

SCRIVERE LA COLPA.
A PROPOSITO DI *IN DER STRAFKOLONIE* DI KAFKA*

Micaela LATINI (Cassino)

1. *Scrivere la colpa*

Come noto il racconto di Kafka *In der Strafkolonie* (1914) si apre con un viaggiatore che approda, nel corso di una sua esplorazione, in una terra di nessuno, tra il noto e l'ignoto, tra il familiare e il perturbante. *Unheimlich* è già il fatto che si tratta di una colonia penale – con esplicito riferimento al colonialismo - collocata in un'assolutissima isola tropicale (Cfr. Honold 2008, 477-503; Kassel 1969, 66-102; Müller-Seidel 1986; Neumeyer 2004; Peters 2002, 59-84). Di *Insel der Tropen* parla Kafka, mantenendo l'ambiguità tra l'isola dei Tropici e i tropi, le figure retoriche di cui fa qui, come sempre, ampio uso. Posto sul *limen* di questo nuovo “giardino dei supplizi”, l'esploratore viene invitato ad apprendere e osservare sin nei minimi dettagli il complesso meccanismo dell'apparecchio polifunzionale: “macchina della giustizia”, che è poi macchina pedagogica, macchina di bellezza, macchina di purificazione, , “macchina di (auto)-tortura”, “macchina di morte”, “macchina del potere” e persino “macchina celibe” (con riferimento all'opera di Duchamp) e “macchina di scrittura (Cfr. Höcker- Simons 2007, 33-72; Pusse 2004, 205-222). Ma in che cosa consiste strutturalmente questo macchinario? Come sempre in Kafka, le descrizioni sono portate avanti sin nei minimi dettagli, anche se il ritratto finale risulta proprio per questo sbiadito. Nello spiegare il funzionamento della struttura imponente all'illustre ospite, l'ufficiale, non celando la sua ammirazione per la tecnologia in campo, si sofferma sulle tre sezioni, che con il tempo hanno assunto nomi popolari: in basso il letto, in alto il disegnatore, e sospeso al centro l'erpice: «Er besteht, wie Sie sehen, aus drei Teilen. Es haben sich im Laufe der Zeit für jeden dieser Teile gewissermaßen volkstümliche Bezeichnungen ausgebildet. Der untere heißt das Bett, der obere heißt der Zeichner, und hier der mittlere, schwebende Teil heißt die Egge» (KA, DL 206). Il cosiddetto “letto” si muove come quelli delle cliniche, con la sola differenza che deve seguire l'erpice; ha le stesse dimensioni della parte chiamata il disegnatore e come questo somiglia a un cofano scuro, quasi a una cassa da morto, a un letto, o a una bara. Viene qui in mente una lettera di Kafka alla fidanzata Felice Bauer del 26 giugno 1913, da cui si evince la connessione tra scrittura e morte:

Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschiedenheit nicht “wie ein Einsiedler” das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter. Schreiben in diesem Sinne ist ein tiefer Schlaf also Tod und so wie man einen Toten nicht aus seinem Grabe zie-

* Ho discusso alcuni punti di questo contributo con Oliver Jahraus e desidero ringraziarlo vivamente.

hen wird und kann, so auch mich nicht vom Schreibtisch in der Nacht (KA, 2, 221).

Ma torniamo a *In der Strafkolonie*. Tutto nell'apparecchio ruota intorno all'erpice. Ad esso è affidata la funzione più importante, visto che è lo strumento materiale dell'esecuzione della condanna. Il lavoro di duplicazione eseguito dall'erpice è meccanico, uniforme (tanto che presto potrà soppiantare l'uomo), ma anche duraturo nel tempo. L'operazione di scrittura della sentenza copre infatti un arco temporale di dodici ore, periodo necessario - spiega l'ufficiale - per cifrare sul corpo del condannato il motivo che era stato precedentemente inserito nel disegnatore. Ma sulla pelle questo testo copre solo una striscia di tessuto, mentre il resto del viene immolato alla incisione di ornamenti che circondano il testo con l'indicazione della colpa¹. Come è stato notato, la macchina particolare che incide sulla pelle del prigioniero la condanna sembra riprodurre alcune delle caratteristiche del fonografo, del grammofono e del "dittografo", tutte invenzioni dell'epoca. In quegli anni Kafka si era avvicinato, con un misto di curiosità e di timore, allo sviluppo tecnologico di Berlino grazie a Felice Bauer, che dal 1912 lavorava come dirigente presso la ditta Carl Lindström AG. È proprio a una lettera indirizzata a Felice Bauer e datata 10 gennaio 1913 che Kafka affida il suo disagio nei confronti del progresso tecnologico:

Die arme Liebste schreibt Offertbriefe! Bekomme ich auch einen, trotzdem ich kein Käufer bin, trotzdem ich mich vielmehr grundsätzlich vor Parlographen fürchte. Eine Maschine mit ihrer stillen, ernsten Anforderung scheint mir auf die Arbeitskraft einen viel stärkeren grausameren Zwang auszuüben, als ein Mensch. Wie geringfügig, leicht zu beherrschen, wegzuschicken, niederzuschreien, auszuschimpfen, zu befragen, anzustaunen, ist ein lebender Schreibmaschinist, der Diktierende ist der Herr, aber vor dem Parlographen ist er entwürdigt und ein Fabriksarbeiter, der mit seinem Gehirn eine schnurrende Maschine bedienen muss. Wie werden dem armen, von Natur aus langsam arbeitenden Verstand die Gedanken in einer langen Schnur abgezwungen! Sei froh, Liebste, dass Du auf diesen Einwand in Deinem Offertbrief nicht antworten musst, er ist unwiderlegbar; dass der Gang der Maschine leicht zu regulieren ist, dass man sie wegstellen kann, wenn man keine Lust zu diktieren hat u.s.w. das sind keine Widerlegungen jenes Einwands, denn zu Charakter des Menschen, der jenen Einwand macht, gehört es ja, dass ihm das alles nicht helfen kann (KA, 2, 30-31).

