa (cfr. Kafka (1970b), pp. 75-76). Non è semplice tracciare una fenomenologia completa delle reazioni kafkiane a fatti assurdi. Ma in generale, si osserva sempre uno stupore pacato, come già stanco dell'apparizione.

³ Anders (2006), p. 29.

⁴ *ivi*, p. 34.

⁵ Ancora una volta è Günther Anders a dare il primo spunto: «*soggetto* e *oggetto* vengono, come in tutte le favole, *invertiti* o scambiati. [...] Se Kafka vuol dire che l'ovvio e il non sbalorditivo del nostro mondo sono raccapriccianti, allora inverte: il raccapricciante non è sbalorditivo.» (*ivi*, p. 36). In realtà qui Anders parla di *favole*, non di *fiabe*: la distinzione però ha una certa importanza, e verrà chiarita nel capitolo 6.

2. «UNA SPECIE DI ROCCHETTO DA REFE PIATTO»

Nel racconto breve *Il cruccio del padre di famiglia*, contenuto in *Un medico di campagna*, si narra di un curioso essere vivente dalla forma di un arcolaiolo, in cui sono infilate due bacchettine, grazie alle quali si regge in piedi e perfino corre⁶. Ecco un nuovo arrivo dai varchi dell'assurdo. Pare rivestito di filo, ma si tratta soltanto di frammenti sfilacciati e di colori diversi. Si può pensare che sia un oggetto una volta dotato di funzione e adesso rotto, viste le sue condizioni. Ma non è così: in nessun punto si vedono aggiunte o rotture. Peraltro, essendo rapidissimo, non può essere acchiappato per capire meglio com'è fatto.

Il suo essere minuscolo porta a rivolgergli domande semplici: come ti chiami, dove abiti. A volte risponde, a volte semplicemente tace. Vive nei solai, per le scale, nei corridoi, negli atri. Scompare per un po' di tempo, ma poi ritorna sempre a trovarci.

Si chiama Odradek.

Kafka ci informa che la parola *Odradek* può derivare dallo slavo come dal tedesco: ma «L'incertezza delle due interpretazioni consente, con ragione, di concludere che nessuna delle due dà nel segno, tanto più che né coll'una né coll'altra si riesce a dare un senso preciso alla parola.»⁷ Milner decifra questo nome come la metà di un *dodekaedron*, cioè il solido a dodici facce pentagonali del *Timeo* platonico⁸. Simili interpretazioni sono a mio avviso del tutto fuorvianti. Nel nome del suo animaletto, Kafka sembra aver cifrato qualcosa di forzatamente inafferrabile. Del resto lo ammette egli stesso, sottolineando che nessuna delle interpretazioni proposte coglie nel segno.

Per i gli incorreggibili, poi, c'è sempre la fotografia contenuta in Wagenbach (1983), nella quale si vede come *Odradek* sia il nome di una moto Laurin & Klement⁹. La quale, se non chiude la faccenda, dovrebbe almeno placare molti spiriti.

Siamo quindi lasciati soli davanti alla presenza fisica di Odradek, senza altre vie d'attacco. Davanti al suo aspetto strambo e la sua sorprendente animalità.

Cosa può significare?

⁶ Cfr. Kafka (1970a), pp. 237-238. Il racconto è datato 1917, l'anno della pubblicazione della raccolta *Un medico di famiglia*. Il titolo originale è *Die Sorge des Hausvaters*. Rodolfo Paoli, nell'edizione citata, traduce *Sorge* con «cruccio». Io non so il tedesco, ma un dizionario lo posso sempre consultare. Nel voluminoso *Dizionario delle lingue italiana e tedesca* Sansoni, ad esempio, scopriamo che le alternative non sono molte: «preoccupazione», «pensiero», «ansia», «timore» le principali. «Cruccio» non è nemmeno riportato, ma una perifrastica ci aiuta a cogliere il significato del termine: *ohne Sorgen sein*, «non aver pensieri». Quindi *Sorge* deve essere questo: una piccola ma persistente inquietudine.

⁷ Kafka (1970a), p. 237.

⁸ Cfr. Milner (2004), citato in Žižek (2005), pp. 29-30.

⁹ Wagenbach (1983), p. 47.

3. DUE INTERPRETAZIONI STANDARD

L'interpretazione più diffusa del racconto – veicolata in Italia dall'autorevole Baioni – gioca sporco, e vede in Odradek l'ennesima immagine di Kafka¹⁰. Il brano sarebbe dunque una sorta di gioco autobiografico, un po' come, secondo Pasley, il coevo *Undici figli*¹¹. A supporto di questa lettura, stanno alcuni dati piuttosto convincenti:

- il nome *Odradek* deriva dallo slavo o dal tedesco, e la cultura di Kafka è in bilico fra quella ceca e quella imperiale;
- Odradek è un essere «privo di polmoni», e Kafka soffriva, com'è noto, di difficoltà respiratorie;
- Odradek è una preoccupazione del padre di famiglia, come Kafka lo era per suo padre, con la sua attività di scrittore che mal si conciliava ai principi del vecchio Hermann;
- la spoletta che è il suo corpo è a forma di stella, e questo richiama l'ebraismo kafkiano¹².

Potremmo anche aggiungere che la raccolta *Un medico di famiglia* è dedicata a Hermann Kafka. E così via.

La seconda interpretazione standard pensa invece che Odradek sia la soluzione dell'enigma posto da un altro racconto, *Il cacciatore Gracco*. Qui Kafka immagina un individuo condannato a vagare sulla barca diretta agli inferi, sospeso in una dimensione fra la vita e la morte. Egli avrebbe dovuto morire cadendo in una scarpata, ma per una qualche assurda ragione ciò non è successo. La barca ha sbagliato rotta.

