

Lorenza Bottacin Cantoni

**Kafka body artist.**

**Psicosomantica di un artista del digiuno**

*Non ho interessi letterari, ma sono fatto di letteratura. Non sono altro e non posso essere altro.*

Franz Kafka

Franz Kafka muore il 3 giugno 1924 durante il ricovero in una clinica per la cura della tubercolosi nei pressi di Vienna. Ventuno giorni di agonia precedono il decesso dello scrittore praghese: le complicazioni dei sintomi della malattia lo costringono all'afasia e al digiuno: è lecito pensare che sia morto di fame. È noto che Kafka avesse un rapporto difficile con il cibo, rapporto da cui dipendono le varie diagnosi (rigorosamente postume) ad opera di critici, letterati e psicanalisti di anoressia o bulimia nervosa<sup>1</sup>.

Queste letture sono certamente legate all'ampio numero di annotazioni che lo stesso Kafka riporta circa il suo stato di salute, alle lettere nelle quali racconta dettagliatamente al malcapitato destinatario quali sintomi lo affliggono e, in generale, alle testimonianze che certificano una generale condizione valetudinaria dell'autore della *Metamorfosi*. Sebbene la malattia diventi, per Kafka, una vera e propria *patologia*, cioè un discorso intorno al patire corporeo, non è sufficiente ridurre Kafka a un malato e le sue opere a espressioni meramente psicopatologiche; non si può nemmeno passare al colino il cosmo letterario kafkiano, filtrando le vicende private e biografiche dell'autore, né risulta particolarmente interessante scoprire che Kafka, nel narrare una vicenda, si rifaccia a un evento vissuto in prima persona o riporti qualcosa che gli è avvenuto o ricollochi particolari che gli sono capitati sott'occhio.

<sup>1</sup> Si vedano, tra gli altri, M. M. Fichter, *The anorexia nervosa of Franz Kafka*, in "International Journal of Eating Disorders" 6, 1987, pp. 367-377; R. Girard, *Anoressia e desiderio mimetico* (2008), trad. it. di C. Tarditi, Lindau, Torino 2009; S. Wilke, C.L. Wilke-Gray, *Performing Hunger. Fasting in Franz Kafka's Hunger Artist as Poetic Practice*, in "German Ecocriticism in the Anthropocene" 10, 2017, pp. 147-164

Molto più utile è, piuttosto, rileggere il gesto letterario di Kafka alla luce di una riflessione sulle pratiche del corpo. Se, da un lato, è impossibile scindere la vita di Kafka (come di qualsiasi altro scrittore) da quanto narrato nelle opere e, dall'altro, è assai poco fecondo leggere qualsiasi opera letteraria come la semplice cronaca del vissuto, visto che l'opera è sempre altra rispetto alla vita e si colloca in un regno differente rispetto al vissuto stesso, è tempo, allora, di considerare la scrittura kafkiana come gesto artistico peculiare, come un *esercizio* che coinvolge il corpo dell'autore prima e ancor più che la vita concreta, quotidiana, familiare. Il gesto della scrittura, inteso come messa in parola del vissuto, è praticato da Kafka con rigore e costanza ossessivi. La messa in parola, poi, rende autonomo il 'fatto' narrato, espropriando l'autore: l'esperienza non è più di chi narra. Consegnata alla parola, più che universalizzarsi, essa diviene 'di nessuno' si fa neutra: la letteratura è il passaggio alla terza persona nella narrazione che erode l'identità nell'*opera*<sup>2</sup>. "Il racconto neutralizza la vita: ciò non significa che non abbia rapporto con essa, ma che vi si riferisce in un rapporto neutro. [...] La voce narrativa [...] non può incarnarsi"<sup>3</sup>.

Kafka vive in 'prima persona' il passaggio alla terza persona attraverso il gesto dello scrivere e fa di questo passaggio la sua intera esistenza. Egli cerca di conferire, tramite l'esercizio, una forma alla vita: gesto della scrittura e gesto letterario diventano una forma di *askesis* che viene definita qui "*bios graphikos*" – da non confondere con la biografia né con l'autobiografia comunemente intesa<sup>4</sup>.

Il *bios graphikos* di Kafka è un modo d'essere *incarnati*, un esercizio spirituale e corporeo effettuato da (e grazie a) un corpo che emette scrittura esercitandola ed esercitandosi. L'esercitare è qui inteso nel doppio senso della pratica, ma anche del "buttare fuori", *ex-arcere*, dello spingere fuori dal corpo qualcosa che il corpo stesso genera spontaneamente, ma che può, tuttavia essere in qualche modo disciplinato.

Da questo punto di vista, allora, la scrittura di Kafka può essere interpretata come una peculiarissima forma di *body art*, laddove il *body artist* utilizza il proprio corpo, con le sue secrezioni, le sue dimensioni ecc., per

<sup>2</sup> Non è possibile, in questa sede, approfondire lo sfondo teoretico del plesso scrittura-letteratura-opera, ma si sottolinea che la base delle riflessioni presentate in queste pagine è di derivazione blanchotiana; in particolare si veda, in questo caso, M. Blanchot, *La conversazione infinita. Saggi sull'insensato gioco di scrivere* (1969), introd. di G. Bottioli, trad. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 2015, pp. 458-467.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 458-466.

<sup>4</sup> Masini parla del rapporto tra dolore e scrittura in Kafka facendo riferimento alla mistica ebraica e alla cabbala e definendo la scrittura come una forma di gnosi del significato. Cfr. F. Masini, *Kafka. La metamorfosi del significato*, a cura di E.C. Corriero, Ananke, Torino 2010, pp. 171-182.

mettere in scena una performance per la quale si è esercitato e dipende interamente dal proprio corpo<sup>5</sup>. Naturalmente, non è possibile assimilare semplicemente qualsiasi forma di scrittura alla *body art*, dal momento che la performance di *body art* è legata alla contingenza del *body*, cioè dell'individuo in carne e ossa (l'artista), mentre la scrittura è alienazione dalla contingenza del soggetto che scrive (banalmente: l'opera sopravvive al suo autore).

In che senso è, allora, possibile parlare di Kafka come di *body artist*? In che modo questa interpretazione del gesto letterario kafkiano si relaziona alla forma d'arte letteraria?

Per rispondere non ci si limiterà a riprendere un topos ricorrente negli studi kafkiani in cui si collega la scrittura a una messa in forma di stati fisici o a una *sintomatologia* della condizione dell'autore, ma si intende, piuttosto, individuare l'aspetto *fisiologico* della letteratura per Kafka, cioè la scrittura come bisogno primario dell'organismo; in secondo luogo si cercherà di definire l'orizzonte del *bios graphikos* (distinto dalla biografia e dall'autobiografia) e della performance di fronte a un pubblico e infine si illustrerà l'influsso della scrittura sul corpo di Kafka, cioè qual è il contraccolpo prodotto dalla letteratura sulla vita dello scrittore attraverso il passaggio dall'io all'egli e attraverso la trasformazione del corpo stesso.

