

Ritorni, metamorfosi e alterità: da Kafka a Murakami tra testo e discorso

Bianca Terracciano

Abstract. Haruki Murakami, one of the most influential contemporary Japanese writers, weaves numerous intertextual references to Franz Kafka into his works, crafting narratives that explore the tension between the individual and the system, the search for meaning, and the absurd. Winner of the sixth annual Franz Kafka Society Prize in 2006, Murakami shares with the Bohemian author a rhizomatic narrative approach, delving into becoming and existence. Through a semiotic perspective, deep similarities between the two authors emerge: Murakami resemanticizes Kafka's style, adapting narrative frameworks he considers effective. This analysis examines the relationship between text and discourse through implicit and explicit references to Kafka in Murakami's works, seen as the result of cultural translation, reassembling possible worlds. This intricate network goes beyond homage, exploring shared narrative invariants such as actantial roles, thematic figures, and frames that shape their respective universes of meaning.

1. Kafka e Murakami tra divenire e senso

Haruki Murakami, scrittore giapponese tra i più influenti della contemporaneità, ha disseminato le sue opere di riferimenti intertestuali a Franz Kafka, costruendo mondi possibili tra tradizione e innovazione. La tensione tra l'individuo e il sistema, la ricerca di senso e il confronto con l'assurdo sono i temi che legano profondamente i due autori. Vincitore nel 2006 del sesto premio annuale della Franz Kafka society, Murakami, con il suo approccio rizomatico, incontra il suo predecessore boemo su un terreno comune che esplora il divenire e il senso dell'esistenza.

Valutando la produzione di Kafka e Murakami con razionalità semiotica, cioè per individuare strutture profonde immanenti in comune, la mia ipotesi è che Murakami abbia risemantizzato lo stile kafkiano riproponendo gli schemi narrativi da lui considerati efficaci, pertanto mi propongo di esplorare i rapporti tra testo e discorso attraverso i riferimenti intertestuali impliciti ed espliciti a Kafka presenti nelle opere di Murakami, da considerare il risultato di una traduzione culturale in una rete di formazioni testuali (ri)assemblate e (ri)configurate.

La complessa rete di relazioni che mette in comunicazione l'organizzazione degli elementi narrativi e discorsivi delle opere di Kafka e Murakami va oltre l'omaggio e la citazione, e si sostanzia in un'accurata riproduzione dell'atmosfera kafkiana in termini di effetti di senso stranianti. Nel corso del contributo analizzerò alcuni estratti dei testi dei due scrittori, soffermandomi maggiormente su, per quanto concerne Kafka, *America* (nota anche come *Il disperso* o *Il fochista*), opera incompiuta pubblicata postuma (1927), *Il castello* (1926), *La metamorfosi* (1915), *Nella colonia penale* (1919); in merito a Murakami, *Kafka sulla spiaggia* (2002), *Samsa in love* (2013), *La città e le sue mura incerte* (2023).

Nella prospettiva di un'analisi semiotica, risultano particolarmente significative le invarianti presenti nella struttura delle rispettive opere, come le categorie semantiche, i ruoli attanziali e tematici, le modalità, i temi, le figure e i *frame* che delimitano gli universi di senso del testo. Il concetto di frame ha visto diverse elaborazioni in vari ambiti disciplinari, e in questa sede si utilizza l'accezione di Goffman (1974) utile a spiegare come le persone strutturano l'esperienza in schemi interpretativi che danno senso alla realtà e guidano l'azione sociale. Anche Eco (1979, 1984) lavora sulla nozione di frame e la traduce come sceneggiatura di un "uno schema di azione e di comportamento prestabilito" (Eco 1984, p. 70). L'incrocio delle due concettualizzazioni diventa una chiave di lettura del passaggio di atmosfere e schemi

comportamentali da una cultura a un'altra e attraverso testi diversi che confluiscono in processi o campi semiotici, cioè in discorsi caratterizzati da una certa connotazione sociale (es. discorso letterario, discorso politico). Il discorso così inteso “appare una soluzione continua dei possibili, che si apre la strada attraverso reti di costrizioni”, cornici o sceneggiature di senso (Greimas, Courtés 1979, p. 89). Nelle storie di Kafka e Murakami, tali meccanismi possono essere osservati nella costruzione di mondi che oscillano tra il reale e il surreale, dove il significato emerge da continue ridefinizioni delle cornici interpretative.

La reticolarità dei discorsi conduce alla riflessione su un tratto invariante e universale delle narrazioni: la *transtestualità*, vale a dire la base delle relazioni, esplicite o implicite, tra testi. Genette (1982) distingue cinque tipi di relazioni *transtestuali*, di grado crescente di *astrazione*, *implicitazione* e *globalità*, che non esistono in modo isolato e possono intersecarsi nel corso delle narrazioni. La prima relazione di *intertestualità* Genette la desume da un'intuizione di Julia Kristeva (1969) riguardante le tracce di un testo in un altro, in forma di citazione, di allusione, o, nel peggiore dei casi, di plagio. L'intertesto presuppone un rinvio necessario a delimitare e chiarire il senso. Segue la *paratestualità*, che descrive il campo di relazioni intorno al testo, cioè copertina, titoli, sottotitoli, note, epigrafi. Per quanto concerne la relazione di commento critico, Genette decide di chiamarla *metatestualità* evidenziando la relazione riflessiva di consequenzialità relativa alla convocazione di un testo. Murakami, ad esempio, fa dialogare molti dei suoi personaggi su opere letterarie e musicali, compreso un racconto di Kafka (*infra*) per restituire una visione del mondo guidata dal suo confronto con l'arte. Il quarto tipo è la relazione di *ipertestualità*, caratteristica di una classe di testi, che prevede l'innesto di un testo in un altro – ipotesto – con cui stabilisce un legame di derivazione. L'ipertesto può fondarsi sulla descrizione oppure può evocare l'ipertesto a scopo trasformativo, di riscrittura o di completamento, come vediamo con *America* e *Kafka sulla spiaggia* e con *La metamorfosi* e *Samsa in love*. Nella prima relazione intertestuale la trasformazione è complessa e, in gran parte la connessione dipende da un giudizio costitutivo di chi legge, da un'interpretazione. *Samsa in love*, invece, trasforma *Metamorfosi* in modo manifesto in quanto prosecuzione degli eventi situati nella stessa cornice narrativa. Il quinto tipo è l'*architestualità* del testo (Genette 1982, p. 3), “cioè l'insieme della categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, ecc. – a cui appartiene ogni singolo testo”, dunque un'etichetta di “appartenenza tassonomica” (*ivi*, p. 7) attuata per imitazione.

Ne *La struttura del testo poetico*, Lotman (1970) precisa che ogni storia è una traduzione intersemiotica perché riflette un ordine di realtà in un altro. La posizione di Lotman aiuta a tracciare la connessione tra Kafka e Murakami per andare oltre l'adeguamento dei testi ai contesti e “ricostruire modelli antropologici molto ampi a partire da analisi testuali” (Marrone 2024b, p. 63). Lotman (1970) specifica che ogni testo contemporaneamente modella oggetti particolari e universali. Il particolare è incarnato dai protagonisti dei romanzi di Kafka e Murakami, a loro volta comparati prima con gli universali antropologici delle rispettive epoche, usati in forma di modello e stereotipo, e poi con gli omologhi incontrati da chi legge nel quotidiano. La narrazione assume due aspetti: uno definito mitologico perché modella un universo di senso, e un altro che rispecchia la linearità degli eventi narrati. A noi interessa l'aspetto mitologico dei testi di Kafka e Murakami, il minimo comune denominatore tra le “forme delle pure essenze”, non la specifica episodicità, piuttosto la creazione di “modelli di natura universale” (Lotman 1970).

La mitologizzazione della realtà avviene nel montaggio delle parti della storia all'interno del suo frame, nella tensione strutturale tra gli elementi, o, ancora, tramite il punto di vista sugli eventi raccontati. Lotman (1970), ad esempio, attribuisce una funzione definente e modellizzante all'inizio di una storia, che notiamo nei rispettivi incipit enantiomorfi de *La metamorfosi* e *Samsa in Love*, dove il secondo non inizia dal risveglio solo per fare il controcanto a Kafka, bensì per sostituirsi a una cronaca accurata della causa dell'origine degli eventi¹. Parimenti, tutte le opere di Murakami sono disseminate di una retorica della trasformazione attraverso esperimenti mentali come quello de *La metamorfosi*: in *L'Assassino del commendatore* (Murakami 2017a, 2017b), ad esempio, quest'ultimo è un'idea così come il Colonnello Sanders (sì, proprio il volto di KFC) in *Kafka sulla spiaggia* (Murakami 2002). È il testo letterario che attiva idee e concetti, informazioni cruciali per vincere la continua lotta per il senso.

¹ “Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto” (Kafka 1915). “Si svegliò e scopri di aver subito una metamorfosi ed essere diventato Gregor Samsa” (Murakami 2013, trad. mia).

