

Oltre la “vergogna”. Coetzee (ri)legge Kafka

Gianluca
Paolucci

Università di Roma Tre

Un profondo legame sembra unire le scritture di Coetzee e Kafka, un legame che è stato da tempo individuato dalla critica e di cui lo stesso scrittore sudafricano ha ammesso l'evidenza: “I have been reading Kafka since I was an adolescent... in German; so it would be even more foolish for me to deny that Kafka has left his traces on me” (Sévry 5). Echi kafkiani sono stati rintracciati in *Waiting for the Barbarians* e in *Life and Time of Michael K.*: l'atmosfera rarefatta, il registro allegorico delle prime prose di Coetzee sembrano derivare dal confronto con l'opera dell'autore praghese (Merivale). Attenzione particolare è stata altresì dedicata alle figure di animali che riempiono le opere e insieme l'immaginario dei due scrittori (Barney). In *Elizabeth Costello* Coetzee tributa inoltre a Kafka un intero capitolo, *At the Gate*, nel quale all'attesa della protagonista di fronte alla soglia della Legge fa da sfondo lo stesso scenario della parabola kafkiana *Vor dem Gesetz* (*Davanti alla Legge*), inserito significativamente da Kafka anche in *Der Prozess* (*Il Processo*).

Nelle pagine che seguono ci si propone di dimostrare come il rimando a tale romanzo sia presente anche in *Disgrace* di Coetzee, dove la “parabola” del protagonista David Lurie è, fino a un certo punto, ben associabile a quella di Josef K. Tale legame con l'autore praghese sembra infatti concretizzarsi – questa la nostra tesi – in un riuso e in un superamento: perché se Coetzee ha saputo sfruttare tale confronto, manipolando, rileggendo intertestualmente l'opera di Kafka quale parte del canone, pare

che sia stato altresì capace di ribaltarla o superarla “dall’interno”: è ciò che sembra avvenire in *Disgrace*. In queste pagine si tratta dunque di rintracciare le ragioni biografiche e letterarie, riguardanti stile e contenuto, che hanno contribuito a definire e cementare tale affinità, fino ad individuare nel problema del rapporto tra letteratura ed etica – temi centrali dell’opera di Coetzee (Splendore) – il motivo di tale “riletura”.

Da questo punto di vista, è alquanto significativo che in *Elizabeth Costello* l’esistenza “estetica” della protagonista, che ne determina l’estenuante attesa di fronte alla porta della Legge, sia associata all’immaginario “kafkiano”:

It is the same with the Kafka business. The wall, the gate, the sentry, are straight out of Kafka. So is the demand for a confession, so is the courtroom with the dozing bailiff and the panel of old men in their crows’ robes pretending to pay attention while she trashes about in the toils of her own words. Kafka, but only the superficialities of Kafka; Kafka reduced and flattened to a parody. And why is it Kafka in particular who is trundled out of her? She is no devotee of Kafka. Most of the time she cannot read him without impatience. As he veers between helplessness and lust, between rage and obsequiousness, she too often finds him, or at least his K selves, simply childish. So why is the *mise en scène* into which she has been hurled so – she dislikes the word but there is no other – so Kafkaesque? One answer that occurs to her is that the show is put together in this way *because* it is not her kind of show (Coetzee *EC* 209).

Dal passo può esser utile ricavare alcune osservazioni che sembrano definire la figura di Kafka agli occhi di Coetzee e che guideranno la nostra riflessione: dalla figura dello scrittore praghese Coetzee ricava il tema della confessione, centrale in *Elizabeth Costello* e soprattutto in *Disgrace*; Kafka è accostato all’idea di “superficialità” e i suoi personaggi definiti “childish”; l’autrice ammette di non amare particolarmente l’immaginario kafkiano e osserva che lo sfondo della sua attesa è tale perché questo non è il suo tipo di “show”.

Partendo dall’ultima affermazione e interpretando le parole della protagonista, potremmo dire che l’universo di Elizabeth è diventato kafkiano proprio perché quello non è il *suo* “spettacolo”, e cioè che la sua realtà è diventata “teatrale” perché esperita unicamente attraverso il filtro letterario o in generale “estetico”, che porta inevitabilmente con sé l’intero patrimonio della tradizione culturale della scrittrice – in una parola, il canone. A ben vedere, Elizabeth non riesce a vivere la *sua* realtà perché si ritrova incapace di andare al di là del suo intellettualismo e non può che

“leggerla” attraverso *clichés* o con gli occhi e le esperienze degli scrittori suoi predecessori, che determinano inevitabilmente anche l’orizzonte della sua scrittura. Da qui la forte intertestualità del romanzo ma anche la carenza etica della protagonista, incapace di vivere il *suo proprio* “spettacolo” e dunque di varcare la soglia della Legge. Da qui l’atmosfera “irreale” della prosa:

Is it all being mounted for her sake, because she is a writer, or at least a purgatory: a purgatory of clichés? [...] She could be sitting at one of the tables in the shade amid the murmurings of lovers, with a cold drink before her, waiting for the first touch of the breeze on her cheek. A commonplace among commonplaces, no doubt, but what does that matter any longer? [...] That is what life has been since she arrived in this place: an elaborate set of commonplaces [...]. Why should she think that she alone has it in her power to hold herself back from the play? [...] Let the band strike up a dance tune, let the couplet bow to each other and step on to the floor, and there, among the dancers, let her be, Elizabeth Costello, the old trouper, in her unsuitable dress, circling in her stiff yet not graceless way. And if that is a cliché too – being a professional, playing one’s part – then let it be a cliché. What entitles her to shudder at clichés when everyone else seems to embrace them, live by them? (Coetzee *EC* 206-7)

Invece di “aderire alla vita”, e cioè accettare il suo posto nello “spettacolo”, “credere” nella propria “parte”, Elizabeth ha deciso di assumere una posizione “defilata”, rifiutando di adeguarsi ad una qualsiasi istanza superiore (politica, religiosa), scegliendo unicamente – è il suo “programma” artistico – di “registrare” fedelmente ciò che vede ed esperisce, senza giudicare né prendere posizione:

I am a writer, a trader in fictions, it says. I maintain beliefs only provisionally: fixed beliefs would stand in my way. I change beliefs as I change my habitation or my clothes, according to my needs. On these grounds – professional, vocational – I request exemption from a rule of which I now hear for the first time, namely that every petitioner at the gate should hold to one or more beliefs (Coetzee *EC* 195).