Come questi media, così il macchinario del racconto *In der Strafkolonie* trasforma asserzioni in fatti; in più è capace di registrare la colpevolezza del condannato e di pronunciare un verdetto finale che si picca di essere indiscutibile e definitivo (Castelli

¹ La questione visiva dell'ornamento in *In der Strafkolonie* viene particolarmente considerata dagli autori dei *Graphic Novels* tratti dall'opera di Kafka. Mi riferisco sia a Robert Crumb, *Introducing Kafka* (1993), sia al recente *Comic* a firma di Ricard Sylvain e dedicato proprio al testo in questione: *Dans la colonie pénitentiaire*, Ex-libris, Guy Delcourt, 2007. Sull'influenza esercitata dall'opera di Kafka nelle *Graphic Novels* si rimanda al capitolo 14 dello studio *Kafkas'Creatures. Animals, Hybrids, and other Fantastic Beings*, a cura di M. Lucht and D. Yarri, Lexington Books, 2010, pp. 237-265. Si tratta del contributo di H. Sussman dal titolo *Extraterrestrial Kafka: Ahead to the Graphic Novel*.

2010, 132; F. Kittler 1985, 302-304, 369-372 e 457-462; W. Kittler 1990, 75-163)². Questo contenuto di “verità intangibile” deve essere letto e decifrato all’interno di un fascio di ghirigori e di abbellimenti diligentemente forati sulla pelle della schiena del colpevole. Questo significa che l’iscrizione sanguinosa redatta dalla macchina non comunica direttamente la colpa del condannato, ma la incide lentamente sul corpo, come in un rituale sadico, all’interno di un sistema ornamentale. Una sorta di tatuaggio, come quello che, secondo le tesi di Cesare Lombroso nell’*Uomo delinquente* (1876), caratterizzava i selvaggi e i malfattori (Landfester 2001, 174-175). Inoltre, associando la decorazione al macchinario di morte, Kafka sembra quasi mettere in opera il notorio verdetto emesso nel 1908 da Adolf Loos in “Ornament und Verbrechen” (Anderson, 1988, 135) per il quale l’ornamento è caratteristico di società primitive³. Di fatto l’“intrico di linee ornamentali” non significa nulla ma, come un “supplemento d’anima”, svolge la funzione di rendere indecifrabile l’indicazione del reato. Quando, nel racconto di Kafka, l’insigne viaggiatore viene messo di fronte al foglio con l’indicazione della condanna, vede solo «labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, dass man nur mit der Mühe die weissen Zwischenräume erkannte» (KA, DL, 217). Alla sua affermazione circa l’artisticità (quasi propria dello *Jugendstil*, aggiungiamo noi), ma anche l’indecifrabilità del testo, l’ufficiale risponde: «es ist keine Schönschrift für Schulkinder. Man muss lange darin lesen» (KA, DL, 217). Questo accade perché le decorazioni hanno qui il compito di amministrare lo sguardo, costringendo il condannato a ripercorrere il “minimo passaggio” che segna la trasformazione dello scritto in ornamento (nel senso indicato da Polaschegg, 2008, pp. 664-670 e nella cornice tematica tracciata da Wehde, 2000). Vediamo meglio. Grazie alle presenza dei disegni ornamentali – un motivo questo centrale nel simbolismo della cultura mistica ebraica (Scholem)⁴ – si fa più tortuoso il percorso che porta il motivo della colpa al condannato in fin di vita, alla stessa stregua dei tanti cortili, dimore, palazzi, porte che ostacolano il messaggio dell’imperatore nel racconto omonimo di Kafka (*Eine kaiserliche Botschaft*, 1917). Secondo l’illustrazione ufficiale il messaggio, nonostante le lungaggini, sarebbe destinato ad arrivare a destinazione, ad approdare al villaggio più vicino (*Das nächste Dorf*, 1920). Ma un tale traguardo resta solo „sulla carta”, e l’ornamento risponde al disegno politico di censurare la scritta, rendendola incomprensibile (Müller 2000). È quanto non ha capito l’ufficiale, che accecato dalla fortissima luce della valle assolata, restituisce all’esploratore una diversa (ed errata) versione dei fatti. L’uomo, tronfio, spiega «Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Vor hier aus verbreitet es sich» (KA, DL, 219). In questo momento sublime l’uomo comincia a decifrare, all’interno delle decorazioni, il “messaggio criptato” sulla sua schiena, e non lo fa con gli occhi, bensì con le ferite. Di qui capisce la sua pena, e può finalmente morire in uno stato di redenzione. La sesta ora, che rimanda alla crocifissione di Cristo, rappresenta per l’accusato un momento privilegiato e di estasi auratica, perché, nel “leggere la legge”, esperisce la causa della punizione, prima ignorata. Colpe e castighi: si sa che il racconto avrebbe dovuto essere raccolto, secondo il progetto

² Totalmente diversa è la lettura di Detlev Kremer che riporta i motivi del terrore contenuti nel racconto alla letteratura di Flaubert. Cfr. Kremer 1989, 143-152.