Nonostante la differenza tra culture e lingue, Kafka e Murakami condividono dei modelli di rappresentazione del reale come caratteristiche marcate, motivo per cui *Kafka sulla spiaggia* funziona come realizzazione del programma narrativo di base di *America*, che mira a congiungere l'adolescente Karl Rossman con la sua /maturazione/. Lotman (1970) ricorda che, se l'inizio di un testo traccia l'impronta della causa, la fine sistematizza l'obiettivo, in un continuum "il cui grado di marcatura dei limiti esterni" proietta *le caratteristiche fondamentali dell'esistenza* attraverso i *codici artistici tipici* attivati per favorire la comprensione della narrazione. Per *marcatura* Lotman intende un criterio stabile per individuare i legami sottesi dalla costruzione del testo e ne individua tre tipi: stilistico, semantico e strutturale. Dunque, un testo è reso coerente e consistente dalla natura delle relazioni tra gli elementi che lo compongono, che variano rispetto alla contiguità di significato (marcatura semantica), all'organizzazione strutturale (ritmo, tensioni, distensioni) e a deliberate scelte stilistiche (prosaicità vs poeticità; tropi). La struttura dei mezzi di espressione appare come protesi della persona o della situazione, le quali imprimono la loro essenza nel testo in forma di segni – o valori, ruoli, figure, modalizzazioni – e effetti di senso.

Kafka e Murakami basano le loro storie su *caratteristiche tipologiche essenziali*² intrecciate a concettualizzazioni filosofiche, politiche e sociali, che, per dirla con Lotman (*ivi*), rivelano *tratti tipologici del personaggio in una specifica fase della cultura*.

Il concetto di *caratteristiche tipologiche essenziali* si riferisce ai tratti fondamentali che definiscono un testo all'interno del suo contesto culturale e storico. Lotman non vuole che la letteratura sia vista come ridondante rispetto alla filosofia, soprattutto perché non si limita a riprodurre la realtà e le sue norme, bensì introduce deviazioni significative rispetto a esse. Queste deviazioni creano variazioni nel comportamento dei personaggi, rendendo le loro azioni meno prevedibili e più complesse rispetto a una semplice riflessione dell'ideologia culturale. Nelle deviazioni ci sono le tracce dei possibili essere e fare dei personaggi letterari, la cui gamma varia in base alla semiosfera di appartenenza e allo stile del testo. Dalla totale prevedibilità di favole e folklore, dunque passiamo a più moderne forme di imprevedibilità come le distopie descritte da Kafka e Murakami. A questo punto le caratteristiche tipologiche essenziali racchiudono sia le idee culturali di uno *Zeitgeist* che il loro contrario, deviazioni artistiche che rappresentano il punto di differenziazione dal discorso filosofico e scientifico.

Tale divisione tra regolarità culturali e deviazioni significative nel comportamento dei personaggi si riflette sulle norme strutturali e le variazioni nella composizione del testo, giungendo ai tre tipi di marcatura di cui sopra. Il tutto si inserisce nel confluire dei testi nel bacino del discorso dell'istanza autoriale, che a sua volta viene inglobato a livello macro nella tradizione letteraria e stilistica a cui appartiene. E così il significato si genera proprio in queste relazioni tra testi e discorsi in una dimensione dinamica e interattiva dell'incontro tra narrazioni e tratti storico, sociali, ecc. Sia nella prosa che nella poesia, l'interazione tra invarianza e deviazione è ciò che distingue i testi artistici da quelli non artistici, rendendo la letteratura una modalità unica di costruzione del significato piuttosto che una semplice ripetizione di concetti culturali o filosofici.

Attenzione, è un punto importante, perché permette di comprendere in profondità quanto l'istanza autoriale lavori per superare la mera descrizione della natura umana e scendere in profondità, collegando ambiente sociale, culturale e politico. Al contrario, la letteratura risulterebbe essere un bell'esercizio di stile, niente più. Invece, in accordo con Lotman (*ivi*), per meglio comprendere lo sviluppo della struttura dei personaggi di Kafka e Murakami va sondato il territorio della realizzazione degli schemi culturali e, al contempo, dei sistemi delle loro deviazioni significative: è da queste ultime che dipende la predicibilità delle azioni e dei sentimenti correlata alla norma, ai codici condivisi dal senso comune. La relazione tra la narrazione e la discorsivizzazione dei codici, di tipo estetico e identitario, si fonda sull'identificazione degli eventi raccontati adoperando cliché noti al senso comune. Lotman non connota negativamente la presenza di cliché nei testi artistici perché li reputa utili per far comprendere

² La traduzione italiana è "aspetti tipologici sostanziali" (1972), ma la traduzione dall'inglese "essential typological features" (1977) sembra rendere meglio le intenzioni di Lotman, considerando che "aspetto" e "sostanziale" possono disorientare se considerati nel quadro del metalinguaggio della semiotica strutturale.

il messaggio veicolato a più persone possibili. I momenti di vita narrati sono percepiti chiaramente in quanto equiparati a modelli logici parte di una struttura che funge da condizione necessaria e sufficiente a comunicare una visione del mondo connessa a un sentire. E così le storie si intersecano con reti di citazioni intertestuali, latrici di significati tra loro correlati in maniera complessa, a cui si delega un'enorme quantità di informazioni, innestata sulle dominanti strutturali ove si dispongono gli elementi distintivi delle forme di vita trattate.

Ciò che caratterizza Murakami è la rappresentazione del sovvertimento dell'imbrigliante sistema di valori della società giapponese che avviene, in genere, mediante effetti di straniamento generati dalla rappresentazione dell'assurdo come logica opposta alla rigidità dei codici sociali. In Murakami e Kafka troviamo ciò che Ricœur (1984) chiama estensione del carattere in 1) sfera sociale, 2) romanzo di formazione 3) flusso di coscienza. Ogni personaggio parte da una situazione di scarsa conoscenza di sé per scoprire cosa può diventare e trasformarsi passando attraverso scontri con cliché del senso comune che materializzano le assurdità della società e momenti dove si è in balia della coscienza.

In Kafka e Murakami l'assurdo, il surreale ha una caratterizzazione ben precisa, è grottesco, descrive l'altro volto del mondo "reale", in forma di dimensione parallela, onirica o illusoria.

Kafka e Murakami narrano la natura umana organizzandola come struttura di un tessuto vivente, che, ricorda Lotman (1970), rende lo studio semiotico di qualsiasi testo artistico – in qualità di applicazione metodologica e manifestazione del senso – rilevante per ogni disciplina scientifica. La letteratura narra i bisogni vitali e le relazioni sociali presentando una forma di cognizione trascendente dall'imperativo di verità. Per tale ragione, a mio parere, nella contemporaneità l'analisi semiotica del testo è ancora più necessaria in un momento storico in cui si giunge a mettere in dubbio, formalmente, mappe geografiche secolari e si rinnega il *fact checking* sui social media. Leggere e rileggere le opere letterarie per comprenderle, non soltanto capirle, dimostra che l'analisi del testo artistico e letterario non è solo un'applicazione di una teoria fine a sé stessa, bensì un importante esempio di metodo, forma della sostanza. La supposta secondarietà delle discipline artistiche e letterarie, incoraggiata anche dalle istituzioni accademiche, non fa altro che aumentare il gap tra culture e la facilità di mettere in dubbio le conoscenze ormai sedimentate nell'enciclopedia globale. Con Lotman (*ivi*) possiamo affermare che abitudini o esiti naturali non costituiscono prova regina di veridicità. Traduco in termini contemporanei: se il Canada confina con gli USA non è detto che debba farne parte.

La necessità di arte e letteratura sta nella loro prospettività, nel loro basarsi sulla vita come complessa interazioni tra umani e ambiente, capace di tradursi, evolvere e rispondere alle influenze esterne. Non di chiudersi a riccio e conquistare.

2. America e Kafka sulla spiaggia: il viaggio come narrazione del divenire

Il romanzo incompiuto *America* di Kafka (1927) rappresenta uno dei modelli più evidenti per Murakami. Karl Rossmann, protagonista kafkiano, intraprende un viaggio che lo porta a confrontarsi con un mondo che gli sfugge, un percorso di formazione che però non si traduce mai in maturazione. In modo simile, *Kafka sulla spiaggia* (Murakami 2002) narra il viaggio di Tamura Kafka, un adolescente in fuga da una maledizione edipica lanciata da suo padre.

Murakami riprende lo schema kafkiano del "viaggio senza meta" come metafora della ricerca di senso. Mentre Karl subisce gli eventi senza mai assumere un ruolo attivo, Tamura Kafka si propone come un personaggio proattivo, determinato a costruire un'identità. Come osservato da Pezzini (1996), la fuga in entrambi i casi segna l'inizio di una narrazione che si muove tra *spazio antropologico* e *spazio geometrico* (Merleau-Ponty 1945), riorganizzando continuamente i confini tra individuo e ambiente.