Sembra particolarmente significativo il fatto che nel romanzo di Coetzee sia una scrittrice a fare da protagonista. Nella parabola di Kafka, al contrario, non c’è nessun riferimento all’arte. Il protagonista è un uomo qualunque – o Josef K. al termine nel *Processo* – che viene a chiedere di poter varcare la soglia della Legge. Di fronte al rifiuto del guardiano rimane seduto in attesa, non osando disobbedire all’ordine, precludendosi così la possibilità di individuare la propria strada, anche se attraverso l’errore.

Alla fine il guardiano va a chiudere il cancello, ricordando all'uomo che quella entrata era unicamente riservata a lui, ma egli non ha saputo cogliere l'occasione.

Anche se raramente le storie di Kafka hanno al centro figure di artisti – probabilmente neanche lui si riteneva tale – il nodo centrale della narrativa kafkiana, estremamente autobiografica – in questo la critica è concorde – è quello dell'esistenza estetica dello scrittore, contrapposta alla vita dei semplici, alla legge borghese del padre e quella ebraica dei Padri. Nella parabola della Legge, l'uomo di campagna pecca di passività poiché rimane ad aspettare al di fuori della porta in un vuoto irreali, senza disobbedire al primo divieto del guardiano, come Kafka sembra rimanere in attesa nello spazio “libero” e astratto della sua letteratura, cui mai riuscì a dare una connotazione positiva e sostanza etica.

La scrittura dell'autore praghese – in questo vicina a quella di Coetzee – è infatti fortemente radicata in un contesto di separazione e isolamento, determinato da condizioni storiche e personali ben precise. Come Coetzee nel contesto coloniale e post-coloniale sud-africano era parte della minoranza bianca, Kafka faceva parte della minoranza di lingua tedesca a Praga, nel momento in cui si andava risvegliando il nazionalismo ceco e si esasperavano scontri e tensioni a ridosso della prima guerra mondiale. L'assimilazione all'interno delle strutture e sovrastrutture della borghesia praghese di lingua tedesca aveva al contempo allontanato Kafka dalle proprie origini ebraico-orientali, nel momento in cui venivano riscoperte dalla sua generazione sulla scia dell'entusiasmo sionista, che mai l'autore condivise. L'eccezionalità dell'opera di Kafka sta in questo dissidio: se il giovane è sinceramente affascinato da quell'immagine di purezza primigenia – frequenta la compagnia degli attori jiddish di Lemberg, passa nottate intere a imparare forme idiomatiche della lingua “materna” – è allo stesso tempo tragicamente consapevole che l'unità originaria è infranta; se i suoi amici Hugo Bergmann, Felix Weltsch e su tutti Max Brod aderiscono quasi incondizionatamente al programma della *jüdische Renaissance* culturzionista, come declinata da Martin Buber (Baioni), e al suo ottimismo, Kafka non sa rinunciare alla sua indipendenza, alla sua posizione insieme tragica e privilegiata di “narratore della crisi”. Inevitabilmente deve fare a meno del “mandato sionista”. La scrittura di Kafka si fa allora testimonianza di questa particolare presa di posizione, la quale è però foriera di crisi e isolamento. Spiega Baioni:

La letteratura ha perduto per Kafka ogni legittimità e ogni mandato, non può più assumere funzioni di rappresentanza o di rispecchiamento di una qualsiasi tradizione culturale. Se la modernità significa per lo scrittore l'onnipotenza di un apparato tecnico-strumentale che ha ridotto la storia e la tradizione a un cumulo immane di rifiuti, la sua letteratura, che sogna l'ordine e la pulizia di una verità non contaminata dagli inganni di questa storicità perversa, è necessariamente legata ad una condizione di isolamento, di colpa, di angoscia (5).

La "dannazione" di Kafka veniva insomma dalla passione per la scrittura, che lo isolava rispetto all'ottimismo sionista ma soprattutto non corrispondeva alle aspettative della famiglia. L'autore rifiutò di sposarsi, preferendo alla condivisione del rapporto matrimoniale l'esercizio ascetico-estetico, solitario della letteratura, dai connotati assolutamente negativi e luciferini, che lo stesso Kafka definì "una ricompensa per un servizio del diavolo" (*Lettere* 458). Consapevole di questo suo "infantilismo", l'autore ha, ad esempio, intitolato *Söhne (Figli)* la sua prima raccolta di racconti, a significare questa impossibilità di "diventare adulto" e accettare i doveri imposti dall'esterno. Da qui il "childish" di Elizabeth Costello.

In tal senso, è interessante soffermarsi sul modo in cui Kafka si "difenda" rispetto alla vita e giustifichi la sua resistenza al matrimonio di fronte alla prima fidanzata, Felice Bauer:

Il piacere di rinunciare, in favore dello scrivere, alla più grande felicità umana mi recide continuamente tutti i muscoli. Non posso liberarmi. I timori che ho per il caso in cui non rinunciassi mi oscurano ogni cosa. [...] Vedi, dei quattro uomini che io (senza volerli mettere troppo vicino a loro per potenza e vastità di orizzonti) considero i miei veri e propri consanguinei, fra Grillparzer, Dostoevskij, Kleist e Flaubert, soltanto Dostoevskij ha preso moglie, e forse soltanto Kleist, quando incalzato dal travaglio esterno ed interiore si uccise con un colpo di pistola in riva al Wannsee, soltanto lui trovò la giusta via d'uscita (*Lettere a Felice* 470-1).

Come nel caso di Elizabeth Costello, – ma è lo stesso per David Lurie, protagonista di *Disgrace* – anche Kafka non riesce a vivere la propria vita se non attraverso il filtro delle "citazioni" e dei paragoni con le esperienze di altri scrittori. Sarà questo il problema fondamentale di K. nel *Castello*, come ha osservato Marthe Robert¹, nel quale sarà l'intellettualismo, la fissità dei preconcetti con cui il protagonista legge la realtà a escluderlo dalla comunità dei semplici del villaggio, costringendolo ad un viaggio estenuante e ripetitivo intorno ad un centro impenetrabile.

Levati dunque! Fatti migliore, fuggi la tua qualità d'impiegato, incomincia a vedere chi sei, invece di calcolare che cosa dovresti diventare. Il primo compito è assolutamente questo: diventare soldato. Smetti anche l'assurdo errore di far paragoni, con Flaubert, Kierkegaard, Grillparzer. Tutto ciò è puerile (Kafka *Confessioni e diari* 566).