Per Kafka la scrittura non è solo un *medium* che traduce la forza in forma, ma è un *modo di essere corpo*, una declinazione dell'incorporazione che addirittura conferisce integrità al corpo al punto di trasfigurarlo. Kafka sembra ribaltare la dinamica per la quale vi è un individuo in carne e ossa, che trasforma la materia insignificante e la traduce nel mondo simbolico dell'arte<sup>6</sup>. Non si tratta più di un autore che crea artisticamente un'opera: in Kafka l'esigenza fisiologica della scrittura crea l'autore, non perché l'opera preesiste all'autore, ma perché si fa facendosi corpo (e quindi producendo un'identità), si sviluppa organicamente insieme al corpo al punto tale da produrre un contraccolpo sul corpo, da logorare il vissuto come una malattia o da elevarlo come una prestazione atletica.

La scrittura letteraria – evidenza Blanchot – corrisponde al tentativo di compiere una paradossale esperienza, quella dell'immaginario: passare dall'io all'egli. La scrittura è estraneità a se stessi, è consegnarsi a un'esteriorità senza padrone, senza legge dal momento che: “La legge è il culmine,

<sup>5</sup> Per una puntuale analisi del tema della *body art*, si vedano: L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. (La Body-art e storie simili)*, Prearo, Milano 1974; T. Warr, A. Jones, *The Artist's body. Themes and motives*, Phaidon, London 2000; S. O' Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2011.

<sup>6</sup> Anche se, come rileva Calasso, è “goffo” parlare di simbolico in Kafka perché “i simboli appartenevano a ogni sua percezione, così come la liquidità appartiene alla percezione dell'acqua”; R. Calasso, K., Adelphi, Milano 2005, p. 135.

non ne esistono altri. La scrittura sta fuori dall'arbitrato tra l'alto e il basso<sup>7</sup>". La scrittura è un movimento incessante come quello del cacciatore Gracco o dell'agrimensore che cerca di accedere al castello: un andare-e-venire erratico tra due estremi, l'alto e il basso, che non possono accogliere definitivamente lo scrittore per donargli la quiete attraverso la realizzazione dell'opera.

Scrivere per Kafka non è un'esigenza totalizzante, è una forma di preghiera, "un'operazione di culto che lo mantiene in vita<sup>8</sup>", è *askesis*, allenamento, disposizione fisica, dieta: la scrittura, cioè il processo grafogeno kafkiano, innerva interamente tanto i *Diari* quanto la corrispondenza, quanto i romanzi e i racconti. Tutto ciò che viene scritto (e anche ciò che non si scrive) esprime una riflessione sulla scrittura e sulla letteratura stesse.

Nell'universo kafkiano non si assiste tanto al riversarsi della vicenda personale quotidiana dello scrittore in ciò che scrive, ma piuttosto al traci-mare dello scritto sulla vita: la piena della scrittura periodicamente inonda e subissa il vissuto dell'autore. A questo punto tutte le letture di stampo freudiano che tendono a interpretare l'opera alla luce del vissuto sulla base di testimonianze, annotazioni e corrispondenze esaminate con una minuziosità che tende al voyeurismo debbono essere accantonate. Non si tratta di assumere una postura ermeneutica neutrale che esclude l'opera dal contesto, quanto di proporre una modalità differente di analisi del plesso artista-opera che mira a evidenziare la coincidenza – spesso dolorosa, talvolta fatale, raramente felice – tra opera e vita, tra pratica artistica e quotidianità. "È a forza di voler decifrare che i kafkologi hanno ucciso Kafka<sup>9</sup>".

Come avviene nelle *performance* di body art, anche nel caso della scrittura kafkiana vi è una concomitanza di opera e gesto produttivo, in un legame con il presente del qui e ora e della presenza in carne e ossa dell'artista, perché il suo corpo, nel momento della performance, è il *medium* e il supporto per l'opera tanto quanto lo sarebbero tela, tempera e pennelli per un pittore. La letteratura, a rigore, si presenta come l'arte che maggiormente si distacca dal vissuto quanto dalla sensibilità in senso stretto, dal momento che non richiede l'utilizzo di uno o più sensi specificamente impiegati nella fruizione: nel percorso di graduale e fatale spiritualizzazione dell'arte di hegeliana memoria<sup>10</sup>, la letteratura si potrebbe a pieno titolo considerare il cadavere dell'arte. Ecco perché può apparire bizzarro considerare la scrittura come arte del corpo, come pratica artistica incarnata

<sup>7</sup> M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 523.

<sup>8</sup> F. Fortini, *Capoversi su Kafka*, introd. di G. Lupo, note a cura di E. Nencini, Hacca, Matelica (MC) 2017, p. 41.

<sup>9</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo* (1986), trad. it. di E. Marchi e S. Ravano, Adelphi, Milano 2008, p. 183.

<sup>10</sup> Cfr. G. W. Hegel, *Lezioni di estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2005.

che Kafka porta al limite, esasperando l'intreccio dinamico e polarizzato tra arte e vita in modo ancor più radicale di qualsiasi *body artist* legittimamente etichettato come tale. Leggere insieme diari e opere in prosa, a questo punto, corrisponde quasi ad assistere alla registrazione di una performance in cui si osserva tanto il gesto quanto il prodotto del gesto stesso.

### L'impulso narrativo e l'esigenza dell'opera

La scrittura per Kafka fin da subito un *appetito*, un bisogno fisiologico che richiede un certo impegno di energie e addirittura un certo sforzo fisico a cui il corpo dell'autore non è ancora allenato. Letteratura ed enunciazione fanno tutt'uno col desiderio<sup>11</sup>, Scrivere è spossante:

Siccome sembro finito dalle fondamenta (l'anno scorso non mi sono svegliato per più di 5 minuti), dovrò ogni giorno o augurarmi di esser lontano da questa terra, o senza potervi scorgere neanche la più modesta speranza, dovrò ricominciare da capo e da bambino. Esteriormente mi troverò in una situazione più facile di allora. A quei tempi, infatti non tendevo ancora con scialbo presentimento a una *espressione che fosse di parola in parola collegata con la mia vita e io dovessi stringere al mio petto, mentre essa doveva strapparmi dal mio posto. Con quanta pena e quanto dolore* (certo non paragonabile col presente) ho cominciato! [...] Una volta avevo progettato un romanzo [...]. Incominciai a scrivere soltanto alcune righe qua e là perché *subito mi stancava*. Così una volta, durante un pomeriggio domenicale, mentre eravamo in visita dai nonni, dove *avevamo mangiato un pane particolarmente tenero e spalmato di burro*, [...] scrissi alcune cose sulla mia prigione.<sup>12</sup>

L'impulso alla messa in parola è affaticante e per poterlo assecondare occorre una merenda calorica. Scrivere è un desiderio che si impossessa dell'autore; fino al 1912 circa, esso è talmente selvaggio, crudo e indomito, che il giovane non sa bene come rapportarvi: si sente preda di un'esaltazione che teme, ma a cui anela,<sup>13</sup> pur presagendone l'istanza totalizzante. Ma la notte del 22 settembre del '12 segna un punto di svolta nella vita dello scrittore. Kafka firma – letteralmente! – la sua *Condanna*<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), trad. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 2017, p. 75.

