

Kafka reverso: snaturare il naturato

Riccardo Finocchi

Abstract. Kafka has the great ability to turn the world upside down, one could say. His most famous story, *The Metamorphosis*, proposes a reversal of the bodily and psychological vision between the human and the animal, Gregor Samsa lives and sees the world from an animal perspective. Kafka translates the human into the animal, assumes the animal point of view, perhaps in a bizarre way of translating, he seeks in the animal not only the other from himself but also the other in the self. But Kafka's sense of the reverse takes on its most lucid definition in the story *The Silence of the Sirens*: here there is a game of reversals aimed no longer at ontological/bodily proprioception but at the possibilities of hearing, at the primordial form of sense conveyed by the sounds emitted by the phonatory apparatus. In this story Kafka finds a way to show us, through a reversal between sound (in the sublime form of song) and silence (deafening because misunderstood), the rustle of language (Barthes). Silence, phonetic emptiness, as a reverse of the fullest of articulatory sounds (singing) reverse natural speech.

1. Kafka e il capovolto dell'uomo: figure dell'animalità

Kafka ha la grande abilità di rovesciare il mondo, si potrebbe dire. Fin dal racconto forse più celebre, *La metamorfosi*, propone un rovesciamento della visione corporea e psicologica tra l'umano e l'animale: Gregorio Samsa vive e vede il mondo dalla prospettiva animale (cfr. sul tema Pezzini 1998), che sia l'umano rovesciato in animale (come ne *La metamorfosi*) o che sia l'animale rovesciato in umano (come la scimmia di *Una relazione accademica* – cfr. Marrone 2017). L'animalità, l'altro dall'umano, è ciò che in fondo definisce l'umano indicando il limite della propria autopercezione ontologica nella differenza. Kafka a più riprese trasla umano e animale, assume il punto di vista animale, come nei racconti quali *La tana*; *Giuseppina la cantante, ossia il popolo dei topi*; *Indagini di un cane*. Forse, in una modalità bislacca del tradurre, Kafka ricerca nell'animale non solo l'altro da sé ma anche l'altro nel sé (cfr. Latini 2018). Dalle narrazioni kafkiane emergono figure dell'animalità che possiamo indagare in tre momenti. Il primo lo indichiamo come *discrimine ontologico*. Kafka lavora sul discriminare uomo animale mostrandone limiti e naturalizzazioni. Il secondo lo indichiamo con l'azzardata definizione di *traduzione inter-zoosemiotica*. Si tratta di cogliere la narrazione kafkiana attraverso il corpo animale (quando quel corpo è abitato dall'umano, o viceversa) come il tentativo di costituire una sorta di traslazione/traduzione tra umano e animale. Il terzo lo indichiamo (come da titolo) *snaturalizzazioni*. I racconti di Kafka fanno vacillare le certezze assunte come naturali.

1.1. Il discriminare ontologico

L'essere umano si rispecchia nell'animale, l'alterità del proprio esistere che in parte lo costituisce: ogni uomo è un animale! Ma l'ordine del rapporto tra essere umano e animale è da sempre controverso. La retorica filosofica assegna alla distinzione uomo-animale il punto di un discriminare ontologico tale che la differenza segna e definisce il tratto umano degli esseri umani, un tratto specie-specifico. Ma cos'è l'animale? La risposta non è pacifica e la narrativa kafkiana lo esplicita: cosa avviene se mettiamo un essere umano dentro un corpo animale? Ad esempio nel corpo di uno scarafaggio?

Gli antichi Greci definivano l'uomo un animale, bipede, implume e razionale distinguendolo dalle altre creature viventi per contiguità. Nella *Politica* Aristotele definisce l'uomo come *zōon lōgon êchon*, dove la