Ma la necessità di andare al di là di tale sterile auto-indulgenza che traspare da lettere e diari sfuma poi nel confronto quotidiano con la scrittura. L'impossibilità della condivisione, l'inesorabile verdetto paterno – come risulta dal *Brief an den Vater (Lettera al padre)* – viene interiorizzato e si concretizza nella letteratura, ascetica rinuncia, continuo sacrificio, “un piacere e un comandamento di torturarsi per uno scopo più alto” (*Lettere a Felice* 468), che tiene attaccati alla scrivania e si contrappone in questo modo al matrimonio, all'amore, al sesso. Sarà in realtà questa la colpa dell'uomo di campagna e di Josef K., immobile di fronte alla porta della Legge nella parabola al termine del *Processo*. Se il mondo borghese del padre, la Legge ebraica dei Padri, il cielo “esigono l'immoralità”, o il salto nell'assurdo di cui parla Kierkegaard – con la cui opera Kafka si confronta costantemente –, e cioè il sesso e il matrimonio, che sono procreazione e continuazione della stirpe, ma anche riconoscimento dell'altro e della propria finitudine, l'autore decide di restare al di fuori di tutto questo, sceglie la scrittura, “il servizio del diavolo”. L'esterno diventa allora, nei romanzi e racconti dell'autore praghese, per il “forestiero della vita”, per colui che non accetta la “colpa” positiva dell'esistenza, un ingranaggio anonimo, incomprensibile, che schiaccia e non redime. La colpa di Josef K., come quella di Kafka, sembra insomma essere quella di “processare” – come l'autore lo raffigura unicamente attraverso il filtro estetico della letteratura – il meccanismo del tribunale, di volere illuminare con la ragione ciò che in realtà non dovrebbe capire, ma vivere. Come nel racconto *In der Strafkolonie (Nella colonia penale)*, scritto nello stesso periodo del *Processo*, la scrittura, sforzo razionale d'autoanalisi, si rivela non più strumento umanistico di liberazione e conoscenza che lega alla comunità e alla tradizione, ma meccanismo che lacera l'individuo perché lo separa dal mondo esterno e dalla possibilità di comprendere la sua colpa, in quanto, come esercizio ascetico e solitario, ripiegamento in se stessi, “disimpegna”, libera dal peccato e dalla necessaria sofferenza, dalla condivisione e dai doveri verso gli altri, similmente al caso di David Lurie in *Disgrace*, come si vedrà. Al “forestiero” della vita la comprensione del recondito significato di questa è precluso. Sembra essere tale impossibilità

di instaurare un rapporto maturo con l'esterno, di aderire alle aspettative del suo ambiente culturale, a rendere la scrittura di Kafka "astratta" e "irreale".

È significativo che anche la prosa di Coetzee sia astratta allo stesso modo quando decide di farsi cifra di una simile situazione di isolamento e separatezza, come quella della minoranza bianca in Sud-Africa, "mondo cui nessun bianco può dire di appartenere veramente" (Splendore 174). La scelta dell'autore di tale registro metaforico e allegorico è stato spesso tacciata di disimpegno. È questa la critica rivoltagli soprattutto da Nadine Gordimer, scrittrice sud-africana di una prosa estremamente realistica e *engagée*. In realtà Coetzee sembra aver voluto optare per una critica particolarmente intelligente e tagliente, perché volta a smascherare "dall'interno" la struttura di potere coloniale, fattasi ormai "discorso". Come ha osservato David Attwell, l'uso dei registri allegorici e metaforici nella prosa di Coetzee sembra voglia denunciare il modo in cui la realtà e la storia si siano ridotti a mero "discorso" che ha saputo "colonizzare" insieme le menti e le coscienze di colonizzatori e colonizzati. È per questo motivo che spesso al centro delle storie di Coetzee stanno problemi di incomunicabilità tra bianchi e neri, di incapacità ad andare al di là dei pregiudizi o di un sistema di pensiero "astratto", "irreale", e perciò alienante, che impedisce di vedere lo stato delle cose – prodotto in fondo dalla maggioranza bianca per perpetuare il sistema di sfruttamento coloniale. È significativo che nei romanzi nei quali i problemi sociali e politici del Sud-Africa si fanno più pressanti, quali *The Age of Iron* e *Disgrace*, che riguardano rispettivamente il cosiddetto periodo dell'Emergenza, e quello più recente del post-apartheid, la scrittura di Coetzee si faccia più realistica e dunque più attenta alla realtà politica del paese, impegnando i suoi protagonisti bianchi in una dolorosa presa di coscienza.

È qui che si mostra, a nostro avviso, lo scarto rispetto all'opera di Kafka. Se i protagonisti di quest'ultimo non evolvono perché refrattari al contatto con l'esterno, intrappolati nel sistema di pensiero occidentale auto-referenziale e alienante, i personaggi di Coetzee, dal magistrato di *Waiting for the Barbarians*, alla Mrs. Curren di *The Age of Iron*, al David Lurie di *Disgrace*, compiono invece un particolare percorso, una vera e propria *Bildung*, che li porta in fine a mettere in dubbio le loro certezze e a riconoscere l'altro da sé. E se la critica ha individuato parallelismi tra *Waiting for the Barbarians* e *Beim Bau der chinesischen Mauer*, è possibile provare come rimandi intertestuali siano presenti anche in *Disgrace*,

la cui fine sembra dimostrare come Coetzee abbia probabilmente inteso il suo romanzo anche come risposta al *Processo* di Kafka quale parte del canone. È questa la tesi che vorremmo difendere nelle prossime pagine.