È una delle immagini più terribili di Kafka, e sicuramente c'è una relazione fra questo non-poter-morire e la presenza inevitabile di Odradek¹³. Entrambi sono condannati a una non-vita assurda, al di fuori della legge e della grazia: una sorta di «incognita irrisolvibile, il momento irreversibile in cui l'armonia del mondo ha perduto sé medesima ed il suo destino, rappresenta una “malattia del corpo dell'umanità” che l'umanità deve ignorare per poter continuare ad esistere.»¹⁴

Ora, entrambe queste letture sono molto valide, ma lasciano senza risposta una domanda legittima: cosa rende questo racconto così affascinante? Che ne è della suggestione di questo personaggio preso *così com'è*? Nessuna interpretazione biografica o intertestuale potrà mai renderle giustizia. Ed è da questo punto ovvio ma cruciale che bisogna ripartire: dallo stupore che Odradek solleva in noi¹⁵.

¹⁰ Cfr. Baioni (1997), p. 203, e l'introduzione di Gini a Kafka (1992), pp. x-xi.

¹¹ In questo racconto, contenuto nella medesima raccolta, un padre elenca e descrive i suoi undici figli. Come ricorda Pocar nelle sue note a piè di pagina, Pasley segue una testimonianza brodiana e legge in questi undici figli undici racconti cui Kafka stava lavorando in quel periodo: cfr. Kafka (1970a), pp. 266-267. Coerentemente, Pasley propone la medesima lettura per *Il cruccio del padre di famiglia*.

¹² Citata da Gini nell'introduzione a Kafka (1992), mi sembra francamente un eccesso di interpretazione.

¹³ È da notare che questo filo può essere intrecciato all'altro: Odradek sembra sopravvivere: il cacciatore Gracco sarebbe *a sua volta* un'altra immagine del Kafka scrittore – la scrittura come non-luogo fra vita e morte: Cfr. Blanchot (1983) e di nuovo Baioni (1997), pp. 204-205.

¹⁴ *ivi*, p. 205.

¹⁵ Così suggerisce anche Paola Di Natale: «Le diverse letture, non solo di tipo biografico, ma anche sociologico (l'Odradek come figura dell'uomo-massa), storico, psicanalitico, se illuminano la zona delle motivazioni plausibili del testo kafkiano, ne rimangono tuttavia per così dire “all'esterno”. [...] Quello che ci

4. ŽIŽEK: UNA LETTURA LATERALE

Prima, però, conviene almeno dare un'occhiata al libretto di Slavoj Žižek, *Diritti umani per Odradek?* Se non altro perché è uno dei contributi più curiosi e recenti alla causa.

Žižek propone Odradek come immagine dell'umano *in quanto tale*, spoglio di qualsiasi caratterizzazione e *proprio per questo* inumano. Fa quindi del nostro amichetto un uso libero, come simbolo dell'incapacità dei diritti universali di rendersi autentici quando sono astratti dalla concretezza del diritto politico¹⁶.

La lettura del racconto parte piuttosto bene: Žižek vede in Odradek l'incarnazione della *jouissance* lacaniana – «ciò che non serve a nulla». E in effetti Odradek non ha alcun uso, è assolutamente inutile. Questo eccesso non-morto è a sua volta simile alla Legge che ci perseguita senza esserci, alla ferita che non guarisce e non ci lascia guarire, alla burocrazia irrazionale:

La cosa kafkiana o è trascendente, sempre in grado di eludere il nostro sforzo di comprendere (la Legge, il Castello), o è un oggetto ridicolo in cui il oggetto viene trasformato e di cui non ci possiamo mai sbarazzare (come Gregor Samsa che si tramuta in un insetto). Il punto sta nel leggere queste due caratteristiche insieme: *jouissance* è ciò che non possiamo mai raggiungere, ottenere, e ciò di cui non ci possiamo mai sbarazzare.¹⁷

A parte il dubbio riferimento a Lacan, questa è un'osservazione profonda su come funziona l'assurdo in Kafka. Teniamola buona, ci servirà.

Purtroppo, Žižek cade in una brutta trappola qualche pagina avanti. Seguendo Milner, nota che Odradek mostra le caratteristiche di un piccolo essere umano – ha due gambe, parla, ride – ma non gli somiglia. Anzi, è apertamente inumano: diventa umano soltanto quando non assomiglia può a un uomo. È un oggetto incompleto – è privo di senso, ma non è alla ricerca di nulla. Žižek lo identifica quindi in un altro concetto lacaniano, la *lamella*:

preme è analizzare i procedimenti ed i meccanismi con cui in sede letteraria prendono corpo e vengono rappresentati gli esseri "fantastici" e soprattutto mostrare la densità di significazioni che a tutti i livelli fermentano in un testo che non fa appello a convenzioni realistiche.» (*La valenza conoscitiva del fantastico*, <http://users.aliseo.it/angelo.vecchiarelli/8.htm>). Di Natale apre una via interpretativa che condivido in pieno ma – almeno nel caso di Odradek – non la sviluppa fino in fondo, o la piega sotto un'esegesi un po' dubbia. Ad esempio, quando dice che l'immagine di Odradek non tiene, e le indicazioni di Kafka al riguardo «non rimandano a nulla di raffigurabile» – cosa che mi pare assolutamente falsa, anche perché l'autore stesso precisa in un punto chiave che «l'insieme appare privo di senso ma, a suo modo, *completo*.» (Kafka (1970a), p. 237, corsivo mio). O ancora, Di Natale suggerisce che nello scambio di battute con Odradek «i segnali linguistici insinuano il dubbio che si tratti di un'allucinazione». Anche in questo caso, non vedo un supporto da parte del testo.

