

Nella tana dell'inconscio. Una lettura psicoanalitica di un racconto di Kafka¹

Valentino Baldi

1. Il labirinto

Avventurarsi nella bibliografia secondaria di Franz Kafka è un'esperienza desolante: sembra di ripetere i passi di Joseph K. dietro le quinte del suo tribunale, lì dove chi cerca di leggere le ragioni della propria condanna è destinato ad una perpetua sconfitta. È soltanto in un simile contesto, così ricco in innumerevoli lingue da risultare quasi intimidatorio, che è possibile affermare che il racconto intitolato *La tana* ha ricevuto modesta attenzione critica.² Se immaginassimo di comparare la fortuna di questo testo con quella di qualsiasi singolo racconto del modernismo europeo, *La tana* avrebbe pochi rivali, ma nell'universo kafkiano le cose vanno in modo diverso: uno degli ultimi scritti d'autore

- 1 Sono profondamente debitore ad alcuni amici che, nel tempo, hanno letto, discusso e chiarito molti degli assunti presenti in questo studio. Sento la necessità di ringraziare Alessandra Ginzburg, Pietro Cataldi ed Emanuele Zinato che mi hanno permesso di chiarire e revisionare l'intero impianto del testo. Ringrazio inoltre Arndt Kremer per la sua costante assistenza linguistica e per i suoi suggerimenti bibliografici.
- 2 Questa riflessione è condivisa unanimemente dagli studiosi che si sono occupati del racconto. Naturalmente non è possibile dare conto di tutti i riferimenti bibliografici relativi al testo, ma di seguito vengono citati gli studi più significativi per la stesura di questo saggio. Tra le principali monografie si devono ricordare: W. Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum, Bonn 1958, pp. 172-186; H. Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca 1962, pp. 318-333; W. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie: Zur Struktur seiner Kunst*, Albert Langen-Georg Moller, München-Wien 1964, pp. 371-387. Tra i saggi, invece, meritano attenzione alcuni titoli in particolare: H. Banziger, *Der Bau*, in «Merkur», 40, 1, 1957, pp. 38-49; H. Binder, «*Der Bau*». *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bouvier, Bonn 1966, pp. 340-346; H. Henel, *Kafka's «Der Bau», or How to Escape from a Maze*, in *The Discontinuous Tradition: Studies in German Literature in Honor of Ernest Ludwig Stahl*, Oxford University Press, Oxford 1970, pp. 224-246; Id., *Das Ende von Kafkas «Der Bau»*, in «GRM», 22, 1972, pp. 3-23; H.J. Weigand, *Franz Kafka's «The Burrow» (Der Bau): An Analytical Essay*, in «PMLA», 87, 1972, pp. 152-166; H. Banziger, *Das namenlose Tier und sein Territorium. Zu Kafkas Dichtung «Der Bau»*, in «DVjs», 53, 1979, pp. 300-325; M. Boulby, *Kafka's End: A Reassessment of «The Burrow»*, in «The German Quarterly», 55, 1982, pp. 175-185. I testi citati condividono un approccio critico non specificamente psicoanalitico. Nelle note successive verranno riportati i riferimenti bibliografici relativi ad argomenti più specifici.

– e probabilmente il più significativo della fase finale – è anche il frammento meno studiato.³

Per rendere conto di questo accordo smorzato è possibile mettere in campo sia motivazioni interne che esterne al racconto. Di certo *La tana* non aggredisce il lettore con la complessità e l'enigmaticità di altri scritti kafkiani: Il narratore autodiegetico racconta la propria storia con chiarezza, si sofferma a riflettere su ogni azione e sembra completamente assorbito dalle proprie descrizioni. Una scrittura "ossessiva", è stato sostenuto, uno stile "burocratico", hanno risposto altri.⁴ Il testo della *Tana*, comunque definito, non presenta complicazioni relative alla forma, è invece proprio la sostanza del contenuto ad apparire maggiormente respingente: da questo punto di vista il racconto rimane forse il più enigmatico, inaccessibile e oscuro che Kafka abbia mai scritto.

Fin dal periodo di apertura in prima persona, il lettore è precipitato in un universo che non offre neppure le più elementari forme di organizzazione narrativa (paragrafi, capitoli, interruzioni). È probabile che sia il suo statuto di frammento ad aver conferito al testo una simile forma, ma al di là delle cause extraletterarie, il risultato è singolarmente in linea con l'enigmaticità complessiva. La semplicità del dettato crea un effetto stridente e rende ancora più straniante l'esperienza di lettura. Più di altri celebri enigmi kafkiani offerti da testi come *Nella colonia penale* o *Un medico di campagna*, *La tana* sembra sfidare il lettore e anche gli elementi primari di qualsiasi narrazione – narratore, contesto, tempo, trama – restano indefinibili.

La serie di domande che restano aperte a seguito di una prima lettura esprime efficacemente simile singolarità: chi è che parla nel racconto? Dove? Quando? Le uniche informazioni che possediamo riguardano soltanto lo spazio, scansionato ossessivamente dalla voce narrante (e tra os-

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

3 Sullo statuto di frammento si veda innanzitutto il contributo di Michel Boulby, *Kafka's End*, cit. Il testo di Kafka è evidentemente rimaneggiato e infatti è stato pubblicato postumo e privo del finale. Come per altre celebri opere dello scrittore (*Il processo* su tutte) lo statuto di frammento sembra diventare consustanziale al racconto. Nel poscritto all'edizione tedesca, Max Brod, seguendo la testimonianza di Dora Diamant, scrive che Kafka aveva completato *La tana* poco prima di morire, ma ne avrebbe smarrito le pagine finali. Il testo prevedeva uno scontro con una mostruosa creatura sotterranea e la susseguente morte del protagonista. Come hanno però sostenuto Heinz Politzer e John Maxwell Coetzee, Dora non sembra una fonte affidabile. Per Politzer le prove portano invece a pensare che l'autore, insoddisfatto dell'esito, abbia distrutto le pagine finali del testo. Per maggiori riferimenti su questa complessa questione filologica si veda M. Brod, *Nachwort*, in F. Kafka, *Gesammelte Schriften*, Schocken, New York 1946, vol. V, p. 314; Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, cit., p. 330. Seguendo l'esempio degli studiosi che si sono occupati specificamente di questo testo, si considererà il brano così come presentato dall'edizione Brod, ma naturalmente si terrà costantemente in considerazione questo insieme di problemi filologici: è certo che Kafka non ha preparato il manoscritto per la pubblicazione e non siamo quindi a conoscenza dell'ultima volontà dell'autore.

4 La dialettica riproduce la tesi dell'ottimo saggio di R. Heinemann, *Kafka's Oath of Service: «Der Bau» and the Dialectic of Bureaucratic Mind*, in «PMLA», 111, 2, marzo 1996, pp. 256-270. Questa distinzione verrà ripresa nel corso di questo lavoro.

sessione e burocrazia si giocherà anche lo spazio dell'intero saggio). Rispondere a questi interrogativi sarà l'obiettivo di questo lavoro, ma è necessario anticipare che fornire soluzioni univoche sarebbe il modo peggiore per avvicinarsi ad una simile opera. *La tana* è un organismo vivente, irriducibile ad interpretazioni schematiche: il testo cambia, muta, si evolve e devolve col procedere della diegesi. Nulla è fisso e le migliori letture critiche che si sono occupate di questo racconto concordano sull'impossibilità di imbrigliarlo in formule o definizioni.

Valentino
Baldi

2. Psicoanalisi e letteratura

Sia per la sua natura enigmatica che per il momento in cui è stato composto, *La tana* ha offerto un terreno ideale per letture di carattere psicoanalitico.⁵ Spesso molto lontane dalla lettera del testo, simili interpretazioni hanno rischiato di forzare eccessivamente l'enigma, individuando più di un motivo autobiografico, come se si trattasse di un testamento letterario postumo. Di certo il periodo a cui è possibile far risalire la stesura del racconto – inverno 1923, dopo il quale lo scrittore morirà di tubercolosi – ha quasi autorizzato la diffusione di un simile interesse psicoanalitico. Se si consultano le lettere raccolte da Max Brod è possibile ricostruire minuziosamente le tappe della malattia: già dalla fine del 1923 la cagionevole salute dello scrittore inizia a peggiorare. A causa di problemi respiratori, Kafka trascorre un certo periodo presso il sanatorio di Wiener Wald, ma a seguito di complicazioni – «la laringe si è gonfiata talmente che non posso mangiare, si devono fare (dicono) iniezioni di alcool nel nervo, probabilmente anche una resezione»⁶ – viene trasferito nella clinica universitaria del dottor Hajek a Vienna. Gli

- 5 Tra le molte letture che hanno interpretato *La tana* come una elaborata metafora della mente va ricordato il contributo di Bergel, in cui si confrontano razionalità della tana e irrazionalità del mondo esterno: L. Bergel, *The Burrow*, in Id., *The Kafka Problem*, Octagon Books, New York 1963. Freud è il punto di riferimento per l'interessante saggio di Richard Heinemann, che vede nel narratore un maniaco affetto da nevrosi ossessiva: Heinemann, *Kafka's Oath of Service*, cit. Su una prospettiva lacaniana si è concentrato invece Verne Snyder, ottenendo risultati notevoli, ma non sempre condivisibili: V.J. Snyder, *Kafka's «Burrow»: A Speculative Analysis*, in «Twentieth Century Literature», 27, 2, 1981, pp. 113-126. Importante citare il contributo di K.M. Gunvaldsen, *Franz Kafka and Psychoanalysis*, in «University of Toronto Quarterly», 32, Fall 1963, pp. 266-281. Altri contributi interessanti, tutti orientati a leggere *La tana* come una metafora del decadimento fisico e psichico dello scrittore, sono stati prodotti da R. Gray, *Franz Kafka*, Cambridge University Press, Cambridge 1973; Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, cit.; J.M.S. Palsey, *Franz Kafka: «Der Heizer»*, «In der Strafkolonie», «Der Bau», Cambridge University Press, Cambridge 1966; R.H. Lawson, *Kafka's Der [sic] Landarzt*, in «Monatshefte», 49, 5, October 1957, pp. 265-271; E. Marson, K. Leopold, *Kafka, Freud and «Ein Landarzt»*, in «German Quarterly», 37, March 1964. Una prospettiva più generale sul rapporto tra Kafka e la psicoanalisi, ma non priva di ottimi spunti relativi alla *Tana*, si può trovare in P. Dow Webster, «*Dies Irae*» in the *Unconscious*, or the *Significance of Franz Kafka*, in «College English», 12, 1, 1950, pp. 9-15.
- 6 F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, edited by Max Brod, Schocken, New York 1966; trad. it. *Lettere 1902-1924*, in Id., *Lettere*, Mondadori, Milano 1988, p. 577.