Con *Kafka sulla spiaggia* Murakami porta a compimento *America*: Rossmann e Tamura sono accomunati dallo spazio eterotopico che segna l'inizio della narrazione, la casa paterna, e entrambi acquisiscono le competenze per realizzare il loro Programma Narrativo di base durante il viaggio, vale a dire i luoghi che compongono lo spazio paratopico. È difficile stabilire se Karl giunge allo spazio utopico che descrive la performance, il momento in cui il Soggetto agisce per congiungersi con l'oggetto di valore. *America* si



interrompe con l'assunzione del ragazzo presso il Teatro di Oklahoma, che in effetti sembra una trasformazione in positivo rispetto alla permanenza sul balcone di Brunelda, con Delamarche e Robinson, Opponent triviali. Secondo Max Brod (1937), Kafka avrebbe voluto terminare la narrazione con il ritorno a casa dell'eroe e la riappacificazione con la famiglia, strutturando quindi lo spazio eterotopico in modo circolare.

Tamura, sicuramente più fortunato di Rossman in materia di Aiutanti e Opponent, ritrova la matrice del suo schema narrativo canonico nei riferimenti intertestuali disseminati nel testo che diventano metatestuali: è il caso de *Il minatore* (1908) di Natsume Sōseki, scrittore il cui stile è stato paragonato anche allo stesso Kafka. *Il minatore* racconta di un giovane studente di Tokyo – proprio come Tamura – attanagliato dalla passione per due donne – il Kafka di Murakami scappa di casa perché il padre gli predice che sarebbe giaciuto con la sorella e la madre, da tempo allontanatesi da casa – intraprende una fuga che lo conduce a lavorare in miniera e a frequentare i bassifondi della società. Lo stesso accade al ragazzo di *America*, che dalla bambagia si trova a diventare schiavo di due gaglioffi e una cantante obesa. Sōseki scrive un romanzo di formazione, ma, come nota Tamura commentando il romanzo, il protagonista non matura, piuttosto subisce gli accadimenti e riesce a riemergere dall'abisso in cui è caduto. Per tale ragione, per quanto la fuga da casa li accomuni, Tamura non si identifica nel ragazzominatore di Sōseki, perché intende avere un atteggiamento proattivo: deve diventare *il quindicenne più tosto del mondo*.

3. Nominazione tra idee, metafore e allegorie

Nelle prime pagine di *Kafka sulla spiaggia*, riunite sotto il titolo “Il ragazzo chiamato Corvo”, la narrazione inizia in *medias res*, durante una conversazione tra un io non ancora introdotto e il ragazzo chiamato Corvo che si rende guida di una meditazione controllata. Corvo guida l'io in un viaggio attraverso una tempesta di sabbia, metafora del destino umano, mossa da un vento che figurativizza il libero arbitrio. Immaginare la tempesta vuol dire fare il primo passo verso il trasformarsi nel quindicenne *più tosto del mondo*, programma narrativo di base per chi deve scappare di casa e sopravvivere in un mondo sconosciuto e ostile. In queste prime battute viene riassunta tutta la storia: il Soggetto si congiungerà con il suo Oggetto di valore “nuovo Io, maturo e adulto” attraversando una tempesta metafisica e simbolica, dolorosa e lacerante tanto da far versare il sangue a tante persone, macchiando persino le mani del protagonista. Quando però sarà uscito da quel vento la trasformazione sarà compiuta. La tempesta significa crescita e *Kafka sulla spiaggia* è un romanzo di formazione incentrato su un ragazzo che il giorno del suo quindicesimo compleanno fugge verso una città lontana, intraprendendo, come in tutte le storie epiche, un viaggio da eroe.

Le parole pronunciate da Corvo per descrivere la tempesta e i suoi effetti sono riportate in carattere più marcato, più nere, quasi in grassetto, rispetto al resto del romanzo in modo da trasferire, anche visivamente, il processo di marchiatura che avviene durante l'ascolto. Il mutamento di font si verifica nel capitolo secondo per segnalare immediatamente una linea narrativa parallela guidata da un diverso enunciatore, non più Tamura Kafka, bensì un delegato dell'Esercito degli Stati Uniti d'America, l'interrogante sottotenente Robert O' Connell, i cui appunti sono in grassetto senza grazie, alternati alla trascrizione delle testimonianze del dottor Nakazawa e di Okamochi Tetsuko, maestra elementare (in tondo senza grazie), *testimoni del Rice Bowl incident* del 1946, durante cui alcuni bambini hanno perso la coscienza senza riportare danni gravi eccetto uno di loro, che poi scopriremo essere Nakata. All'interno della testimonianza, in corsivo, sono riportate le osservazioni contestuali sugli accadimenti o le domande poste. La complessità della narrazione di Murakami si evince dall'incassamento e dall'alternanza di *débrayage* attoriali, spaziali, temporali e dei rispettivi *embrayage* nell'io, qui, ora di Kafka Tamura.

Il suo nome ci viene svelato solo nel quinto capitolo in quanto pronunciato durante i convenevoli con Sakura, sua compagna di viaggio da Tokyo a Takamatsu. Qui Tamura Kafka afferma “non è semplice diventare un'altra persona. Ma cambiare nome è un gioco da ragazzi”. L'esplicitazione del riferimento intertestuale avviene nel capitolo settimo, quando, alla Biblioteca Kōmura, il signor Ōshima,

responsabile del ricevimento del pubblico, chiede il nome a Tamura perché deve passargli una telefonata dall'albergo in cui il ragazzo soggiorna brevemente al suo arrivo a Takamatsu. Ōshima nota che è un nome insolito, ma Tamura lo rivendica come di sua proprietà (“mio”) e a quel punto il primo ribatte adducendo come motivazione una spiccata predilezione per le opere di Franz Kafka, pronunciando distintamente nome e cognome dell'autore in modo da distinguere le due persone. Tamura Kafka non lo contraddice, afferma di aver letto *Il castello*, *Il processo* e *La metamorfosi*, elencati in apparente ordine cronologico dal più recente a seguire (1926, 1925, 1915). A mio parere, Murakami li elenca in ordine del suo gradimento, perché ha più volte affermato che *Il castello* di Kafka è tra i suoi libri preferiti e, non a caso, possiamo notare una simile organizzazione spaziale e atmosfera nella biblioteca Kōmura, insieme a quella al centro delle vicende della *La città e le sue mura incerte* (Murakami 2023), particolarmente misteriosa e irraggiungibile. In entrambe spazio e tempo assumono delle proprietà peculiari, che rientrano nella capacità dei libri di attualizzare idee, concetti e metafore. A tale proposito, la lista di Tamura viene arricchita da un racconto di cui non ricorda il titolo, che però funziona come traduzione intersemiotica della condizione del genere umano. Si tratta di *Nella colonia penale* (Kafka 1919), che Ōshima apprezza molto, soprattutto perché solo Kafka avrebbe potuto pensare alla “strana macchina per esecuzioni”. I due si confrontano in merito e concordano che la preferiscono alle altre narrazioni brevi di Kafka, perché, spiega Tamura, riesce a carpire i meccanismi della condizione umana descrivendo il funzionamento della macchina, non affidandosi a meri giudizi di valore. Nel racconto di Kafka, i condannati a morte, prima dell'esecuzione, vengono istruiti sul funzionamento della macchina, in un atto di puro sadismo nei loro confronti, soprattutto perché ignari della condanna. La sovrainformazione dei condannati serve a rendere l'idea ciò che osserva Tamura: nel quotidiano siamo consci di cosa ci uccide, ma poi non facciamo molto per evitare la morte, soprattutto nel caso di droghe, sigarette, alcool o di malattie mentali non debitamente curate. Abbiamo tutti gli strumenti per salvarci, ma continuiamo a languire in meccanismi suicidi. La vita, prima di colpire, ci fa a pezzi proprio come l'erpice a cui viene paragonata la macchina rompe le zolle e dissoda il terreno. Il processo è ancora più letale se, similmente a quanto accade nell'esecuzione descritta da Kafka, siamo in una posizione confortevole, avvolti dalla bambagia, la cui connotazione “delicata” peggiora soltanto la situazione. Nelle prime sei ore di esecuzione la bambagia ferma l'emorragia causata dagli aghi manovrati dall'erpice, i quali scrivono a ripetizione sul corpo del malcapitato la condanna scendendo, ora dopo ora, sempre più in profondità. Kafka, nella sua accurata disamina della macchina, intende dire che logora la procedura, non un accadimento puntuale.

Tamura ci tiene a specificare che Kafka non propone una metafora o un'allegoria, bensì traduce l'umanità in termini meccanici, stesso metodo attuato da Murakami quando pone il mondo finzionale di un testo artistico “esistente” come base della visione del mondo del protagonista del suo romanzo. In tale prospettiva, Murakami estende l'utilizzo kafkiano dell'antonomasia andando oltre la nominazione e la denominazione, strutturando una trasformazione del termine retorico in modo da riorganizzare i tratti caratterizzanti peculiari di Kafka e del suo pensiero in un processo di anonimizzazione in cui si abbandona la sovradeterminazione per la risemantizzazione.

In effetti, Kafka Tamura impersonifica sia sovradeterminazione che anonimizzazione in quanto uno e trino: ha un'identità anagrafica, un Doppelgänger – il ragazzo Corvo – e sembra essere la reincarnazione del fidanzato della signora Saeki (probabilmente sua madre), ucciso tragicamente a vent'anni.