Le tematiche e gli atteggiamenti dei protagonisti al centro delle due opere sembrano essere estremamente simili. Se il romanzo di Kafka “può leggersi come un sofferto itinerario nel mondo degli ebrei orientali da parte di un assimilato funzionario di banca” (Freschi 68)², in *Disgrace* sono in evidenza il difficile rapporto tra minoranza bianca e maggioranza nera, il problema del colonialismo e delle sue ricadute nel periodo del post-apartheid. Come nella vasta tradizione del *Bildungsroman* – tra i cui modelli iniziali il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach –, al centro di entrambi i romanzi vi è il tema del confronto con l’alterità, della necessità della confessione, dell’accettazione della colpa come punto di partenza per redenzione e rigenerazione. Entrambi i protagonisti sembrano dapprima vivere in una realtà “ovattata”, priva del confronto con gli altri, rassicurante nel limbo di precarie certezze quotidiane, finché non vengono messi a dura prova da una “caduta”, che li sottopone al confronto con uno sguardo esterno giudicante. Segue per entrambi un percorso che li porta a contatto con realtà “altre”: in Kafka l’asettico mondo della banca dove lavora Josef K. è opposto ai sordidi sobborghi dove ha sede il tribunale; il percorso di David Lurie lo conduce al confronto con il difficile contesto della campagna sud-africana. Ma se il romanzo di Kafka termina con un fallimento, con l’esecuzione del protagonista, il quale non ha saputo comprendere le ragioni del tribunale, non è riuscito a “confessarsi” e dunque ad andare al di là della propria “vergogna” – ““Come un cane” disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere” (*Processo* 532) –, il romanzo di Coetzee, in cui il protagonista sembra mettere a frutto la possibilità che il confronto con l’esterno gli ha fornito, termina con un messaggio di speranza, con la redenzione di David Lurie, capace di aprirsi alla compassione e all’altro da sé.

Tale simmetria è significativamente rispettata anche a livello stilistico: in entrambi i romanzi i racconti sono affidati unicamente alla prospettiva dei protagonisti, quasi a esasperare il profondo soggettivismo dei due³. I due autori sembrano assumere la prospettiva della prima persona, metodo con il quale conducono il lettore quasi ad immedesimarsi nel personaggio fino poi a contraddire le sue certezze: sono molti i segnali che invitano a riflettere sul modo in cui in realtà Coetzee e Kafka prendano le distanze dai loro protagonisti, rilevandone le intime contraddizioni.

Queste esplodono nei romanzi nel momento in cui i personaggi subiscono un “processo” che mette in discussione il loro stile di vita e il loro sistema di pensiero: “Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. poiché senza che avesse fatto alcunché di male una mattina venne arrestato” (*Processo* 317). Il protagonista di Kafka è un distinto e scrupoloso procuratore di banca che nel giorno del suo trentesimo compleanno viene inspiegabilmente arrestato. Come si comprende sin dall'*incipit* e risulta poi ben chiaro nello svolgimento del romanzo, la colpa di Josef K. consiste in un'omissione, in una carenza etica (Freschi 67); la sua colpa è paradossalmente proprio quella di non aver commesso nulla di male, di non aver infranto la legge, quando l'esistenza richiede spesso di “sporcarsi le mani”, per aver poi accesso alla necessaria redenzione. Alle ragioni del tribunale, il protagonista, estremamente chiuso nella sua autosufficienza, ribatte sempre con le armi della ragione e di una difesa assolutamente nominalistica, precludendosi la possibilità di un'apertura nei confronti dell'altro, rappresentato dall'intero mondo del tribunale, della Legge, dell'esterno. Più il tribunale si dimostra corrotto, i suoi rappresentanti composti da povera gente che si arrabatta per vivere, mossi da impulsi del tutto naturali, più il protagonista si irrigidisce nella sua “illuministica” difesa – arriverà a redigerla, proprio come Kafka nello scrivere il *Processo* redige la sua difesa nei confronti della vita –, dettata in realtà dal suo senso di “vergogna” – anche questo lo accomuna a David Lurie – rispetto alla realtà dell'esistenza.

Il protagonista di *Disgrace*, David Lurie, è professore di Lingue e Comunicazione nell'università di Cape Town, nel delicato momento del post-apartheid. Letterato rigido e legato al passato, incapace di prendere coscienza dei cambiamenti sociali in atto, David segue a condurre la sua vita di bianco privilegiato come se intorno a lui nulla fosse cambiato. La “caduta” e il “processo” avvengono in questo caso a seguito di una relazione sessuale con un'allieva. La differenza che salta agli occhi rispetto a Josef K. nel *Processo* è che David Lurie, seducendo la ragazza, ha effettivamente commesso “qualcosa di male”. Tuttavia, ad un livello superiore di analisi, è necessario sottolineare come nei due romanzi vengano messi in dubbio e “processati” soprattutto i particolari atteggiamenti di chiusura dei protagonisti rispetto all'esterno. Per entrambi è la loro eccessiva libertà, la mancanza di legami e di remore rispetto alla comunità ad essere messa in discussione, una libertà che deriva da un esasperato soggettivismo che esclude ogni consapevolezza etica nei confronti della “vita”.

Nel “deserto” della sua esistenza, David non ha famiglia – ha due divorzi alle spalle – né rapporti impegnativi, frequenta prostitute più giovani e di razza differente, preferendo un rapporto di dominio al calore della condivisione: “For a man of his age, fifty two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well. [...] In the desert of the week Thursday has become an oasis of *luxe et voluptè*. [...] In bed Soraya is not effusive. Her temperament is in fact rather quiet, quiet and docile (*Disgrace* 1)”. È il gusto del “padrone bianco”, che perpetua il regime di discriminazione, ora sotto l’alveo deresponsabilizzante della legge. Josef K., come David Lurie, non ha una famiglia e anche lui ha rapporti occasionali con una prostituta: “[...] K. andava una volta la settimana da una ragazza, una certa Elsa che di notte fino al mattino avanzato faceva la cameriera in una fiaschetta e durante il giorno riceveva visite solo stando a letto” (*Processo* 332). I protagonisti, ad una prima e superficiale lettura, non fanno in realtà “nulla di male”, sembrano estremamente ligi alle regole e alle leggi, che in questo caso legittimano e regolano la prostituzione. Da qui sorge la loro profonda ambiguità e quindi la possibilità del lettore – superficiale – di immedesimarsi in loro. Come Josef K. è estremamente rispettoso della legge, e lo ribadirà più volte nel corso del processo, il rapporto di David con la sua allieva Melanie, maggiorenne e fino a un certo punto consenziente, non sembra comportare “nulla di male”. Ma legge ed etica sembrano in questo caso camminare su binari differenti. La “colpa” di David Lurie è di non accorgersi che non basti osservare passivamente le leggi per essere compiutamente individui, e soprattutto quando queste servono a legittimare ben precisi rapporti di potere; è di non vedere come tali relazioni, con Soraya, con Melanie, si dispongano, inevitabilmente in un regime discriminatorio, lungo un asse asimmetrico che è un asse verticale di dominio e non orizzontale di condivisione. I due protagonisti si dimostrano dunque incapaci di vivere il confronto con l’ambiente al di là di rigidi schemi quotidiani, in cui entrambi si sentono a loro agio assumendovi posizioni di potere. Anche Josef K. non ha fatto nulla di male, ha sempre agito nel rispetto della legge, ma è proprio per questo motivo che anche lui sembra carente dal punto di vista etico:

“Codesta legge non la conosco” obiettò K. “Tanto peggio per lei” disse il custode. “Ci sarà soltanto nella vostra testa” continuò K. In certo modo voleva insinuarsi nel pensiero dei custodi, volgerlo in proprio favore o almeno capirlo. Sennonché il custode si limitò a dire bruscamente: “Se ne accorgerà”. Franz intervenne a dire:

“Vedi, Willem, ammette di non conoscere la legge e nello stesso tempo afferma di essere innocente” (*Processo* 322).