<sup>12</sup> F. Kafka, *Diari*, trad. it. di E. Pocar, in Id., *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 200, pp. 151-152 (19 gennaio 1911, corsivi miei).

<sup>13</sup> Come quando annota che l'ispirazione lo rende a un tempo felicissimo e infelicissimo, ma che lo rende capace di tutto e in particolare di scrivere: "se butto giù una frase qualunque [...] essa è già perfetta"; ivi, p. 154 (19 febbraio 1911).

<sup>14</sup> Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario* (1955), con un saggio di J. Pfeiffer, e una nota di G. Neri, trad. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario* Einaudi, Torino 1967, p. 43.

Egli scrive tutta la notte con uno “sforzo spaventevole” che si accompagna al godimento di vedere svilupparsi la narrazione:

Più volte portai questa notte il mio peso sulle spalle. [...] Spenta la lampada al chiaro del giorno. Lievi dolori cardiaci. [...] Conferma della convinzione che con la stesura del mio romanzo mi trovo in vergognose bassure dello scrivere. Soltanto così si può scrivere, soltanto in una simile continuità, con una così completa apertura del corpo e dell'anima.<sup>15</sup>

Kafka si precipita nella stanza delle sorelle, vuole leggere loro il frutto della nottata insonne e già assapora il momento in cui darà lettura della *Condanna* agli amici e soprattutto a Max Brod: l'impulso al mettere in parole, infatti, non si esaurisce nell'atto di scrivere. Il gesto letterario si compie attraverso la fruizione di un pubblico, di cui Kafka ha estremo bisogno non per vanità, ma per la necessità di “stringersi fisicamente contro la sua opera<sup>16</sup>”. La *Condanna* sancisce la consapevolezza, in Kafka, di ‘poter’ scrivere, tuttavia la scrittura non è mai in suo potere: come un processo corporeo spontaneo, non dipende da lui. Nessuna garanzia di giungere a un punto fermo, di conquistare la scrittura conquistando se stessi, dunque: se il corpo è il solo elemento su cui fondare un'identità soggettiva, anche negli stati di incoscienza, ma paradossalmente rimane indomabile nelle sue manifestazioni più elementari, altrettanto la scrittura è il solo mezzo che possa confermare a Franz Kafka di essere Franz Kafka, ma nel farlo lo sdoppia, lo lacera non solo metaforicamente (come avviene per innumerevoli autori), ma anche a livello fisico.

L'impulso allo scrivere (irriflesso, incontrollabile) s'incanala in esigenza dell'opera cioè nella speranza di riuscire a far decorrere i sintomi che inducono a scrivere: “1.Digestione 2.Nevrastenìa 3.Emozione 4.Incertezza interiore<sup>17</sup>”. In queste quattro fasi convulse, nell’ “impossibilità fisica di scrivere” e nel “relativo bisogno interiore<sup>18</sup>” che preludono alla scrittura, emerge un appetito bulimico che è tanto corporale quanto interiore.

Il mondo immenso che ho in testa! Ma come liberare me e il mondo senza spezzarmi? È meglio spezzarsi mille volte che rattenerlo o seppellirlo in me. Sono qui per questo, me ne rendo perfettamente conto.<sup>19</sup>

Un appetito da soddisfare e una serie di energie da liberare: la dinamica bulimica della scrittura di Kafka si arricchisce di altri due elementi,

<sup>15</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., p. 373 (23 settembre 1912).

<sup>16</sup> M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 44.

<sup>17</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., p. 384 (4 maggio 1913).

<sup>18</sup> Ivi, p. 382 (2 maggio 1913).

<sup>19</sup> Ivi, p. 385 (21 giugno 1913)

il senso di colpa a cui è strettamente legata la consapevolezza che per mille altre volte tutto si ripeterà. La scrittura non è, quindi, per Kafka, semplicemente esaltazione, ma anche bisogno di cui vergognarsi e a cui dare sfogo in solitudine<sup>20</sup>. Non c'è spazio per una vita normale quando si imbocca il sentiero ininterrotto e privo di meta della letteratura.

### La doppia vita di Kafka

La scrittura si oppone alla vita quotidiana del Kafka impiegato. Innumerevoli sono i passi in cui si avverte la sofferenza – o l'insoddisfazione – dello scrittore rispetto al lavoro d'ufficio che gli sottrae tempo ed energie. Fin dal 1910 Kafka fatica a trovare un ritmo che gli consenta di dedicarsi alla scrittura senza che questa esigenza fisiologica interferisca con un'esistenza normale come farebbe una malattia o un *handicap* fisico. Addirittura la dettatura di una lettera alla stenografa diviene occasione di scontro tra scrittura e vita che ha un contraccolpo fisico:

Nella conclusione, che avrebbe dovuto riuscire alata, m'incagliai e non potei che guardare la dattilografa Kaiser la quale, come al solito, divenne molto vivace, spostò la sedia [...] richiamando l'attenzione di tutto lo studio sul mio *infortunio* [...]. Finalmente trovo la frase “bollare a fuoco” e il periodo relativo, ma *trattengo tutto in gola* con un senso di schifo e di vergogna come se fosse carne cruda, *carne tagliata dal mio corpo (tanta fatica mi è costata)*. Infine la dico, ma mi rimane il profondo spavento che tutto sia pronto dentro di me per un lavoro poetico che per me sarebbe una soluzione divina e *il vero modo di acquistare vita*, mentre qui in ufficio, per colpa di una pratica così miserabile, devo *privare di un pezzo di carne un corpo* capace di tanta felicità.<sup>21</sup>

Appare con grande chiarezza la carnalità del gesto della scrittura kafkiano. La scrittura è parte integrante dell'individuo Kafka, che scrive sempre: non può fare altro perché scrivere è una *cinestesia* del suo corpo. Anche quando per giorni non traccia una riga, annota che non ha scritto, come testimoniano innumerevoli passi nei diari in cui si legge “oggi non ho scritto nulla”, “da tre giorni nemmeno una riga”, “niente” e via dicen-

<sup>20</sup> Non si contano i passi in cui Kafka parla della necessità di essere solo per poter scrivere, lontano dalla famiglia, dalla fidanzata Felice Bauer, dalla vita di società. In particolare, le annotazioni del 1913 fanno sovente esplicito riferimento al suicidio (di cui si parlerà brevemente in seguito) e alla necessità di sottrarsi al mondo, una tensione che è possibile accostare all'idea di ridursi fino a somigliare ai piccoli animali come Giuseppina la cantante, ma anche come lo strano inquilino della *Tana*, solo per citare alcuni esempi.