¹⁶ Il saggio di Žižek, al di là della sua lettura di Kafka, è molto brillante. Partendo dall'idea che è il cittadino a fare l'uomo e non viceversa, dimostra che l'invocazione dei «diritti umani» è in verità il canto di morte dell'uomo, perché è a *quel punto* che egli si mostra privo di ogni altro diritto politico che lo rende, per l'appunto, davvero *umano*. L'interventismo umanitario genera così, per esempio nel Terzo Mondo, una dialettica perversa per cui i diritti che vuole applicare a questi territori (considerati apoliticamente), gli vengono rispediti indietro. Svela così un volto terribile e simile a quello della biopolitica di Foucault, che rischia di terminare in una sorta di trappola ontologica. Ognuno sarebbe nella situazione di un profugo in un campo di concentramento – *del tutto depoliticizzato*.

¹⁷ Žižek (2005), pp. 23-24.

la libido come organo, ciò che resta della Sostanza Vitale sfuggita alla colonizzazione simbolica, l'orribile palpitazione della pulsione acefala" che persiste al di là della morte ordinaria, al di fuori dell'ambito dell'autorità paterna, nomade, senza fissa dimora.¹⁸

Così, in questa lettura strumentale, il piccolo Odradek viene retrocesso all'essere in quanto tale, e – poche pagine più avanti – addirittura paragonato al mostruoso Alien di Ridley Scott. In entrambi i casi avremmo a che fare con il disgusto che ci provoca la vita allo stadio più bruto e puro – lo stadio che Žižek, appunto, lega alla dimensione dei diritti umani astratti.

Benché suggestiva, quest'interpretazione è troppo forzante. Odradek non è una sorta di *chora* che ha resistito alla simbolizzazione: non è una natura violenta e pura, un organo presoggettivo. Sembra invece un piccolo buco nero di assurdità, difficilmente riducibile a una categoria, ma che nemmeno corrisponde alla vita cieca e aggressiva di un Alien.

Di Odradek infatti non abbiamo terrore o disgusto, come lo abbiamo dell'alieno di Scott: e come potrebbe farci paura, una robetta del genere? Ci provoca invece un sentimento del tutto diverso: *Sorge*, appunto – un cruccio. Quando scompare, tendiamo a dimenticarlo. L'idea di un Odradek che vaga per la plancia di una navicella spaziale assetato di sangue è divertente, ma priva di senso.

Per di più, Odradek è anche dotato di *parola*, e questo lo allontana già nettamente da una pulsione cieca. Inoltre, è perfettamente coerente e autosufficiente. Non ha bisogno di noi tanto quanto noi non avremmo bisogno di lui.

¹⁸ *ivi*, p. 30.

5. PRIMO PASSO: UNA MARIONETTA

Dunque, neanche Žižek sa rendere giustizia al fascino di Odradek. Fa un passo avanti, ma piega il nostro amichetto a scopi paralleli, lo fa viaggiare sul treno dei diritti universali, e lo mette persino di fianco al tremendo Alien.

È tempo, ora, di riportarlo a casa: nella vecchia Boemia di fiabe e burattini.

Cominciamo col notare una cosa molto semplice: Odradek è, al primissimo sguardo, *buffo*. Un arcolaio che cammina su due bacchette! Somiglia – diremmo istintivamente – a una stramba *marionetta*. Come ci ricordava Milner, infatti, Odradek è una specie d'essere umano stilizzato all'estremo, fino alla pura forma¹⁹. E come sempre in questi casi, dopo il primo sguardo grottesco, subentra una strana inquietudine²⁰.

La linea sembra molto promettente. È quasi certo che Kafka lesse il *Saggio sul teatro di marionette* di Kleist, e temi kleistiani sono rintracciabili in tutta la sua opera. Acrobati, digiunatori, ricercatori, sono simboli di un continuo tendere verso la grazia – quella grazia che Kleist nega all'uomo perché dotato di coscienza²¹. Pertanto, l'idea di un Odradek pupazzo o marionetta, non è implausibile. Merita di essere scandagliata un po'.

Nel *Saggio* di Kleist, è la marionetta a rappresentare la perfezione nella danza, per la sua inerzia e la sua capacità di seguire semplicemente la legge di gravità, una volta guidata dal burattinaio. Priva di coscienza e quindi di controllo sulle proprie azioni, essa è in grado di compiere gesti assolutamente perfetti. Il suo essere pura materia la rende, in qualche modo, paradossalmente più libera di noi.

Nella stessa direzione vanno altri due esempi portati dai due interlocutori del saggio: in particolare, quello dell'orso schermidore. Il signor C... viene sconfitto a scherma da un orso, il quale para semplicemente ogni suo colpo con la zampa, ignorando le finte e i giochi di lama che avrebbero messo nel sacco un avversario umano. Anche qui, l'assenza di coscienza è garanzia di una gestualità di successo, non inquinata dalla coscienza.

Rapidamente, questa perfezione diventa un simbolo della grazia, il cerchio che chiude all'opposto il contatto con Dio. Kleist dice espressamente che solo un dio può competere con la marionetta, perché essa – come in parte l'animale, e questo è un punto importante – riassume l'antica condizione edenica dell'uomo. Se i poli sono Dio (il massimo di coscienza) e la materia (la sua assenza assoluta), è chiaro che l'uomo si trova in una via di mezzo che lo inchioda.

Kafka recupera tutte queste idee e le sublima in forma poetica. Non solo: le condensa anche in una delle sue opposizioni chiave, quella fra la *verità di chi agisce* e la *verità di chi riposa*²². L'uomo che cerca e agisce è per sua natura escluso della verità, perché

¹⁹ Magari non significa nulla, ma chi si ricorda dei disegni con cui Kafka ornava i suoi *Diari*? Quei disegni che rappresentano in gran parte ometti stilizzati in due o tre linee, ma spesso così densi di significato, così espressivi nel tagliare una scena o una sensazione – l'abbandono, l'affondo, la corsa. L'astrazione in Kafka: nel disegno, nella forma, nell'idea: ecco un altro tema interessante.