La legge di cui si parla nel *Processo* non è quella di un normale Stato di diritto, che Josef K. conosce bene, ma la legge atavica della vita e dei rapporti umani che il protagonista, come David Lurie, sembra ignorare. Il protagonista del romanzo di Kafka in realtà si danneggia perché cerca di illuminare con la ragione ciò che non dovrebbe capire ma vivere, come consiglia la sua affittuaria, la signora Grubach: ““A me sembra una cosa da eruditi, mi scusi se dico una sciocchezza, mi pare una cosa da eruditi che io non comprendo, che però non è neanche necessario comprendere”” (*Processo* 334). Tale legge che viene dall'esterno coglie infatti Josef K. estremamente impreparato, abituato al rassicurante mondo della sua quotidianità:

“Sono stato colto di sorpresa, ecco la verità. [...] Si è [...] così mal preparati! In banca invece sono preparato, là non mi potrebbe capitare nulla di simile, là ho un aiutante personale, sulla mia scrivania ci sono il telefono generale e quello interno, continuamente arrivano clienti e impiegati, ma oltre a ciò e soprattutto sono immerso nel lavoro continuato, quindi presente a me stesso, là mi farebbe addirittura piacere trovarmi di fronte a un fatto di questo genere” (*Processo* 335).

È significativo che nel *Processo* il “primo interrogatorio” si svolga nei sobborghi, i quali – è stato sottolineato dalla critica – sembrano ricordare il ghetto ebraico di Praga, dunque un ambiente estraneo al protagonista. Si guardi alle resistenze di David Lurie e ai suoi pregiudizi nei confronti del contesto rurale in cui la figlia Lucy ha scelto di vivere. In Kafka il tribunale ha sede proprio nei sobborghi, come a dire che è la dura realtà della povera gente, il ghetto ebraico, a “processare” l'ebreo ormai assimilato. In Coetzee, sebbene il momento del processo e il confronto con la realtà della campagna sud-africana siano separati, entrambi contribuiscono a mettere in dubbio la rigidità e la chiusura del personaggio, ponendolo di fronte agli aspetti più bui e *assurdi* dell'esistenza:

“I'm not sure I like the way he does things – bringing the slaughter-beasts home to acquaint them with the people who are going to eat them.” “What would you prefer? That the slaughtering be done in abattoir, so that you needn't think about it?” “Yes” “Wake up, David. This is the country. This is Africa.” (*Disgrace* 124)

Il rifiuto di David di aprire gli occhi rispetto al mondo che lo circonda è espresso – come del resto in *The Age of Iron* – mediante il sentimento della “vergogna”: “If, more often than not, the dog fails to be charmed, it is because of his presence; he gives off the wrong smell [...], the smell of shame” (*Disgrace* 142). Anche Josef K., come David, prova repulsione o vera e propria vergogna nei confronti della realtà del tribunale:

“Come è tutto sporco qui!” esclamò K. scotendo la testa e, prima che egli potesse prendere i libri, la donna pulì la polvere col grembiule almeno superficialmente. K. aprì il libro che stava di sopra e vi trovò una figura oscena. [...] K. non voltò pagina, ma aprì ancora soltanto il frontespizio del secondo libro, era un romanzo intitolato *Le tribolazioni di Grete inflitte da Hans suo marito*. “Questi sono i codici che si studiano qui” esclamò K. “da questa gente dovrei essere giudicato.” (*Processo* 364)

Se David Lurie si difende nei confronti dell’ “altro”, nel caso specifico nei confronti del contesto rurale in cui la figlia Lucy ha scelto di vivere, attraverso “un pregiudizio radicato nella sua mente” (*Disgrace* 72), allo stesso modo Josef K. reagisce in modo estremamente aggressivo a contatto con la sordida realtà del tribunale:

[...] si trovò a faccia a faccia con la calca. [...] Tutti formavano un gruppo, gli apparenti partiti di destra e di sinistra, e voltandosi all’improvviso egli notò il medesimo distintivo sul colletto del giudice istruttore che con le mani in grembo osservava tranquillamente la sala. “Ah, sì!” esclamò K. sollevando le braccia perché l’improvvisa scoperta esigeva spazio, “tutti siete impiegati, a quanto vedo, siete la masnada corrotta contro la quale ho inveito [...] – lasciami stare o ti pesto!” gridò a un vecchio tremante che gli si era parato addosso [...]. “Pezze!” gridò, “teneteveli, tutti i vostri interrogatori!” (*Processo* 360-1)

E ancora:

Nel salire disturbò alcuni bimbi che giocavano sulla scala e, mentre passava in mezzo a loro, lo guardarono di traverso. “Se prossimamente” pensò, “dovessi ripassare di qui bisognerà che prenda con me o caramelle per conquistarli o il bastone per prenderli a legnate.” Arrivato quasi al primo piano dovette sostare un momento finché una palla terminasse il suo itinerario, e intanto due ragazzini dalla faccia sospetta di vagabondi adulti lo trattenevano per i calzoni; se avesse voluto scollarli di dosso doveva far loro male e temeva che si mettessero a gridare (349).

Josef K., restio al confronto e alla comprensione, sembra insomma avere gli stessi tratti caratteriali di David Lurie: “That is his temperament.

His temperament is not going to change, he is too old for that. His temperament is fixed, set. [...] Follow you temperament. [...] It is a rule, like the rule of St. Benedict” (*Disgrace* 2).