onorari dei medici e il costo della degenza diventano un'ossessione: «vedo sospesa sopra il mio letto, a lettere di fuoco, la cifra dell'onorario per il dottore». ⁷ Solo la compagnia di Dora e la corrispondenza con gli amici sembrano tenere in vita un uomo sempre più lontano dalla realtà: «sono troppo stanco [...], lo stato naturale dei miei occhi è quello di stare chiusi, ma giocare con libri e fascicoli mi fa felice» (a Max Brod, da Kierling, 28 aprile 1924). ⁸ Febbre, tosse persistente e una grave infiammazione alla laringe ossessioneranno lo scrittore fino agli ultimi momenti della sua vita:

Vado via di qui molto mal volentieri, ma non posso respingere del tutto l'idea del sanatorio, poiché siccome da settimane non sono uscito di casa a causa della febbre [...] qualunque passeggiata, prima che io muova un passo, assume un aspetto di grossa impresa, certe volte il pensiero di seppellirmi nella vita pacifica di un sanatorio non mi riesce proprio del tutto sgradevole. D'altra parte c'è la tosse che dura ore, mattina e sera, c'è la sputacchiera piena quasi ogni giorno. ⁹ (a Robert Klopstock, da Berlino, primi di marzo 1924)

Contro la febbre tre volte al giorno pyramidon liquido – contro la tosse demopon (purtroppo inutile) – e confetti di anestesia; col demopon anche atropina, se non erro. La parte più interessata è forse la laringe. Certo, a parole non vengo a sapere niente di preciso, perché nel trattare della tisi tracheale ognuno usa espressioni timide, evasive, con gli occhi fissi. “Gonfiore interno” però, “infiltrazione non maligna” ma “non si può dir niente di preciso”: tutto ciò, unito a dolori molto maligni, è quanto basta. ¹⁰ (a Robert Klopstock, dal sanatorio di Wiener Wald, 7 aprile 1924)

Non fu però un brutto giorno eccezionale, non lo devi credere, fu soltanto peggiore del precedente, ma in questo modo cammina il tempo e cammina la febbre. ¹¹ (a Max Brod, da Kierling, 20 aprile 1924)

Mark Boulby ha scandagliato con attenzione simili testimonianze inseguendo l'obiettivo di individuare esatte corrispondenze tra le lettere e la scrittura della *Tana*. Il critico ha ricercato nelle fonti extralletterarie la chiave del racconto: secondo Boulby, infatti, i rumori ossessionanti che si ascoltano nei corridoi della tana sarebbero allegoria dei rantoli del paziente ricoverato nel sanatorio. In effetti i termini tedeschi «Pfeifen» e «Zinchen» (corrispondenti all'italiano 'fischio' e 'sibilo'), sono impiegati dallo scrittore tanto per descrivere il rumore

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

⁷ Kafka, *Lettere*, cit., p. 566.

⁸ *Ivi*, p. 580.

⁹ *Ivi*, pp. 573-574.

¹⁰ *Ivi*, p. 576.

¹¹ *Ivi*, p. 578.

letterario nella tana, che per rendere il rantolo prodotto dalla propria respirazione.¹²

Ben oltre queste suggestioni si è spinta Britta Maché che ha letto l'intero racconto come un'allegoria dietro cui Kafka ha figurato la malattia che lo divorava dall'interno. La Maché ha indicato addirittura cinque stadi del male respiratorio dello scrittore, corrispondenti ad altrettanti momenti nel testo.¹³ Ma anche Hermann Weigand, diffidente nei confronti di simili posizioni, ha individuato nel racconto uno scivolamento nell'autobiografia, soprattutto nella «intimate relation, often amounting to identity, between the author and the *persona* of his story».¹⁴

Rare, invece, sono state le letture in grado di riflettere su costanti formali, eppure la struttura, l'organizzazione e tutto quello che viene a comporre la forma del contenuto rappresentano l'aspetto più innovativo di questo testo. Una delle poche eccezioni è rappresentata proprio dal lavoro di Weigand, diventato ben presto punto di riferimento per gli ottimi studi di Snyder e Coetzee.¹⁵ Merito di Weigand è stato quello di proporre una lettura veramente puntuale della struttura del racconto, evitando di cadere nelle trappole del biografismo, punto necessario, ma non sufficiente di qualsiasi interpretazione psicoanalitica. Partendo da una valutazione sulla natura dell'essere che abita la tana, Weigand ha dimostrato come lo stile è un perfetto compromesso tra lo stato cosciente della creatura e le paure ancestrali tipiche di livelli onirici. Anche questo saggio terrà costantemente in considerazione le riflessioni di Weigand e tenterà di rispondere ad una domanda che solitamente è scontata durante la lettura di qualsiasi opera letteraria: di chi è la voce che proviene dalla tana?

3. Dentro e fuori la tana

La tana si presenta come un monolite compatto e non sembra offrire appigli che facilitino la scalata. Un frammento piuttosto lungo (l'edizione Mondadori, da cui si cita, è lunga una quarantina di pagine) e nessun elemento extradiegetico: non esistono divisioni in paragrafi o capitoli, la

12 Cfr. Boulyb, *Kafka's End*, cit., pp. 175-176. Nell'edizione italiana delle lettere questa corrispondenza si perde in traduzione (il racconto italiano traduce «pfeifen» come 'soffio'), ma consultare l'epistolario produce comunque notevoli suggestioni: «Di me non c'è nulla da dire, mi sforzo di aumentare un po' (quando venni qui pesavo 54 chili e mezzo, non ho mai pesato così poco) ma tiro avanti, ci sono ora troppe forze ostili, è una battaglia» (29 agosto 1923), p. 530; «Non ho avuto occasione di parlare di pneumotorace, date le cattive condizioni generali (49 chili col vestito invernale) non è da prendere in considerazione» (7 aprile 1924), p. 576.

13 B. Maché, *The Noise in the Burrow: Kafka's Final Dilemma*, in «The German Quarterly», 55, 4, 1982, pp. 525-540.

14 H.J. Weigand, «*The Burrow*» («*Der Bau*»): *An Analytical Essay*, in «PLMA», 87, 1987, p. 152.

15 Cfr. J.M. Coetzee, *Time, Tense and Aspect in Kafka's «The Burrow»*, in «MLN», 96, 3, German Issue, 1981, pp. 556-579. Il saggio di Coetzee sarà un punto di riferimento per le successive riflessioni sul tempo nel racconto.



sola rottura del flusso di parole è offerta da pochi capoversi, che spesso però non segnano un vero scarto diegetico. La voce narrante occupa tutto lo spazio narrativo: la focalizzazione interna fissa costringe il lettore ad una posizione subordinata e tutto quello che è possibile conoscere è riferito dalle profondità della tana.

La trama del racconto è riassumibile in pochi tratti: una creatura misteriosa descrive l'architettura della propria abitazione sotterranea, confessando paure, sogni e frustrazioni e muovendosi in un arco temporale impossibile da definire con esattezza. Dopo aver trascorso un breve periodo nei boschi, la creatura si ritira di nuovo all'intero della tana. Un giorno l'essere ode un rumore sommesso, quasi un sibilo tenue eppure insopportabile in un regno fatto di silenzio. I tentativi di identificare la fonte del suono sono vani e nella sua mente si fanno spazio ipotesi terrificanti che contemplano creature ancestrali capaci di ghermire e distruggere. Quando il timore si trasforma in ossessione il racconto si interrompe: sembra quasi di intravedere nel buio dei corridoi sotterranei le zanne del nemico, ma «tutto invece è rimasto immutato...».¹⁶ Il finale, che probabilmente prevedeva la morte del protagonista, è andato perduto.

Una delle prime preoccupazioni della critica è stata quella di definire con esattezza la natura del protagonista: da alcuni particolari deducibili dal testo sembra che a parlare sia una creatura molto simile ad una talpa, nascosta nel proprio rifugio sotterraneo.¹⁷ Il tipo di gallerie, il metodo con cui si procaccia la preda, l'estrema sensibilità ai rumori, il sonno breve ma frequente, sono tutti elementi che suggeriscono questa spiegazione. Ma ci sono particolari contraddittori: questa creatura è capace di cacciare animali più grandi dei lombrichi del sottosuolo (Henel ha già rilevato che le talpe non cacciano ratti)¹⁸ ed accumula la propria preda come se dovesse andare in letargo. Sono rarissime le occasioni in cui la voce narrante offre informazioni più circostanziate. Il passo maggiormente rivelatore, poco dopo l'incipit, informa soltanto sulle modalità di scavo: «Per tali lavori, però, non possiedo altro che la fronte» (p. 512). Assestando dei forti colpi con la fronte, la creatura scava cunicoli e gallerie, ma costruisce anche stanze, sale e piazzeforti.

Anche sulla possibile umanità del protagonista il racconto fornisce dati contraddittori: da un lato il personaggio mostra attitudini ferine (sempre

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

16 F. Kafka, *La tana*, in Id., *Racconti*, Mondadori, Milano 1970, p. 547; i successivi riferimenti di pagina relativi al racconto verranno riportati direttamente nel testo. La traduzione italiana a cura di Ervino Pocar è piuttosto fedele nel significato, ma spesso adotta soluzioni sintattiche differenti rispetto al testo originale. Segnerò volta per volta i momenti in cui l'originale di Kafka e la traduzione italiana sono distanti. In alcuni casi, invece, proporrò una differente traduzione.