³ Non bisogna dimenticare che in questo periodo la questione ornamentale era al centro dei dibattiti culturali aprendo una tradizione che vede come protagonisti Hermann Broch, Siegfried Kracauer e, in forma indiretta, anche Karl Kraus.

⁴ Cfr. G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino, 1980, pp. 17-18.

iniziale, in un volume dal titolo *Strafe*, insieme a *Das Urteil* (1913), e *Die Verwandlung* (1916). C'è tuttavia da notare che, nella logica capovolta di Kafka, dove la paradosalità dell'esistenza può solo condannare, non è la colpa che cerca il castigo, ma semmai il contrario. L'assurdità della *Strafe* è talmente insopportabile che il condannato vuole trovare una giustificazione alla pena che gli viene inflitta. Nel racconto *In der Strafkolonie* la cancellazione della colpa può verificarsi solo se il castigo viene scritto, e la pelle del condannato si profila come la "pagina bianca", come emblema della sopravvivenza della legge alla vita. Questo significa anche che la scrittura del castigo coincide, fa tutt'uno, con la scrittura della colpa. È il corpo del reo a produrre la verità del crimine, a confermare di averlo perpetrato in prima persona e a portarne fisicamente il marchio, portando e sopportando le ferite del castigo. Non è un caso se la macchina deve qui "tatuare" sulla pelle del condannato - che tra l'altro è descritto come uomo mansueto e servile - il messaggio "Ehre deinen Vorgesetzten!", ovvero un precetto di totale asservimento gerarchico. È in gioco un messaggio di subordinazione, di obbedienza servile verso l'autorità costituita che più fa chinare le spalle. Come ebbe a scrivere Walter Benjamin a commento del racconto di Kafka *In der Strafkolonie*, è la schiena che si grava del carico della colpa, e con essa, della sua ipotetica "cancellazione", o anche purificazione (cfr. Hermes da Fonseca, 2001):

In der "Strakolonie" aber bedienen sich die Gehalthaber einer altertümlichen Maschinerie, die verschnörkelte Lettern in den Rücken der Schuldigen eingraviert, die Stiche mehrt, die Ornamente häuft solange, bis der Rücken der Schuldigen hellsehend wird, selber die Schrift entziffern kann, aus deren Lettern er den Namen seiner unbekanntes Schuld entnehmen muss. Es ist also den Rücken, dem es aufliegt (Benjamin 1991, 432).

Secondo le istruzioni per l'uso della macchina, enunciate dall'ufficiale, è nel momento di lettura del verdetto che il condannato trova la sua redenzione massima. Il messaggio è infatti indirizzato esclusivamente alla vittima, che può fruirne solo alla fine della sua vita, per *morire in levitate* (come direbbe Marlene Steerwitz). Lo stesso accade nel racconto di Kafka dal titolo *Ein Traum* (1914-15) in cui il protagonista si confronta con la sua morte tramite la visione della incisione in caratteri meravigliosi in stile gotico delle sue iniziali su una lapide da parte del becchino: «Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zieraten über den Stein. Entzückt von diesem Anblick erwachte er» (KA, DL, 298). Se qui, come anche nel contesto di *In der Strafkolonie*, lo stato di beatitudine e d'incanto del condannato viene raggiunto nel suo "istante mortale", il processo intero della sua morte si sublima in una visione di redenzione per gli astanti. E di fatto nel racconto l'esecuzione capitale era pensata come uno spettacolo rituale per quanti (donne, bambini, curiosi) accorrono, o meglio accorrevano, a vedere la punizione sul corpo umano come se si trattasse di una *performance* artistica: lo spettacolo del dolore, secondo la formulazione di Luc Boltanski (magari, con una sfasatura temporale dell'artista azionista austriaco Hermann Nitsch). Ora le cose sono cambiate: ad assistere al lavoro della macchina è solo l'esploratore, ovvero uno sguardo straniero rispetto alla dinamica culturale. La sua prospettiva altrà svolgerà un ruolo di primo piano nel definitivo tramonto del vecchio paradigma (cfr. Neumann 2006, 42-56). La decisione dello straniero per il "no" determinerà il collasso del mondo barbarico. Come spiega l'ufficiale nell'epoca trascorsa, quando al potere era il vecchio comandante, ciò che attirava tanti spettatori era

proprio quella “correzione” del reato che veniva attuata incidendo la scritta del reato sul corpo del condannato per dodici ore. Tale periodo era stato calcolato per dare la possibilità al pubblico che assiste alla cerimonia di contemplare l’attuarsi della bella scrittura e il darsi della redenzione, come se si trattasse di un innocuo rituale di purificazione. In questo senso la macchina venne congeniata in modo tale da rendere visibile la pena nell’atto di scrivere. Al fine di permettere la visione della pena, e quindi la trasparenza dell’intera vicenda processuale – spiega il comandante – l’erpice è di vetro, ed è fornito di un sistema binario di aghi: alcuni scrivono la colpa e il suo contorno sulla pelle, mentre altri lavano via il sangue, in modo da preservare solo la bellezza della incisione. La macchina di Kafka è allora un *medium* che spettacolarizza la morte con la pretesa di trasformarla in bellezza etica ed estetica. In un passo incrociato di orrore e bellezza, l’erpice farebbe penetrare il messaggio nell’intimo, mentre gli arabeschi incisi sulla carne intendono appagare e sublimare la morte in una immagine bella.