razionalità, il *logos*, è il tratto discriminante. Ancora in Cartesio (in particolare nei saggi *L'uomo e Le passioni dell'anima*) il corpo umano è pensato come analogo a quello degli animali ma differenziato dalla ghiandola pineale che consente una interazione tra corpo e anima. Attraverso la ghiandola pineale il corpo può influenzare l'anima (le passioni) e l'anima può influenzare il corpo (la volontà). Dunque anche per Cartesio uomo e animale sono contigui e la presenza della ghiandola (e dell'anima) è il discrimine ontologico. Galileo Galilei all'inizio del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* scrive: "La differenza che è tra gli uomini e gli altri animali, [...] dipende dalle abilità diverse degl'intelletti il che io riduco all'essere o non essere filosofo" (Galilei 1632, p. 5). Il discrimine ontologico è ricondotto alle abilità intellettive. In Kant il paradigma razionalista riemerge nella *Metafisica dei costumi*: "riguardo alle creature viventi, anche se prive di ragione, il trattare con violenza e crudeltà gli animali è ancora più profondamente contrario al dovere dell'uomo verso se stesso, in quanto in tal modo si affievolisce nell'uomo la compassione" (Kant 1797, pp. 504). Il discrimine tra essere umano e animale è l'esser privo di ragione di quest'ultimo, ma l'affetto compassionevole rinvia a una relazione di continuità tra animale e umano. Hegel attribuisce soggettività all'animale, poiché è dotato di una sua libertà: "ha automovimento [...], l'animale ha voce [...], ha calore animale [...] ha, inoltre, intromissione periodica di cibo" (Hegel 1830, §351 p. 320). L'essere umano, invece, è distinto dal mondo animale, e dalla natura nel suo insieme, attraverso l'autoconsapevolezza della soggettività (discrimine ontologico). La voce, l'aver un linguaggio, è stato a più riprese indicato come tratto discriminante tra animalità e umanità, anche nelle distinzioni interne ai linguaggi rispetto al grado di arbitrarietà del linguaggio o rispetto alla *soglia semiotica* (cfr. Eco 1975). Non solo il linguaggio appartiene agli animali come all'essere umano, ma alcuni animali – quali le Api – gestiscono un linguaggio di motivazione con relazioni del tutto aniconiche e convenzionali (arbitrario?)¹. Inoltre, alcuni primati sono stati in grado di apprendere una lingua dei segni: l'orango Chantek dello zoo di Atlanta, uno dei primi primati a imparare la l'American Sign Language (ASL), il gorilla Koko dello zoo di San Francisco e la scimpanzé Washoe nell'Università del Nevada. Anche l'autoconsapevolezza è stata indicata in diversi momenti come punto di discrimine ontologico, in particolare sulla scorta di Lacan (1949) è stata pensata come capacità di riconoscersi allo specchio (autoriconoscersi-autopercepirsi), salvo che alcune specie animali, tra le quali gorilla, delfini, orche, elefanti e cavalli, sono state in grado di superare il test dello specchio. Un tratto specie specifico, introdotto da Garroni (1977, 2005), e dunque discriminante, è quello della capacità metaoperativa che si lega alla natura tecnica dell'essere umano.

Senza andare oltre e spingersi nei dettagli di una ricostruzione storico-teorica del modo in cui è stata pensata la differenza tra essere umano e animale, per i nostri scopi è ormai evidente che il discrimine ontologico è frutto di una stabilizzazione – naturalizzazione – di tratti pertinenti – significativi per tracciare quel discrimine – culturalmente determinati e socialmente discorsivizzati.

Proprio queste naturalizzazioni sono *snaturalizzate* in alcuni racconti kafkiani attraverso un processo di reversione: per rimanere nell'esempio più noto de *La metamorfosi*, Gregorio Samsa, la sua mente e il suo apparato cognitivo, si ritrova nel corpo di un animale che tenta di utilizzare come fosse il suo corpo (umano): non può articolare suoni per parlare ma può ascoltare e apprezzare il violino suonato dalla sorella; non ha articolazioni prensili con pollice opponibile che gli consentano di afferrare alcunché (la maniglia della porta) ma può camminare sulle pareti e sul soffitto della stanza. Il lettore della metamorfosi è mosso così a riversarsi nel corpo animale (insieme a Gregorio Samsa) e a osservare la propria umanità – e ciò che è ontologicamente discriminante – da una prospettiva rovesciata rispetto a quanto abituale e naturalizzato.

¹ Su questi temi cfr. De Mauro (1982); Simone (1990); Cimatti (1998); Marrone (2017, a cura di). Definire *arbitrario* il linguaggio delle api in è piuttosto complesso ma si può dire ragionevolmente che è non iconico e *convenzionale*, piuttosto che *immotivato* in senso saussuriano: inclinazione del volo, velocità e numero dei giri compiuto dalle api nella loro danza per segnalare l'ubicazione del polline alle conspecifiche sono motivati da relazioni dirette con la distanza del punto dall'alveare, dalla sua posizione in relazione all'inclinazione della luce solare ecc.