17 Cfr. H. Binder, *Kafka Kommentar*, Winkler, München 1975, pp. 303 e sgg.; Henel, *Kafka's «Der Bau», or How to Escape from a Maze*, cit., p. 224; K.H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, Bouvier, Bonn 1969, p. 190; Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, cit., pp. 319 e sgg.

18 Cfr. Henel, *Kafka's «Der Bau», or How to Escape from a Maze*, cit., pp. 224 e sgg.

riferite alla voracità, alla caccia, alle prede), dall'altro è un raffinato narratore, capace di seguire col proprio racconto le complesse architetture della tana sotterranea. La questione è stata ben risolta da Weigand che ha proposto un compromesso. *La tana* è raccontata da una creatura ibrida, un assurdo connubio tra natura animale (espressa soprattutto dall'aggressività) e umana (manifestata dagli arguti calcoli architettonici, o dalla generale predisposizione al ragionamento). A questo ibrido corrispondono due livelli di scrittura: uno più espressionista, l'altro più astratto e meditativo. Lo spazio riservato ai due livelli non è però ugualmente ripartito, ma lo stile razionale domina di gran lunga sulle pulsioni bestiali:

Ho assestato la tana e *pare* riuscita bene. Dal di fuori, *in verità*, si vede soltanto un gran buco che però *in realtà* non porta in nessun luogo. Già dopo pochi passi s'incontra la roccia naturale e solida. *Non voglio vantarmi* di aver adottato questa astuzia con intenzione, fu piuttosto l'avanzo di uno dei tanti vani tentativi di costruzione, ma infine mi *parve* vantaggioso non colmare quest'unico buco.¹⁹ (p. 509, corsivi miei).

Sembra quasi che il narratore, fin dalle primissime parole, debba affrontare un interlocutore scettico a cui relazionare la propria vicenda: le espressioni in corsivo sono marche che denunciano questa presenza. L'insistenza sulla veridicità del proprio racconto sembra l'unica costante del brano d'apertura: «in realtà», «in verità», «Non voglio vantarmi». Il tono del resoconto si fa sempre più incalzante, in linea con l'immagine del narratore intento ad offrire una testimonianza a posteriori sulla costruzione della propria tana:

Certo ci sono astuzie così sottili che si stroncano da sole, *lo so meglio di qualunque altro* [...]. *Ma non mi conosce chi pensa* che io sia codardo e scavi questa tana solo per vigliaccheria [...]. Si sa, qualcuno potrebbe montare sul musco o urtarlo [...]. *Realmente* avrei potuto, *si dirà*, chiudere questo buco d'entrata, al di sopra. (*ibidem*, corsivi miei)

Il costruito «Ma non mi conosce chi pensa», nell'originale è ancora più caratterizzato, effetto ottenuto attraverso l'uso del verbo «*verkennt*» che ha il valore di «mancanza di stima»: «*Doch erkennt mich wer glaubt*».²⁰ Le spie stilistiche inserite da Kafka creano l'effetto di una sorta di meta-commentario: la voce narrante presenta i fatti e contemporaneamente li commenta, un tipo di narrazione estremamente sorvegliata in

19 Nell'originale il verbo 'pare' è reso con il termine «*scheint*» che esprime in maniera molto più marcata dell'italiano l'incertezza. Con «*scheint*» la tana può effettivamente essere e non essere ben assestata, mentre l'italiano perde questa contraddizione. Una traduzione più vicina all'originale potrebbe suonare come: «Ho assestato la tana e potrebbe essere venuta bene». Questo discorso verrà ripreso nel corso del saggio, durante l'analisi dettagliata del brano d'apertura.

20 F. Kafka, *Der Bau*, in Id., *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, herausgegeben von J. Schillemeit, Fischer, Frankfurt am Main 1992, p. 576.



cui la confessione ha quasi i caratteri di una relazione. Assicurare la veridicità del resoconto sembra la principale ossessione del protagonista, come se registrare le proprie parole fosse già operazione sufficiente. Eppure la scrittura, ad un'analisi specifica, non risulta così sorvegliata. Se il contenuto è una prolungata professione di veridicità, la forma mette in scacco il narratore. I periodi sono posti in evidente contraddizione: ogni elemento denuncia l'inattendibilità di chi parla. «Ho assestato la tana e pare riuscita bene»: stando a questo inizio il rifugio sarebbe terminato ed il lavoro avrebbe anche prodotto buoni risultati. Immediatamente, però, si instilla il seme del dubbio: «Dal di fuori, in verità, si vede soltanto un gran buco che però in realtà non porta in nessun luogo». Il falso ingresso della tana è anche una falsa partenza della narrazione: non è vero che la tana è assestata, il dubbio assume caratteristiche circostanziali (qualcuno potrebbe urtare il muschio d'apertura per sbaglio ed entrare indisturbato) e ontologiche (al mondo non esistono momenti tranquilli, nulla è certo). Sembra quasi che il narratore debba continuamente giustificarsi, ma il brano è un resoconto che si ripiega su sé stesso, l'io narrante è sdoppiato e sembra apparire nella duplice veste di emittente e destinatario. Proseguendo la lettura del racconto è chiaro che i dubbi sull'attendibilità fossero più che fondati: la tana è ben lontana dall'essere assestata, anzi la maggior parte della diegesi è occupata dalle descrizioni delle riparazioni che il protagonista deve continuamente apportare ai cunicoli sotterranei.

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

4. Il cronotopo

È necessario affrontare direttamente l'oscurità e provare a scomporre il testo in sequenze che permettano di avanzare ipotesi più precise sulla sua struttura complessiva. Partendo da una valutazione eminentemente contenutistica è possibile indicare tre fasi principali nel racconto. Il brano di apertura è seguito da una lunga digressione sui cunicoli della tana, con una sezione più rilevante dedicata alla piazza, vero fulcro del rifugio:²¹

Mentre tutto il resto sarebbe più il frutto di uno sforzo mentale che di un lavoro fisico, questa piazza è il risultato delle più gravi fatiche di tutte le mie membra [...]. In questa piazza raccolgo le provviste, qui ammuocchio tutto ciò che nelle mie cacce dentro la tana catturo oltre la necessità del momento e tutto ciò che riporto dalle cacce fuori di casa. La piazza è così vasta che le provviste per sei mesi non bastano a riempirla. (p. 512)

Le riflessioni del narratore si soffermano a lungo sulla piazza, quasi in contemplazione della sua perfezione. Ma è una perfezione effimera e

²¹ Dora ha sempre pensato di essere il metaforico centro della tana. Simili ipotesi sono state però smentite dai puntuali commenti di Wilhelm Emrich (*Franz Kafka*, cit., p. 180) e Hartmuth Binder (*Kafka Kommentar*, cit., pp. 301-302).

a momenti razionali si sostituiscono bruschi sconvolgimenti: «Peggio è quando riscotendomi dal sonno mi sembra che la distribuzione sia in quel momento assolutamente sbagliata, che può essere causa di gravi pericoli e debba essere immediatamente rettificata in gran fretta senza riguardo al sonno e alla stanchezza» (p. 514). Periodi di tranquillità sono sempre seguiti da momenti di furore in cui la meticolosità delle tecniche di costruzione viene infranta con violenza: «mi precipito nella piazza centrale, faccio man bassa tra le provviste e mi empio delle cose migliori, che più mi piacciono, fino allo stordimento completo» (p. 515).

È quasi per espiare il senso di colpa provocato da simili incursioni che la creatura decide di uscire dalla propria tana. Tutta la seconda sequenza del brano è infatti ambientata in superficie. All'esterno il racconto subisce un innegabile scarto e, superata questa lunga escursione, la diegesi procederà in modo differente.²² È ovvio che il tema dell'autopunizione abbia influenzato più di una lettura critica,²³ ma seguire una simile strada rischia di portare a conclusioni fuorvianti. L'esperienza nei boschi sembra conferire al protagonista una nuova sensibilità: la struttura della tana è descritta con maggior chiarezza, i rapporti temporali diventano più definiti ed è possibile distinguere meglio momenti trascorsi e attimi presenti: «Quando incominciasti la costruzione, vi potevo lavorare relativamente tranquillo, il rischio non era molto maggiore che altrove; oggi invece sarebbe come richiamare per capriccio l'attenzione del mondo su tutta la costruzione, oggi non è più possibile» (p. 517).

La lunga scena all'aperto dimostra che la creatura e la tana costituiscono un unico organismo, una sorta di essere complessivo e inscindibile. Si va da gradazioni meno evidenti – «Ne sono quasi contento, provo anche

22 Si vedano soprattutto le riflessioni di Dorrit Cohn nel suo saggio *Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in «Ein Landarzt» and Other First-Person Stories*, in «PMLA», 83, 1968, pp. 144-150 e nel suo successivo libro *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton 1978. Dorrit Cohn ha suddiviso il racconto in due parti, utilizzando proprio l'uscita in superficie della creatura come momento discriminante. La Cohn ha individuato un andamento temporale "iterativo" in tutta la prima parte della *Tana* e una processione più "puntuale" nella seconda sezione. Gli studi della Cohn hanno aperto sviluppi interessanti e sono stati il punto di partenza per Coetzee, che ha però sfumato questa bipartizione così netta; si veda l'ottimo *Time, Tense and Aspect in Kafka's «The Burrow»*, cit. (in particolare pp. 564-568). Spunti importanti si ritrovano anche in Henel, *Kafka's «Der Bau», or How to Escape from a Maze*, cit., pp. 6 e sgg. Le riflessioni di Henel verranno riprese nel corso del seguente saggio, soprattutto in relazione al suo concetto di «condizione infinita» (p. 6). Tutti i contributi qui citati si sono interrogati soprattutto sull'evoluzione del tempo nel racconto. L'uscita in superficie della creatura produce un'evidente mutazione del cronotopo, non solo relativa allo spazio, ma, soprattutto, collegata al tempo.