In ceco *kavka* significa corvo. Per sopravvivere come adolescente solo al mondo Tamura sceglie di diventare Kafka per essere forte come un corvo smarrito. Una forza bastevole per sopportare i duri colpi della vita. Dal punto di vista fonetico, la traslitterazione in giapponese *ka-fu-ka* ricorda la combinazione tra le parole *ka* – bene o possibile – e *fuka* – male o inaccettabile – palesando in un solo termine la categoria semantica su cui si basa la struttura profonda del romanzo, cioè il conflitto interiore tra il socialmente accettabile e il libero arbitrio (Chozick 2008). È proprio la polisemia della parola a creare problemi allo stesso Kafka per via delle molteplici origini e dei significati in tedesco e yiddish, causandogli una crisi d'identità innescata dal processo di traduzione (Wasihun 2014). Nulla di sorprendente dal punto di vista semiotico: lo stesso Lotman definisce la lingua sistema modellizzante primario facendole assumere il potere di modificare gli altri sistemi secondari che caratterizzano identità e azioni. Insomma,



Kafka sembra cercare la verità del suo essere nell'iniziale del cognome, un'invariante della nominazione dei personaggi delle sue narrazioni – K., Karl Rossman, Josef K. – che spesso accompagna ai crittogrammi del suo nome di battesimo. Il processo di nominazione dei personaggi in termini greimasiani coincide con l'*attorializzazione*, l'istituzione degli attori del discorso basata sull'unione delle categorie sintattiche e semantiche e di almeno un ruolo attanziale e un ruolo tematico (Greimas, Courtés 1979, pp. 21-22). Kafka e Murakami legano ai nomi dei loro personaggi lo spettro di manifestazioni identitarie correlate a "procedure di messa in campo della tensività" come crescita o maturazione, soprattutto nel caso di romanzi di formazione come *America* e *Kafka sulla spiaggia* (*ivi*, p. 22). Karl Rossman e Kafka Tamura condividono lo stesso valore pragmatico in forma di loro proprietà intrinseca, cioè, essere adolescenti "tosti" per cavarsela senza l'aiuto degli adulti. Essere forti per sopravvivere. Da qui si può inferire che c'è una distribuzione attoriale comune ai due scrittori basata su una tipologia attoriale dei loro discorsi narrativi in cui troviamo caratteristiche psicologiche e antropologiche simili (*ivi*). Va da sé che Murakami si ispira alla messa in discorso kafkiana anche nello stile enunciativo.

Il nome significa legami di sangue imprescindibili, anche se forieri di problemi e maledizioni. Si può scappare dalla famiglia, modificare il proprio nome, ma la nominazione ricevuta alla nascita rimane, seppur sepolta in profondità, alla stregua di una marchiatura. Le ripetizioni e le variazioni dello stesso nome nei romanzi di Kafka fungono da tentativi di esorcizzazione o di nuove associazioni (Wasihun 2014). Sappiamo che Kafka non riporta mai il suo cognome per intero, per cui con K. nomina una persona come se fosse una specie, eliminando automaticamente le peculiarità individuali. Dal canto suo, Murakami, seppur in primis chiama un personaggio K. ne *La ragazza dello Sputnik* (1999), tramite Tamura, opera una sorta di restituzione della sua totalità, fino a quel momento *disidentificata* dal frequente ricorso alle antonomasie. Così facendo, Murakami procede in maniera inversa, attivando una serie di associazioni liminali tra i due termini opposti individuati dalla categoria semantica incorporata da *ka+fuka*, in modo da declinare vari tasselli dell'universo di senso.

4. Efficacia simbolica dell'intertestualità tra linguaggi e simboli

Murakami (2002) costruisce una cornice metatestuale e sincretica per contestualizzare il titolo della sua opera: la signora Saeki, la direttrice della biblioteca, ha un passato da pianista, resa famosa da un brano dal titolo *Kafka sulla spiaggia*. Ōshima racconta a Tamura dell'esistenza del brano marcando le similarità con la storia del ragazzo, il quale si sente in dovere di confessare che Kafka non è il suo vero nome, l'ha scelto per iniziare una nuova vita.

Il testo del brano *Kafka sulla spiaggia* è denso di efficacia simbolica, in quanto valido esempio di concatenamento di contiguità semantiche, di connessioni retoriche ipocodificate, che tratteggiano a grandi linee i fenomeni straordinari descritti nel romanzo.

Kafka sulla spiaggia

Mentre tu sei ai confini del mondo
Io vivo nel cratere di un vulcano spento
Ferme dietro la porta le parole
Parole senza più lettere
La luna illumina la lucertola che dorme
Piovono dal cielo piccoli pesci
Fuori dalla finestra ecco i soldati
Risoluti a combattere

Refrain:

Kafka sulla spiaggia, dalla sua sdraio
Pensa al pendolo che fa muovere il mondo
Quando il cerchio del cuore si chiude
L'ombra della sfinge immobile



Diventa un coltello
Che trafigge i tuoi sogni
Le dita di una ragazza annegata
Cercano la pietra dell'entrata.
Sollevando l'orlo del suo vestito azzurro
Guarda Kafka sulla spiaggia

La parte più evidente è il riferimento a un quadro a olio appeso alla parete della stanza del giovane fidanzato scomparso di Saeki, membro della famiglia Kōmura, che ritrae un bambino su una sedia sdraio in spiaggia. Si potrebbe inferire, forzando la sovrainterpretazione, che Murakami si riferisce alla foto che ritrae Franz Kafka sulla spiaggia di Marielyst in Danimarca, un piccolo mistero considerando che lo scrittore ha sempre dichiarato di non essersi mai spinto oltre la Francia e in Nord Italia.

Nel quadro la solitudine è durativa e accomuna natura e cultura: il ragazzo, il mare, la spiaggia, associati a Kafka scrittore *misterioso* in quanto “spirito solitario che vaga lungo la riva dell’assurdo”. Tesi imperfetti, incomplete o criptici, efficaci perché modulano “la ricca totalità simbolica e sinergica dei sensi” (Fabbri 1988). Tamura discute con Ōshima del significato delle parole del brano.

- Poesia e simbolismo sono sempre stati inseparabili. Come i pirati e il rum.

- Lei pensa che alla signora Saeki fosse chiaro il significato di quelle parole?

Ōshima solleva il viso, tendendo l’orecchio ai tuoni lontani, come a misurarne la distanza. Poi mi guarda e scuote la testa.

Non è detto. Simbolo e significato sono cose diverse. Io credo che lei sia riuscita a scegliere le parole giuste, saltando i passaggi intermedi del significato e della logica. Ha estratto le parole dai sogni, come si cattura una farfalla mentre vola, prendendola dolcemente per le ali. Gli artisti hanno la capacità di evitare inutili prolissità.

L’inscindibilità del legame tra poesia e simbolismo resa dalla similitudine con i pirati e il rum riporta a quanto affermato in apertura in merito alle caratteristiche tipologiche essenziali e alla transtestualità ipertestuale.

La ricchezza di Murakami, oltre agli indubbi meriti stilistici, emerge nel larghissimo bacino citazionale, letterario, musicale, filmico, che unisce Occidente e Oriente. Più linguaggi e lingue come *veicolo delle conoscenze necessarie*. Un romanzo non veicola senso soltanto tramite il linguaggio verbale: anche il solo riferimento ad altri linguaggi gerarchizza i modi di conoscenza e aumenta le sue possibilità. In *Kafka sulla spiaggia*, così come in molte altre opere di Murakami, il linguaggio musicale occupa una posizione centrale come momento di ascolto e incontro tra i personaggi, nonché in quanto titolo della canzone composta dalla signora Saeki e “coincidenza significativa” che offre un nome al protagonista Tamura e al romanzo stesso. Tamura Kafka e il bibliotecario ventunenne Ōshima discutono spesso delle composizioni ascoltate o dei romanzi letti, adducendo le loro preferenze personali all’*imperfezione*, in termini semiotici alla presa estetica (Greimas 1987a). I due sono irretiti da ciò che trasforma il loro sapere e il loro sentire, da quel “congegno di pancalia in grado di reincantare l’esistenza oltre il teatro della abitudini e la livrea delle sostanze” (Fabbri 1988, p. 16). L’imperfezione attrae e incanta, come commenta lo stesso Ōshima, stimola la coscienza e desta l’attenzione, spinge a riempire gli spazi bianchi, direbbe Eco. Per Murakami, però, gli spazi bianchi divorano ogni sostanza. Perché mancano di forma o perché la impongono? La soluzione sta nell’imposizione della forma, tanto che Murakami ritorna sui simboli verso la conclusione del romanzo per esaltarne l’importanza nella formazione dei ruoli individuali. Chiunque dovrebbe possedere qualcosa con la funzione di simbolo, meglio se con una forma, per farsi capire più facilmente. I due soldati che accompagnano Tamura all’entrata citata nella canzone di Saeki possiedono dei fucili-simbolo poiché scarichi, e, dal canto suo, l’adolescente attribuisce una simile funzione i suoi ricordi.