2. *Un momento privilegiato*

Il brutale apparecchio descritto da Kafka nel racconto *In der Strafkolonie* ricorda da vicino quelle crudeli forme di esecuzione descritte da Michel Foucault nello studio *Surveiller et punir*, 1975, ma soprattutto evoca le macchine del terrore e della tortura per gli stermini di massa – anticipando l’apparato di potere dei sistemi totalitari e l’industrializzazione dell’assassinio nelle barbarie del XX secolo (cfr. Hiebel 1983, 129-153). Eppure, in pieno stile kafkiano, l’epiteto che l’ufficiale usa per la macchina è solo “eigentümlich”. Particolare è del resto lo scenario che si profila ai nostri occhi già all’inizio del racconto. Kafka ci presenta fin da subito le quattro figure che si muovono come ombre impersonali nella valle assolata (spazio del tutto inusuale per Kafka). Non a caso le chiama qui con i loro ruoli e mestieri, come maschere impersonali: l’ufficiale, il soldato, l’esploratore, il condannato. Come in un teatro di guerra, vittime e carnefici, osservatori e osservati, soggetti e oggetti si scambiano la maschera, e di volta in volta sono la maschera (cfr. Zimmermann 2003, 160-161). A colpire l’attenzione dell’esploratore è, fin da subito, il comportamento mite del condannato, descritto come «ein stumpfsinniger, breitmäuliger Mensch mit verwahrlostem Haar und Gesicht» (KA, DL 203). L’uomo è incatenato alle caviglie, ai polsi e al collo da ceppi pesanti, ma anche inutili. Scrive Kafka che la vittima designata, il catturato, «sah [...] so hündisch ergeben aus, dass es den Anschein hatte, als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme» (KA, DL 203). Per i personaggi di Kafka - Josef K. del *Process*, *in primis* - si è puniti se si è colpevoli, e la pena è solo testimonianza della colpa. Per questo motivo il prigioniero è rassegnato come un cane, e, obbediente al suo destino, non urla il suo dolore. In questa forma di atarassia non c’è nulla di eroico, anzi: è questa una forma di accettazione della sorte che si profila agli occhi di Kafka come un “abbruttimento”. Mediocrità, impersonalità, subordinazione, obbedienza, asservimento allo *Schicksal*, spirito di sacrificio: sono questi gli estremi identitari dell’uomo di disciplina, ammaestrato e rotella del meccanismo militare. Nel racconto di Kafka *In der Strafkolonie* l’ufficiale, che provvede alla manutenzione della macchina di morte, si rivelerà essere un adepto del “vecchio comandante” (che era al contempo soldato, giudice, progettista, chimico, disegnatore). A ben vedere l’ufficiale è solo un accessorio del mecca-

nismo che, degradato al ruolo di “guardiano-sacerdote” della macchina, si sacrifica alla tecnica. In questo senso assume il ruolo del doppio e della variante del condannato, mentre l’esploratore straniero è rappresentante di una nuova epoca, e rimanda a un “global vision of modernity in crisis” (Boa 1996, 103). Tra i personaggi del racconto di Kafka si svolge sì un dialogo, ma non una vera comunicazione. Non bisogna dimenticare che nel racconto *In der Strafkolonie* la macchina della morte è basata nel perimetro di una “colonia francese”. Kafka si riferiva a una realtà molto precisa della sua epoca, ovvero alla politica imperialistica. Non è un caso se qui ufficiali e comandanti sono francesi, mentre i soldati, gli scaricatori, le vittime sono “indigeni” che non comprendono una sola parola di francese. Come è stato accertato, una delle fonti per questo racconto (oltre all’opera di Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, 1851) è la relazione di Robert Heindl sui suoi viaggi nella Nuova Caledonia, pubblicati nel 1913 per i tipi di Ullstein⁵. Con questo rimando al colonialismo ci avviciniamo al contesto storico del racconto, imprescindibile per capirne i punti salienti.

Kafka ha scritto *In der Strafkolonie* in tre densissimi giorni di pausa dal *Process*, dal 15 al 18 ottobre 1914, in un periodo in cui l’Europa era attraversata da un’insana febbre patriottica, da una incomprensibile ebbrezza collettiva (Wagenbach 2012, 173-184; Dood 2012, 201-220). Siamo all’indomani della scoppio della Prima guerra mondiale, nel bel pieno di quell’atmosfera incandescente, da quello sfrenato entusiasmo che nell’Europa d’inizio secolo aveva contagiato anche le menti migliori (cfr. Anz 2012; Freschi 1984-85; Freschi 1993). Lo scoppio del conflitto mondiale aveva fatto anche da cassa di risonanza per il problema ebraico, acuendolo in maniera drammatica. In particolare nella provinciale Praga la causa della guerra era stata accolta con favore tanto dagli ebrei assimilati, quanto dai sionisti che vi vedevano l’occasione da tempo attesa per liberare gli ebrei orientali dalla oppressione dello zarismo antisemita. La conflagrazione bellica era passata come una guerra di liberazione dei confratelli orientali dal giogo della zarismo antisemita, come una vera e propria guerra santa (Baioni 1962, 82). Insomma, se lo storico colpo di tuono mobilitò il patriottismo austriaco degli ebrei praghensi, è perché questi d’un tratto riconobbero nell’amalgama multinazionale dell’impero asburgico l’unica difesa possibile contro l’antisemitismo ceco e panslavista. In un clima nel quale i suoi contemporanei, quasi sotto ipnosi collettiva, facevano la fila per arruolarsi al fronte, Kafka sceglie di rifugiarsi nella scrittura, e vede nella macchina da scrivere l’unica personale alternativa possibile alla macchina da guerra. La decisione di astensionismo da parte di Kafka fu anche all’origine di uno spiacevole scontro con l’amico Max Brod, che gli rimproverò una certa insensibilità per la causa ebraica e per il sentimento della *Gemeinschaft*. Ma, al di là del confronto con quelli che fino a quel momento erano stati i suoi interlocutori più intimi, Kafka si trovò a fare i conti con il proprio personalissimo senso di colpa per non avere abbracciato la causa bellica. Tracce di quest’autoaccusa sono rintracciabili nei suoi diari. In una importante nota affidata al 31 luglio 1914 si legge: «Ich habe keine Zeit. Es ist allgemeine Mobilisierung. K. und P. sind einberufen. Jetzt bekomme ich den Lohn des Alleinseins. Immerhin, ich bin wenig berührt von allem Elend und entschlossener als jemals (...) Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um