23 «Symbols and ciphers from a melange of world-views are to be found in Kafka's story, principally of course Judaic and Christian. Most remarkable is perhaps the motif of the thorn bush, into which the animal stylishly hurls himself. This act represents, by his own open confession, a punishment for guilt, though he does not know the nature of his offense, nor why he commits it. Such episodes (i.e., guilt, punishment, trial) are recurrent in Kafka, in his other works perhaps more overtly than in *The Burrow*»: Boulby, *Kafka's End*, cit., p. 180. Si veda anche B. Nagel, *Franz Kafka*, Erich Schmidt, Berlin 1974, p. 320.



un certo attaccamento sentimentale a questo lavoro da principiante» – a un parallelo psicologico più evidente:

Quando nelle solite passeggiate scanso questa parte della tana, lo faccio soprattutto perché la vista ne è sgradita, perché non sempre ho voglia di vedere un difetto di costruzione che fin troppo si agita nella mia coscienza. (p. 517)

Sono sentimenti che l'uscita stessa provoca in quanto cessa la protezione della casa, ma un particolare tormento mi viene dalla disposizione dell'ingresso. (pp. 517-518)

Quando esco devo quindi vincere anche fisicamente la pena che mi dà questo labirinto e provo dispetto e commozione a un tempo ogni qualvolta mi smarrisco per un istante nella mia propria fabbrica e l'opera sembra ancora compresa nello sforzo di provare a me, che già da un pezzo mi sono fatto un giudizio, la sua giustificazione di esistere. (p. 518)

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

La tana è un duplicato fisico e psicologico della creatura: capirne l'impianto potrebbe offrire una chiave d'accesso per capire anche il protagonista. Dalla prospettiva interna, però, il compito è risultato impossibile: le descrizioni della tana nella prima sequenza del racconto sono così particolareggiate da non consentire uno sguardo d'insieme. Una volta all'esterno il narratore si descrive nell'atto di guardare la propria tana:

Penso troppo alla tana. Sono scappato di corsa dall'uscita, ma presto vi ritorno. Scelgo un buon nascondiglio e tengo d'occhio l'ingresso della mia casa – dal di fuori questa volta – per giorni e notti. Sarà una sciocchezza, ma mi procura una gioia ineffabile e mi fa stare tranquillo. Mi sembra di non essere davanti a casa mia, ma davanti a me stesso mentre dormo e di aver la fortuna di poter dormire sodo e nello stesso tempo sorvegliarmi attentamente. Ho in certo qual modo il privilegio non solo di vedere i fantasmi notturni nell'impotenza e nella noncuranza del sonno, ma di affrontarli in realtà con tutto il vigore della veglia e con una pacata facoltà di giudizio. (p. 519)

È un momento essenziale e su cui ritorneremo più volte, ma, per ora, è difficile resistere alla tentazione di leggere il testo con l'ausilio della psicoanalisi. «Mi sembra di non essere davanti a casa mia, ma davanti a me stesso mentre dormo e di aver la fortuna di poter dormire sodo e nello stesso tempo sorvegliarmi attentamente»: questo incubo al quadrato conferisce una nuova consapevolezza al narratore. Siamo introdotti in una sorta di "doppio sogno lucido" in cui sembra possibile «vedere i fantasmi notturni» nel sonno, ma anche «affrontarli» razionalmente. L'alto tasso di contraddizione è denunciato sia dalla struttura sintattica, che dal contenuto del brano. Ancora una volta, esattamente come all'inizio, la voce narrante assolve due funzioni: in questo caso quella dell'interprete e della

cosa interpretata, come se paziente e analista si unissero in un meta-commentario diventando una cosa unica. Ogni periodo è disposto in modo da contraddire quello precedente, creando una catena di significanti ambigui, davanti a cui il lettore è chiamato a compiere una scelta impossibile: «Sono scappato di corsa dall'uscita, *ma presto* vi ritorno»; «Sarà una sciocchezza, *ma mi procura* [...]»; «Mi sembra di non essere davanti a casa mia, *ma davanti* a me stesso [...]»; «Ho [...] il privilegio non solo di vedere i fantasmi notturni [...], *ma di affrontarli* in realtà [...]». L'ordine del discorso produce un dissolvimento del reale facendo deflagrare il principio di non-contraddizione, vero argomento di questo passo. La gioia ineffabile e la tranquillità della creatura sono la sintesi della sua ricerca nei sotterranei della tana: poter dormire ed essere svegli nello stesso tempo, vivere dentro e fuori dalla tana, in sintesi, sfuggire alla logica classica che impone sempre una scelta tra alternative opposte. L'io della creatura non si definisce mai a partire dall'osservazione della propria differenza con l'Altro, ogni cosa sembra un disperato tentativo di costituire unità, omogeneità, sintesi. Nell'immagine della creatura che sorveglia sé stessa si celebra la scomparsa di qualsiasi alterità in un universo privo di tempo e contraddizione. Eppure per capire fino in fondo tutte le conseguenze di una simile lettura occorre avere una visione complessiva, superare la seconda sequenza del racconto e rientrare, assieme alla creatura, nella tana.

Come anticipato, la salita in superficie sembra funzionare come momento discriminante: «Devo soltanto assestare la coperta di musco; bene, ridiscendo dunque e finalmente tiro la coperta. Soltanto in queste condizioni, esclusivamente in queste condizioni lo posso eseguire» (p. 527). Dopo un intervallo di sonno, il protagonista è destato da uno strano rumore, circostanza massimamente perturbante nei cunicoli sotterranei: «Vengo svegliato soltanto dall'ultimo sonno, quello che si dilegua da sé; il sonno deve essere ormai molto leggero, poiché mi sveglio a un sibilo quasi impercettibile» (p. 529). La terza e ultima sequenza del racconto è un'investigazione di questo sibilo, segnale inequivocabile della presenza di intrusi. È importante ricordare che la maggior parte delle letture psicoanalitiche si sono concentrate proprio su questo punto, interpretando il suono udito nei cunicoli come la chiave dell'intero racconto. Oltre le letture di Boulby e Maché, che si concentrano sul valore di «Schiften» e «Pfeifen»²⁴ tra opera e biografia, interessanti riflessioni sono state proposte

24 «When Kafka coughs, as he often does these days, he makes a noise which seems to him to speak in terms of some Other, the "hissing" and "whistling" ("Zischen" and "Pfeifen") of a "monster" which advances, slowly and relentlessly upon him, and will eventually kill him in a frenzied engagement. *The Burrow* is the nearest Kafka ever came in his fiction to introducing an autobiographical element»: Boulby, *Kafka's End*, cit., p. 175. La Maché, invece, commenta: «If this mysterious noise heard in various parts of the burrow indeed represents the hissing sound accompanying the breathing of a person afflicted with tuberculosis of the larynx, then the burrow itself, the place



da Snyder. Partendo da una valutazione del suono come corpo estraneo, Snyder ha infatti proposto una lettura in chiave lacaniana: l'elemento nemico simboleggiato dal suono sarebbe il fallo paterno e il racconto non rappresenterebbe altro che una metafora di tutta l'esistenza dell'autore: dalla condizione prenatale – col feto ancora dentro il rassicurante ventre materno – fino alla morte.²⁵ Una voce narrante ormai adulta, spiega Snyder, starebbe raccontando retrospettivamente la propria vita, focalizzandosi maggiormente sul momento prenatale. Simili spiegazioni, per quanto suggestive, offrono il fianco a molte obiezioni: se *La tana* è metafora dei bronchi sarebbe difficile spiegare l'uscita in superficie e il successivo "rispecchiamento" della seconda sequenza. Inoltre l'uso di un tempo immobile o circolare si adatta piuttosto male ad un genere di ricostruzione biografica.

Come ha ben dimostrato Coetzee, non è corretto interrogarsi sul tempo nel racconto elaborando classificazioni eccessivamente rigide. Anche la distinzione solitamente accettata dalla critica tra una prima parte del testo che seguirebbe un andamento ciclico ed una seconda parte più puntuale è destinata a non resistere ad una analisi rigorosa. Non è stato ancora rilevato, inoltre, che la caratterizzazione del protagonista non subisce alcuna evoluzione nelle differenti fasi del testo: se all'inizio le sue riflessioni ossessive erano concentrate sull'architettura della tana, nell'ultima sequenza si spostano, invariate nelle modalità, sull'avversario. Il ragionamento è apparentemente razionale, ma anche esplicitamente contraddittorio. In un primo momento, il sibilo potrebbe essere prodotto da invisibili (ma innocui) insetti: «Come sono sempre attive queste bestioline e come è molesta la loro assiduità!» (p. 529). L'unico aspetto che sembra preoccupare il protagonista in questa fase è il pensiero della fatica che impiegherà per individuare il corpo estraneo: «Origliando alle pareti della mia galleria dovrò anzitutto scoprire con scavi di prova il luogo del disturbo per poter poi eliminare il rumore» (*ibidem*). Tutto sembra ridursi a un fastidioso contrattempo: «Questo rumore però è relativamente innocuo; non l'ho neanche udito quando entrai, benché ci fosse già certamente; ho dovuto riambientarmi per udirlo, lo sentono, dirò così, soltanto le orecchie del

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

in which this noise is being heard, must logically be seen as Kafka's physique, including his pulmonary tract with lungs, various passageways and the air entrance-exit of the mouth. This perception of the burrow is not to negate the concept of the burrow as the animal's habitation and self-created spiritual domicile within which the creative process in all its phases takes place; rather it is to be seen in simultaneity with it, in the same way in which a cubist portrait may be perceived simultaneously as the profile, the half-profile, and the frontal view of a person's face. Indeed, it is exactly this cubist style of writing which makes *The Burrow* such a fascinating and, at the same time, difficult tract of reading»: Maché, *The Noise in The Burrow*, cit., pp. 526-527. In questa direzione punta anche Winfried Kudsus – «nicht nur der Held, sondern verschiedentlich auch ein auktorialer Erzähler strukturbestimmend ist» – nel suo *Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas «Prozess»*, in «DVjs», 44, 1970, p. 306.