<sup>21</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., pp. 184-185 (3 ottobre 1911, corsivi miei).

do. C'è uno iato, o uno "sdoppiamento"<sup>22</sup> tra la quotidianità cui Kafka vorrebbe tendere e la sua vocazione, o meglio il suo impulso, che va gradualmente assottigliandosi fino a divenire quel che si definirà come *bios graphikos*, gesto di scrittura come gesto originario dell'esistenza per la letteratura e vita che si fa interamente scrivendo fino a morire di scrittura.

Sebbene Kafka cerchi di coniugare la sua attività di autore con l'impiego in ufficio, tenti di costruirsi una vita tranquilla intessendo relazioni sentimentali, sociali e politiche<sup>23</sup>, tutto risulta, a un certo punto, impossibile. Ogni progetto naufraga nell'oceanica esigenza di scrivere che diventa preponderante, avvince anima e corpo: qualsiasi cosa distolga Kafka dalla performance della sua vita come vita dedicata alla scrittura, come *askesis* della scrittura, è insopportabile. Perfino l'amore per Felice, che pure Kafka non nega, rappresenta un ostacolo alla vera vita dello scrittore.

Ritornato da Berlino. Venni legato come un delinquente. Se con catene vere mi avessero messo in un angolo con davanti i gendarmi e mi avessero lasciato guardare soltanto così, non sarebbe stato peggio. E questo fu il mio fidanzamento. E *tutti si sforzavano di farmi vivere* e, non riuscendo, di sopportarmi com'ero.<sup>24</sup>

La costrizione fisica e il senso di immobilità testimoniano che la vita di Kafka non è ancora giunta alla sua piena realizzazione come *bios graphikos*. Kafka, comunque, manifesta precocemente i sintomi di questa malattia mortale degenerativa che è il *bios graphikos*. Il 15 dicembre del '10, per esempio, Kafka verga alcune righe sul suo stato psicofisico:

Sono infatti come di pietra, sono come il mio monumento funebre, e qui non c'è spazio per il dubbio o la fede, per amore o ripugnanza, per coraggio o paura in particolare o in generale, ma vive soltanto una vaga speranza non migliore delle iscrizioni sulle pietre sepolcrali. Quasi nessuna delle parole che scrivo è adatta alle altre [...] i miei dubbi stanno in cerchio intorno a ogni parola e li vedo prima della parola, ma che dico? Non vedo affatto la parola, la invento! [...] Quando mi siedo alla scrivania non mi sento meglio di chi, in mezzo al traffico della Place de l'Opéra, cade e si rompe le due gambe. Nonostante il rumore, tutti i veicoli corrono in silenzio [...] ma meglio delle guardie fa ordine il dolore.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Prodotto dal rovesciamento della qualità del soggetto dell'enunciato che assume il movimento reale del soggetto dell'enunciazione (cfr. G. Deleuze, G. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 56).

<sup>23</sup> Per quanto concerne l'attività politica di Kafka, si veda M. Löwy, *Kafka sognatore ribelle* (2004), trad. it. di G. Lagomarsino, Elèutera, Milano, 2007, pp. 15-42.

<sup>24</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., p. 452 (6 giugno 1914, corsivi miei).

<sup>25</sup> Ivi, p. 141.



Dalla forma artistica apparentemente più “spiritualizzata” emerge una sintomatologia, un’estraneità al volere, un’indipendenza capricciosa affatto simile ai mutamenti del corpo: il dolore della frattura delle ossa oscura interamente lo spazio e tempo di chi lo patisce, che viene proiettato in una dimensione spazio-temporale differente e distorta. La scarica energetica del dolore, come quella della scrittura, è quella richiesta da una performance artistica o sportiva: è faticosa, spossante.

La mia energia non è più sufficiente a formulare una proposizione. Eh sì, se si trattasse di parole, se bastasse aggiungere una parola e si potesse allontanarsi con la coscienza tranquilla di aver completamente empito di sé questa parola.<sup>26</sup>

La scrittura non è semplice messa in forma dell’esperienza è esperienza della messa in forma. Quell’arte che, per quanto concerne la fruizione, richiede minore impegno al sensibile, rivela, invece, una soverchiante potenza ‘fisica’. L’assenza di esercizio di *aisthesis* nella produzione e nella fruizione letteraria è solo apparente. Il racconto *Nella colonia penale*, scritto nel 1914, rimaneggiato tra il ’16 e il ’18 e dato alle stampe nel ’19 rappresenta un passo ulteriore verso la realizzazione del *bios graphikos*. Il racconto tematizza il potere della scrittura e della parola sulla corporeità. L’azione ha luogo in un campo di detenzione in cui arriva un viaggiatore incaricato di ispezionare il campo e stilare un rapporto sulle tecniche punitive attuate. Kafka descrive un macchinario per seviziare e giustiziare il condannato: si tratta di un erpice montato su di un supporto di vetro (bisogna *vedere* la tortura), dotato di aghi che scrivono pungendo il condannato e che contemporaneamente aghi che spruzzano e acqua per lavare via il sangue rendendo sempre visibile la scrittura. Il condannato viene fatto sdraiare sotto l’erpice, legato con delle cinghie, e la scrittura viene eseguita secondo dei disegni complicatissimi:

Non è bella grafia per scolaretti. Occorre leggerla a lungo [...]. Naturalmente non può essere una scrittura semplice; non deve uccidere subito, bensì, in media, nell’arco di dodici ore; la svolta è calcolata per la sesta ora. Dunque molti, molti ornamenti debbono avvolgere la scrittura vera e propria; la scrittura vera abbraccia solo il ventre con una stretta cintura [...]. L’erpice [...] scrive sempre più in profondità per dodici ore. Nelle prime sei il condannato vive quasi come prima, soffre soltanto. Dopo due ore [...] l’uomo non ha più la forza di gridare. In questa ciotola a capo del letto, dotata di resistenza elettrica, viene messa una pappa di riso caldo, e l’uomo, se ha voglia, può prenderne quel che riesce ad afferrare con la lingua. Nessuno si lascia sfuggire

<sup>26</sup> Ivi, p. 147 (27 dicembre 1910).