Tale irrigidimento e il rifiuto di comprendere e scendere a compromessi diventano evidenti soprattutto quando i protagonisti devono confrontarsi con il processo. L’atteggiamento di Josef K. durante l’intero arco temporale del romanzo è di estrema sufficienza rispetto all’istanza giudicante:

“La sua domanda, signor giudice [...] è significativa del modo in cui si procede contro di me. Lei può obiettare che questo non è affatto un procedimento, e ha perfettamente ragione, perché è un procedimento solo se io lo riconosco per tale. In questo momento dunque lo riconosco, per compassione, dirò così. Non si può che avere compassione seppure se ne vuole tener conto. Non dico che sia un procedimento sciatto, ma vorrei offrirle questa definizione perché lei sappia a che punto è.” K. s’interruppe e guardò nella sala. Ciò che aveva detto era aspro, più aspro di quanto non avesse voluto ma era anche giusto (*Processo* 354).

Lo stesso atteggiamento di chiusura determina la condotta di David, che, nonostante lo scandalo del processo, di fronte all’autorità si presenta estremamente determinato e sicuro di sé: “He does not feel nervous. On the contrary, he feels quite sure of himself. His heart beats evenly, he has slept well. Vanity, he thinks, the dangerous vanity of the gambler; vanity and self-righteousness. He is going into this in the wrong spirit. But he does not care (*Disgrace* 47)”. Come Josef K. decide di licenziare l’avvocato Huld (“grazia”) e affrontare da solo la sua causa, determinando così la sua condanna a morte, anche David Lurie dichiara di non aver bisogno d’aiuto o intermediari, con cui verrebbe evidentemente riconosciuta l’autorità della commissione d’inchiesta: “I don’t need representation. I can represent myself perfectly well” (*Disgrace* 49).

Ma soprattutto unisce i due il rifiuto di riconoscere la propria colpa e di “confessarsi”, che è poi soprattutto il rifiuto di riconoscere le ragioni degli altri, ma anche di se stessi, e comprendere il significato ultimo del procedimento:

“The question is whether Professor Lurie is crystal clear in his mind.” [...] It would wiser to shut up, but he does not. “What goes on in my mind is my business, not yours, Farodia”, he says. “Frankly, what you want from me is not a response but a confession. Well, I make no confession.” (*Disgrace* 51)

È la volontà di non “abbassarsi” alle ragioni del tribunale e del mondo che lo circonda a spingere David alla totale chiusura: “Confessions, apologies: why this thirst for abasement? A hush falls. They circle around him like hunters who have cornered a strange beast and do not know how to finish it off” (*Disgrace* 56). L’atteggiamento di David sembra tuttavia essere del tutto insostenibile e assolutamente controproducente. Il protagonista di Coetzee, come Josef K., è il primo ad auto-ingannarsi e perciò a precludersi la possibilità d’alleggerimento e redenzione, come nota la sua ex-moglie Rosalind:

“I heard the story of your trial. The inside story.” “My trial?” “Your inquiry, your inquest, whatever you call it. I heard you didn’t perform well.” “Oh, How did you hear? I thought it was confidential.” “That doesn’t matter. I heard you didn’t make a good impression. You were too stiff and defensive.” “I wasn’t trying to make an impression. I was standing up for a principle.” “That maybe so, David, but surely you know by now that trials are not about principles, they are about how well you put yourself across. According to my source, you came across badly. What was the principle you were standing up for?” “Freedom of speech. Freedom to remain silent.” “That sounds very grand. But you were always a great self-deceiver, David. A great deceiver and a great self-deceiver. Are you sure it wasn’t just a case of being caught with your pants down?” (*Disgrace* 188)

Il giudizio di Rosalind sull’atteggiamento del protagonista di *Disgrace* non si discosta di molto da quello di Leni nel *Processo*, che interpreta la situazione di Josef K. in modo simile, ribadendo l’importanza della confessione, che rappresenterebbe una liberazione, in quanto alleggerimento della coscienza e necessario punto di partenza:

“Ma è proprio necessario che lei pensi soltanto al suo processo” soggiunse lentamente. “No, no, tutt’altro: probabilmente ci penso troppo poco.” “Non è questo l’errore che lei commette” disse Leni. “Lei è troppo intransigente, così ho sentito dire.” “Chi l’ha detto?” domandò K. [...] “Non chieda per favore il nome, ma elimini il suo errore, non sia più così insensibile, contro questo tribunale non ci si può difendere, è necessario confessare. Appena possibile faccia la confessione. Soltanto dopo di essa è possibile sfuggire, soltanto dopo. E nemmeno questo è possibile senza l’aiuto altrui, ma per questo aiuto non occorre che stia in pensiero, glielo darò io.” (*Processo* 417-8)

L’ottuso atteggiamento dei protagonisti si rivela insomma soprattutto nell’impossibilità di capire il significato del loro processo, che invece i personaggi femminili, in entrambi i romanzi, sembrano essere in grado di comprendere.

I due personaggi usano le stesse armi per difendersi. È importante notare come, nel primo capitolo del romanzo, Josef K., che ignora il motivo del suo arresto, nel mettere a parte la sua coinquilina, la signorina Bürstner, del procedimento avvenuto in casa la mattina, possa raccontare il fatto unicamente “rappresentando” la scena dell’interrogatorio, usando cioè il filtro della riproduzione estetica, evidentemente per eludere una scomoda presa di coscienza del significato recondito del procedimento:

“Vuole che le mostri com’è andata? [...] ora vedrà. Permette che sposti dal letto il suo comodino? [...] Lei deve farsi un’idea precisa della posizione dei personaggi, è molto interessante. Io sono l’ispettore, là sul baule sono seduti i due custodi, davanti alle fotografie stanno i tre giovani in piedi. Alla maniglia della finestra, lo dico di straforo, è appesa una camicetta bianca. E ora si comincia. Oh, dimenticavo me il personaggio più importante.” (*Processo* 341-2)

Più in là nel romanzo Josef K. deciderà di liberarsi di ogni intermediario e di redigere di proprio pugno la sua difesa. Sarà quest’iniziativa a determinare la sua condanna a morte:

Il pensiero del processo non l’abbandonava più. Già più volte aveva riflettuto se non fosse opportuno stendere una difesa e presentarla al tribunale. Aveva intenzione di produrre una breve biografia, di esporre a ogni fatto di una certa importanza le ragioni che lo avevano indotto ad agire così, e di indicare se secondo il suo giudizio attuale il suo modo d’agire era da respingere o da approvare e quali ragioni poteva addurre per questo o per quello (*Processo* 422).