25 Cfr. Snyder, *Kafka's «Burrow»: A Speculative Analysis*, cit., pp. 120 e sgg.

padron di casa» (pp. 529-530). Presto, però, il fastidio aumenta: «Certo, come appare sempre più chiaramente, mi occorrono tutte le energie per questa fatica che sulle prime sembrava così trascurabile» (p. 533). Il tempo è trascorso, la creatura non è più giovane, gli scavi costano fatica. Sembra che in quest'ultima sequenza il racconto assuma un carattere singolare, eppure non bisogna dimenticare che qualsiasi distinzione netta è sempre destinata a fallire:²⁶ nel racconto, infatti, domina l'atemporalità, ogni particolare rimane sullo sfondo e non arriva mai ad assumere una maggiore rilevanza rispetto all'insieme. In questo contesto immobile ed atemporale si inserisce un movimento temporale simmetrizzante che lavora accostando frammenti legati a fasi differenti, senza rispettare un andamento cronologico. La risultante è una temporalità paradossale e al servizio della logica assurda con cui si sviluppano le riflessioni della creatura. Come in *Ulisse*, *Al faro* e in molti racconti del modernismo europeo, il tempo diventa una variabile soggettiva, ma Kafka ha il merito di estremizzare questa condizione, non lasciando mai al lettore la possibilità di percepire alcuna evoluzione: il tempo è solo uno strumento attraverso cui modellare e rimodellare continuamente il racconto.

Il protagonista, allo stesso modo, sembra non evolversi nella diegesi: la prima e la terza sequenza non sono così distanti. L'attitudine razionale e ossessiva si sposta semplicemente su un altro oggetto di indagine: «Forse però – anche questo pensiero mi si insinua nella mente – si tratta di un animale che non conosco ancora» (p. 534). È esattamente a questo punto che la ricerca subisce una svolta, perché il pensiero di un unico avversario, per quanto perturbante e intollerabile, diventa oscenamente concreto:

non rimane che sopporre l'esistenza dell'animale grande, tanto più che contrarie a questa ipotesi sarebbero soltanto cose che non annullano la possibile esistenza dell'animale, ma lo rendono soltanto pericoloso al di là di qualsiasi immaginazione. (p. 541)

Quasi eccitata dalla forza della propria stessa immaginazione, la mente segue percorsi iperbolici, le immagini assumono concretezza e il semplice

26 Ironicamente l'ultima parte del saggio di Coetzee cade proprio in quelle rigide schematizzazioni che l'autore aveva criticato: «[An] excursus on iterativity may help us to distinguish between the structure of time in *The Burrow* and the system of tense and aspect through which, in part, that structure is realized, and thus to unravel, at least at a formal level, some of the complexities of the narrative. For exemplary closer analysis I have chosen the sequence of pages in the first half of the story between the emergence of the creature into the fresh air and his descent back into the burrow, a passage in which the time-structure is perhaps more bewildering than anywhere else in the story. If we scrutinize these pages closely, we find an alternation between two varieties of temporal experience, and, going with each variety, a particular narrative point of view. The ground bass of the passage is: (a) The iterative experience of emerging from the burrow, enduring the pleasures and terrors of life above, not being able to re-enter the burrow, then finally re-entering it. The iterativity of the experience is signalled by so-called present-tense (in fact iterative-aspect) verb forms with associated adverbials (sometimes, usually, etc.)». Si veda tutto il paragrafo III in *Time, Tense and Aspect in Kafka's «The Burrow»*, cit., pp. 568-573.



sospetto ingigantisce in ossessione: «suppongo soltanto che l'animale – e non voglio mica affermare che sappia della mia esistenza – mi accerchi, e già deve aver tracciato alcuni cerchi intorno alla tana da quando l'osservo» (p. 541). Ancora una volta la voce narrante non offre spazio ad altre presenze sulla scena: il suono potrebbe essere prodotto da qualsiasi fonte (tanti insetti, altri tipi di animale), ma il narratore immagina un nemico identico a sé stesso:

Lecco e gusto la carne, penso ora alla bestia ignota che in lontananza se ne va per la sua strada, poi penso che, finché mi è possibile, dovrei godermi lautamente le mie provviste [...]. Sta viaggiando o lavora nella sua tana? Se è in viaggio si potrebbe anche venire a un'intesa. Se realmente giunge fino a me, gli do un po' delle mie provviste e proseguirà per la sua strada. Sì, proseguirà. Tra i miei mucchi di terra posso naturalmente sognare qualunque cosa, anche un'intesa, pur sapendo benissimo che una cosa di questo genere non esiste e che nel momento in cui ci vedremo o anzi soltanto ci figureremo di essere vicini, moveremo l'uno contro l'altro ugualmente furenti, nessuno prima e nessuno dopo, con gli artigli e coi denti e con novella fame, anche se saremo del tutto sazi. (p. 546)

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

L'immagine dello scontro sarà solo mentale: il frammento si interrompe e il grugno famelico dell'avversario non diventerà mai presenza reale. Il brano appena citato è un perfetto saggio della scrittura dell'intero testo: la prospettiva fissa crea una realtà immobile e monotematica in cui tutto è potenziale e nulla sembra reale. Entrambe le alternative – l'avversario ignora il protagonista, oppure i due finiscono per scontrarsi – non superano mai il piano dell'immaginazione. Protagonista e avversario sono diventati figure identiche: «l'uno contro l'altro ugualmente furenti, nessuno prima e nessuno dopo, con gli artigli e coi denti e con novella fame, anche se saremo del tutto sazi». Hanno la stessa conformazione fisica e identica psicologia: «chi infatti, pur essendo in viaggio, non muterebbe di fronte alla tana i suoi progetti per il viaggio e per l'avvenire?» (p. 546). Essi sono lo stesso animale perché sono frutto della stessa mente: l'incontro con l'Altro non può mai avvenire. Seguendo questa linea è necessario rivalutare le scene ambientate nei boschi a partire da una riflessione sulla traduzione italiana. Mentre riflette sulle conseguenze della propria uscita in superficie, la creatura commenta: «A dire il vero, però, non sono in libertà» (p. 518). Il testo originale è ben più ambiguo ed è fondamentale riportarlo perché è un (raro) punto in cui la traduzione rischia di essere fuorviante: «Aber im Freien bin ich eigentlich nicht».²⁷ Questo sintagma significa, letteralmente, «ma non sono davvero fuori», il traduttore è stato distratto da «Freien», che corrisponde effettivamente all'italiano “libero”, ma in questo caso è preceduto da «im». “Non sono davvero fuori”: il cronotopo non

27 Kafka, *Der Bau*, cit., p. 578.

ha nemmeno un elemento di certezza. Anche lo spazio è continuamente questionabile nel labirinto della scrittura. La prosa di Kafka si avvolge su sé stessa come in un labirinto (e «labirinto» è parola-chiave nel racconto): il primo spazio non è quello fisico della tana, ma quello creato dalle parole e dalla loro organizzazione sintattica. La dialettica dentro/fuori è, a ben vedere, la prima e più importante del racconto:

Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein, ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben.²⁸

Nel periodo d'apertura la prospettiva dentro/fuori è attiva ad ogni frase: dall'interno la tana potrebbe sembrare assestata, dall'esterno, invece, il rifugio non esiste, è solo un grosso buco che conduce in nessun luogo. La struttura sintattica provoca una frantumazione dello spazio reale. Questo effetto spesso si perde nella traduzione italiana: i periodi dell'edizione originale sono raramente interrotti dalla punteggiatura. Riporto un brano che ha completamente perso l'effetto di groviglio sintattico nella traduzione:

Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich sie ist trügerisch, plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu ende, vorläufig aber ist sie noch da, stundenlang kann ich durch meine Gänge schleichen und höre nichts als manchmal das Rascheln irgendeines Kleintiers, das ich dann gleich zwischen meinen Zähnen auch Ruhe bringe, oder das Rieseln der Erde, das mir die Notwendigkeit irgendeiner Ausbesserung anzeigt, sonst ist es still.²⁹

L'analisi del flusso temporale non consente di avanzare proposte di organizzazione gerarchica: il pensiero ossessivo cancella continuamente il passato in una coazione a ripetere che si attorciglia su un eterno presente privato di esperienza. L'immagine dell'avversario ossessiona il protagonista ben prima della terza sequenza; proprio all'inizio del racconto leggiamo: «là in quel punto del musco opaco posso essere colpito a morte e nei miei sogni c'è spesso un grugno bramoso che vi annusa continuamente» (p.

28 *Ivi*, p. 576.

29 *Ivi*, p. 578; trad. it.: «Ma la cosa più bella nella mia tana è il silenzio. Certo anche questo è fallace. Può essere improvvisamente interrotto e allora tutto è finito. Per il momento però c'è ancora. Posso strisciare per ore nelle mie gallerie e non sento se non talvolta il fruscio di qualche bestiolina che faccio subito tacere stringendola fra i denti, oppure lo scivolo della terra che mi annuncia la necessità di qualche riparazione. Nel resto tutto è silenzio» (p. 511). Consultando le varianti, si scopre inoltre che al posto di «irgendeiner Ausbesserung» Kafka aveva scritto «einer unbedeutenden Ausbesserung» per alludere alle continue riparazioni. La formula, poi eliminata, è estremamente rivelatrice, perché aumenta l'atmosfera indefinita e sospesa del racconto. «Unbedeutend» significa letteralmente 'insignificante': la scrittura scopre che anche le incessanti ed ossessive modifiche e ricostruzioni sono non-significanti, prive di un vero senso.