1.2. Traduzione inter-zoosemiotica

Proprio in virtù di quanto espresso nel precedente paragrafo, cioè la prospettiva animale in cui lo spettatore viene *riversato* da Kafka, possiamo parlare, azzardando, di una forma di traduzione: l'animale nell'uomo o l'uomo nell'animale costringono a una narrazione umana che *traduce* l'animale. Prendiamo il racconto *Indagini di un cane*: il protagonista, un cane, ragiona come un umano pur restando un "cane che non cessa di interrogarsi in modo filosofico sulle condizioni della caninità, sulla essenza della caninità (il che significa: razionalità ma anche riduzione al proprio)" (Latini 2018, p. 375). I racconti di Kafka traslano un apparato percettivo e cognitivo umano in un corpo animale operando, appunto, quella specie di traduzione intercorporea o intercognitiva tra sistemi zoosemioticamente differenti. È lo stesso Kafka a dichiararlo, come ad esempio nel racconto *Una relazione per l'accademia* dove una scimmia, il cui nome, che come dichiara essa stessa è Pietro il Rosso, e che dopo la sua cattura dallo stato brado si è lentamente trasformata in un uomo per tentare una *via di fuga* dalla prigionia, tenta "di apprendere a poco a poco le forme di vita prettamente umane o, meglio, quelle che crede siano le forme di vita umane, a partire dal suo sguardo allucinato, straniato, altro" (Marrone 2017, p. 32). Così prevale lo stato metamorfico, la transizione, o il progressivo riversarsi – incompiuto – della scimmia in umano, che determina, come sottolinea Marrone (*ivi*, p. 33), un *doppio regime di veridizione* nel quale la scimmia crede di comportarsi da uomo e gli uomini vedono il suo comportamento come tipico della scimmia. Tuttavia, Pietro il Rosso *traduce* la sua sfera semiotica zoologica di primate in termini umani, come afferma la stessa scimmia nel corso della relazione: "oggi posso solo rappresentare con parole umane e quindi con poca esattezza quel che allora provai come scimmia, ma anche se non raggiungerò l'antica verità, valida per una scimmia, almeno la mia descrizione è orientata nel senso giusto" (Kafka 1917, p. 253). D'altronde, Wittgenstein, nelle *Ricerche filosofiche*, aveva sancito più o meno allo stesso modo la possibile difficoltà di una simile traduzione *inter-zoosemiotica*: "se un leone potesse parlare noi non potremmo capirlo" (Wittgenstein 1953, p. 292).

Così, sul fronte opposto del rovesciamento dell'uomo nell'animale, come già scritto, Gregorio Samsa si trova traslato nel corpo di uno scarafaggio e da quel corpo deve, via via, costituire (o ri-constituire) quelle competenze necessarie per *fare* agire quel corpo attraverso la ricodifica, o la traduzione, delle proprie competenze umane: quali alimenti necessari per il sostentamento può sopportare il proprio – nuovo – gusto animale? come utilizzare la limitata gamma di suoni che può emettere il nuovo apparato fonatorio animale? come muovere il corpo nello spazio a lui abituale e ora quasi estraneo? È proprio la gestione corporea – nutrirsi, parlare, muoversi, nonché provare passioni e sentimenti estetici – il vero problema. Come fa notare Pezzini, fin dai primi movimenti di Gregorio-scarafaggio assistiamo alla "rottura dell'arco intenzionale", di quella 'magia', come scrive sempre Merleau-Ponty, che fa sì che normalmente all'ordine dato al corpo col pensiero corrisponda il suo effettivo movimento" (Pezzini 1998, p. 155). In questo caso, dunque, all'opposto di Pietro il Rosso, Gregorio Samsa *traduce* la sua sfera corporea umana nel corpo animale, esprimendo tutte le difficoltà di adattamento: "dandosi un ultimo slancio, riuscì a raddrizzarsi, senza badare più affatto, per quanto fossero cocenti, ai dolori della parte inferiore del corpo. Poi si lasciò cadere contro la spalliera di una seggiola vicina, ai cui orli si tenne aggrappato con le zampine" (Kafka 1970, p. 166); e poco oltre: "dunque non si comprendevano più le sue parole, benché a lui fossero sembrate abbastanza chiare, anzi più chiare di prima, forse per l'abitudine dell'orecchio" (*ivi*, p. 167).

Corpi e menti di esseri umani e di animali traslate, riversate una nell'altra, in un gioco di *traduzione*, come detto, che rinvia anche, per altro verso, al concetto di *camouflage*: il cane, la scimmia, lo scarafaggio, sono un po' umani e un po' animali, permangono in uno stato intermedio come fossero dei camuffamenti. Sono delle *quasi forme* di camuffamento quelle narrate da Kafka che, in quanto tali, rivestono un ruolo cruciale per la semiotica, come scrive Fabbri, poiché costringono "a ripensare l'idea stessa di segno" (Fabbri 2010, p. 8) non riducendosi a una problematica referenziale (qualcosa che sta per qualcos'altro) ma lasciando emergere "un sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo *forze* in gioco" (*ibid.*). Di più, prosegue Fabbri seguendo le ipotesi di René Thom, "queste forze ridefiniscono – riorganizzano e ridispiegano – le forme del mondo vivente: animali e umane" (*ibid.*), cosicché l'idea che "ogni morfologia è il risultato di attrattori in conflitto e/o in contatto fra loro, sta sullo sfondo di una riflessione sulla zoosemiotica e sulla semiotica della cultura" (*ibid.*).