²⁰ Il mio amico e ricercatore Andrea Tarabbia ha trovato un'espressione eccellente per questo fatto: Odradek incarna un *buffo che non ci possiamo più permettere*.

²¹ Cfr. Baioni (1997), p. 201.

²² Cfr. le *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via* in Kafka (1988), pp. 155-170. Qui ritorna spesso anche l'immagine dell'«albero della conoscenza», il cui frutto, risvegliando la nostra coscienza, ci avrebbe precluso il paradiso. Questo segue letteralmente la celebre frase kleistiana: «Simili errori, aggiunse interrompendosi, sono inevitabili da che abbiamo mangiato all'albero della conoscenza. Ma il paradiso è sprangato e il cherubino è dietro di noi. Dobbiamo fare un viaggio intorno al mondo e vedere se, forse, da di

tenta di possederla razionalmente: così è per Josef K. o per K. — così per il cane delle *Indagini* e per l'uomo di campagna in *Davanti alla Legge*. La verità non può essere infatti posseduta, ma solo «abitata», proprio come un tempo abitavamo il paradiso terrestre. «Chi cerca non trova, ma chi non cerca viene trovato», scrive Kafka nei *Quaderni in ottavo*²³. E non a caso le sue creature della Legge sono sempre le più incoscienti. Si pensi soltanto ai due aiutanti del *Castello*, o agli esecutori del *Processo*.

Ciò che è meccanico e incosciente, dunque, si muove secondo gesti perfetti, ed è simbolo del divino e della grazia, esattamente come nel *Saggio sul teatro di marionette*. Ma in Kafka la grazia è sempre terribile, e Dio è il Dio della Legge, che schiaccia sotto il suo peso l'uomo lontano da sé — l'uomo ribelle, inquieto, che non accetta e lotta. Abbiamo così una lettura disperata, ma in fondo coerente, delle idee di Kleist.²⁴

A questo punto, l'omino-Odradek potrebbe essere il simbolo culminante di tale fede kleistiana, proprio perché *più astratto di ogni altro personaggio kafkiano*, e più vicino all'inorganico²⁵. La marionetta definitiva. Resa viva e dunque perfetta.

La via sembra quella giusta: ma, c'è un ma. Perché Odradek *non è* esattamente un pupazzo, e *non* corrisponde in toto ai requisiti di Kleist. Questo implica una marcia indietro significativa: vediamo perché.

In primo luogo, Kafka dice che Odradek *sembra* una specie di rocchetto, *pare* rivestito di filo, *sembra* fatto di legno. Non abbiamo ragioni conclusive per considerarlo un pupazzo. La sua dimensione cosale è troppo accentuata, in questa lettura²⁶.

In secondo luogo, e più in generale, la marionetta kleistiana è ideale perché tende alla stabilità, all'imperturbabilità simile alla statua e al morto. Essa *viene* mossa, e la sua inerzia le consente appunto movimenti perfetti — perché in lei non c'è nulla di voluto o spontaneo. Odradek, invece, è «mobilissimo» per sua natura. E questo è già un punto alquanto problematico.

Infine, facciamo un paragone con un altro scrittore ben consapevole dei varchi d'assurdo: Borges. Nei suoi racconti, gli elementi «di troppo» nella realtà sono inezie metafisiche, spaventose ma accantonabili: *concetti* o *oggetti* che posso rifiutare (come il

dietro, da qualche parte, è aperto.» (Kleist (1996, p. 43). L'opera di Kafka è la dimostrazione che una simile «porta di servizio» non esiste.

²³ *ivi*, p. 90. Aforismi del genere sono numerosi, e insistono sull'idea del mutismo come «attributo della perfezione» (*ivi*, p. 82) e dell'illusione che le domande siano utili (*ivi*, p. 83 — quasi una glossa a *Davanti alla Legge*). Da tutto ciò emerge sempre la stessa morale: la verità non può essere cercata, soltanto vissuta.

²⁴ Affrontando Kleist, ho trovato grande aiuto nel mio amico/collega Andrea Ferrari e nella sua bella tesi di laurea, *La marionetta nel teatro di regia* (Ferrari (2005)). In un vecchio scambio di mail, Andrea insisteva nel considerare Odradek un fantoccio. La sua interpretazione si legava tuttavia a fattori diversi: in primis, la personalizzazione dell'individuo legata ai processi del taylorismo. Odradek verrebbe quindi a simboleggiare una vita meccanizzata, ripetuta e svilita. Una sorta di fantoccio a livello-zero, simbolo dell'uomo reso oggetto, in piena coerenza con l'epoca in cui venne ideato. Questa lettura trova conferma in un accenno di Günther Anders: «lo scrittore di favole d'oggi, al fine di stigmatizzare lo scandalo per cui «gli uomini sono cose», deve ideare favole in cui le cose compaiano come esseri viventi.» (Anders (2006), p. 33). È un'idea intrigante, ma non mi trova d'accordo.

²⁵ Altra condizione raccomandata da Kleist (1996), p. 57.

²⁶ Dopotutto, anche certi insetti *sembrano* letteralmente delle minuscole bacchettine di legno. Agamben (2006) si affianca a questa lettura cosale ed evoca un «mondo di Odradek» composto da cose rilkeanamente ribelli, feticciate, che si ribellano all'uomo perché private del loro essere autentico. Sotto una lente marxo-freudiana, Agamben mostra come il carattere di merce degli oggetti li renda inquietanti e irricognoscibili. Si pone così accanto ad Anders nell'accentuare la cosalità di Odradek — a mio avviso in modo troppo unilaterale.

«pezzettino di tenebra greca» evocato dai paradossi di Zenone²⁷) o alla peggio abbandonare in un angolo e dimenticare (il libro di sabbia nella Biblioteca Nazionale²⁸). Dai varchi di Borges entra qualcosa che può corrompere il pensiero, ma difficilmente la vita quotidiana.