I ricordi sono latori di idee e concetti che assalgono Tamura mentre ascolta il 45 giri di *Kafka sulla spiaggia* nella stanza del fidanzato della signora Saeki, in cui si rifugia, quando inizia a essere ricercato dalla polizia per il presunto assassinio di suo padre. Durante l’ascolto riflette sulla presa estetica degli accordi del *refrain*, che lo lasciano perplesso perché, apparentemente, non hanno consecutio logica con quelli della melodia. La sensazione spiazzante è simile a quella provata da una folata di vento gelido

durante una tranquilla giornata estiva passata al tepore del sole in spiaggia. Saeki probabilmente ha composto il brano in quella stanza, dilatando la solitudine del ragazzo rappresentato nel quadro. Tamura cerca di seguire la traiettoria del suo sguardo, e si accorge che all'orizzonte si stagliano alcune nubi, di cui una a forma della sfinge menzionata nel brano che diventa un coltello. La stessa sfinge sconfitta da Edipo prima di essere proclamato re di Tebe e di unirsi a sua madre, Giocasta. Il padre di Tamura viene ucciso a coltellate, avvolto nell'ombra della sua stessa maledizione edipica.

Qui troviamo ulteriore conferma delle ipotesi postulate prima da Lévi-Strauss (1958) e poi riprese da Greimas (1987b), riguardanti il potere narrativo delle contraddizioni, che generano azioni e volizioni. Lévi-Strauss ricerca gli universali nei miti dell'origine del genere umano diffusi in tutto il mondo e si sofferma su due concezioni: la nascita da progenitori umani e la generazione diretta dalla terra, adoperando, in qualità di modello, i miti tebani. L'antropologo strutturalista osserva che, pur volendo razionalizzare l'origine dell'umanità, nei miti emergono elementi che si oppongono alla sua autoctonia per via di come vengono raccontati i rapporti familiari, del tutto disfunzionali. Infatti, troviamo casi di "sopravalutazione" come Edipo che sposa la madre Giocasta, o Kafka Tamura che si unisce a Saeki e alla sua supposta sorella Sakura, oppure di "sottovalutazione" con Edipo che uccide suo padre Laio, e Kafka che sembra uccidere suo padre a distanza, in sogno, proiettandosi nel corpo di Nakata, il protagonista di un'altra linea narrativa del romanzo. Nakata è il deuteragonista sessantenne di Tamura, ha perso tutte le facoltà mentali da bambino, durante l'incidente di Rice Bowl Hill. Per via della sua disabilità cognitiva vive in solitudine, anche se è propenso a fare amicizia con i gatti, di cui capisce la lingua. Grazie a questa poderosa abilità riesce a salvare i poveri felini da un maniaco che colleziona le loro teste, un uomo alto, con cilindro e lunghi stivali. Anche se Nakata e i gatti lo identificano come Johnnie Walker, si tratta del padre di Tamura Kafka. Nakata e Kafka entrano in contatto perché hanno il comune il potere dell'immaginazione, che, mediante il sogno, li facilita nell'assunzione di responsabilità rispetto al loro dover fare. Non importa se Nakata accoltella Johnnie Walker a Tokyo: attraversando la dimensione onirica, il ragazzo può prendersi la responsabilità di interrompere la maledizione, o di compierla. Perciò quella stessa notte si sveglia a Takamatsu in uno stato di confusione e si accorge di essere sporco di sangue non suo. Il risveglio è un'isotopia tematica e figurativa intertestuale che favorisce collegamenti extratestuali. Tamura prende coscienza della questione leggendo una citazione di Yeats scritta da Ōshima sul retro di un libro su Alfred Eichmann (Amitrano 2015). Lo statuto semiotico delle associazioni e delle contiguità attivate da Murakami sono illustrate da Hagita a Nakata: "quando viviamo, fra le cose che ci capitano a tiro, non importa quali siano, si formano dei collegamenti, e quindi nascono dei significati, nel modo più naturale. L'importante è proprio questo, che si formino naturalmente. Non c'entra con l'essere intelligenti o stupidi. Conta solo se uno vede o non vede le cose con i propri occhi".

Insomma, non è la cultura di appartenenza che plasma il punto di vista, bensì l'esperienza e la facoltà di giudizio scevra da sovrastrutture. È questa la naturalezza delle correlazioni sulla struttura di cui parla Murakami.

Gli schemi di azioni, reazioni e relazioni da cui scaturiscono storie efficaci sono simili dalla notte dei tempi perché affermano l'inevitabilità del fato. Ōshima, in quanto informatore, proprio a partire dall'*Edipo re* di Sofocle, insegna a Kafka che la dimensione tragica del destino nasce dalla virtù, non dai difetti. Sopravalutazioni e sottovalutazioni dei legami famigliari sono eventi tanto inconcepibili quanto metaforici, un dispositivo che attiva l'ironia, rappresentazione sememica esplicita del termine contrario di una categoria, la quale implica una sostituzione contestuale di esperienze e contiguità socialmente codificate.

La rete di riferimenti intertestuali al mondo classico serve a Murakami per dimostrare la mancanza di immaginazione del contemporaneo, a partire dall'identità di genere di Ōshima, presentato come personificazione del mito dell'androgino, che spiega a Kafka usando le parole di Aristofane ne *Il Simposio* di Platone, dove al commediografo viene affidata la categorizzazione di tre tipi di persone: maschio/maschio, maschio/femmina e femmina/femmina. Una tipologia non esaustiva, ma almeno non binaria, ed è proprio la *queerness* di Ōshima che lo qualifica come unica persona in grado di guidare Kafka verso una dimensione dell'alterità, dove realizzare concetti e idee. Ōshima qui assume il ruolo di



mediatore, archetipo levistraussiano, riferito al non binarismo dei dioscuro che risolvono le relazioni di contrarietà poiché la “costruzione logica del mito presuppone una duplice permuta di funzioni” (Lévi-Strauss 1958, p. 255)³.

Murakami manifesta il non binarismo di Ōshima utilizzando come espediente un equivoco che sottolinea le derive esasperate di certi tipi di attivismo, a volte ai limiti del fanatismo. Due attiviste si recano alla biblioteca Kōmura intenzionate a polemizzare in merito alle pratiche di *gender equality*, ma l'apparenza inganna anche loro: “Vi è forse una donna dotata di cuore che sottoposta a tali torture non si comporterebbe come me” obietta Ōshima citando l'*Elettra* di Sofocle. A sua volta, chi legge potrebbe pensare che la situazione sia liquidata facendo esprimere una donna con le parole di un uomo, anzi, di due uomini, Murakami e Sofocle. Murakami – era il 2002 – fa proseguire l'argomentazione di Ōshima con una riflessione sul termine “genere”:

Ah, per inciso, la parola ‘genere’, indica una categoria grammaticale. A mio parere, per esprimere la distinzione fisica tra maschio femmina ‘sesso’ è più corretto. L'uso che oggi si fa del termine gender è improprio, se mi permettete questa piccola precisazione linguistica.

E così, quando Ōshima comunica di essere una donna transgender, Murakami afferma di credere a una dimensione olistica dell'appartenenza a un'identità, profondamente radicata nella persona, che trascende da un'anatomia non “funzionale” a realizzare l'idea del suo essere. Murakami amplifica il non binarismo, descrivendo luoghi in cui i confini non sono mai definiti né statici, che si configurano come entità vive, capaci di mutare e di riadattarsi alle azioni dei protagonisti. Questo processo crea una dinamica di inclusione ed esclusione, dove il dentro e il fuori non si oppongono, ma si contaminano a vicenda, riflettendo passioni e stati d'animo, in perenne oscillazione tra appartenenza e alienazione.

5. La metamorfosi inversa: *Samsa in Love* e il ritorno all'umano

L'indeterminatezza attoriale, spaziale e temporale in Kafka e Murakami è spesso disorientante, amplifica il senso di oppressione per veicolare l'incompletezza dell'esperienza umana.

Lo spazio diventa un luogo di continua negoziazione, dove il soggetto non solo si muove, ma costruisce sé stesso attraverso il confronto con i limiti e le possibilità offerte dall'ambiente.

Murakami, risemantizzando gli elementi kafkiani, propone una visione più fluida e meno autoritaria dello spazio, in cui il senso non è mai fisso, ma si genera nell'interazione tra soggetto e ambiente.

In *Samsa in Love*, Murakami ribalta il processo narrativo de *La metamorfosi*, descrivendo il ritorno di Gregor Samsa alla condizione umana. Scritto nel 2013 per il *New Yorker*, *Samsa in Love* non è il primo tentativo di *Gedankenexperiment* inverso: ci aveva già provato nel 1916 Karl Brand, ventenne deceduto l'anno successivo per tubercolosi, con il breve *Rückverwandlung des Gregor Samsa (La ritrasformazione di Gregor Samsa)*, racconta del risveglio dello scarafaggio su un cumulo di immondizia che, pian piano, si trasforma in un essere umano pronto a iniziare una nuova vita.

Come già anticipato, l'incipit delle vicende di Samsa è sempre il risveglio, scarto cognitivo del ribaltamento dello spazio utopico della casa in uno spazio distopico, marca temporale incoativa della presa di coscienza di una trasformazione inconsapevole, dove il contrasto tra l'alienazione del corpo animale in Kafka e la ri-umanizzazione in Murakami veicolano un tema centrale: la tensione tra stasi e movimento, tra l'essere e il divenire.