1.3. Snaturalizzazioni

L'idea che l'abituale, il naturalizzato, sia messo in crisi dai racconti kafkiani è emersa via via che affrontavamo i primi due momenti di riflessione. Tuttavia, sarà bene, anche in forma di puntualizzazione, riprendere il filo del discorso. Innanzi tutto, vogliamo sottolineare il rilievo per la semiotica di ciò che abbiamo definito processo di snaturalizzazione: la metodologia semiotica indaga il modo in cui nelle culture umane si costituiscono significati, insistendo piuttosto sul *come* si formano i significati anziché su *quali* sono i significati. In molti casi alcuni significati prodottisi nelle culture ci appaiono talmente evidenti e scontati da sembrare naturali ma si tratta invece di cristallizzazioni culturali (per fare un esempio, la distinzione tra follia e normalità: in molte culture sciamaniche il comportamento rituale dello sciamano è perfettamente integrato nella norma sociale, mentre nei canoni psicologici delle culture europeo- occidentali verrebbe classificato come comportamento schizofrenico – cfr. Devereux 1973, si veda inoltre Foucault 1972). Indagare i processi di significazione porta alla luce il modo in cui nelle culture si è naturalizzato un determinato significato, ossia porta alla luce la valenza culturale di ciò che, altresì, appare come naturale. Dunque, in una certa misura, possiamo dire che l'analisi semiotica *snaturalizza*.

Nei racconti di Kafka, almeno in quelli fin qui richiamati, dove l'animalità e l'umanità sono reciprocamente reversi o, come abbiamo ipotizzato, *tradotti* una nell'altra, tutto ciò che dell'umano appariva naturale viene meno, emerge chiaramente che i significati sono condensazioni legate al modo in cui corpo e apparato percettivo/cognitivo interagiscono con l'ambiente. Kafka opera una semiotica implicita, scompone i significati per mostrarcene la generazione e, così facendo, opera una risignificazione (come una *traduzione*) di ciò che appare naturale: *snaturalizza*.

1.4. Il reverso dell'arte

Il concetto di *reverso* attraverso cui ci stiamo avvicinando alla narrativa di Kafka può essere altresì definito ricorrendo alle arti visive. Infatti, anche le rappresentazioni pittoriche sono soggette a naturalizzazioni: prima fra tutte la visione prospettica. La prospettiva classica rinascimentale, quella delle proiezioni ortogonali e dei punti di fuga, è la base non solo delle immagini pittoriche ma anche fotografiche e cinematografico-audiovisive: nei videogiochi, negli spazi simulati virtuali, nelle proiezioni della realtà aumentata e in ogni apparenza della società dell'immagine, ogni volta che osserviamo una riproduzione visiva, ci viene immediato pensare che sia la rappresentazione del reale *naturalmente* riprodotta nella visione prospettica classica. Eppure Panofsky (1927) e Florenskij (1919) hanno mostrato che la prospettiva è una costruzione simbolica che non ha nulla di naturale: “la prospettiva non è un momento rientrante nell'ordine dei valori, essa è tuttavia un momento stilistico; anzi [...] essa è una di quelle ‘forme simboliche’” (Panofsky 1927, p. 24), indicate da Ernst Cassier, “attraverso le quali ‘un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo’” (*ibid.*), ovvero, nella nostra intenzione, naturalizzato. La prospettiva classica, dunque, non è l'unico modo per produrre immagini – pittoriche o altro – ma uno dei modi, uno dei possibili schemi di raffigurazione, diverso ad esempio da quello utilizzato dai pittori di icone, che secondo Florenskij forniscono una visione più ampia del rappresentato, evidenziando “parti e superfici, di figure sia curvilinee sia sfaccettate, che non sono visibili simultaneamente” (Florenskij 1919, p. 11), e aggiunge poi: degli “edifici ci vengono mostrati insieme entrambi i muri laterali; del Vangelo si vedono simultaneamente tre o addirittura tutte e quattro le coste; un viso viene raffigurato con la sommità del cranio, le tempie e le orecchie voltate in avanti e quasi distese sulla superficie” (*ivi*, p. 12). Naturalmente non si tratta di una visione difettosa, le icone non sono immagini sbagliate o prodotte *prima*, si tratta di una prospettiva diversa, rovesciata o inversa, scrive Florenskij, un'estetica del reverso, possiamo dire noi. Questa estetica del reverso – la prospettiva rovesciata – non si oppone alla prospettiva come forma simbolica ma l'integra, consente di cogliere la scomposizione degli schemi rappresentativi restituendo all'immagine *altro*, un non visibile implicito con la prospettiva classica ed esplicito, invece, con altri schemi di raffigurazione; consente di cogliere che la prospettiva è semplicemente la generazione di *uno schema* per dare ordine ai significati della visione e non invece *la natura* significativa della visione (cioè

snaturalizza). Come nei racconti di Kafka: la rottura dello schema corporeo umano/animale e il rovesciamento di prospettiva consentono di cogliere la *natura* dei significati come un processo di significazione. In tal senso, possiamo dire, la logica del reverso, o *estetica del reverso*, finisce per essere uno strumento semiotico spontaneo.