Al contrario, in Kafka la metafisica si fa violentemente reale. Si carica di forza fisica: Odradek è *vivo*, non è possibile accantonarlo: l'assurdità del mondo si fa palese davanti ai nostri occhi, a intervalli irregolari, senza che possiamo fare niente per fermarla (e questo l'ha già notato Žižek). Odradek appare e scompare a suo piacimento, è imprevedibile. La ferita non verrà rimarginata. L'assurdo diventa così un tormento *esistenziale*: diventa *Sorge*: qualcosa che non ci distrugge, non è un incubo, ma è come una fastidiosa spina nel fianco.

Non certo, dunque, un pupazzo inanimato.

Quindi?

²⁷ La prima incursione di Borges nel tema zenoniano è *La perpetua corsa di Achille e della Tartaruga*, in *Discussione*. Borges discute brevemente i paradossi e le loro molteplici versioni nella storia della filosofia, per poi concludere così: «Zenone è incontestabile, a meno di confessare l'idealità dello spazio e del tempo. Accettiamo l'idealismo, accettiamo l'accrescimento concreto di quanto è percepito, e potremo eludere il brulicare degli abissi del paradosso. Ritoccare il nostro concetto dell'universo, per quel pezzettino di tenebra greca?» (Borges (1984), p. 385). E ancora, *Metempsicosi della tartaruga* termina così: «"Il più grande stregone (scrive memorabilmente Novalis) sarebbe quello capace di stregare fino al punto di prendere le proprie fantasmagorie per apparizioni autonome. Non sarà questo il nostro caso?" Io congetturò che così è. Noi (la indivisa divinità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio e fermo nel tempo; ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità, per sapere che è finto.» (*ivi*, p. 399, corsivo mio). Sul tema di Zenone potrei andare avanti — appunto — all'infinito, e quindi mi tappo la bocca ancora prima di cominciare.

²⁸ *Il libro di sabbia* è contenuto nella raccolta omonima. Il narratore acquista un libro composto da un numero infinito di fogli. La diabolica caratteristica del volume lo perseguita e lo rende insonne. Pensa di bruciarlo ma teme una combustione interminabile. Alla fine, per l'appunto, lo getta nella Biblioteca Nazionale, in mezzo ai suoi novecentomila libri. Cfr. Borges (1985), pp. 648-652.

6. SECONDO PASSO: UN FOLLETO

Nel primo capitolo, dicevo che il mondo kafkiano può essere letto secondo il metro di un mondo fiabesco. Quando Benjamin dice che Kafka scrive «favole per dialettici»²⁹, bisognerebbe prenderlo alla lettera – se non per tutta la sua produzione, almeno per una larga parte. Tramite questo suggerimento, e tenendo presente i punti acquisiti in precedenza, dovremmo arrivare a una conclusione positiva.

Prima di cominciare, però, una questione terminologica. *Favola* e *fiaba*, nel gergo comune, vengono spesso identificate come lo stesso genere letterario; ma questo è impreciso. La prima si distingue dalla seconda essenzialmente per due ragioni: la presenza più insistita di animali nel ruolo di protagonisti, e soprattutto un fine didascalico o moralistico³⁰. Io ho parlato di mondo fiabesco: ma i principali commentatori (Benjamin e Anders, ad esempio) accennano sempre alla forma favolistica. Dov'è l'inghippo?

Ebbene: al di là di una certa indifferenza lessicale da parte di questi autori, Kafka scrisse effettivamente alcune «favole per dialettici», come *Indagini di un cane* o – per l'appunto – *Favoletta*. Ma scrisse anche moltissime fiabe: ad esempio *Il castello*, *Un medico di campagna*, e senz'altro *Il cruccio del padre di famiglia*.

Una favola mette in campo animali parlanti per rappresentare difetti umani. Il patto col lettore è chiaro: la volpe rappresenta questo vizio, il cane questa virtù, etc. Non c'è una vera e propria cornice soprannaturale – non c'è una cosmogonia, né il gusto del fantastico e del suo scontro con la realtà. Anche perché non serve.

La fiaba gioca su un terreno totalmente diverso. La sua profondità assume dei caratteri *metafisici*. Edifica un mondo in bilico fra elementi storici ed impossibili, e senza dubbio – anche se in misura ristretta, o non esplicita – offre «una spiegazione generale della vita»³¹.

Kafka, a mio avviso, sfrutta e rinnova entrambi questi strumenti. Come favolista, rispetta il principio di rendere gli animali protagonisti. Ad animali sono affidate le contorsioni più vertiginose della sua opera³². Come scrittore di fiabe, si perde nei reami del fantastico e crea una sua «nuova mitologia elementare», come dice bene Baioni³³.

So che a questo punto il gioco lessicale rischia di girare a vuoto, per amore di troppa precisione. E so anche che Heselhaus, nel definire *La metamorfosi* un'«antifavola», probabilmente non si pone tutte queste domande³⁴. Ma posso concludere così: Kafka

²⁹ Benjamin (1995), p. 282.

³⁰ Dopotutto, si parla sempre di «morale della favola», e mai di «morale della fiaba». A ciò va aggiunto che nella fiaba i protagonisti non sono quasi mai animali.

³¹ Calvino (1988), p. 38. Cfr. anche, per un'introduzione generale alla forma della fiaba, Calabrese (1997), cap. 1. Resta inteso che quando parlo di fiaba per Kafka non intendo una *forma* chiusa e ristretta, come potrebbe essere quella definita dalle funzioni di Propp. Cerco piuttosto di evocare un modo, un'atmosfera.

³² Nell'introduzione a una raccolta di scritti kafkiani accomunati dalla presenza di animali, Gaspare Giudici nota: «La favole è un genere *morale* e lo scrittore non si sottrae a l modello universale, ma lo affida a spazi inediti, e lo trascende in qualche caso, fino a un particolare genere metafisico.» (Kafka (2005), p. 18). Il tema degli animali in Kafka è importante e molto vasto: merita di essere esaurito altrove.