⁵ Il primo a sottolineare questo debito è stato Müller-Seidel nel 1968. Cfr. anche Neumeyer, cit, ma anche David Simo e Jie-Oun Lee, i cui lavori non cito qui perché fuoriescono dall’ambito di indagine promosso. Si muove decisamente su questa linea lo studio di C. Albert a di A. Disselnkötter, per i quali il senso del racconto non va ricercato nella questione della scrittura, ma nella tematica del colonialismo. Cfr. Albert C./ Disselnkoetter A. 2002, pp. 169-184.

die Selbsterhaltung» (KA, T., 543). Questa posizione di Kafka non deve essere interpretata come una “via di fuga”, ma piuttosto come una tormentata e necessaria presa di distanza dall’entusiasmo bellicistico (Schiffermüller 2008, 55). In un altro passo del diario, datato pochi giorni dopo quello sopra citato (6 agosto 1914), lo scrittore esprime tutta la sua repellenza, il suo “sguardo cattivo” nei confronti del conflitto: «Ich entdecke in mir nichts als Kleinlichkeit, Entschlussunfähigkeit, Neid und Hass gegen die Kämpfenden, denen ich mit Leidenschaft alles Böse wünsche» (KA, T, 564). Queste parole ci fanno comprendere la disapprovazione netta da parte di Kafka del clima di generale esaltazione bellica. Mentre i compagni sono al fronte, lo scrittore praghese vive la sua personalissima lotta, in solitudine. Anzi, a sconvolgerlo, è proprio questa guerra interiore che lo spinge in una condizione di solitudine, di aridità nei rapporti sociali, di tensione, di silenzio. È quanto osserva Elias Canetti nel volume dedicato a tracciare i giochi di riflessi tra la vita e l’opera di Kafka e intitolato *Der andere Prozess* (1969): «der erste Weltkrieg war ausgebrochene. Sein Abscheu gegen die Massenergebnisse, die diesen Ausbruch begleiteten, steigerte seine Kraft» (Canetti 1984, 67). Kafka si sente estraneo al sistema «in sich geschlossen» della comunità di agosto, a quella logica comunitaria basata sul senso di eguaglianza tra classi sociali diverse che aveva caldeggiato la partecipazione alla guerra.

Esonerato dal servizio militare nell’agosto del 1914, Kafka è impegnato nel suo lavoro di giurista addetto a redigere perizie per l’Istituto di assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro di Praga. E tuttavia l’immagine brutale della guerra, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra dell’ufficio, e quindi nella quotidianità della sua esistenza borghese. Negli anni del conflitto, il compito lavorativo che viene affidato a Kafka è infatti quello di redigere un progetto volto a reimpiegare i reduci di guerra in quelle stesse fabbriche che avevano reso necessario il massacro, nonostante la mancanza di mezzi da parte delle industrie di provenienza per riadattare i vecchi macchinari ai nuovi bisogni dell’invalido. Il che avrebbe significato esporre il materiale umano, la manodopera mutilata, al rischio di infortuni sul lavoro (Borghese 1993, 22). Quell’apparato bellico che Kafka aveva sperato di sfuggire, con il rifiuto del fronte, si presenta nella forma del sistema statale in ciò che ha di più moderno, più anonimo, come sistema reificato, cosificato, autonomo, capitalista. Contrario alla guerra, Kafka interpreta tutta la propaganda bellicistica come un rito barbarico che fa accettare la morte solo perché sublimata nell’immagine bella, nella idea di un sacrificio eroico per la patria, per il proprio popolo. “*Dulce et decorum est pro patria mori*”, solo per ricordare l’adagio di Orazio che, come i tanti *slogans* della propaganda bellicista durante la prima guerra mondiale, aveva modellato le coscienze. Vi è collegata l’idea della bella uniforme che, con i suoi distintivi decorativi (ancora gli ornamenti!), rassicura e illude di essere parte della comunità-totalità. In questo contesto appare emblematica l’uniforme indossata dall’ufficiale, e decorata dai distintivi. A proposito dell’esploratore di *In der Strafkolonie*, Kafka osserva: «Um so bewundernswerter erschien ihm der Offizier, der im engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock so eifrig seine Sache erklärte und außerdem, während er sprach, mit einem Schraubendreher noch hier und da an einer Schraube sich zu schaffen machte» (KA, DL 206). Ancora più significative si rivelano le parole dell’uomo che, alla osservazione dell’esploratore circa la pesantezza dell’uniforme per il clima dei Tropici (o dei Tropi), risponde annuendo: «Gewiss [...] aber sie bedeuten die Heimat; wir wollen nicht die Heimat verlieren» (KA, DL 204).