³ Non è questa la sede per approfondire la questione del binarismo nelle discipline strutturaliste, ma va detto che, in un campo di studi dove il valore del senso emerge per differenza, cioè da una relazione oppositiva tra i termini di una categoria semantica, forse bisognerebbe implementare il concetto di universo semantico come continuum delle possibilità, trasformando i termini binari nei due poli. Seguendo Barthes (1967), la soluzione alle categorizzazioni arcaiche risiede nella prassi discorsiva e in una considerazione dinamica delle categorie analitiche.

Il tema del risveglio costruisce una postura critica in merito alla valutazione comparativa tra sistemi di valori la cui distanza aumenta con il passaggio da uno stato di coscienza all'altro.

In Kafka, il risveglio implica un disvelamento parziale della condizione alienante della modernità, probabilmente migliorata nel nuovo stato con “numerose zampine pietosamente esili” e due ali, generando una tensione tra la percezione della realtà e la sua rappresentazione. Analogamente, in Murakami, il risveglio si accompagna a una sospensione della linearità temporale e alla creazione di uno spazio liminale, dove il protagonista ottiene una seconda possibilità per mettere in discussione le convenzioni del reale. L'espedito narrativo scelto dai due scrittori serve da modello per leggere non solo il testo, ma anche i discorsi contemporanei, installando il simulacro dell'enunciatario/o come protagonista di una riflessione approfondita su Samsa e sulle valenze della società.

Come osserva Pezzini (1996), la narrazione diventa un processo di scoperta, in cui il soggetto si definisce attraverso l'interazione con il mondo e con l'altro.

Murakami enfatizza il disorientamento nel riappropriarsi di un corpo fragile e vulnerabile cominciando dalla stessa posizione sul letto usata da Kafka: Samsa è di nuovo steso sul letto sulla schiena, ma invece di vedere il debole ondeggiare delle innumerevoli zampette, i suoi occhi si posano sul soffitto sporco e spoglio, un altro sovvertimento del punto di vista che evidenzia una situazione tensiva-patematica differente: di calmo disagio vs quella precedente di concitata angoscia.

Se ne *La metamorfosi* emerge, seguendo Pezzini (*ivi*), una defamiliarizzazione, in *Samsa in love* viene narrata una ri-familiarizzazione ugualmente straniante.

Samsa si risveglia nella sua stanza, trasformata in una prigione sgabuzzino della casa pensione della sua famiglia e si meraviglia non tanto della sua corporeità, quanto del vuoto dello spazio –nessun mobile, nessun ornamento – dove “tutte le vestigia della vita umana sono state strappate via” (Murakami 2013, trad. mia). Nella più nera disperazione gli unici punti di riferimento sembrano essere il nome e il cognome. L'organizzazione spaziale della narrazione rispecchia le categorie semantiche che realizzano la circolazione dei valori, tanto che Murakami si sofferma sulla descrizione della stanza in modo da gettare le basi per le unità di misura a cui sarà delegata la regolazione dello svolgimento della storia. Al suo risveglio Samsa percepisce lo spazio da umano, si pone questioni differenti dal suo sé-blatta, privilegiando le dimensioni epistemiche e cognitive della sua localizzazione. Difatti, le prime inferenze di Gregor riguardano lo spazio antropologico (Merleau-Ponty 1945) correlate al *poter/dover essere e fare* in quella stanza: il soffitto è “comune”, dunque si tratta di un'abitazione e non di un ospedale o di strutture di altro tipo. Per identificare al meglio il suo spazio Samsa inizia a mappare con lo sguardo ciò che lo circonda, prestando attenzione alla geometria, alla carta da parati, all'assenza di mobili e tappeti, alle *spaventose* tavole orizzontali che sigillano la finestra, prontamente categorizzate come una misura detentiva. La stanza vuota è uno spazio che presuppone un luogo dove i vettori di tempo e movimento sono bloccati dall'ignoto, tradotto nell'immobilità disturbante che connette interno e esterno del corpo di Samsa.

Lo spazio nudo svela la tensione con quello vissuto in una tensione performativa, che ne *La metamorfosi*, seguendo Pezzini (1996) è ridisegnata dall'intensità dei diversi modi di abitare, mentre in *Samsa in Love* viene espressa dalla differente armonizzazione tra umanità e animalità (o meglio, insettività). Kafka oppone i ritmi di un fare statico del pensiero, e di un'agitazione dell'agire dinamico, sovvertiti da Murakami che mira a raggiungere l'unisono nella riorganizzazione cognitivo-emozionale di Samsa con la sua soggettività e l'intersoggettività. Perciò il disorientamento di Samsa viene espresso da Murakami con un'immagine mentale ereditata dal suo precedente essere, cioè una “colonna nera di moscerini” la cui densità aumenta proporzionalmente agli interrogativi in merito al suo stato e alla sua ragion d'essere. L'affastellarsi dei pensieri nella mente inizia a diventare troppo dolorosa e così Samsa decide di introiettare la quiete della camera da letto e concentrarsi su come muovere il corpo, “intorpidito” e pesante, come se fosse stato conservato in un liquido denso fino a poche ore prima, alla stregua dei campioni di laboratorio. Per imparare il movimento e uscire dall'ipnosi della stasi, Samsa deve organizzarsi con ordine iniziando da un atto cognitivo che concerne il sapere, il riconoscimento delle parti del suo corpo. Prova a muovere le dita, che gli appaiono come “dieci cose lunghe”, suggerendo un'ulteriore confusione mentale di natura dismorfica. Dopo vari tentativi fallimentari, riesce a muovere

le dita e viene sommerso da un'ondata di dolore, a conferma che le categorie semantiche narrativizzate sono stasi/movimento, non fare/fare, intorpidimento/dolore, ignorare/sapere. Il sapere è correlato all'essere: solo l'esplorazione può fargli capire chi è davvero.

Man mano che Samsa acquisisce consapevolezza si acuisce il disagio, disseminato in diffusi focolari dolorosi. Uno dei malesseri viene riconosciuto come fame, perché, se ne *La metamorfosi* di Kafka il cambiamento coincide con la perdita e l'annullamento delle caratterizzazioni umane di spazio e corpo, *Samsa in Love* di Murakami percorre la direzione della riacquisizione e del ricongiungimento con lo spazio vitale simbolico, soggettivo e intersoggettivo. La bruna e dura corazza ora è liscia, fragile e bianca, ricopre un essere “peggio che mal formato”, inutile in quanto facile da distruggere, con sole due gambe. Come visto in precedenza con i miti riguardanti l'origine dell'umanità, la sequenza del mettersi in piedi, su due gambe (Levi-Strauss 1958) si ripete, l'atto è complesso e il risultato malfermo, ma almeno Samsa riesce a ristabilire una connessione con i suoi arti, la sua testa, il sudore e i suoi genitali, più sotto l'imperativo del fare che dell'essere (Pezzini 1996). Gregor si impone di reimparare a camminare perché deve uscire dalla stanza per procacciarsi cibo, esplicitando la categoria semantica dentro/fuori che non è solo di natura spaziale, ma rispecchia anche la rispondenza tra mente e corpo. Il Gregor di Kafka è modalizzato secondo il non voler uscire, mentre Murakami quasi lo caccia dalla stanza e non pone anima viva sulla sua strada, contrariamente al suo sé-scarafaggio che sin da subito interagisce con la famiglia. Il Samsa neoumano riceve un input che gli fornisce una risposta automatica del corpo, un odore gli fa venire l'acquolina in bocca segnalando che nelle vicinanze c'è il cibo che può riempire lo stomaco calmando almeno uno dei dolori diffusi. Per congiungersi con l'oggetto di valore cibo, programma narrativo d'uso del programma narrativo di base “ambientamento in una nuova forma del corpo”, si accorge che deve scendere diciassette scale, uno sforzo molto grande che compie rimpiangendo di non essersi svegliato come un pesce o un girasole, almeno sarebbe stato fermo. La stasi, per quanto non comporta grandi imprese o vittorie, fa risparmiare energie e non fa sentire dolore. Una volta raggiunta la sala da pranzo si meraviglia e compiace al contempo di essere solo e inizia a mangiare in modo scomposto, molto velocemente, come se stesse combattendo contro il tempo. Non ha ancora contezza di gusti e consistenze rivelando un'incompetenza regressiva. L'incompletezza di Samsa-umano si nota dall'approssimazione percettiva sensomotoria che influenza la “con-fusione” provata per il mondo circostante, innervato nello spazio della casa, a cui si delega la messa in discorso dell'introspezione e del suo impatto sull'esteriorità, figurativizzata dalla chiusura/apertura di porte e accessibilità/inaccessibilità dei luoghi (Pezzini 1996). La percezione imperfetta vizia il modo di dare senso al mondo che si manifesta con un valore timico – il profumo del cibo –, e patemizza ogni elemento che interagisce con Samsa, trasformatosi da commesso viaggiatore prima in uno scarafaggio e poi in umano malfermo. A stomaco pieno Samsa resetta la sua relazione Io-Mondo: stordito, il respiro lento, la sazietà giunta di nuovo come un'onda, la “fragranza pungente” del caffè, la cui aspettualizzazione iterativa richiama un feeling nostalgico che però trova il presente nel futuro “come se il tempo fosse stato in qualche modo diviso in due, in modo che la memoria e l'esperienza ruotassero all'interno di un ciclo chiuso, l'una dopo l'altra” (Murakami 2013, trad. mia). Il caffè tiepido lo rende cosciente del freddo provato per la sua nudità, che innesca anche un dimenticato senso del pudore e la vergogna di essere potenzialmente sorpreso in quello stato. Come ricorda Derrida, la vergogna è una passione umana, pertanto il Samsa-blatta, nudo per “natura” aveva rimosso questo stato d'animo. Samsa viene lentamente invaso da un sapere di cui non riesce a capire la provenienza, anche se in lui continuano a coesistere entrambe le nature, tante che si dota di un bastone per difendersi dagli uccelli di cui è terrorizzato. Osservando alla finestra i passanti viene colpito dai vestiti di vari stili, colori vivaci e consistenze, soprattutto le scarpe di pelle dura e resistente, così diversa da quella del suo ventre pallido, molle e rattrappito, coperto di sugo e briciole. Nonostante la sua ritrovata umanità, comparato ai suoi simili, Samsa nella sua nudità rimane fragile, sporco, e ripugnante come un insetto.