Ma si badi che qui ancora si parla di difesa e non di confessione. Di nuovo Josef K. usa la scrittura e quindi di nuovo un filtro estetico unicamente per “non abbassarsi”, per evitare cioè la comprensione e l’accettazione della sua colpa:

Se voleva arrivare a qualche risultato bisognava prima di tutto respingere fin da principio ogni eventuale idea di colpa. Una colpa non c’era. Il processo non era che un grosso affare, come egli ne aveva già conclusi tante volte a vantaggio della banca, un affare in cui, come di norma, stavano in agguato diversi pericoli che bisognava appunto stornare. [...] Sotto questo aspetto era inevitabile revocare al più presto, magari quella sera stessa, il patrocinio affidato al legale (*Processo* 435).

Giuliano Baioni ha giustamente osservato come Kafka qui raffiguri se stesso alle prese con la sua “difesa” nei confronti del processo, l’esercizio della scrittura⁴: “Se non trovava il tempo in ufficio, come era assai

probabile, doveva scriverla a casa di notte. [...] e mentre, giovane com'era, voleva godersi le brevi sere e le notti, ecco che doveva mettersi a compilare quella comparsa (*Processo* 436-7)".

Abbiamo già osservato come l'autore praghese visse e considerò l'esercizio letterario: una difesa nei confronti dei doveri della vita, che lo scrittore tentò citando come "avvocati" gli scrittori da lui prediletti. Kafka, in altre parole, spesso si "difende" citando il canone. Qui sembra utile considerare l'uso che anche Coetzee fa del canone nel suo romanzo. Dopo una recente riforma, nell'università dove insegna David Lurie, la letteratura viene ad avere uno spazio sempre più ristretto nella didattica, per privilegiare le scienze della comunicazione. Sebbene sia riluttante rispetto a questo cambiamento, al protagonista è "concesso" di tenere solamente un corso secondario sulla poesia romantica inglese. Tuttavia è sempre più svogliato e privo di passione, la noia assale lui e i suoi studenti che non sembrano apprezzare la poesia – forse la *sua* poesia. Il problema è che questa sembra aver perso di mordente, perché ormai diventata "sovrastruttura" impiegata per fini assolutamente "scorretti", come capiamo leggendo oltre. Per David Lurie, la letteratura da strumento di conoscenza e arricchimento reciproco, "scienza umanistica" volta al confronto e al miglioramento dell'uomo, è diventata infatti "difesa", come per Kafka e Josef K., arroccamento, motivo di chiusura ed auto-indulgenza, dai tratti estremamente negativi e luciferini: "He has published three books [...]: the first on opera (Boito and the Faust Legend: The Genesis of Mefistofele), the second on vision as Eros (The vision of Richard of St. Victor), the third on Wordsworth and history (Wordsworth and the Burden of the Past)" (*Disgrace* 4). La letteratura diventa nel romanzo di Coetzee "burden of the past" e funge da schermo protettivo a David, smarrito e disorientato nel contesto del nuovo assetto politico e sociale del Sud-Africa del post-apartheid. È significativo che i "maestri" del protagonista siano i poeti romantici inglesi. A ben vedere, il romanticismo inglese fu il discorso che accompagnò l'età del colonialismo, fornendo i contenuti valoriali ad un'intera generazione di colonizzatori e "orientalisti": un movimento letterario che si oppose all'illuminismo e alla "ragione" dell'industrialismo e della burocratizzazione di inizio Ottocento, rivalutando irrazionalismo e individualismo – non a caso i personaggi che David preferisce sono Faust, Mefistofele, Wordsworth. Questo il background culturale che "giustifica" e "difende" l'atteggiamento del "bianco" David Lurie, il quale non si trova in sintonia col nuovo Sud-Africa post-apartheid e dunque "resiste"

con un atteggiamento volto alla conservazione e ad un anacronistico anti-modernismo. Insomma, la poesia non è più per Lurie strumento di conoscenza del reale ma ultimo baluardo difensivo dei privilegi dei bianchi: è indicativo il fatto che durante la lezione su Wordsworth si soffermi sul verbo “usurp”, letteralmente “occupazione d’un territorio altrui”, che è la definizione più appropriata del suo rapporto con Melanie, come pure della realtà coloniale in Sud-Africa. E ancora: “[...] in my experience poetry speaks to you either at first sight or not at all. A flash of revelation and a flash of response. Like lightning. Like falling in love” (*Disgrace* 13). La parola “amore” si riduce qui a termine poetico, svuotato di qualsiasi senso, e serve unicamente a far colpo sull’allieva Melanie. Che sia proprio David a parlare d’amore! L’amore, come la poesia, che in realtà non tocca soltanto gli spiriti eletti – come vorrebbe Lurie – ma tutti coloro che imparano a esercitare la propria sensibilità, richiede impegno e dedizione, condivisione, insomma tutto ciò che il protagonista evita costantemente. L’intero apparato intellettuale e culturale europeo è insomma ridotto nel romanzo di Coetzee a volgare mezzo di seduzione, privato ormai di connotazioni etiche e morali. Le citazioni letterarie di David sono costantemente poste in relazione ad argomenti di carattere sessuale: “He thinks of Emma Bovary, coming home sated, glazen-eyed, from an afternoon of reckless fucking. *So this is bliss!*, says Emma, marvelling at herself in the mirror. *So this is the bliss the poets speak of!*” (*Disgrace* 5-6). Come in Kafka, nel mondo raffigurato da Coetzee, la letteratura occidentale ha perso la sua funzione etica e serve ormai come difesa nei confronti dei doveri imposti dalla comunità. Come l’autore praghese, David Lurie legge la realtà unicamente attraverso il filtro della poesia, la guida dei “dead poets”, rassicuranti proprio in quanto “morti”, incapaci cioè di mettere di fronte a contraddizioni e di guidare nella comprensione del cambiamento. La letteratura fornisce allora a David, come a Kafka e alla Costello, la scappatoia per allontanarsi da scelte etiche e consapevoli, personali, da riformulare giorno per giorno, presentandosi come spazio *libero* nel quale possono convivere un comodo anacronismo e il rifiuto del contatto con l’esterno, con l’altro e le sue esigenze. ““He does what he feels like. He doesn’t care if it’s good or bad. He just does it”” (*Disgrace* 33) si dice, nel romanzo, del conte Lara, la figura faustiana cara a Byron e a Lurie: risulta chiaro che è la libertà da ogni condizionamento, compreso quello della storia, che sta a cuore al protagonista di Coetzee. Si badi che anche Josef K. comincia a redigere la sua difesa, nella quale può auto-ingannarsi a pia-

cimento fino a dirsi di non avere colpa, nel momento in cui decide di licenziare il suo avvocato e agire *da solo* nei confronti del tribunale: “[...] e scese la scala di corsa talmente fresco e a balzi così lunghi che il mutamento repentino gli mise quasi paura” (*Processo* 384-5). Tale libertà dai condizionamenti esterni si tramuta presto in arbitrio per entrambi. I due cercano quello spazio libero e spurio dove gli auto-inganni della ragione funzionino meglio, dove ci si possa deresponsabilizzare, semplicemente “citando la tradizione”: “I was not myself. I was no longer a fifty-year-old divorcé at a loose end. I became a servant of Eros”” (*Disgrace* 52), dice David Lurie a giustificazione della sua relazione con Melanie. La difesa di Josef K. di fronte al cappellano delle carceri suona simile: “Ma io non sono colpevole” asserì K. “È un errore. In genere come può essere colpevole un uomo? Qui siamo tutti uomini, l’uno come l’altro.” “Giusto” confermò il prete, “ma così parlano di solito i colpevoli”” (*Processo* 516).