L’apparecchio è allora qui una metafora della macchina bellica nell’era dell’imperialismo, un apparecchio che fa morire in bellezza perché trasfigura la morte. Si trat-

ta della tecnologia di guerra che promette redenzione ma porta alla distruzione umana. Per Kafka la prima guerra mondiale è un meccanismo inumano non solo in quanto ingranaggio cieco, che sfugge al controllo di tutti, ma anche in un senso più immediato. Troviamo in questo tracciato kafkiano una feroce critica tanto alla *Kriegesideologie* quanto al contesto capitalistico e imperialistico. L'immagine del condannato che, nel mentre della sua uccisione, viene nutrito proprio da quello strumento di morte, si fa qui eloquente. Se la vittima viene rimpinzata di cibo, è perché diviene pasto del mostro tecnologico, di quel vampiro della industria pesante che lo riduce a merce da consumare. La macchina è allora cifra di un rapporto distorto tra uomo e società, immagine della alienazione del lavoro e del feticismo della tecnica.

3. *Scrivere a morte*

Che la macchina del messaggio mortale non porti a nessuna redenzione, viene testimoniato dal prosieguo del racconto. Se all'inizio la tecnologia sembrava fondare il dominio dell'uomo sulla macchina, poi la situazione si inverte tragicamente. Kafka nel finale del racconto *In der Strafkolonie* rappresenta l'inutile esecuzione dell'ufficiale, nella valle deserta, con la macchina che si sfascia, e l'erpice che trafigge freddamente il suo corpo senza concedergli la redenzione promessa. Ma ripercorriamo il tracciato di Kafka. Di fronte alla contrarietà espressa con convinzione dal viaggiatore sul macchinario, l'ufficiale decide di sperimentare sulla sua propria pelle il tocco magico dell'erpice, sapendo probabilmente di andare incontro alla morte. Introduce nel programmatore il disegno del comandamento morale per eccellenza: "*Sei gerecht!* (KA, DL, 238)", e poi spogliandosi affida il suo corpo nudo al processo di iscrizione della colpa. Ma la macchina infernale si rifiuta di scrivere questa istanza sovrana, e impazzisce. Del resto non potrebbe essere diversamente, visto che l'apparecchio deve produrre lo spazio incolmabile che separa la scrittura dalla legge (Jayne, 1992). Non solo ma dovrebbe essere lui, l'ufficiale, a decidere che cosa è la giustizia. Si crea quindi un corto circuito e non a caso le varie parti del macchinario non comunicano più tra di loro (Accame 1976, 20). Il meccanismo violento, che dovrebbe tradurre l'imperativo nel disegno labirintico delle lettere e degli ornamenti, espelle una dietro l'altra le rotelle dei suoi congegni, come prima il prigioniero aveva vomitato il riso ingerito. La fine più orrenda spetta al comandante, identificato dal macchinario cannibale – (che normalmente consuma il processo come un piatto) – come un suo accessorio. L'apparecchio incisore, invece di tracciare in bella calligrafia le parole della legge, dilania l'uomo che muore, senza aver conosciuto la *Verklärung* promessa, con la fronte trafitta da un lungo aculeo (*Stachel*) di ferro. Ben lungi dal redimere in bellezza, dal restituire il senso alla vita, la macchina impazzita strazia selvaggiamente il comandante che, schiacciato tra l'erpice e il letto, crepa come un cane. I suoi occhi mantengono la stessa espressione che avevano vita.

La spaventosa e impersonale macchina di morte è senz'altro una metafora della guerra, identificata da Kafka con la massima manifestazione della reificazione e della meccanizzazione della esistenza umana. Ciò che i soldati vissero al fronte non fu infatti l'affermazione dello spirito comunitario, ma piuttosto il declassamento dell'io a una talpa qualsiasi. La trincea si rivelò ben presto una inutile carneficina alimentata dal mostro della industria pesante che si arricchisce con il sangue versato in trincea: «Das

Blut floß in hundert Strömen, nicht mit Wasser vermischt» (KA, DL 245; cfr. Kittler 1990). Quel che resta del comandante - metafora dell'uomo moderno prigioniero dell'ingranaggio capitalista e imperialista - è un corpo dilaniato dalla macchina e un volto pietrificato e irredento: «Es war, wie es im Leben gewesen war; kein Zeichen der versprochenen Erlösung war zu entdecken; was alle anderen in der Maschine gefunden hatten, der Offizier fand es nicht» (KA, DL 244-245). A sopravvivergli è il testo scritto. Nel racconto di Kafka la macchina di morte, che prima la società aveva concepito come un *objet d'art* che dispensa redenzione, diviene un meccanismo di scrittura che assassina selvaggiamente. In questo senso è assimilabile alla sua impresa di scrittura, vissuta da Kafka in questi anni come un "Ansturm gegen die Grenze". Scrivere significa per Kafka una riflessione sul proprio processo di scrittura.