Un altro esempio di reverso nell'arte, frutto piuttosto di una sorte fortunata che ha mantenuto due opere di Caravaggio esposte una di fronte all'altra nella Cappella Cerasi a Santa Maria del Popolo, fortunata poiché entrambe le opere, la Crocefissione di San Pietro e la Conversione di Saulo, mostrano un soggetto reverso. Nella Crocefissione del Caravaggio, un'opera composta tra il 1600 e il 1601, l'apostolo Pietro viene rappresentato mentre sta per essere crocifisso (nel 67 a.C.) a testa in giù su una croce capovolta, così come vuole l'iconografia tradizionale. Pietro è messo in croce reverso per sua esplicita richiesta, come segno manifesto di rispetto e inferiorità verso Gesù Cristo. Nell'altra tela, composta anch'essa tra il 1600 e il 1601, Paolo di Tarso è raffigurato nel momento della conversione sulla via di Damasco (nel 33-34 a.C.) allorché la voce di Cristo ammantata da una luce abbagliante lo colse di sorpresa facendolo sbalzare di sella. Paolo, caduto da cavallo, nella tela è raffigurato reverso.

Entrambi i soggetti pittorici, Pietro e Paolo, sono reversi per deferenza verso un valore superiore, intangibile ma palpabile nelle due tele, una presenza invisibile o forse inguardabile, che costringe Paolo a chiudere gli occhi e Pietro a volgere lo sguardo al nulla. Questa rappresentazione *snaturalizza*: lo spettatore di questo imprevisto duplice reverso, che osserva dalla umana consueta posizione eretta, deve compiere una torsione dell'occhio verso l'alto, o verso altro, il trascendente inguardabile e invisibile (che già ha *reverso* i Santi), snaturando il proprio abituale guardare. Queste due opere di Caravaggio meriterebbero una analisi semiotica approfondita che qui ci porterebbe fuori strada.

2. Suoni reversi: le sirene di Kafka

Il senso del reverso in Kafka assume la sua più lucida definizione nel racconto *Il silenzio delle sirene* del 1917. Il racconto kafkiano è basato sulla storia di Odisseo narrata da Omero, anzi, come fa notare Pezzini (2015)², il racconto di Kafka lavora su alcuni errori, *lapsus*, o forse integrazioni volutamente apportate al testo omerico. Naturalmente, il testo di Kafka, incentrato solo su una parte dell'Odissea, quella che narra dell'incontro-scontro tra Ulisse e le misteriose e affabulanti sirene, richiede al lettore una forte attività intertestuale, volta a ricucire i due testi e a coglierne divergenze (nonché errori, *lapsus* o storpiature) e convergenze. Senza l'intertestualità il testo è difficilmente leggibile. La scelta di rinarrare e risemantizzare (cfr. Finocchi 2022) proprio le sirene omeriche si iscrive nel solco del rapporto tra umano e animale: qui l'umano incontra il semiumano (in fondo le sirene sono in parte umane e in parte animali – esseri ibridi o metamorfici) e assume un gioco di rovesciamenti mirato non più alla propriocezione ontologico/corporea ma alle possibilità dell'udito, alla forma primordiale della sensatezza veicolata dai suoni emessi dall'apparato fonatorio.

Ma procediamo con ordine. Kafka (o meglio un narratore anonimo), scrive in apertura del racconto che si tratta di una dimostrazione “che anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono procurare la salvezza” (Kafka 1931, p. 388), producendo, così, il primo rovesciamento (reverso) narrativo: l'astuto Ulisse, tale è normalmente ritenuto, in Kafka diviene persino puerile, ossia artefice d'ingenue strategie (mezzucci – aggiunge Kafka poco oltre) per la sopravvivenza. Naturalmente, ma è bene sottolinearlo, nello *spazio* della competenza intertestuale del lettore, risuonano tutti i convincimenti acquisiti come naturali nel corso del tempo: l'astuzia di Ulisse utilizzata nel giusto modo per sopravvivere alle tentazioni delle sirene così come alle insidie ammalianti della vita. Proprio le sirene, nel racconto kafkiano, sono creature dalle quali provare a difendersi con tappi di cera nelle orecchie e catene è impossibile e “in tutto il mondo si sapeva che ciò era assolutamente inutile. Il canto delle sirene penetrava dappertutto, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato altro che catene” (*ibid.*). Altri due rovesciamenti, o reversi. Il primo: il potere ammaliante delle sirene, la loro capacità di far deviare dalla giusta rotta, non è qualcosa di