Murakami ricostruisce lo stile kafkiano nella ricostruzione dell'alternanza della descrizione di spazi mappati dallo sguardo e nel racconto dei percorsi per raggiungerli. Quando Murakami descrive il tragitto dal piano terra al secondo piano utilizza la trasformazione discorsiva dei posti in spazi per descrivere il graduale agio di Samsa con il suo corpo; quindi, un calo della tensività disforica – “rimane



sorpreso nello scoprire quanto fosse più facile salire che scendere” – che lascia spazio a una distensione nei confronti della sua carne. Del resto, ciò traspare anche dalle stanze che visita al secondo piano, che, rispetto al luogo spoglio in cui si sveglia, sono vissute, dense, ordinate, accessibili e pulite, con “l'impronta delle teste sui cuscini” e senza “assi grezze inchiodate alle finestre”, queste ultime ornate da “tende di pizzo, attraverso le quali la luce del sole si riversava come una benedizione dall'alto”.

In una di queste stanze trova una vestaglia, l'unica forma di abbigliamento che riesce a immaginare come indossare poiché senza bottoni. Dopo qualche difficoltà nel fare correttamente il nodo alla cintura, inizia finalmente a guardarsi allo specchio con soddisfazione e a sentirsi protetto dai temibili uccelli, pronti, là fuori, a beccare la sua molle pelle ora avvolta da un tessuto ugualmente morbido. Dopo aver indossato un paio di pantofole blu *en pendant* con la vestaglia si sente confortevole anche se non ancora abbastanza al caldo, e così decide di rifugiarsi sotto una trapunta di piume, così accogliente che gli sembra di dormire in un uovo, ritornando a uno stadio fetale. Il suo sonno viene disturbato dal campanello della porta di casa verso cui, munito di bastone, si dirige scendendo le scale con più facilità, ma con circospezione. Il campanello, intanto, continua a suonare con insistenza, asettualizzando iterativamente la scena con una tensione crescente, facendo presagire un nuovo pericolo per Samsa. Una volta aperta la porta, la tensione cala bruscamente: fuori c'è una giovane donna, probabilmente ventenne, che sembra neanche arrivare al campanello, non tanto per la sua altezza, quanto per la schiena curva. Indossa una giacca di tweed malconcia, una gonna abbondante fino alle caviglie, una sciarpa a righe e stivaletti con i lacci. L'espressione scettica e il tono di voce perentorio, la rendono particolarmente autoritaria. La ragazza chiede se si tratta della residenza Samsa e si introduce nell'atrio della casa chiedendo di vedere la serratura da riparare. Samsa, imbarazzato, ignora la questione e le propone di cercare insieme la porta. La ragazza nota il bastone e lo interroga su eventuali problemi motori, risentita per la scarsa reattività di Samsa che fa spazio a un'inaspettata accondiscendenza benché abbia attraversato la città durante il “terribile sconvolgimento” ragion per cui non vale la pena di sprecare il tragitto difficoltoso. Samsa cerca di mascherare la sua sorpresa per non esporsi e la guida verso le scale, provando immediata simpatia per l'andatura strisciante della giovane donna, che gli ricordava un insetto; dunque, il suo stadio passato di esistenza, anche se non ne è pienamente cosciente. Durante le loro interazioni Samsa diviene sempre più imbarazzato sino ad arrossire in volto. Il suo incedere incerto si scontra con il fare marziale e diretto della donna che lo schernisce, soprattutto per il vocabolario ricco, che “arriva sempre al punto”. La porta con la serratura rotta è quella della prigione di Gregor, il cui stato di declino sembra non sorprendere la donna, probabilmente abituata a tale vista. La stanza è spoglia e nuda come Samsa, e trova il suo termine opposto nella sovrastruttura della ragazza, al cui seguito troviamo un gran numero di utensili da lavoro. La donna cambia espressione quando si mette all'opera, e la sua bocca, da sottile e contorta come un mezza luna magra, prende la forma di una risoluta spada cinese, perché intende svolgere seriamente il suo compito come se dovesse intraprendere una battaglia. Murakami usa *twist* e *writhes*, cioè, per estensione l'alone semantico della torsione, della curvilinearità, per descrivere ogni aspetto della donna, dalle labbra alla schiena, ai movimenti, connotando gli stati della sua apparenza come innaturali, o comunque non lineari.

La giovane risveglia gli istinti sopiti di Samsa, restituendo al suo corpo calore e un diverso tipo di bestialità, quasi taurina, perché le narici gli si allargano osservando i suoi movimenti. E così, anche il suo organo sessuale, cambia di stato, da penzolante, si irrigidisce e si espande, rigonfiando la parte anteriore della vestaglia, attirando l'attenzione della giovane. Senza vergogna, al contrario di Gregor, affronta la questione in maniera diretta, e accusa l'uomo di volerla possedere per perversione, solo per la sua postura sbilanciata in avanti. Gregor langue nella confusione, non riesce a comprendere le parole della donna, né le reazioni del suo corpo. Oltre a riparare la serratura, la donna guarisce il corpo umano di Samsa restituendogli tutte le sue funzioni, aprendo nuovamente il canale del sensibile. La chiave è la peculiare prossemica della donna, a metà tra cyborg e insetto, dovuta alla sua deformità. È come se il lungo periodo da scarafaggio gli avesse lasciato un certo amore per la i movimenti contorti. Il movimento che lo risveglia è un contorcimento che lei adduce a un capo di abbigliamento intimo, una brassière che le reca problemi di vestibilità a causa della schiena curva. Non avendo altre soluzioni più adatte alla sua morfologia, è costretta a contorcersi perché deve sostenere i suoi seni, non può avere le mammelle che

dondolano come le mucche. Murakami completa la similitudine bovina, aggiungendo un'animalità della stessa classe del genere umano.

La giovane si rende conto che davanti a sé non c'è un perverso, bensì una persona con qualche difficoltà relazionale e intellettuale. Tutto sommato gradisce l'aspetto di Gregor, seppur pallido e magro, ed è affascinata soprattutto dalle sue buone maniere. Scendendo le scale per tornare all'ingresso il loro passo procede all'unisono, con lo stesso ritmo, nonostante l'andatura opposta: la donna strisciante, Samsa inclinato all'indietro. Gregor è rapito da ogni suo gesto e a suo parere "camminare nel modo in cui lo faceva lei aveva molto più senso che barcollare in posizione eretta su due gambe".

Giunti al momento dei saluti, Samsa prende coraggio e chiede alla giovane di poterla incontrare ancora, occasione per comprendere che Praga è dominata dal caos, da carrarmati con cannoni e mitragliatrici e probabilmente è stata abbandonata persino da Dio. La donna si sente finalmente autorizzata a esprimere la meraviglia nel constatare che, seppur in tempo di guerra, qualcuno dà la priorità a una serratura: "forse lavorare sulle piccole cose nel modo più diligente e onesto possibile è il modo in cui rimaniamo sani di mente quando il mondo sta cadendo a pezzi". Non è altro che una magnificazione della ritualità ossessiva-compulsiva, del ricorso alla routine per sfuggire alla paura.

A questo punto la giovane approfitta per domandargli perché in un'abitazione c'è bisogno di una serratura così complessa, probabilmente per un prigioniero? Samsa capisce che si tratta di lui, ma ora è libero e contento di essere umano grazie a questo incontro fortuito. Avrebbe imparato a camminare e a vestirsi: il mondo lo aspettava.

6. Conclusione: corpi, soggetti, spazi

Murakami rimane fedele all'organizzazione tematica delle macrosequenze de *La metamorfosi* e di *America* rispetto al divenire e alla trasformazione, con una piccola differenza nella direzione delle storie: nel primo caso inverte i termini animalità/umanità, morte/vita, inanimato/animato, nel secondo persegue l'evoluzione portandola a compimento. Murakami privilegia le modalità epistemiche e atletiche, Kafka si sofferma di più su quelle deontiche. Spazi e personaggi sono simili, si modificano le volontà di congiungimento o di disgiunzione, mentre i percorsi discorsivi intersecati mutano in relazione ai valori di base. I soggetti di Murakami incontrano più Aiutanti, quelli di Kafka fanno incetta di Opponent. In Samsa in love, la famiglia carceriera è assente, non viene esplicitato se perché ha cambiato residenza come accennato durante *La metamorfosi*, oppure se è fuggita per questioni di forza maggiore.