l'occasione. [...] *Solo intorno alla sesta ora il condannato perde il piacere del cibo [...]. Come si fa silenzioso l'uomo intorno alla sesta ora! Anche nel più stupido balugina un riflesso di comprensione. Comincia attorno agli occhi. Di lì si diffonde [...]. Non succede nient'altro, solo l'uomo comincia a decifrare la scrittura, appuntisce le labbra come se fosse in ascolto, [...] non è facile decifrare la scrittura con gli occhi, ma il nostro uomo la decifra con le ferite.*<sup>27</sup>

Quando la scritta (che riporta la sentenza) è completata e perfettamente leggibile agli spettatori il “colpevole”, scritto a morte dall'erpice, è ormai un corpo senza vita. Dalla descrizione della tortura emergono alcuni aspetti interessanti: in primo luogo, la scrittura uccide, ma non subito, bensì dopo un certo tempo e secondo un preciso sviluppo; in seconda battuta, la scrittura non è mera comunicazione di un messaggio, ma richiede uno sforzo di comprensione, serve esperirla fin nella carne per capirla e la consapevolezza di quel che verrà scritto coincide con la perdita dell'appetito, del gusto della vita, dopo aver addirittura rinunciato a gridare di dolore o a lamentarsi. Infine la scrittura, penetrando in profondità nella vita, consuma anima e corpo: il condannato non vuole e non può parlare né gridare (diventa quasi un *infans*) e non vuole più mangiare<sup>28</sup>.

Occorre ascoltare attentamente con il proprio corpo la scrittura: ecco la vera componente prettamente estetica dell'arte letteraria, laddove *aisthesis* corrisponde certamente alla percezione sensoriale legata tanto agli organi di senso (cfr. Platone, *Teeteto*, 156b) quanto alla sfera conoscitiva (Platone, *Fedro*, 240d, dove il termine compare anche in concomitanza con la manifestazione del divino al passo 111b; Aristotele, *Metafisica* 980a 22 e *Poetica* 1456b 16), ma è originariamente legata all'udito, dal momento che αἰσθησις deriva da αἰσθάνομαι (percepire, sentire), a sua volta proveniente da αἶω che denota precisamente la percezione uditiva e, in seguito, l'obbedienza a un comando.

La contaminazione occulta della scrittura con la materialità, con la passività dell'udito, si riverbera, nel racconto, in un corpo inciso e attraversato dagli aghi poiché solo attraverso la sofferenza fisica si può realmente comprendere il ‘messaggio’.

Non è, quindi, sufficiente parlare degli effetti ‘psicologici’ dello scrive-

<sup>27</sup> F. Kafka, *Nella colonia penale* (1914), trad. it. di R. Paoli, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 2017, pp. 256-257 (corsivi miei).

<sup>28</sup> Bataille dedica diverse pagine al rapporto tra infanzia, puerilità e gioco in Kafka: la letteratura è paradossalmente attività *infantile*, secondo il giudizio del padre di Kafka, ludica e non seria, capricciosa. Proprio per questo, essa diviene l'attività sovrana perché *non serve* a niente, è energia straripante capace di creare un gioco e di renderlo la cosa più seria del mondo, di *illudere* che esso sia la vita stessa. La letteratura kafkaiana è moto di gioia puerile e spontaneo che sovranamente mette in parola e mette a morte, contemporaneamente. Cfr. G. Bataille, *La letteratura e il male* (1957), trad. it. di A. Zanzotto, SE, Milano 2006, pp. 137-153.

re, che è invece possessione che spopessa l'autore di quelle funzioni vitali di base quali il sonno, la facoltà di parola e soprattutto l'appetito. Così, come vi è un *bios graphikos*, vi è anche una morte di scrittura e non è quella della *Colonia penale*, in cui non c'è ancora perfetta coincidenza tra scrittura e corporeità. Quando l'energia del corpo si traduce interamente in produzione di parole, in narrazione, l'intera esistenza di chi scrive appare trasfigurata. Il *bios graphikos* non è un genere letterario, è la vita per la letteratura, è una degenerazione che nega la vita, è il vivere stesso che si consuma nella parola.

Se *Nella colonia penale* si assiste ancora a una scrittura che agisce come dispositivo di potere alieno al corpo, con il passare del tempo Kafka assottiglia questa distinzione tra individuo e arte. Il graduale assorbimento della vita nella scrittura o l'invasione di campo dell'arte nella vita è registrata nei diari, nei quali ai brani in prosa e ai resoconti di fatti quotidiani si alternano notazioni prettamente sintomatologiche riguardanti lo stato di salute di Kafka<sup>29</sup>.

Il corpo è uno dei grandi protagonisti dei diari; Kafka lo ritiene ripugnante e ancor di più teme la ripulsa altrui, si vergogna del proprio corpo, che, cionondimeno, deve essere mantenuto in forma attraverso attività sportive come il nuoto o la corsa, ma anche tramite il dormire scoperto o indossare cappotti leggeri (a Praga può risultare sgradevole)<sup>30</sup>.

L'ossessione per il corpo induce Kafka ad adottare un'alimentazione vegetariana a dispetto delle nutrienti pietanze cucinate dalla madre, a non indulgere nei vizi di Bacco e tabacco e a seguire comportamenti che rassomigliano l'anoressia o la bulimia, come accennato in precedenza<sup>31</sup>. Il corpo catalizza le energie e produce scrittura, quindi l'allenamento, le pratiche dietetiche, le passeggiate, così come i momenti di malessere, rispecchiano una fisiologia che è tutta impiegata nella produzione di parole.

Kafka allena i 'muscoli' della scrittura, disciplina le energie dello scrivere in vista dell'opera: il *bios graphikos* non è solo produzione di mate-

<sup>29</sup> Kafka annota la temperatura, per esempio "37,4" (17 marzo 1922), si lamenta innumerevoli volte dell'insonnia, dello scarso riposo, del mal di capo, (come per esempio il 29 settembre o il 3 novembre del 1915, ma basta aprire una pagina qualsiasi dei *Diari* per capire il pessimo rapporto col sonno di Kafka), evoca il proprio nervosismo (8 febbraio 1912, 6 ottobre 1915), lamenta dolori alle articolazioni (29 gennaio 1915) o dei problemi digestivi (24 novembre 1911), insomma i *Diari* sono costellati di report medici di resoconti di stati corporei che testimoniano l'intima coincidenza di corpo e gesto letterario.

<sup>30</sup> Come sottolinea Starobinski, il corpo preoccupa Kafka nella misura in cui rappresenta un confine invalicabile: non si scappa dal proprio corpo, gli si appartiene. Questo rappresenta per Kafka una scissione essenziale, una falla o un peccato capitale: "l'incarnazione è un atto mancato"; J. Starobinski, *Le mystère du corp*, in J.-P. Morel, W. Asholt (a cur di), *Franz Kafka*, L'Herne, Paris 2014, p. 120 (trad. it. mia).