509). Consultando le varianti si scopre che al posto di «unaufhörlich herum» – reso con l'avverbio 'continuamente' – Kafka aveva scritto «In unaufhörlichen Kreisen»: l'immagine di 'cerchi illimitati' con cui si muove il grugno dell'avversario è la prima resa plastica dell'infinità esibita nel racconto. Rare volte emergono lampi del tempo trascorso, ma è sempre per sottolineare l'impotenza davanti al presente. Forse, ha avanzato Coetzee, lo statuto frammentario del testo potrebbe giustificare una simile indeterminatezza,³⁰ ma compito del critico è elaborare ipotesi di coerenza del testo quale esso si offre alla lettura. Di certo *La tana* condivide ed accentua una caratteristica di tutta la narrativa kafkiana: il tempo non scorre in modo cronologico e questo altera i normali rapporti tra le cose. La condanna può precedere la colpa, l'aggressore può già aver minacciato la propria preda ben prima della comparsa del suono:

È vero che non è stato fatto nulla di uguale al momento presente, ma qualcosa di simile fu fatto nei primi tempi della costruzione [...]. Allora, in una pausa – nella mia vita ho sempre fatto troppe pause nel lavoro – mentre stavo in mezzo ai mucchi di terra, udii improvvisamente un rumore lontano. Giovane com'ero, provai più curiosità che paura. Smisi di lavorare e stetti in ascolto, sì, in ascolto, senza correre lassù sotto il musco, per stendermi là e non dover ascoltare. Per lo meno stetti in ascolto. Distinguevo benissimo che si trattava di uno scavo simile al mio, era bensì un po' più debole, ma non si poteva calcolare quanto ciò dipendesse dalla distanza. (p. 543)

È questo il movimento simmetrizzante del tempo che si innesta in un contesto di atemporalità: il ricordo non costituisce esperienza, è semplicemente riemerso involontariamente contraddicendo tutto l'impianto narrativo. Un presente iterativo e simmetrico abbraccia tutto, sembra davvero che la "condizione infinita" di cui ha parlato Hendel sia l'unico spazio offerto dal racconto. In un simile contesto ogni attimo è infinito, la gerarchia e la consequenzialità non esistono più:³¹ «Ho assestato la tana e

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

30 «It would be foolhardy to dismiss out of hand the possibility that *The Burrow* as we have it is incomplete, and that one of the things Kafka might have done if he had completed it to his own satisfaction might have been to regularize at least some of the more bizarre tense sequences, or to create gaps in the text (chapter-breaks) to indicate lacunae in the time of narration»: Coetzee, *Time, Tense and Aspect in Kafka's «The Burrow»*, cit., p. 573. Sulla questione qui trattata si vedano i riferimenti nella nota 2 all'inizio del presente lavoro.

31 Sul problema della temporalità dilatata ed infinita in Kafka, si vedano le ottime riflessioni di Alessandra Ginzburg, che si è concentrata su un gruppetto di testi fondamentali: *Il castello, Durante la costruzione della muraglia cinese, il Messaggio dell'imperatore*. Punto di partenza delle sue riflessioni è la *Lettera al padre* di Kafka, in cui «l'elaborazione sofferta dalle emozioni suscitate da un'ingombrante ma per nulla ricettiva figura paterna ha generato la scoperta dell'infinito»: A. Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011, p. 65. La Ginzburg adotta una prospettiva matteblanchiana per la lettura di Kafka: le sue riflessioni sono un punto di riferimento importante anche per il presente lavoro. Si veda anche l'ottimo volume *L'emozione come esperienza infinita. Matte Blanco e la psicoanalisi contemporanea*, a cura di A. Ginzburg e R. Lombardi, FrancoAngeli, Milano 2007. Tra questi contributi segnalo in particolare G. Minichiello, *I sogni inquieti di Gregor Samsa. Riflessioni su «La metamorfosi» di Kafka*, pp. 170-181.

pare riuscita bene». Torniamo alla prima e più essenziale domanda: quando? Da quale punto della storia emerge la voce della tana?

5. La mente infinita

Nonostante le ossessive descrizioni della mente burocratica è difficile farsi un'idea precisa della struttura sotterranea, questo perché la tana è una parte della creatura,³² ma allo stesso tempo è anche una prigione da cui è impossibile scappare. Leggere *La tana* come una metafora della mente non è una proposta originale: il labirinto oscuro, la dialettica interno/esterno, tutto quello che è relativo alla sostanza del contenuto hanno fatto muovere più di un interprete in questa direzione. Eppure il racconto sembra irriducibile a qualsiasi proposta esplicativa. Le letture in chiave freudiana o lacaniana hanno il merito di aver indirizzato la ricerca sui giusti binari: la *Tana* è un testo "notturno", la coppia razionale/irrazionale permea ogni antro di questo labirinto verbale. Purtroppo, però, gli schemi adottati fin qui, per quanto suggestivi, si sono rivelati eccessivamente rigidi e fin troppo contenutistici.

Ad un primo livello di lettura il racconto sembra una cronaca in cui domina la coscienza del narratore: la compulsività con cui il soggetto si descrive alla continua ricerca di ordine e sicurezza ha fatto parlare Heinemann di «obsessive neurosis».³³ E in effetti il tentativo di ordinare e raccontare la propria tana sembra l'unica costante che unisce i tre momenti del racconto. Se però si tenta di riconsiderare le analisi fin qui proposte secondo una prospettiva psicoanalitica a base logica, le conseguenze possono essere inaspettate. Le categorie di riferimento saranno quelle formulate da Ignacio Matte Blanco: questo consentirà di muovere il discorso oltre il binomio conscio/inconscio a cui tutta la critica ha fatto riferimento fino a questo punto. La fortuna del metodo di Matte Blanco nella sfera estetica sembra aumentare progressivamente e recentemente Alessandra Ginzburg ha applicato con successo il metodo dello psicoanalista cileno per leggere autori modernisti, si pensi in particolare alle sue ottime analisi della letteratura di Proust. Nel significativo *Il miracolo dell'analisi*, la Ginzburg sintetizza le potenzialità di un simile approccio logico e formale:

Diventa allora chiaro che, se alla polarizzazione fra inconscio e coscienza si sostituisce quella ben più articolata fra simmetria e asimmetria, le cui proporzioni infinitamente variabili determinano una combinazione praticamente illimitata fra le due forme di logica, ne consegue che la dimensione simmetrica non è più appannaggio dell'inconscio soltanto, anzi può

32 Cfr. Boulby, *Kafka's End*, cit., p. 179.

33 Heinemann, *Kafka's Oath of Service*, cit., p. 264.



caratterizzare processi consapevoli quali i fenomeni emotivi. Di qui il paradosso che fa della letteratura, in cui si configura per definizione un alto grado di consapevolezza e quindi di asimmetria, il luogo privilegiato di espressione dell'emozione, che è fortemente simmetrica in ragione della sua stessa forza.³⁴

Se applichiamo simili prospettive al racconto kafkiano, apparirà anzitutto evidente come la scrittura sia largamente basata su formule asimmetriche e non potrebbe essere diversamente: il lessico è estremamente preciso nel definire le architetture della tana, il ragionamento dimostra una propria coerenza, il narratore esprime un costante bisogno di razionalizzare. I momenti relativi all'universo onirico, inconscio e notturno sono ben circoscritti e sembrano rispondere ad una propria logica interna: «tra il dormiveglia e il sonno incosciente trascorrono le ore che mi scelgo a volontà per tale scopo» (p. 512). Se però si riflette con attenzione sulla forma dei contenuti i risultati cambiano in modo radicale. È proprio Matte Blanco ad aver indicato l'importanza della prospettiva che si assume nell'analisi di qualsiasi produzione umana: ogni prodotto dell'uomo, infatti, può essere considerato nella sua relazione con altri aspetti della realtà, oppure dal punto di vista della sua obiettiva veridicità o falsità.³⁵ Anche se un costrutto verbale può sembrare perfettamente sensato in senso assoluto, deve essere sempre riconsiderato all'interno del contesto generale in cui viene espresso. Seguendo una simile lezione di metodo è possibile notare come ogni sintagma testuale, asimmetrico se considerato nella propria singolarità, assume una differente accezione se letto nell'organizzazione complessiva del testo kafkiano:

Ho assestato la tana e pare riuscita bene / qualcuno potrebbe montare sul musco o urtarlo e allora la mia tana sarebbe aperta a chiunque ne abbia voglia – vi sono però necessarie beninteso anche certe capacità non troppo frequenti – può penetrarvi e distruggere tutto per sempre.

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

³⁴ Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia*, cit., p. 16.

³⁵ «Nel primo caso qualcuno dice: “Sono le dodici, ora di Greenwich”. Se consideriamo questa affermazione come un prodotto possiamo dire che possiede una struttura altamente asimmetrica, che presuppone il concetto di tempo, quindi di ordinamento seriale e la differenza tra gli elementi della serie. Possiamo anche sottoporla a una verifica obiettiva e concludere che, nelle circostanze in cui è fatta, è un'affermazione vera: erano le dodici. | Se la consideriamo dal secondo punto di vista, le nostre scoperte possono variare grandemente da un caso all'altro. L'affermazione, che in sé è strutturata in modo molto asimmetrico, può essere l'espressione, nell'individuo che la fa, di uno stato mentale altamente asimmetrico, mentre in un altro caso può essere l'espressione di un livello più profondo della relazione simmetrico-asimmetrico. Nel primo caso, per esempio, l'individuo ha fatto questa affermazione per dire al vicino che è ora di pranzo e bisogna alzarsi e andar via. Nel secondo caso l'individuo può stare aspettando la fine del mondo alle dodici e cinque e contando con ansia i minuti»: I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000, p. 180. I livelli di interazione tra simmetrico e asimmetrico potrebbero quindi essere utilizzati per riconfigurare il rapporto che lega i concetti freudiani di conscio e inconscio.