In questo contesto, la figura della giovane donna con la schiena bombata come uno scarafaggio rappresenta un punto di connessione tra il passato animale di Samsa e il suo presente umano.

L'incontro con la giovane donna gobba, le cui contorsioni a scatto sono marcatamente animalesche, riparano gli istinti umani più "naturali" di Gregor, richiamando la dimensione performativa di *Una relazione per un'Accademia* (Kafka 1917), in cui Pietro Rosso, la scimmia protagonista, diventa un "attore" che simula l'umanità, senza mai esserne del tutto parte, in "una sorta di parodia accelerata dell'evoluzione darwiniana" (Marrone 2024a, p. 81). Pietro, infatti, per quanto umanizzato vive ancora la sua sessualità da animale, prediligendo l'unione con scimmie. Come osserva Marrone (*ivi*), il racconto kafkiano tematizza una metamorfosi che non si conclude mai del tutto, lasciando spazio a un "resto", un ibrido che è al contempo uomo e animale. In modo simile, *Samsa in Love* di Murakami si sofferma sulle difficoltà di Gregor nel rientrare nella sua forma umana, descrivendo un corpo fragile e vulnerabile che porta ancora tracce dell'animalità precedente.

Marrone (*ivi*, p. 82) sottolinea come in Kafka la trasformazione non sia mai solo una questione di passaggio tra stati opposti (uomo e animale), piuttosto un processo continuo, dove "le forme del passaggio sono più importanti delle essenze iniziale e finale". È evidente anche in *Samsa in Love*, dove la riacquisizione della postura eretta o della capacità di camminare su due gambe non implica una completa umanizzazione di Samsa, ma rivela la complessità del divenire. Inoltre, Gregor e Pietro percepiscono diversamente la temporalità sia a livello di enunciato che di enciclopedia (Marrone *ivi*, p.



81): il primo non capisce perché c'è tumulto in città e perché la sua casa è vuota, non ha vissuto il tempo umano, ci si è trovato scaraventato dentro.

Ne *La metamorfosi*, *Una relazione per un'Accademia* e *Samsa in love* risaltano i passaggi intermedi presentati all'interno della cornice marcata da inizio e fine, cioè le procedure di trasformazione a costituzione dell'ibrido che deve acquisire le competenze per reimparare a esistere, a esserci. Gregor e Pietro apprendono le fondamenta della traduzione degli elementi distintivi di una specie all'altra, programmi, valori, volizioni, gusti e disgusti. Basta pensare al primo pasto di Samsa da umano.

Murakami sembra appropriarsi di questa lezione kafkiana, utilizzando la figura del corpo trasformato come luogo di mediazione tra l'interiorità e l'esteriorità, tra il sé e l'altro. Come in Kafka, anche in Murakami il corpo trasformato diventa uno spazio in cui si gioca la possibilità (o l'impossibilità) di comunicare, di essere riconosciuti e accettati, rimanendo sospesi tra il mondo umano e quello animale.

Il verso e il tipo di metamorfosi – unanimale, di maturazione da adolescente a adulto, di transizione da donna a uomo – “non modifica la forma dell'impianto triadico corpo/soggetto/spazio” bensì contribuisce a tematizzare “il dispositivo della via d'uscita (traduzione tattica della deleuziana linea di fuga) da uno spazio assai angusto, una gabbia” (Marrone 2024c, p. 220), metaforica o allegorica, alla presa di responsabilità della dimensione onirica che realizza l'idea.

La strategia del cambiamento inizia da qui.



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.

- Amitrano, G., 2015, "Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki's Fiction", in *Japanese Language and Literature*, vol. 49, n. 1, *Special Section: Beyond English Translators Talk about Murakami Haruki*, pp. 201-220, www.jstor.org/stable/24615100, consultato il 12 ottobre 2024.
- Barthes, R., 1967, *Système de la Mode*, Paris, Seuil; trad. it. *Il sistema della moda*, a cura di B. Terracciano, Milano, Mimesis 2024.
- Brod, M., 1937, *Franz Kafka. Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente)*; trad. it. *Una biografia*, Mondadori, Milano 1956.
- Chozick, M. R., 2008, "De-Exoticizing Haruki Murakami's Reception", in *Comparative Literature Studies*, 45 (1), pp. 62-73.
- Fabbri, P., 1988, "Introduzione", in A. J. Greimas 1987a.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997.
- Greimas, A. J., 1987a, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, a cura di G. Marrone, Palermo, Sellerio 1988.
- Greimas, A. J., 1987b, "Lezione" inaugurale tenuta in occasione del primo seminario "I maestri della ricerca", Scuola Internazionale di Scienze Umane, Palermo, 27-30 aprile. In Greimas 1995, pp. 171-178.
- Greimas, A. J., 1995, *Miti e figure*, a cura di F. Marschiani, Bologna, Esculapio.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori 2007.
- Kafka, F., 1915, *Die Verwandlung*, Leipzig, Kurt Wolff; trad. it. *La metamorfosi*, Milano, Garzanti 1978.
- Kafka, F., 1917, *Ein Bericht für eine Akademie*, Leipzig, Kurt Wolff; trad. it. "Una relazione per un'accademia", in *Kafka. Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Roma, Newton Compton 1991.
- Kafka, F., 1919, *In der Straßolonie*, Leipzig, Kurt Wolff; trad. it. "Nella colonia penale", in *Kafka. Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Roma, Newton Compton 1991.
- Kafka, F., 1925, *Der Prozess*, Berlin, Roman; trad. it. *Il processo*, Torino, Einaudi, 1983.
- Kafka, F., 1926, *Das Schloss*, München, Roman; trad. it. *Il castello*, Milano, Garzanti 1991.
- Kafka, F., 1927, *Amerika*, München, Roman; trad. it. *America*, Milano, Garzanti 1989.
- Kristeva, J., 1969, *Sémiotiké. Recherches pour une sémiotique*, Paris, Seuil; trad. it. *Semeiotiké. Ricerche per una semantisi*, Milano, Feltrinelli 1978.
- Lévi-Strauss, C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore 1966.
- Lotman, J. M., 1970, *Struktura chudozestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo; trad. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia 1972; trad. ing. *The structure of the artistic text*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Marrone, G., 2024a, *Nel semiocene. Enciclopedia incompleta delle vite terrestri*, Roma, Luiss
- Marrone, G., 2024b, *Della significazione: Testualità, traduzione, culture*, Milano, Mimesis.
- Marrone, G., 2024c, "Arte del digiuno, metamorfosi strategica", in R. Finocchi, P. Peverini, F. Sedda, B. Terracciano, *Miti galeotti. A intelligenza del resto*, Milano, Mimesis, pp. 219-222.
- Merleau-Ponty, M., 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore 1965.
- Murakami, H., 1999, *Supūtoniku no koibito*, Tokyo, Kodansha; trad. it. *La ragazza dello Sputnik*, G. Amitrano, Torino, Einaudi 2001.
- Murakami, H., 2002, *Umibe no Kafuka*, Tokyo, Shinchosha; trad. it. *Kafka sulla spiaggia*, G. Amitrano, Torino, Einaudi 2008.
- Murakami, H., 2013, "Samsa in Love", in *The New Yorker*, 21 ottobre, www.newyorker.com/magazine/2013/10/28/samsa-in-love?currentPage=1, consultato il 14 luglio 2024.
- Murakami, H., 2017a, *Kishidanchō Koroshi. 1: Arawareru idea hen*, Tokyo, Shinchosha; trad. it. *L'assassinio del commendatore. Libro primo: Idee che affiorano*, A. Pastore, Torino, Einaudi 2018.
- Murakami, H., 2017b, *Kishidanchō Koroshi. 2: Utsurou metafā hen*, Tokyo, Shinchosha; trad. it. *L'assassinio del commendatore. Libro secondo. Metafore che si trasformano*, A. Pastore, Torino, Einaudi 2019.
- Murakami, H., 2023, *Machi to Sono Futashika na Kabe*, Tokyo, Shinchosha; trad. it. *La città e le sue mura incerte*, A. Pastore, Torino, Einaudi 2024.



- Pezzini, I., 1996, “Percezione e spazialità nella ‘Metamorfofi’ di Kafka”, in *Versus: quaderni di studi semiotici*, n. 73/74, pp. 103-121; poi in I. Pezzini, 1998, *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
- Ricœur, P., 1984, *Temps et récit, vol. II*, Paris, Seuil.
- Sōseki, N., 1908, *Kōfu*, in *Asahi Shimbun*; trad. it. *Il minatore*, Antonio Vacca, Youcanprint 2015.
- Wasihun, B., 2014, “The Name ‘Kafka’: Evocation and Resistance in Haruki Murakami's ‘Kafka on the Shore’”, in *MLN*, vol. 129, n. 5, pp. 1199-1216.