<sup>31</sup> Cfr. E. Pawel, *The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka*. Farrar Straus & Giroux, New York (NY) 1984, p. 208.

riale verbale, ma è anche tentativo di creare un'opera, cioè di staccarsi dalla propria presenza corporale abietta per dare vita a un oggetto peculiare, il racconto, che è altro da sé e ha statuto autonomo. Il *bios graphikos* supera così la categoria di body art e si configura come esperienza limite: "tutta questa letteratura è assalto al limite"<sup>32</sup>. Il corpo stesso di Kafka è una macchina da scrivere come l'erpice della colonia penale e produce uno scritto che non è solo lavoro artistico, ma condizione di esistenza<sup>33</sup>:

Anche se prescindo da tutti gli altri ostacoli (condizioni fisiche, genitori, carattere), ottengo un'ottima scusa del fatto che nonostante tutto, non mi limito alla letteratura [...]. Ora provo e provavo già nel pomeriggio un grande desiderio di liberarmi completamente dalla mia ansietà scrivendone e, come esce dal profondo, di scriverne in profondità, dentro alla carta, o in modo da poter assorbire interamente lo scritto dentro di me. E non è un desiderio artistico.<sup>34</sup>

Sangue e inchiostro, scritto e vissuto si mescolano: Kafka vive la paradossale scissione che dipende da questo mescolio nel *bios graphikos*. Da un lato la vita concreta, l'inafferrabile polimorfismo dell'esperienza, dall'altro il bisogno di fissarla, di immortalarla, di verificarla, di renderla vera, mediante la messa in forma, cioè mediante la scrittura, letteraria, certamente, come azione riuscita (che in fondo non riesce quasi mai del tutto), ma anche scrittura di note, di biglietti... fiumi di inchiostro che certificano un'esistenza che altrimenti non avrebbe forma, non avrebbe senso, non avrebbe consistenza.

Kafka risponde alla sua vocazione, la realizza e si realizza, vive di scrittura e di scrittura muore sia in senso metaforico (l'io muore nell'egli), sia in senso fisico. Il *bios graphikos* di Kafka non è integro, è scisso tra l'istanza totalizzante della scrittura, della *graphé*, della produzione di materia letteraria, e desiderio di *bios*, di vivere normalmente, addirittura in modo borghese come gli altri membri della sua famiglia a eccezione, forse, dell'adorata sorella Ottilia. Scrivere è il solo modo possibile per vivere, per Kafka, ma esso nega la vita, nega la prima persona, l'io, consegnandolo al logorio delle parole, dell'impersonalità della terza persona, di quello che Blanchot definisce il neutro di una parola che non è di nessuno.

Ma il *bios graphikos* è il solo possibile, anche se è un compito impossibile.

Per quanto io sappia, nessuno ha avuto un compito così difficile. Si potrebbe dire: non è un compito, nemmeno un compito impossibile, nemmeno

<sup>32</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., p. 606 (16 gennaio 1922).

<sup>33</sup> Il corpo di Kafka è sempre al limite tra il macchinico e l'animale. Per un approfondimento di questo tema si veda G. Deleuze, G. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., pp. 62-68.

<sup>34</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., p. 278 (8 dicembre 1911).

l'impossibilità stessa, non è nulla [...]. Eppure è l'aria nella quale respiro fin tanto che devo respirare.<sup>35</sup>

Il *bios graphikos* esclude ogni genuina relazione con gli altri perché esclude il sé, lo lacera e lo condanna a morte. L'unica relazione possibile è quella con lo spettatore, il *bios graphikos* necessita dei lettori (ed ecco che i rapporti di Kafka con la maggior parte dei suoi amici e soprattutto i rapporti sentimentali si consumano per via epistolare, mentre lo scrivente agogna una solitudine radicale per potersi dedicare a sé e alla letteratura). Kafka è fuori dalla comunità umana, solo con se stesso, gli tiene compagnia l'egli, che è e non è se stesso, che è frutto di una lacerazione del singolo e di uno spossamento di quanto è proprio. Un 'egli' che è il suo antagonista, lo minaccia nella tana e testimonia la scissione della vita per lo scrivere<sup>36</sup>.

Il *bios graphikos* è coincidenza di vivere e scrivere, ma tra vissuto e letteratura vi è una differenza fondamentale: il vissuto è inafferrabile, la scrittura, la parola, fissa una volta per tutte<sup>37</sup>. Ecco che il *bios graphikos* è una dimensione paradossale in cui un io presente e inafferrabile vuole trasformarsi, passare alla forma una volta per tutte, all'egli sottratto al divenire, immortalato nella scrittura, ma questa si presta a infinite interpretazioni, non dice la verità, bensì il molteplice, la molteplicità stessa. Kafka è quindi condannato a vivere in terza persona questo *bios graphikos* che lo consuma in prima persona. "Egli non vive per la sua vita personale, non pensa per il suo personale pensiero"<sup>38</sup>.

Il *bios graphikos* è negazione del presente vissuto, dell'attimo e della presenza spaziale, *Egli* è in nessun luogo, vive nella diaspora, nell'utopia o nell'atopia dell'immaginario, dello spazio letterario: Kafka si consegna al neutro, alla terza persona, il suo corpo diviene un corpo alla terza persona incapace di parlare, di mangiare, di respirare.

La raccolta *Egli* del 1920 mette in scena la vita alla terza persona. Arendt sottolinea che questo egli è un lui, non un qualcuno qualsiasi e che è un lui sospeso e "tirato ambo i lati" da due estremi, contro i quali combatte, l'origine e la fine<sup>39</sup>. Arendt propone un'analisi temporale

<sup>35</sup> Ivi, p. 609 (21 gennaio 1922).

<sup>36</sup> Cfr. F. Kafka, *La tana* (1923-1924), in Id., *Tutti i racconti*, cit., pp. 468-472.

<sup>37</sup> Parlando dell'esigenza del racconto come forma di rapporto con il reale, Kundera sostiene che la nostra conoscenza "è sempre al passato. Non è mai al presente, al momento in cui accade, in cui è. [...] Per noi il presente [...] è infatti un pianeta inesplorato; perciò siamo incapaci sia di fissarlo nella memoria, sia di ricostruirlo con l'immaginazione. Tutti muoiono senza sapere di aver vissuto"; M. Kundera, *I testamenti traditi* (1993), trad. it. di M. Daverio, Adelphi, Milano 2010, p. 126.

<sup>38</sup> F. Kafka, "Egli", trad. it. di E. Pocar, in Id., *Confessioni e diari*, cit., p. 815.

<sup>39</sup> H. Arendt, *Premessa a Id., Tra passato e futuro* (1961), introd. di A. Dal Lago, trad. it. di

dell'egli come presente. Si può andare oltre: il presente è corpo, presenza mai stabile tesa tra la nascita e la morte, ma questa presenza è infestata dal *bios graphikos*. L'io corporeo perde la sua integrità, così come l'io "psicologico" che non è più unitario scisso, incapace di appropriarsi di sé e di dire il vero su di sé.