Ogni frase contraddice quella precedente in una catena assurda da cui scompare qualsiasi gerarchia di valori. La tana è pronta (frasi in grassetto) e la tana non è pronta (frasi in corsivo): l'alternativa non è mai possibile nel racconto, la tana è sicura e insicura assieme e questo tipo di alternanza di contenuti contraddittori è una costante nel testo. Se ci soffermassimo sui singoli sintagmi testuali la porzione di asimmetria sarebbe decisamente dominante. Quando i segmenti di testo sono accostati gli uni agli altri il risultato è incredibile ed esibisce l'ossessività simmetrica:

Realmente avrei potuto, si dirà, chiudere questo buco d'entrata, al di sopra, con uno strato sottile di terra battuta [...]. Eppure non è possibile. (pp. 509-510)

La disposizione alternativa non è l'unica, talvolta le frasi paiono ordinate secondo una struttura chiasmica:

Ma la cosa più bella nella mia tana è il silenzio. *Certo anche questo è fallace. Può essere improvvisamente interrotto e allora tutto è finito. Per il momento però c'è ancora.* (p. 511)

Oppure un'idea costante viene continuamente messa in crisi da una serie di digressioni consecutive che hanno lo scopo di rendere sospetta qualsiasi affermazione:

nei periodi di vita casalinga evito l'uscita, evito persino la galleria che vi conduce con le ultime propaggini; e non è neanche facile praticare quei posti perché vi ho scavato un intreccio di gallerie a zig-zag; là è incominciata la mia costruzione, a quel tempo non potevo ancora sperare di poterla mai finire come era nel mio progetto, perciò cominciai in quell'angolino, come per giuoco, e il primo fervore di attività vi si sfogò in una specie di labirinto che allora mi pareva l'apice dell'architettura, *mentre oggi sono probabilmente nel giusto giudicandolo un lavoretto meschino, non proprio degno della costruzione totale*, che in teoria sarà magari delizioso [...] ma in realtà è un giochetto dalle pareti troppo sottili, che difficilmente potrebbe resistere a un attacco serio o a un nemico che lottasse disperatamente per la vita. (p. 516)

Tutte e tre le sequenze del racconto non presentano alterazioni sensibili a questo tipo di disposizione: riporto, a titolo esemplificativo, due estratti tratti rispettivamente dalla seconda e dalla terza sequenza. Nel primo brano, ambientato nel momento in cui la creatura è fuori dalla tana, la struttura sintattica diventa un vero labirinto di frasi che si contraddicono reciprocamente e creano livelli e sottolivelli di negazione:

E mi sembra di non stare poi così male, come tante volte ho creduto e come probabilmente tornerò a credere quando rientrerò nella mia dimora [...]. Certo, per quanta cura abbia messo nello scegliere un ingresso fuori di mano (certo il piano generale mi impose determinate limitazioni), il traffico che vi si svolge è considerevole se si riassumono le osservazioni di una settimana, ma così avviene forse in tutte le regioni abitabili e può

anche darsi che sia meglio esporsi a un traffico intenso che, appunto per la sua intensità, travolge se stesso anziché essere esposti in piena solitudine al primo invasore che capiti a suo agio. (pp. 519-520)

Il primo pensiero («mi sembra di non stare così male») è rapidamente contraddetto («il traffico che vi si svolge è considerevole»). Allo stesso tempo altre coppie oppositive iniziano ad addensarsi sulla pagina, alternative di secondo livello (l'ingresso è «fuori mano», ma ci sono «limitazioni» a questo piano) che vengono a formare un vero e proprio labirinto formale (il traffico è «considerabile», ma forse è una caratteristica «in tutte le regioni abitabili»). Solitudine e collettività non sono alternative, ma due aspetti di uno stesso compromesso. L'incontro con l'alterità, simboleggiata dal rumore, fa esplodere come un ordigno questo stile durante la terza sequenza del racconto:

Proprio nel mio posto preferito doveva accadere, penso, e mi porto possibilmente lontano da quel punto [...]. Non è niente, penso che nessuno tranne me lo udirebbe, lo sento però sempre distintamente con l'orecchio reso più sensibile dall'esercizio; e benché in realtà si tratti dappertutto del medesimo rumore, come posso convincermi facendo confronti. Non diventa neanche più forte, me ne rendo conto quando sto in ascolto nel mezzo della galleria senza origliare proprio alla parete. Allora, solo facendo uno sforzo o addirittura concentrandomi, più che sentire indovino il soffio di un suono. Ma proprio questa uniformità in ogni luogo mi disturba più che mai perché non posso farla concordare con la mia ipotesi iniziale. (p. 531)

L'inizio e la fine di questo brano sono in esplicita contraddizione – «Non è niente [...] non posso farla concordare con la mia ipotesi iniziale» –, ma questa è solo la struttura maggiore entro cui sono innescate continue oscillazioni di senso. Ormai lo schema è riconoscibile e la realtà, così contraddittoria, è destinata a restare identica fino all'ultima avversativa del racconto: «Ma tutto invece è rimasto immutato...» (p. 547).

Anche se la narrazione sembra fondata su costrutti perfettamente razionali (ogni periodo è frutto di un preciso calcolo di una mente che, con Boulby, possiamo davvero chiamare burocratica) il livello generale del racconto dimostra un'altissima densità simmetrica. Durante la presentazione dei livelli della mente in cui è possibile rilevare porzioni di simmetria ed asimmetria in quantità differente, Matte Blanco ha fornito alcune nozioni teoriche di estrema importanza:

La mente è strutturata in modo tale che in ognuna delle sue manifestazioni dirette possiamo, se la cerchiamo, scoprire l'attività dei suoi vari livelli, dall'asimmetria che si osserva nel pensiero cosciente alla grande porzione di simmetria dei livelli più profondi.³⁶

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

³⁶ Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., pp. 179-180.

Se torniamo al racconto, pare che il materiale asimmetrico sia disposto in modo da non consentire alcuna reale contraddizione logica, proprio perché ogni cosa è in contraddizione: tempo, spazio e voce narrante, sono avvolti in un labirinto terrificante in cui tutto è in immobile trasformazione. Tutte e cinque le caratteristiche del pensiero inconscio, così come formulate da Freud, convivono perfettamente nel testo, ma questo non significa che anche questo studio si adagerà sull'equazione che unifica tana e mente. Il parallelo è evidente, ma non nelle prospettive topografiche o energetiche presentate fino a questo punto. *La tana* è un racconto raffinato e rivoluzionario perché allegoria della mente in una prospettiva logica: esso offre una incredibile messa in scena della convivenza simultanea di simmetria ed asimmetria nel pensiero umano.

A ben vedere questa caratteristica è una costante nella narrativa kafkiana: si pensi alla compresenza di voci opposte ed alternative che struttura un racconto come *La condanna*. Il testo è fondato sull'impossibile incontro di un padre con il proprio figlio, perché entrambi sono portatori di verità inconciliabili. Seguendo quasi una dinamica pirandelliana, Giorgio dichiara di aver comunicato ad un suo amico, emigrato in Russia, l'imminenza delle proprie nozze, ma il padre mette costantemente in discussione le sue parole: «Ma giacché si è toccato questo argomento, giacché siamo a questa lettera, ti prego, Giorgio, non mi ingannare. È una piccolezza, non ne vale la pena di perderci il fiato, dunque non mi ingannare. Hai davvero questo amico a Pietroburgo?». ³⁷ Nonostante le argomentazioni di tutti e due i personaggi siano fondate su costrutti perfettamente razionali, la loro giustapposizione crea una contraddizione assurda ed insanabile. L'universo di Giorgio e quello di suo padre si escludono a vicenda, eppure convivono nel testo come una compiuta formazione di compromesso. Il lettore è chiamato a schierarsi, ma non ha elementi sufficienti per farlo. È possibile credere al figlio, e quindi pensare al padre come ad un pazzo in preda a deliri senili, oppure, al contrario, affidarsi alle parole del genitore:

Come mi hai divertito oggi, quando sei venuto a chiedermi se dovevi scrivere al tuo amico del fidanzamento. Ma, stupidone, se sa già tutto, proprio tutto! Gli ho scritto io, dal momento che hai dimenticato di togliermi la carta da lettere. Ed è perciò che non viene da anni, sa tutto cento volte meglio di te: le tue lettere le sgualcisce senza leggerle colla mano sinistra, mentre colla destra tiene spiegate le mie per leggerle. ³⁸

L'alta densità simmetrica del contesto narrativo, però, non conosce alternative, esattamente come la condanna finale del padre: «Ora sai dun-

37 F. Kafka, *La condanna*, in Id., *Racconti*, cit., p. 147.

38 *Ivi*, p. 152.



que ciò che esiste al di fuori di te, finora non conoscevi che te stesso. Eri davvero un bambino innocente, ma ancor più un essere diabolico! E perciò sappi: ti condanno a morire affogato!».³⁹ L'assurdo suicidio di Giorgio, ordinato dal padre, è perfettamente spiegabile in un universo a base simmetrica in cui non esiste distinzione tra realtà fisica ed universo psichico profondo. Ancora una volta i costrutti, asimmetrici se presi singolarmente, sono sprofondati in una dimensione simmetrica che li modifica e gli conferisce una lucida assurdità.