³³ Baioni (1997), p. 53. Due piccole precisazioni. Primo, questa passione per i temi fantastici è rintracciabile solo nella produzione successiva al *Processo*, almeno per quanto riguarda le ambientazioni – quindi non è del tutto generalizzabile. In secondo luogo, in essa si può rintracciare una certa dose di surrealismo, il cui influsso su Kafka è evidente. Ma considerarlo un surrealista *tout court* sarebbe un errore gravissimo: ancora una volta, Kafka *sfrutta* questi mezzi per fini completamente diversi.

³⁴ Citato in *ivi*, pp. 95-96.

scrisse sia favole che fiabe, entrambe tuttavia *devianti*: cioè, senza un vero fine moralistico (le prime) o fantastico (le seconde).

Ciò che andrebbe aggiunto, è che in ogni caso *l'atmosfera* che si respira in gran parte del mondo kafkiano – comprese certe sue *favole* – è profondamente fiabesca³⁵. In questo senso, la dicotomia tenderebbe ad ammorbidirsi e sparire.

Fine dell'exkursus, torniamo a Odradek.

Benjamin ha un'idea che accenna come per caso, la lascia cadere in una riga fra le righe: accostarlo a un altro assurdo del mondo kafkiano, il gatto-agnello di *Un incrocio*³⁶. Proviamo a seguire questo spunto.

In *Un incrocio*, abbiamo una sorta di specchio negativo di Odradek: un essere fantastico più definito (sembra uscito davvero da un bestiario medievale), più animale di Odradek, e che soprattutto è *posseduto* dal narratore – il quale *l'ha ereditato dal padre*. Scrive Kafka:

Per questo animale il coltello del macellaio potrebbe forse essere una redenzione, ma avendolo ereditato, glielo devo negare. Perciò dovrà aspettare finché gli manchi il fiato, anche se talvolta mi guarda con intelligenti occhi umani che invitano ad agire con intelligenza.³⁷

A prima vista, la cosa che accomuna i due animali è l'intelligenza – Odradek è in grado di parlare, l'incrocio ci scruta con intelligenza – e il fatto che per entrambi la morte sarebbe una *redenzione*. Baioni, che pure nota la curiosa natura di Odradek, fra meccanismo e animale, suggerisce che deve nutrire la medesima speranza di redenzione dell'incrocio – e cioè la morte³⁸.

Ma questo è impreciso. Per *noi* Odradek sarebbe salvato dalla morte – perché cancellerebbe la sua macchia d'assurdo dal reale. Ma per Odradek stesso, la morte non ha alcun significato redentivo. Sta lì allegro sulle scale, senza un'ombra della malinconia dell'incrocio – malinconia certo dovuta ai quegli occhi *umani*, e quindi più lontani dalla grazia (un'eco di Kleist). L'intelligenza di Odradek invece non è per niente umana. Se la ride di noi: che desiderio di morte potrebbe avere?

Eppure *una* cosa in comune i due esseri ce l'hanno. La loro stessa esistenza è una contraddizione in termini, un buco nero di assurdità nel reale. L'incrocio quantomeno è mortale; di Odradek invece abbiamo il dubbio che possa vivere in eterno³⁹. Per questo è un *cruccio*. Non si tratta di una mostruosità naturale, come può essere un bambino a due teste o il risultato di una brutta clonazione (per dirla in termini moderni). Su questo influisce pesantemente anche il suo aspetto volutamente cosale, stilizzato. Non gli serve nient'altro

³⁵ Questo fin dalla sua prima opera, la clownerie di *Descrizione di una battaglia*. Non per niente, la sua seconda sezione ha come sottotitolo *Dimostrazione che è impossibile vivere*. Il divertimento, così come l'opera della maturità, viene definito da Baioni come «esatta traduzione poetica del paradosso metafisico» (Baioni (1997), p. 39. Quando parlo di fiaba deviante, non faccio altro che trovare un nuovo nome per questa bella definizione.

³⁶ Cfr. Benjamin (1995), p. 298.

³⁷ Kafka (1970b), p. 148.

³⁸ Baioni (1997), p. 204.

³⁹ E qui, naturalmente, la lettura può incrociarsi con quella che vede in Odradek lo specchio del cacciatore Gracco.

per essere ciò che è: e cioè uno di quegli elementi che testimoniano, nel fondo, l'assurdità del reale. È sbucato da un varco e non ritornerà mai più indietro.

A questo punto il cerchio comincia a stringersi.

Borges e Guerriero includono Odradek – *el Odradek*, anzi, e il determinativo sembra dargli dignità di specie – nel loro *Manuale di zoologia fantastica*⁴⁰. Ma nonostante l'immensa autorità di Borges, occorre fare attenzione. L'animalità di Odradek è di uno stampo assolutamente *diverso* da quella dell'incrocio, e in questo si gioca la loro lontananza – il loro essere appunto un calco negativo dell'altro. Odradek, l'ho già detto in precedenza, è dotato di linguaggio. Non è un animale umanizzato, come può esserlo il cane delle *Indagini*, o la scimmia Pietro il Rosso⁴¹. Più che in un manuale di zoologia, Odradek dovrebbe finire in una tassonomia di omuncoli *fiabeschi*.

Ecco finalmente l'idea che inseguivo.

Dimensioni ridotte, aria beffarda, grande rapidità, libertà assoluta, né animale né uomo: Odradek può ben essere paragonato a un *folletto*. Uno di quei folletti dispettosi che nel folklore assiepano le case dei contadini, tirando loro i piedi nel letto, rovesciando vasi o nascondendo oggetti. A volte se ne vanno, e ci sembra di essercene liberati: ma poi ritornano invariabilmente da noi, a ridere dei nostri affanni. Sono esseri in sé completi, che però vivono un'esistenza sfuggente, felice nella propria absurdità, nella propria presenza priva di meta e di senso, proprio come gli elfi o le fate delle acque⁴².