² Si tratta di un testo a stampa inedito, visionato per gentile concessione dell'autrice, dal titolo: *Il silenzio delle sirene. A partire dal racconto di Kafka* (la data si riferisce all'anno di stesura del testo).

sorprendente ma è addirittura noto in tutto il mondo. Dunque Ulisse conosce già il potere delle sirene? Il lascito interpretativo dell'Odissea, quantomeno nella discorsività corriva, assegna all'episodio delle sirene (invero diverso da come rinarrato da Kafka) l'esemplificazione del desiderio di conoscere e provare esperienze mai provate pur riuscendo nell'intento di non cedere alla tentazione e cadere nella perdizione. Ma le sirene sono note al mondo solo perché, quantomeno da Omero in poi, attraverso un lungo processo culturale si sono sedimentate nei riferimenti mitologici e nella discorsività sociale. È proprio qui il reverso della narrazione: Kafka assume la consapevolezza culturale per conto di Ulisse, così nel racconto egli già conosce il potere delle sirene, ed è sicuro che il suo mezzo – mezzuccio, per quanto insufficiente – lo farà resistere alla tentazione, anzi, già sente l'orgoglio di questa impresa, già questa contezza accresce a dismisura la propria autostima: poiché “nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva” (*ibid.*). Il secondo rovesciamento è conseguenza (o premessa) del primo: l'Ulisse di Omero è incatenato all'albero della nave ma non ha tappi auricolari – dunque, a differenza dell'equipaggio, può udire il canto ammaliante delle sirene – mentre nella rinarrazione reversa di Kafka indossa anch'egli i tappi di cera. Ulisse è talmente inorgogliato dal suo sentimento di forza che non si cura del pericolo, è certo che quel canto non lo interessa (poiché Kafka forse assume che lo conosca?) tanto da non volerlo nemmeno sentire (eppure il mito delle sirene vorrebbe diversamente), egli va dritto per la sua strada senza lasciare che nulla lo distolga, poiché “aveva piena fiducia [...] e, con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle sirene” (*ibid.*). Il mito è totalmente reverso: laddove Kafka sembra attingere alla tradizione mitologico-letteraria “ciò che comunque risulta preponderante è un vero e proprio rovesciamento del mito in anti-mito” (Valentini 2012, p. 9), in questo caso lo stupore e l'attrazione (o tentazione) per le sirene, per ciò che è ignoto, si riversa in un diniego, una compiaciuta indifferenza autoriferita e, dunque, il fatto che “per l'Odisseo rappresentato in questo racconto il canto delle Sirene non costituisca più una tentazione significa che egli pretende di essere immune da ogni seduzione esercitata” (*ivi*, p.142). Non solo: per l'Ulisse di Kafka non c'è più nulla da apprendere attraverso le sirene, le sirene perdono pregnanza semantica, Ulisse non le sente e non le vede, tanto che procedendo con il “suo sguardo fisso alla lontananza, le sirene scomparvero” (Kafka 1931, p. 389), e la perdita di valore semantico è rimarcata dal fatto che anche “quando era loro più vicino, egli non sapeva nulla di loro” (*ibid.*).

Fin qui *Il silenzio delle sirene* di Kafka segue una rinarrazione che procede attraverso reversione dei nodi tematici/luoghi comuni che sottendono a stratificazioni interpretative culturalmente sedimentate, quasi naturalizzate: (Ulisse) astuto vs (Ulisse) puerile; curiosità (di Ulisse) vs indifferenza (di Ulisse); attrazione (per le sirene) vs distacco (per le sirene). La rilevanza semiotica di queste opposizioni binarie risiede nella reversione stessa che sovverte i convincimenti culturali/interpretativi del testo omerico. Ma Kafka, nella sua rinarrazione dell'episodio dell'Odissea, introduce un'ulteriore svolta, una ulteriore reversione, forse decisiva per la riflessione che stiamo seguendo. Le sirene non cantano: poiché “le sirene possiedono un'arma ancora più temibile del canto, cioè il loro silenzio” (*ivi*, p. 398). Kafka, attraverso un ribaltamento tra il sonoro (nella forma sublime del canto) e il silenzio (assordante perché incompreso, come vedremo), prova a raccogliere quel barthesiano brusio della lingua: “il brusio non è altro che il rumore di un'assenza di rumore, così, riferito alla lingua, sarebbe quel senso che fa intendere, un'assenza di senso, oppure [...] quel non-senso che farebbe intendere in lontananza un senso ormai liberato” (Barthes 1984, pp. 80-81). Il silenzio come vuoto fonetico è il reverso del pieno dei suoni articolatori espressi nel canto inebriante delle sirene, ma per altro verso, nel loro silenzio, le sirene hanno il potere di realizzare l'utopia di liberare il significante fonico dall'apparato semantico: “il brusio della lingua forma un'utopia [...] voglio dire che nel suo stato utopico la lingua sarebbe allargata, o addirittura snaturata, sino a formare un immenso tessuto sonoro nel quale l'apparato semantico si troverebbe irrealizzato; il significante fonico [...] si dispiegherebbe in tutta la sua sontuosità” (*ivi*, p. 81). Laddove, però, la *fonìa* delle sirene si configura come la libera scelta di una *afonia*. E, dunque, la questione si pone diversamente: si può ascoltare il silenzio?³ È lecito pensare il silenzio delle sirene come il brusio del linguaggio evocato da Barthes? Per ora, nel nostro percorso alla ricerca del *Kafka reverso* possiamo dire che il *Silenzio delle sirene* snatura il naturato parlare.