Del resto questa "affinità elettiva" tra la macchina da scrivere e la macchina della tortura era già stata accennata da Kafka in una lettera a Oskar Pollack datata agosto 1902, quando probabilmente aveva già in mente l'apparecchio protagonista di *In der Strafkolonie*. Leggiamo:

Ich saß an meinem schönen Schreibtisch. Du kennst ihn nicht. Wie solltest du auch. Das ist nämlich ein gut bürgerlich gesinnter Schreibtisch, der erziehen soll. Der hat dort, wo gewöhnlich die Knie des Schreibens sind, zwei erschreckliche Holzspitzen. Und nun gib acht. Wenn man sich ruhig setzt, vorsichtig, und etwas gut Bürgerliches schreibt, dann ist einem wohl. Aber wehe, wenn man sich aufregt und der Körper nur ein wenig bebt, dann hat man unausweichlich die Spitzen in den Knien und wie das schmerzt (KA, 1, 11).

Mai come negli anni dieci del Novecento Kafka è convinto della dittatorialità della sua vocazione alla scrittura, e cioè persuaso del fatto che la letteratura, come un'autorità impersonale e gerarchica, richieda un isolamento dalla vita e dal mondo⁶. Solo a questa condizione, che significa la morte dell'uomo, l'abbandono della vita, la letteratura può raggiungere a una idea di perfezione assoluta. Non a caso la macchina di *In der Strafkolonie* ha la forma stessa del condannato, come un'opera che mira a sostituire l'esistenza. All'unisono con il *topos* della "morte dell'autore" di Roland Barthes e di Michel Foucault, anche Kafka ritiene che l'opera abbia il diritto di uccidere, di assassinare il suo autore (cfr. Mettler 2012, 246-265 e Mladek 1994). Da questo punto di vista essa diventa la negazione della vita e di quella verità che è rappresentata da tutti coloro che sono dentro la vita. Non c'è dubbio: la macchina del racconto *In der Strafkolonie* è una macchina da scrivere, e quando questa macchina s'inceppa, come nel novembre 1914 in cui Kafka non riesce a scrivere, allora l'esistenza si trasforma in un continuo morire (Jahraus 2006, 326-341). Non a caso Kafka parla della scrittura come di una sorta di autotortura. L'esistenza e il corpo stesso di Kafka coincidono alla fine con la scrittura. È il motivo che lo scrittore praghese ripete insistentemente alla fidanzata Felice Bauer, come si legge nella missiva del 14 agosto 1913: «Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur; ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein» (KA, 2, 444). E ancora, dieci giorni dopo: «Nicht ein Hang zum

⁶ Per una concezione opposta, che vede nel finale di *In der Strafkolonie* una sorta di presa di coscienza da parte del lettore circa la sua impossibilità di superare il suo stato di escluso, cfr. B. Müller 2000, pp. 107-125. Lo studio insiste sulla colonia penale come sistema di comunicazione chiuso e volto alla censura.

Schreiben, Du liebste Felice, kein Hang, sondern durchaus ich selbst. Ein Hang ist auszureißen, oder niederzudrücken. Aber dieses bin ich selbst; gewiss bin auch ich auszureißen und niederzudrücken, aber was geschieht mit Dir?» (KA, 2, 451, cfr. Sanna 2011, 137-152). La vocazione letteraria viene allora vissuta da Kafka come una colpa che marchio l'esistenza. Per questo la macchina estetica è qui la macchina celibe della autocolpevolizzazione, che significa punirsi per non essere stato in grado, a causa della passione per la scrittura, di vivere la vita borghese. Di qui la metamorfosi da scrittore a delinquente, a segnalare che seguendo l'arte ci si mette "a servizio del diavolo". Kafka sa perfettamente che questa sua dedizione alla scrittura non lo porterà ad alcuna verità, così come nessuna redenzione illuminerà il comandante in punto di morte. È per questa ragione che, come l'ufficiale si suicida, così lui si condanna non alla morte, ma all'eterno supplizio del morire. Questa tortura si chiama scrittura.

Bibliografia

- Accame, Lorenzo (1976): *La macchina estetica*. In: Accame, Lorenzo/Tasinato, Maria/Perrella, Ettore (a cura di): *La macchina, l'autore, la scrittura. Appunti per una lettura di Kafka*, pp. 1-21. Padova.
- Albert, Claudia/Disselnkoetter, Andreas (2002): *Inmitten der Strafkolonie steht keine Schreibmaschine*. In: „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur“ 27, 2, 169-183.
- Anderson, Mark (1988): *The Ornaments of Writing: Kafka, Loos and the Jugendstil*. In: „New German Critique“ 43, pp. 125-145.
- Anz, Thomas (2012): *Motive des Militärischen in Kafkas Erzähltexten*. In: Engel, Manfred/Robertson, Ritchie, (Hg.): *Kafka. Prag und der Erste Weltkrieg*, pp. 173-184. Würzburg.
- Baioni, Giuliano (1962): *Kafka. Romanzo e parabola*. Milano.
- Benjamin, Walter (1991): *Literarische und ästhetische Essays*. In: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, II, 2, pp. 409-598. Frankfurt a.M.
- Borghese, Lucia (1993): *Il suicidio di Don Chisciotte*. Introduzione a Franz Kafka, *Nella colonia penale/In der Strafkolonie*, pp. 9-49. Venezia.
- Canetti, Elias (1984): *Der andere Prozess*. München.
- Castelli, Anna (2010): *Kafka e le fotografie*. In Sampaolo, Giovanni (a cura di): *Kafka: ibridismi*, pp. 129-141. Macerata.
- Dood, William John (2012): *Kafka's Russia and Image of War in 1912 and 1914*. In : Engel, Manfred/Robertson, Ritchie. (Hg.), *Kafka. Prag und der erste Weltkrieg*, pp. 201-220. Würzburg.
- Freschi, Marino (1993): *Introduzione a Kafka*. Roma-Bari.
- Freschi, Marino/Gargani, Aldo Giorgio, (a cura di), (1984): *Kafka oggi (1883-1983)*. Napoli.
- Hermes da Fonseca, Liselotte (2011): *Über das Grauen/In der Strafkolonie*. In: M. Schuller/E. Strowick, *Singularitäten. Literatur-Wissenschaft-Verantwortung*, pp. 129-144, Freiburg.
- Hiebel, Hans Helmut (1983): *Die Zeichen des Gesetzes*, Fink. München.
- Höcker, A./Simons, O. (Hg.) (2007): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld.