Odradek, folletto più sfuggente e infinitamente più kafkiano, è innocuo e non ha bisogno di agire per combinare disastri. È la sua sola presenza – l'idea che egli potrà sopravviverci, che esista qualcosa di tanto assurdo – a gettare un'ombra sulla nostra vita⁴³.

⁴⁰ Borges e Guerriero (1998), pp. 105-106.

⁴¹ E infatti Giudice, a mio avviso correttamente, *non* lo include nel novero delle *Storie di animali* in Kafka (2005).

⁴² E non è un caso che Kafka scriva: «Tutto quel che muore ha avuto una volta una specie di meta, di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek.» (Kafka (1970a), p. 238. *A questo punto*, e una volta ammessa la vitalità di Odradek, l'interpretazione marionettistica può trovare nuova linfa: il nostro folletto è una sorta di pupazzo *da sempre* vivente, un simbolo perfezionato e fantastico della verità di Kleist, immerso nella grazia proprio perché privo di coscienza. E come ogni essere della grazia kafkiana, *ride di noi*. Il riso di Odradek, che finora è stato poco considerato, ritorna qui come elemento centrale. (Fra l'altro, pur senza voler andare a caccia di pulci, ricordo che Kleist paragona il movimento delle marionette a quello degli *elfi*: Kleist (1996), p. 45).

⁴³ Del resto, se seguiamo le ricette che propone Calabrese per la composizione di un personaggio fantastico, troviamo anche processi di addensamento dell'anatomia, mineralizzazione, e soprattutto miniaturizzazione: «Il micro interseca il solido e l'anelastico.» (Calabrese (1997), p. 72). Tutti questi processi sono applicabili a Odradek. Ma attenzione: con questo non voglio dire che Kafka avesse in mente una cosciente incursione nel mondo del folklore – per quanto ne so, non è nemmeno documentata una sua conoscenza al riguardo. Tutto ciò che mi limita ad affermare è che la valenza *metaforica* di Odradek può essere correttamente paragonata a quella di un folletto.

7. LA FORMA DELL'OBLIO

Scriva Walter Benjamin: «Odradek è la forma che le cose assumono nell'oblio. Esse sono deformate e irriconoscibili.»⁴⁴

Una frase del genere rischia di fungere soltanto da citazione ad effetto. Così l'avevo trascritta non più di tre giorni fa. Poi mi sono sforzato di capirla.

Quello che Benjamin vuole dirci è che gli esseri assurdi di Kafka sono simbolo di ciò che è stato a lungo sopito, come un oggetto smarrito. Ritrovarlo dopo tanto tempo ci provoca un senso di estraneità. Benjamin accenna a un paragone con *Il processo*: «Forse l'obbligo di presentarsi a giudizio suscita una sensazione simile a quella di riaprire un baule chiuso da anni sul pavimento.»⁴⁵ Poco prima, suggerisce che i luoghi prediletti da Odradek – scale, corridoi, soffitte – sono gli stessi luoghi del tribunale: i luoghi della *colpa*.

Odradek, dunque, fa parte di quell'enorme congiura che è lì per ricordarci una verità semplice: la nostra realtà, la nostra *vita*, è sospesa sull'assurdo.

Ma questo sarebbe ancora troppo poco. Benjamin infatti aggiunge: «questi personaggi di Kafka si ricollegano, attraverso una lunga serie di figure, al prototipo della deformità, al gobbo.»⁴⁶ E cita per esteso una vecchia filastrocca, nella quale un bambino incontra nella sua camera un «omino gobbo | che si mette a ridere». Non appena il bimbo si inginocchia per pregare, il gobbetto si china su di lui e dice: «Ah bambino, te ne prego | prega anche per l'ometto.»⁴⁷

La canzone si chiude così. L'omino non fa niente di spaventoso o violento. Si limita a essere lì, a mostrarsi, a tormentarci con delle sciocchezze. Il suo riso è il riso di Odradek: il riso dei folletti, delle fate d'acqua e degli esseri fantastici: beffardo e terribile insieme.

Ed è proprio questa straordinaria compenetrazione d'ironia – l'essere *buffo* di Odradek – e di assurdità – il suo scardinare, con la propria mera presenza, un intero universo realistico – la vera cifra dell'opera kafkiana.

Un'ultima parola. Kafka sconvolge non solo il mondo fiabesco, ma anche quello del mito classico. Un esempio è il frammento *Prometeo*:

Di Prometeo si narrano quattro leggende:

Secondo la prima egli fu inchiodato al Caucaso, perché aveva tradito gli dei a vantaggio degli uomini, e gli dei mandavano aquile a divorargli il fegato sempre ricrescente.

La seconda vuole che Prometeo, per il dolore procuratogli dai colpi di becco, si sia addossato sempre più alla roccia fino a diventare con essa una cosa sola.

La terza asserisce che nei millenni il suo tradimento fu dimenticato; tutti dimenticarono: gli dei, le aquile, egli stesso.

Secondo la quarta ci si stancò di lui che non aveva più motivo d'essere. Gli dei si stancarono, la ferita – stanca – si chiuse.

⁴⁴ Benjamin (1995), p. 298.

⁴⁵ *ibidem*.

⁴⁶ *ibidem*.

⁴⁷ *ivi*, p. 299.

Rimase l'inspiegabile montagna rocciosa. – La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Siccome proviene da un fondo di verità, deve terminare nell'inspiegabile.⁴⁸

Ogni soluzione prospettata si conclude con una presenza inevitabile: la montagna cui Prometeo era incatenato. Non c'è immagine più concreta per mostrare come il mondo di Kafka – il *nostro* mondo – si regga su presupposti assurdi, e tuttavia *veri*. La leggenda, e quindi il mito, e quindi la fiaba e il finto apologo di Kafka, tentano tutti di spiegare questo presupposto. Ma dato che provengono da un «fondo di verità», e cioè dalla certezza che l'assurdo e la menzogna sono a fondamento dell'universo, devono «terminare nell'inspiegabile» – perché tale è questo fondamento. Il serpente si morde in eterno la coda.