³ Sul tema dell'ascoltare il silenzio segnaliamo il lavoro di Valesio (1986), oltre, naturalmente, i lavori sul tema dell'ascolto del silenzio in musica (ad es.: cfr. Abbado 2015).

Dunque le sirene tacciono, sovvertono la naturale convinzione che il potere sia nell'esercizio sonoro della voce, il silenzio diviene la loro arma: "difatti all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono" (Kafka 1931, p. 388). E qui le sirene tacciono, come nota Pezzini, "per un motivo o per l'altro, e cioè o perché pensano così di essere più letali, o perché, più plausibilmente, avvinte dalla felicità di Odisseo" (Pezzini 2015, p. 2). La duplicità delle motivazioni delle sirene è il risultato del ribaltamento dei piani narrativi.

Su un primo piano, Ulisse, del tutto compiaciuto dei suoi mezzucci, appagato del proprio agire "non pensava ad altro che a cera e catene" (Kafka 1931, p. 388), ignorava completamente le sirene e a loro appariva "pieno di beatitudine che spirava dal viso" (*ibid.*), e per questo le sirene "volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse" (*ivi*, p. 389). Le sirene non seguono più l'antiprogramma omerico che prevedeva di ammaliare Ulisse, al contrario – reverso – nel racconto kafkiano vogliono loro essere ammaliate da Ulisse. Per parte sua, Ulisse, tradisce anch'egli il programma originale che prevedeva il ricorso alla propria forza di resistere come strategia per non perdere la rotta (forza divenuta proverbiale per la tradizione pedagogico-culturale: saper resistere alle sirene della vita, non cadere in tentazione ma rimanere saldi nella retta via...) che, ora, si riversa in una strategia dell'indifferenza solipsistica dove la tentazione è annullata nell'autocompiacimento.

Su un secondo piano, l'eroe della narrazione nella versione kafkiana risulta reverso: Ulisse non agisce ma è agito, crede di non ascoltare (fondando così il suo potere) e invece si salva dal silenzio che lo avrebbe annientato (il potere delle sirene), infatti: "non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle [...] le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi [...] e reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano" (*ibid.*). L'eroe è ribaltato e svilito, il soggetto omerico (Ulisse) si congiunge all'oggetto (sopravvivere al potere ammaliante delle sirene per proseguire il viaggio verso la meta) solo perché l'antisoggetto 'sirene' modifica, in una logica di tattiche e controtattiche, il proprio antiprogramma per tentare di sopraffare il soggetto (Ulisse) col silenzio, poiché proprio questo (il silenzio) è ciò che potrebbe annientarlo: la *consapevolezza* (di Ulisse) di essere stato agito dall'antisoggetto piuttosto che aver sconfitto le sirene con la propria forza, perché è proprio dall'*inconsapevolezza* che deriva quell'autocompiacimento e smisurata autostima narcisistica di cui, ora, si alimenta la sua azione eroica. Infatti (come abbiamo già visto), secondo Kafka "nessun mortale può resistere al sentimento di averle [le sirene] sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva" (*ivi*, p. 388).

2.1. Per concludere sul silenzio

L'ingenuo Ulisse (di Kafka) crede di non sentire e, per questo, non riesce ad ascoltare il silenzio. Possiamo affermare che questo Ulisse si iscrive nel solco della tradizione occidentale che non riconosce la forza del silenzio perché non riesce ad ascoltarlo, poiché predomina un *logos* chiuso in un solipsistico e autocompiaciuto recepire, laddove la valorizzazione del detto e del significato verbalizzato relegano il silenzio al vuoto e al nulla: così il silenzio non è forza ma debolezza (*non sa farsi sentire*), non è ragione ma rinuncia (*chi tace acconsente*), non è relazione ma assenza (*fare scena muta*). Naturalmente, la contemporaneità più stretta ha già recuperato il silenzio come valore, come scrive Pezzini: "individua addirittura il silenzio come il possibile parametro di aggregazione di una nuova identità sociale, che lo individua come un valore alternativo rispetto alla chiacchiera e al rumore" (Pezzini 2013, p. 52)⁴.