- Honold, Alexander (2008): *Kafka. In der Strafkolonie*. In: von Jagow Bettina / Jahraus Oliver (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben-Welt-Wirkung*, pp. 477-503. Göttingen.
- Kafka, Franz (1994): *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*. In Id., *Kommentierte Ausgabe*, Bd. *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a.M (nel testo KA, DL, seguito dalle pagine citate).
- Kafka, Franz (1999): *Briefe 1900-1912*. In Id., *Kommentierte Ausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a.M (nel testo KA, 1, seguito dalle pagine citate).
- Kafka, Franz (2001): *Briefe 1913-1914*. In Id., *Kommentierte Ausgabe*, Bd. 2, Frankfurt a.M (nel testo KA, 2, seguito dalle pagine citate).
- Kafka, Franz (2008): *Tagebücher. Kommentar*. In Id., *Kommentierte Ausgabe*, Frankfurt a.M (nel testo KA, T, seguito dalle pagine citate).
- Kassel, Norbert (1969): *Das Groteske bei Franz Kafka*. München.
- Kittler, Friedrich A. (1985): *Aufschreibsysteme 1800-1900*. München.
- Kittler, Wolf (1990): *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen*. In: Kittler, Wolf / Neumann, Gerhard (Hg.), *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg.
- Kittler, Wolf (1990): *Grabenkrieg-Nervenkrieg-Medienkrieg. Fr. Kafka und der erste Weltkrieg*. In: Hörisch, Jochen/Wetzels, Michael (Hg.), *Armuten der Sinne. Literarische und technische Medien von 1870-1920*. München.
- Kittler, Wolf (2007): *In dubio pro reo*. In Höcker, Alexander/Simons, Olivier (Hg.), *Kafkas Institutionen*, pp. 33-72. Bielefeld.
- Kremer, Detlev (1989): *Die Erotik des Schreibens*. Frankfurt a.M.
- Jahraus, Oliver (2006): *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart.
- Jayne, Richard (1992): *Kafka's In der Strafkolonie and the aporias of Textual Interpretation*. In: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 68, 1, pp. 94-128.
- Landfester, Ulrike (2001): *Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Franz Kafkas „In der Strafkolonie“*. In: „Poetica“ 33, 1-2, pp. 159-189.
- Mettler, Dieter (2012): *Werk als Verschwinden, Kafka-Lektüren*. Würzburg.
- Mladek, Klaus (1994): „Ein eigentümlicher Apparat“. *Franz Kafka „In der Strafkolonie“*. In: „Text und Kritik“, pp. 115-142. München.
- Müller-Seidel, Walter (1986): *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“ im europäischen Kontext*. Stuttgart.
- Müller, Beate (2000): *Die grausame Schrift: Zur Ästhetik der Zensur*. In: „Neuphilologus“ 84, pp. 107-125.
- Neumann, Gerhard, (2006): *Kafka als Ethnologe*. In : Scherpe, Klaus R. / Wagner, Elisabeth (Hg.), *Kontinent Kafka*, pp. 42-56. Berlin.
- Neumeyer, Harald (2004): „Das Land der Paradoxa“ (Robert Heindl). *Franz Kafkas In der Strafkolonie“ und die Deportationsdebatte um 1900*. In: Liebrand Claudia/Schössler Franziska (Hg.), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, pp. 335-360. Würzburg.
- Peters, Paul (2002): *Kolonie als Strafe: Kafkas Strafkolonie*. In: Honold Alexander / Simons Oliver (Hg.), *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, pp. 59-84. Tübingen.
- Polaschegg, Andrea (2008): *Maschinen (nicht)verstehen. Das kollaborierte Paradox in Franz Kafkas Erzählung In der Strafkolonie*. In: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur“ 82, pp. 654-678..
- Putze, Tina-Karen (2004): *Sägen, Peitschen, Mordmaschinen*. In: Liebrand, Claudia / Schössler, Franziska, *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, pp. 205-222. Würzburg.

- Sanna, Simonetta (2011): *L'incontro con l'altro: Kafka e Felice*. In: *Cultura tedesca* 41, pp. 137-152.
- Schiffermüller, Isolde (2008): *La fine prescritta. Procedere nel Processo di Kafka*. In: „Cultura tedesca“ 35, pp. 49-67.
- Wagenbach, Karl (1975): *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*. Berlin.
- Wehde, Susanne (2000): *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen.
- Weinstein, Arnold (1982): *Kafka's Writing Machine: Metamorphosis in the Penal Colony*, In: „Studies in Twentieth-Century Literature“ 7, 1, pp. 21-33.
- Zimmermann, Hans Dieter (2003), *In der Strafkolonie. Die Täter und die Untätigen*. In: Müller, Michael (Hg.), *Interpretationen. Romane und Erzählungen*, pp. 158-171. Stuttgart.