E dunque, una volta squarciato il velo sulle forme dell'oblio, non ci resta che prenderne coscienza, per cercare poi di ricacciarle indietro. Finché non ritorneranno di nuovo a tormentarci: e così via, in un'altalena senza fine. Alcune di esse saranno terribili e oscene, e faranno morire Josef K. come un cane. Altre, spingeranno un agrimensore in un paese innevato, alla ricerca della via al Castello. Altre ancora, si limiteranno ad apparirci sotto forma di un buffo essere vivente, dall'aspetto di stracci e filo, un diabolico gioco da bambini.

⁴⁸ Kafka (1970b), p. 154.

8. CHIUDERE SEMPRE CON UNA CITAZIONE

Nel 2005 Stephen King pubblica *Colorado Kid*. Una stagista impiegata in un piccolo giornale del Maine viene a conoscenza di un caso misterioso. Anni prima, un uomo fu ritrovato morto sulla spiaggia pubblica dell'isola. Una serie di vecchie ricerche accertano che l'uomo veniva dal Colorado, che era sposato, che fu soffocato da un pezzo di carne. La ricostruzione del fatto – il volo ipotetico fino al Maine, nel giorno stabilito, coerente con tutte le ricerche svolte – è a dir poco inconcepibile. Quasi senza senso. Gli scambi di intuizioni fra la stagista e i suoi due vecchi capi non fa che confermarlo, aggiungendo altri particolari.

La cosa meravigliosa del romanzo è che il mistero viene lasciato irrisolto. Giace lì, di fronte a noi: un uomo che sembra arrivato dal Colorado nel Maine col solo scopo di morirci.

Ora, non voglio fare paragoni che sarebbe stupido anche solo pensare. Tanto più che a me King non piace più di tanto. Tutto ciò che desidero, è chiudere con alcune parole della *Postfazione* a questo libro. Mi sembrano davvero adatte a fare il punto della situazione:

ad attirarmi soprattutto era il pensiero di Colorado Kid, appoggiato là contro quel cestino dei rifiuti a guardare l'oceano, un'anomalia che costringeva anche la credulità più flessibile al punto estremo in cui si spezza. Forse anche un po' più in là. [...] Non voglio dilungarmi sull'argomento, ma prima di lasciarvi, vi chiedo di considerare il fatto che viviamo in una *rete* di mistero e ci siamo semplicemente abituati a questa verità a tal punto che abbiamo cancellato la parola per sostituirla con un'altra che ci piace di più, vale a dire *realtà*. [...] ci troviamo a partecipare tutti a una sorta di partita coatta a mosca cieca mentre precipitiamo in caduta libera da Dov'è a Branco nel buio. [...]

È pazzesco essere capaci di convivere e non perdere il lume della ragione, ma è anche bellissimo.⁴⁹

⁴⁹ King (2005), pp. 178-179.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Dizionario delle lingue italiane e tedesca*, tomo II, realizzato dal Centro Lessicografico Sansoni, sotto la direzione di V. Macchi, Sansoni, Firenze-Roma 1984

AGAMBEN G. (2006), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino

ANDERS G. (2006), *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di B. Maj, Quodlibet, Macerata

BAIONI G. (1997), *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano

BENJAMIN W. (1995), *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino, pp. 275-305

BLANCHOT M. (1983), *Da Kafka a Kafka*, trad. di R. Ferrara, D. Grange Fiori, G. Patrizi, L. Prato Caruso, G. Urso, G. Zanobetti, Feltrinelli, Milano

BORGES J. L. (1984), *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, I Meridiani Mondadori, Milano, vol. I

ID. (1985), *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, I Meridiani Mondadori, Milano, vol. II

BORGES J. L. E GUERRERO M. (1998), *Manuale di zoologia fantastica*, trad. it. di F. Lucentini, nuova ed. a cura di G. Felici, Einaudi, Torino

CALABRESE S. (1997), *Fiaba*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze)

CALVINO I. (1988), *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino

DI NATALE P., *La valenza conoscitiva del fantastico*, <http://users.aliseo.it/angelo.vecchiarelli/8.htm>

FERRARI A. (2005), *La marionetta nel teatro di regia*, tesi di laurea in Istituzioni di Regia, Università degli Studi di Bologna

KAFKA (1970a), *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, vol. I

ID. (1970b), *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, vol. II

ID. (1988), *Lettera al padre, Quaderni in ottavo*, introduzione di R. Fertoni, trad. di A. Rho e I. A. Chiusano, Milano, Mondadori

ID. (1992), *Un medico di campagna*, a cura di E. Gini, trad. di R. Paoli, Mondadori, Milano

ID. (2005), *Storie di animali*, a cura di G. Giudice, trad. di V. Giudice, Sellerio, Palermo

KING S. (2005), *Colorado Kid*, trad. di T. Dobner, Sperling & Kupfer Editori, Milano

KLEIST VON H. (1996), *Sul teatro di marionette*, introduzione di G. Mastrullo, trad. di M. Sabbadini, testo tedesco a fronte, La Vita Felice, Milano

MILNER J.-C. (2004), *Odradek, la bobine de scandale*, in «Élucidation», 10, Parigi, pp. 93-96

WAGENBACH K. (1983), *Franz Kafka. Immagini della sua vita*, trad. di P. Corrazza, Adelphi, Milano

ŽIŽEK S. (2005), *Diritti umani per Odradek?*, trad. di M. Agostini, Nottetempo, Roma