Dunque, *Il silenzio delle sirene* modifica (attraverso una logica del reverso) i valori di opposizione *parola* e *silenzio*: riporta il silenzio nella comunicazione, gli restituisce la necessità dell'ascolto. Possiamo dire che il racconto di Kafka costringe a riscoprire la necessità di un *brusio* nel linguaggio, quella dimensione utopistica del linguaggio che include (e non esclude) il silenzio... o forse no. Forse, ipotizza Kafka nella chiusura del racconto, innescando un ulteriore controprogramma, Ulisse sapeva, per sua astuzia, che le sirene avrebbero taciuto e finge di non sapere per ingannarle e farle rimanere in silenzio. Come che sia, non cambia nulla, tutto procede come previsto e l'eroe naviga verso l'oggetto.

⁴ Si tratta di un riferimento introduttivo a una ricostruzione semiotica sul silenzio come logica culturale operata da Battistini nello stesso numero di *E | C*.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Abbado, C., 2015, *Ascoltare il silenzio*, Milano, Il Saggiatore.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de le language*, Paris, Seuil; trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1998.
- Cimatti, F., 1998, *Mente e linguaggio negli animali*, Roma, Carocci.
- De Mauro, T., 1982, *Minisemantica*, Bari-Roma, Laterza.
- Devereux, G., 1973, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard; trad. it. *Saggi di etnopsichiatria generale*, Roma, Armando 1978.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 2010, "Strategie del camouflage", in C. Casarin, D. Fornari, a cura di, *Estetiche del camouflage*, Milano, et al. Edizioni.
- Finocchi, R., 2022, "Rinarrare e risemantizzare", in *Versus* n. 134, 1/2022, pp. 67-84.
- Florenskij, P., 1919, "Obstranja perspektiva", in P. Florenskij, 1999, *Socinenija v centyrech tomach (vol. III)*, Moskva, Mysl'; trad. it. *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi 2020.
- Foucault, M., 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard; trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli 1976.
- Galilei, G., 1632, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Firenze, Gio. Batista Landini; ed. Einaudi, Torino 1988.
- Garroni, E., 1977, *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.
- Garroni, E., 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.
- Hegel, G.W.F., 1830, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Lasson; trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Bari, Laterza 1963.
- Kafka, F., 1917, *Ein Bericht für eine Akademie*; trad. it. "Una relazione per un'Accademia", in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori 1970, pp. 251-258.
- Kafka, F., 1931 (1917), *Das Schweigen der Sirenen*, Berlin, Gustav Kiepenheuer verlag; trad. it. "Il silenzio delle sirene", in *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori 1970, pp. 388-389.
- Kafka, F., 1937, *Beschreibung eines Kampfes*, Prague, Henry Mercy Sohn; trad. it. *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori 1970.
- Kafka, F., 1970, *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori.
- Kant, I., 1797, *Die Metaphysik der Sitten*, 2 Teile, Königsber, Nicolovius; trad. it. *Metafisica dei costumi*, Milano, Bompiani 2006.
- Lacan, J., 1949, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi di Zurigo, in J. Lacan, 1966, *Ecrits*, Paris, Seuil; trad. it. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in Lacan J., *Scritti*, Torino, Einaudi 1972, pp. 87-91.
- Latini, M., 2018, *Estetica e animalità*, in "Estetica studi e ricerche", Vol. VIII, n. 2, pp. 375-378.
- Marrone, G., 2017, *Bestialità: culture animali*, in Id. 2017, pp. 23-37.
- Marrone, G., a cura di, 2017, *Zoosemiotica 2.0. Forme e Politiche dell'animalità*, Palermo, Museo Pasqualino.
- Panofsky, E., 1927, "Die Perspektive als symbolische Form", in *Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin*; trad. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita 2007.
- Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore. Saggi di semiotica del testo*, Milano, Bompiani.
- Pezzini, I., 2013, "Introduzione" alla sezione "Soggettività e forme del silenzio", in *Il senso della soggettività. Ricerche semiotiche*, E|C, nn. 15/16.
- Pezzini, I., 2015, *Il silenzio delle sirene. A partire dal racconto di Kafka*, testo inedito.
- Simone, R., 1990, *Fondamenti di linguistica*, Bari-Roma, Laterza.
- Valentini, A., 2012, *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Milano-Udine, Mimesis.
- Valesio, P., 1986, *Ascoltare il silenzio*, Bologna, Mulino.
- Wittgenstein, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1967.