L'egli, dice Blanchot, dà voce al neutro non si accontenta di prendere il posto generalmente occupato dal soggetto: l'egli narrativo destituisce il soggetto e impedisce ogni transitività così come ogni oggettività: la parola del racconto parla sempre al neutro e nello spazio neutro del racconto, i portatori di parola o i soggetti dell'azione cadono in un rapporto di non-identità con se stessi. Il racconto è *détour* che de-porta lo scrivere, lo fa sbandare, e che fa sì che, scrivendo, siamo consegnati a un incessante sbandamento e a una continua deportazione. Scrivere è un rapporto *détourné* (sviato, deviato, ma il *détour* è anche il giro di parole) in cui si afferma ciò che non si tratta<sup>40</sup>. Nell'egli narrativo, un altro parla, ma non parla nessuno, ma questa parola di nessuno è comunque rivolta a un interlocutore.

### **Il *bios graphikos* tra messa in scena e messa a morte**

Si è detto che Kafka brama la solitudine, ma contemporaneamente desidera poter parlare con qualcuno:

Notte infelice, impossibile vivere con F. Insopportabile la convivenza con chicchezza. Nessun rimpianto per ciò; rimpianto per l'impossibilità di non esser solo. Ma anche: insensatezza del rimpianto, adattamento e infine comprensione. Alzarsi da terra. Tienti al libro. Ma tornando indietro: insonnia, mal di testa, salto dalla finestra, ma sul terreno molle di pioggia dove il colpo non sarà mortale. Infinito rigirarsi ad occhi chiusi, offerto a qualunque sguardo sincero.<sup>41</sup>

Il *bios graphikos* si consuma in solitudine, ma è comunque necessario, per colui che lo vive, uno sguardo: un pubblico deve assistere alla performance. È precisamente la spettacolarizzazione del gesto letterario e della produzione di scrittura ciò che trasforma il *bios graphikos* da malattia o da semplice pratica 'asketica' a vera forma d'arte. Gli spettatori non sono tanto i lettori dei romanzi di Kafka, che fanno un'esperienza estetico-letteraria (non siamo noi!), quanto piuttosto gli amici, la famiglia, i destinatari delle lettere: insomma tutti coloro che hanno vissuto 'insieme' a

T. Gargiulo, Garzanti, Milano 1999, p. 36. Per una puntuale analisi della lettura arendtiana di Kafka, si veda L. Sanò, *Metamorfosi del potere. Percorsi e incroci tra Arendt e Kafka*, Inshibboleth, Roma 2017.

<sup>40</sup> Cfr. M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris 1981, p. 181.

<sup>41</sup> F. Kafka, *Diari*, cit., p. 559 (6 luglio 1916).

Kafka, che hanno assistito in prima persona a quello spettacolo vivo che fu il *farsi* dell'opera di Kafka (dell'opera che *fu* Kafka).

L'esibizione del gesto letterario registrata dai diari e dalle lettere è indispensabile per la comprensione del corpo come opera d'arte, che viene poi simbolicamente o iperbolicamente rappresentato nella prosa attraverso il tema dello spettacolo, del circo, del teatro, della messa in scena, basti pensare a Giuseppina la cantante, al digiunatore, all'acrobata tisca che è anche una bella dama bianca e rossa nel racconto *In loggione*, ma si può anche pensare alle considerazioni sul teatro ebraico e via dicendo. *Un digiunatore* è il racconto che Kafka sta rimaneggiando al momento della sua morte, nonché il luogo in cui, con maggiore evidenza, si racconta l'aspetto fisico dell'arte e della scrittura.

*Un digiunatore* descrive la vicenda di un *body artist*: il titolo tedesco è *Ein Hungerkünstler* che significa letteralmente "un artista del digiuno" o "della fame". La fame è il desiderio di vita, della vita concretissima che vuole accrescersi, il nutrimento implementa il corpo e le sue energie. Affamarsi allora è privarsi di quella vita comune, biologica, per rispondere a un'altra istanza, altrettanto corporea, che è quella della disgregazione, dell'espulsione di scorie e della diminuzione di sé.

La vicenda dell'artista del digiuno è la messa in scena, attraverso il racconto, della scissione tra pienezza di una vita 'normale' ed esistenza per l'arte intesa come messa in scena del gesto letterario stesso. La trasformazione del corpo attraverso lo scrivere nega la pienezza del presente, lo riduce per lasciare spazio allo scritto, all'opera. Nel racconto si legge di un *performer* la cui arte è il digiunare. Inizialmente il pubblico assiste entusiasta: 40 giorni a digiuno in una gabbia esposta all'osservazione di guardiani, quasi sempre macellai, che si devono assicurare che l'artista non mangi di nascosto. Molti, infatti, sono convinti che egli imbrogli e questi sospetti lo infastidiscono molto, ma l'artista non ha modo di dimostrare la sua onestà:

Nessuno infatti, era in condizione di passar tutti quei giorni e quelle notti ininterrottamente come guardiano accanto al digiunatore, e nessuno dunque poteva sapere, per propria esperienza, se il digiuno veniva osservato davvero senza interruzioni, in maniera assoluta; solo il digiunatore in persona era in grado di saperlo e di essere così anche lo spettatore pienamente soddisfatto del suo digiuno. Egli invece non era soddisfatto mai [...] Egli solo sapeva – e nessun iniziato lo sospettava – quanto fosse facile il digiunare. Era la cosa più facile del mondo.<sup>42</sup>

Il digiuno è *naturale*, come lo scrivere per Kafka, ma c'è sempre qualcuno che gl'impedisce di portare a termine il suo compito. Il cibo, la vita

<sup>42</sup> F. Kafka, *Un digiunatore* in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 488.

normale, piena, borghese, non fa per lui. Egli ha a cuore solo la propria arte. L'impresario non permette che si sfiori il limite

Perché smettere il digiuno proprio ora, dopo quaranta giorni? Avrebbe resistito ancora a lungo per un tempo illimitato; perché farlo smettere proprio ora ch'era nel punto culminante del digiuno, anzi non c'era ancora arrivato? Perché defraudarlo della gloria di continuare ancora a digiunare, di diventare non solo il più grande digiunatore di tutti i tempi – questo, forse, lo era già – ma di superare perfino se stesso sino a un punto incredibile, perché sentiva che le sue possibilità di digiunare erano addirittura illimitate?<sup>43</sup>

Se il digiuno si protraesse oltre, l'interesse del pubblico verrebbe meno, cosa che avviene comunque e lo spettacolo del digiunatore perde popolarità. Eppure l'artista non vacilla: vuol darsi totalmente alla sua arte! Si fa assumere da un circo, confidando di poter finalmente compiere la sua opera, cioè la sua performance. Purtroppo, non essendo lui l'attrazione più 'gettonata', viene assegnato a una delle gabbie periferiche del circo, vicino agli animali. Il pubblico smette di ammirarlo e nessuno, nemmeno lui stesso, tiene più il conto dei suoi giorni di digiuno. Un giorno, uno dei sorveglianti nota una gabbia che sembra vuota; nessuno ricorda cosa ospitasse, finché qualcuno, vedendo delle sbrindellate locandine, si ricorda del digiunatore.