Anche *Nella colonia penale* dimostra una simile dinamica. Il racconto è dominato dalle spiegazioni attente e dettagliate dell'ufficiale sul funzionamento di una macchina di morte. Ancor più che *La tana, Nella colonia penale* sembra fondarsi su costrutti asimmetrici: «È formata, come vede, da tre parti. Coll'andar del tempo si sono venute creando per ognuna di queste parti delle denominazioni, per così dire popolari. La parte inferiore si chiama il letto, quella superiore il disegnatore e quella di mezzo, oscillante, l'erpice».⁴⁰ Quando si considera il contesto complessivo, però, ogni costrutto razionale assume una nuova valenza: la logica bivalente è al servizio di un piano assurdo e grottesco e lo stridore tra simmetria ed asimmetria crea un effetto unico. Ancora una volta la lezione di metodo di Matte Blanco può essere di estremo aiuto per distinguere l'alternanza di simmetria ed asimmetria nella mente umana. A seconda della prospettiva da cui si conduce l'analisi, uno stesso elemento può assumere valori molto differenti: manifestazioni strutturate in modo apparentemente asimmetrico possono essere l'espressione di un livello profondo, in cui l'asimmetria è in stretta relazione con uno stato simmetrico. *Nella colonia penale* presenta una serie di ragionamenti asimmetrici perfettamente ricostruibili nei rapporti di tempo e spazio, eppure se interroghiamo il racconto da un punto di vista più generale sarà impossibile trascurare l'espressione di un livello altamente simmetrico. Le insistenti domande che l'ufficiale rivolge all'esploratore sono continuamente disattese e non potrebbe essere altrimenti, perché leggere gli assurdi disegni che compongono gli schemi della macchina equivarrebbe a decifrare un labirinto di simmetria:

«Legga» disse. «Non ci riesco» rispose l'esploratore «ho già detto che non riesco a leggere in questi fogli». «Ma li guardi almeno attentamente!» replicò l'ufficiale, accostandosi ancor più all'esploratore, per leggere insieme a lui. Quando anche questo non servì a nulla, egli cominciò a passare il dito mignolo sulla carta, ben alto sopra il foglio, quasi non dovesse per nessuna ragione esser toccato, per facilitare così all'esploratore la lettura.⁴¹

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

39 *Ivi*, p. 153.

40 F. Kafka, *Nella colonia penale*, in Id., *Racconti*, cit., p. 287.

41 *Ivi*, p. 310.

L'apparente porzione di asimmetria del testo è inscritta in una cornice assurda che non viene mai messa in dubbio nel racconto. Anche l'esploratore, per quanto esterno e razionale, non si oppone al suicidio assurdo e consapevole dell'ufficiale. Nel momento in cui comprende le macabre intenzioni del suo interlocutore, l'esploratore rimane fermo ed accondiscendente, incapace di opporsi alla lucida follia:

l'esploratore si morse le labbra e tacque: sapeva già quel che sarebbe avvenuto, ma non si credeva in diritto di trattenere in qualche modo l'ufficiale. Se la procedura penale, alla quale l'ufficiale teneva tanto, era davvero così prossima ad essere soppressa, probabilmente per l'intervento dell'esploratore, intervento a cui questi dal canto suo si sentiva impegnato, allora l'ufficiale agiva con perfetta coerenza, e l'esploratore, al posto suo, non avrebbe agito altrimenti.⁴²

Il racconto *Un medico di campagna* sembra estremizzare questa situazione, non consentendo più la distinzione di ruoli fissi tra personaggi, o alcuna evoluzione nel rapporto spazio-temporale. Nell'oscuro racconto, il medico protagonista assiste incredulo al disfacimento della realtà esterna. Ogni elemento del testo dimostra la simultanea azione di simmetria ed asimmetria, fino alla culminante scena finale, in cui medico e paziente si scambiano di posto, propiziati da una litania di fanciulli:

E vengono i familiari e gli anziani del villaggio e mi spogliano; un coro di scolari col maestro in testa sta davanti alla casa intonando una melodia molto semplice su queste parole:

*Spogliatelo, e sanerà
Se non lo fa, ammazzatelo!
Non è che un medico, non è che un medico*

Eccomi spogliato; colle dita nella mia barba, la testa piegata da una parte, guardo tranquillo questa gente. Mi sento perfettamente calmo e superiore a tutti e lo rimango anche, benché non mi serva a nulla perché già mi prendono la testa e per i piedi mi mettono a letto. Verso il muro, dalla parte della ferita mi mettono.⁴³

La tradizionale distinzione psicoanalitica, che prevedeva un'alternanza tra conscio e inconscio a cui corrisponderebbero rispettivamente asimmetrico e simmetrico, viene messa definitivamente in crisi quando si adotta questo tipo di prospettiva. Gli studi di Matte Blanco hanno consentito di mostrare come tutte le manifestazioni mentali si collocano tra gli estremi di simmetria e asimmetria. L'interazione tra questi due stati è sempre ipotizzabile: non esistono zone di pura simmetria, mentre è pos-

42 *Ivi*, p. 312.

43 F. Kafka, *Un medico condotto*, in *Id.*, *Racconti*, cit., p. 230.



sibile immaginare prodotti puramente asimmetrici. Il modo in cui simmetria ed asimmetria entrano in relazione reciproca, però, appariva misterioso allo stesso Matte Blanco. Se la letteratura ci ha abituati ad identificare porzioni di logica simmetrica in manifestazioni coscienti, fino ad oggi non si è sempre preso atto che le presenze sono incrociate. Grazie all'opera di Francesco Orlando sappiamo che la logica dell'inconscio permea largamente anche il discorso conscio e comunicativo. La letteratura è luogo del ritorno del represso formale, definizione che ha mosso le critiche di autori come Gioanola, preoccupati dalla riduzione dell'inconscio ai soli contenuti rimossi e quindi linguisticamente organizzati.⁴⁴ Anche un lettore del tutto privo di nozioni psicoanalitiche è ormai perfettamente abituato ad osservare riproduzioni convenzionali di pensiero simmetrico in contesti generalmente asimmetrici (il racconto di un sogno in Proust o Svevo; le allucinazioni in Tozzi; le pulsioni in Saba). *La tana* sembra proporre la risposta ad un quesito ancora inedito: se ormai è evidente che la simmetria influenzi anche le zone di più alta razionalità, è possibile ipotizzare che la parte inconscia della psiche ragioni, in parte, in maniera asimmetrica? Simile domanda mette in evidenza una lacuna nell'opera di Matte Blanco e anche di Orlando: in nessun punto dei loro saggi questi studiosi avevano offerto una simile prova.⁴⁵ Accettare questa ipotesi significherebbe rompere definitivamente qualsiasi rigida equivalenza tra conscio/inconscio e asimmetrico/simmetrico: se la logica asimmetrica potesse diventare inconscia, con quella simmetrica resa cosciente, verrebbe a cadere qualsiasi corrispondenza assoluta. Esisterebbe ancora una coincidenza di massima tra coscienza e asimmetria, ma mai una perfetta aderenza.

La tana, come molta letteratura kafkiana, sembra fornire la resa letteraria di una struttura bi-logica in cui simmetria ed asimmetria sono presenti simultaneamente. Il racconto, ovviamente, si fonda su costrutti asimmetrici, ma se osserviamo il testo da una prospettiva differente è impossibile non percepire un contesto simmetrico che intacca forma e sostanza del contenuto producendo un vero e proprio collasso logico. Una creatura animalesca, antropomorfa e razionale, scava dei cunicoli infiniti in una dimensione temporale sospesa. I contenuti asimmetrici si organizzano in modo tale che assenza di tempo, assenza di mutua contraddizione, sostituisce

Nella tana
dell'inconscio.
Una lettura
psicoanalitica di un
racconto di Kafka

44 Commentando l'imponente costruzione teorica di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Gioanola ha sostenuto: «Si tratta di un congegno classificatorio e interpretativo di grande rigore strutturale e di molto fascino, ma che finisce per ridurre la psicoanalisi a non più che un modello formale, con la completa abolizione di ogni componente propriamente psicologica. Al punto che, per paradosso, il represso su cui s'impiana la letteratura illuministica sarebbe il razionalismo moderno, cioè l'opposto esatto dell'universo libidico costitutivo dell'inconscio freudiano e di tutta la teoria psicanalitica» (E. Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005, p. 44).

45 Orlando ne aveva trovato una formulazione non letteraria che è possibile leggere nel materiale che ho raccolto in questi anni dal titolo *Conversazioni con Orlando*, pubblicato in questo stesso numero.

tuzione della realtà esterna con quella psichica rendono l'universo della *Tana* assurdo e inconoscibile, eppure il narratore vi si orienta con perfetta razionalità. *La tana* non rispetta la normale alternanza tra simmetria ed asimmetria e ribalta la prospettiva che fin qui ha dominato nello studio dei rapporti tra letteratura e psicoanalisi: sogni, allucinazioni, motti di spirito, sono tutte emersioni di porzioni logiche simmetriche in un contesto asimmetrico. In Kafka il contesto è ribaltato: è l'inconscio, il simmetrico, il mondo "normale" e l'asimmetria è subordinata a questo sistema. Matte Blanco, in uno dei punti più suggestivi dell'*Inconscio come insiemi infiniti*, aveva sostenuto quello che Kafka dimostra con la sua opera:

L'essere simmetrico è lo stato normale dell'uomo. È l'immensa base da cui emerge la coscienza o essere asimmetrico. La coscienza è un attributo speciale dell'uomo, che guarda verso questa base (infinita) e cerca di descriverla. L'esperienza dell'essere non può, però, essere descritta. Vedremo più avanti che una sensazione è, *in sé, una esperienza primaria*, irriducibile alla descrizione, sebbene stiamo costantemente cercando di descriverla. Lo stesso si può dire dell'essere simmetrico. In tal senso sembrerebbe che, dei due modi di essere, è l'essere simmetrico che sfugge alla descrizione essendo al di fuori dei fenomeni: non accade ma semplicemente è.⁴⁶

Gran parte della scrittura di Kafka ci ha già mostrato questo incrocio simultaneo (non più una relazione alternata) tra conscio/inconscio, asimmetrico/simmetrico. Nella narrativa kafkiana l'impressione di incubo assurdo e lucido si offre da anni allo sguardo di generazioni di lettori. Nessuno, però, ha mai interrogato approfonditamente l'autore praghese in una prospettiva logica.⁴⁷ Le conseguenze di una simile impostazione potrebbero finalmente liberare gli studi letterari psicoanalitici dalla doppia condanna a cui sono da sempre sottoposti: il biografismo da una parte ed il contenutismo dall'altra. *La tana* fornisce una prova, ma è solo un possibile punto di partenza capace di consentire allo studioso di letteratura di economizzare, non abolendolo, il tradizionale e fin troppo ingombrante concetto di inconscio freudiano.

46 Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., p. 113.

47 Ha iniziato un simile lavoro su Kafka Alessandra Ginzburg nel suo già menzionato *Il miracolo dell'analogia*, cit., pp. 63-78 e pp. 117-160.