L'artista si è fatto sempre più piccolo – minimo! – e la sua voce è quasi un flebile squittio (che ricorda il piagnucolio di Gregor Samsa trasformato in insetto). Interrogato da un custode, metà divertito e metà sconcertato, il digiunatore, che sta portando a termine la propria impresa, ne confessa anche il fallimento.

«Perdonatemi voi tutti» sussurrò il digiunatore; ma soltanto il custode che teneva l'orecchio accosto alle sbarre, lo intese. «Ma certo» disse il custode, toccandosi la fronte con un dito per accennare al personale lo stato in cui si trovava il poveretto, «ti perdoniamo». «Ho voluto sempre che ammiraste il mio digiuno» continuò il digiunatore. «E noi infatti ne siamo ammirati» disse condiscendente il custode. «E invece non dovete ammirarlo [...] Perché sono costretto a digiunare» continuò il digiunatore. «Ma senti un po'» disse il custode «perché non ne puoi fare a meno?». «Perché io» disse il digiunatore, sollevando un poco la sua piccola testa e parlando con le labbra appuntite come per un bacio proprio all'orecchio del custode, «perché non riesco a trovar il cibo che mi piacesse. Se l'avessi trovato non avrei fatto tante storie e mi sarei messo a mangiare a quattro palmenti come te e gli altri». Furono le sue ultime parole, ma nei suoi occhi spenti si leggeva ancora la ferma, anche se non più superba convinzione di continuare a digiunare. «E ora fate ordine!» disse il custode; e il digiunatore fu sotterrato insieme alla paglia. Nella gabbia fu messa poi una

<sup>43</sup> Ivi, p. 489.



giovane pantera. E vedere nella gabbia sì a lungo deserta dimenarsi quella fiera fu un sollievo per tutti, anche per gli spettatori più ottusi. Non le mancava nulla. Il cibo che le piaceva, glielo portavano senza tante storie i guardiani; non sembrava neppure che la belva rimpiangesse la libertà; quel nobile corpo, perfetto e teso in ogni parte sin quasi a scoppiarne, pareva portare con sé anche la libertà; sembrava celarsi in qualche punto della dentatura; e la gioia di vivere emanava con tanta forza dalle fauci, che agli spettatori non era facile resistervi. Ma si dominavano, circondavano la gabbia e non volevano saperne di andar via.<sup>44</sup>

Il digiunatore, a digiuno anche di pubblico, ridotto al minimo, viene gettato via con la paglia e sostituito dalla vigorosa pantera, affamata di vita. Vita pulsionale, istintiva, bramosa di cibo e di libertà: tutto questo viene escluso dal *bios graphikos* che è una declinazione totalizzante dell'esistenza che non permette, se condotta all'estremo, altro spazio di vita. Non c'è nulla di appetibile – non c'è un cibo che piaccia – nella vita comune. L'artista della fame incarna così la “body art” kafkiana, quella sottrazione del sé – anima e corpo – dal mondo. La *performance* è un farsi corporeo, è povertà, sottrazione, erosione dell'identità, contrazione anche della forma sintattica aguzza e dello stile asciugato da ogni lirismo. Questo sforzo assoluto, questo “assalto al limite” e di sé per consegnarsi al neutro, questo farsi sempre più piccoli è anche un farsi sempre più grandi nell'arte, o meglio un dis-farsi nell'arte che culmina con l'assoluta neutralizzazione: l'artista muore, finisce la performance<sup>45</sup>. La morte è il termine ultimo dell'arte, della body art kafkiana, della sua scrittura<sup>46</sup>.

La forza di negare, di questa naturalissima manifestazione del battagliero organismo umano che continuamente si muta, si rinnova e morendo rivive, l'abbiamo sempre, non invece il coraggio, mentre è chiaro che vivere è negare. La negazione dunque è affermazione.<sup>47</sup>

Fine dello spettacolo.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 495-496.

<sup>45</sup> Si giustifica così il fatto che Kafka non abbia distrutto i suoi scritti: e come avrebbe potuto? La sua vita era scrivere: Kafka non vuole suicidarsi (infatti alle intenzioni giovanili riscontrabili nei diari non fa seguito una messa in atto dei propositi suicidi), vuole farsi interamente opera. Oltretutto, anche all'atto pratico “le lettere erano nelle mani dei destinatari”, i diari erano annotazioni e bozze a cui Kafka continua a lavorare fino all'ultimo e altrettanto vale per le prose incompiute e per ogni altro scritto. E poi, a dirla tutta, come fa Kundera “allorché è moribondo, Kafka non è più a casa sua, è in sanatorio e non può distruggere nulla, può soltanto contare sull'aiuto di un amico” (M. Kundera, *I testamenti traditi*, cit., p. 247).

<sup>46</sup> Si rileva una duplice messa in scena: una a opera di Kafka stesso che è parte integrante della letteratura come performance, il *bios graphikos*, e una da parte di Max Brod che ‘registra’ e ‘rende riproducibile’ la performance, creando la *biografia* di Kafka e il Kafka scrittore.

<sup>47</sup> F. Kafka, *Egli*, trad. it. di E. Pocar, in Id., *Confessioni e Diari*, cit., p. 818.

### **Kafka Body Artist. Psycho-Somantics of a Hunger Artist**

The essay analyzes the act of writing in Kafka in order to show that writing is not simply the production of a literary work of art. Writing represents, for Kafka, a way to perform and it involves both the mind and the body of the artist. Body is a pivotal notion in Kafka's novels and tales, but it is also the center of many letters and notes in his diaries, which often focus on psycho-somatic and physical details. Writing itself emerges as a physiological need for Kafka, who dedicates all his energies to the act of writing. The author's life develops in a ceaseless tension to write; literature becomes an all-encompassing instance. Thus, it is possible to read Kafka's life as a *bios graphikos* (writing-life) which is not simply an *autobiography*, but it is an integral, all-embracing performance. This way of living requires physical exercise, practices of *askesis*, it strikes and transforms the body from the inside. Therefore it is possible to read the switch from the first person to the third person (*Er*) as the extreme effort to bring together life and writing, body and art, an attempt that, however, leads to the death of the *ego* and to the full (even physical) annihilation of the author, as exemplified in the tale *A Hunger Artist*.

KEYWORDS: Kafka, literature, writing, third person, body artist.