Ma fin qui arriva il confronto con l’opera di Kafka: perché se Josef K. è incapace di maturazione, di confessione e di riconciliazione, David si dimostra, nel corso del romanzo, capace di confrontarsi con la sua nuova situazione, abbattendo il suo senso di “vergogna”, che è un auto-inganno, di nuovo un “discorso”, che fino allora non gli ha permesso di vedere la realtà tutta terrena della vita che lo circonda:

“You think I ought to involve myself in more important things”, says Lucy [...] “You think, because I am you daughter, I ought to be doing something better with my life. [...] You don’t approve of friends like Bev and Bill Shaw because they are not going to lead me to a higher life. [...] But it is true. They are not going to lead me to a higher life, and the reason is, there is no higher life. This is the only life there is. Which we share with animals.” (*Disgrace* 74)

E proprio la figlia Lucy farà da intermediario per questa presa di coscienza. La ragazza, amante della natura e degli animali, decisa a comprendere e a scendere a patti con la difficile realtà del nuovo Sud-Africa, nonostante lo stupro e l’estrema sofferenza, viene contrapposta da Coetzee a David, incapace di soffrire e perciò di confrontarsi, lontano dalla natura e fino a un certo punto dalla figlia.

E se la *Bildung* nello stereotipo letterario sud-africano avveniva di solito col passaggio dalla campagna alla città, nel romanzo di Coetzee, avviene il contrario: David scopre se stesso attraverso il percorso inverso, e cioè nel passaggio dalla città alla campagna. La “formazione” qui avviene, alquanto significativamente, nel ribaltamento dei motivi della colonizzazio-

ne: nella nuova situazione politica si ribaltano i rapporti tra neri e bianchi, e da una posizione di privilegio David cade in una scomoda posizione d'emarginazione in un ambiente a lui ostile, un territorio "altro". Soltanto qui può aver luogo la redenzione e la presa di coscienza. Per questo motivo Coetzee ha bisogno di ribaltare la posizione di Kafka. A differenza di quello di Josef K., e in genere dei protagonisti dell'autore praghese, da Karl Rossmann in *Amerika* al medico condotto in *Ein Landarzt (Un medico di campagna)*, i viaggi dei quali si concludono in veri e propri "naufragi", il percorso di David diventa, al contrario, un vero e proprio viaggio "iniziatico" che si risolve nell'espiazione della propria colpa. E tale espiazione è simboleggiata alla fine proprio da un sacrificio "di riconciliazione" e di riconoscimento del peccato. Diversamente dal *Processo*, il romanzo di Coetzee termina infatti con un messaggio di speranza: il cambiamento sembra possibile, come il richiamo alla scelta etica e responsabile. Il mutamento di prospettiva è espresso in Coetzee dal rinnovato amore di David per la figlia e nello stesso tempo nella possibilità di riconoscere la libertà di questa, le sue scelte, la sua indipendenza. Lurie comprende, a seguito del duro colpo subito con lo stupro di Lucy, che ripropone in fondo quello da lui compiuto ai danni della sua allieva Melanie, l'essenza della sua colpa ma anche la possibilità della compassione e della condivisione del dolore, una nuova dimensione che scopre anche grazie al contatto con gli animali:

A shadow of grief falls over him: for Katy, alone in her cage, for himself, for everyone. He sighs deeply, not stifling the sigh. "Forgive me Lucy", he says. "Forgive you? For what?" She is smiling lightly, mockingly. "For being one of the two mortals assigned to usher you into the world and for not turning out to be a better guide. But I'll go and help Bev Shaw." (*Disgrace*79)

David riesce lentamente a trovare il suo posto nella nuova situazione, ma non più in una posizione asimmetrica di dominio: "da pari a pari" decide infatti di aiutare la figlia alla fattoria e Bev alla clinica veterinaria, prendendo coscienza del dolore che coinvolge indifferentemente l'umanità intera, da Lucy ai cani curati:

"How humiliating" he says finally. "Such high hopes, and to end like this." "Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity." "Like a dog." "Yes, like a dog." (*Disgrace* 205)

E tale maturazione passa per la necessaria presa di coscienza della finitezza dell'esistenza:

He opens the cage door. "Come", he says, bends, opens his arms. The dog wags its crippled rear, sniffs his face, licks his cheeks, his lips, his ears. He does nothing to stop it. "Come." Bearing him in his arms like a lamb, he re-enters the surgery. "I thought you would save him for another week," says Bev Shaw. "Are you giving him up?" "Yes, I am giving him up." (*Disgrace* 220)

Come nella parabola biblica, ripresa da Kierkegaard in *Timore e Tremore*, Abramo si appresta a sacrificare il figlio Isacco, dimostrandosi così capace del "salto nell'assurdo" kierkegaardiano, con il suo sacrificio David Lurie si rivela in grado di riconoscere che "il cielo esige l'immoralità" e l'ingiustizia. In questo modo Coetzee ribalta evidentemente la posizione di Josef K. al termine del *Processo*:

Dov'era il giudice che egli non aveva mai visto? Dove il supremo tribunale fino al quale non era mai arrivato? Alzai le mani e allargai le dita. Ora le mani di uno dei signori si posarono sulla gola di K. mentre l'altro gli immergeva il coltello nel cuore e ve lo girava due volte. Con gli occhi prossimi a spegnersi K. fece in tempo a vedere i signori che vicino al suo viso, guancia contro guancia, osservavano l'esito. "Come un cane!" disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere (*Processo* 532).

Se Josef K. muore passivamente, "come un cane", è perché, tenendo la prospettiva di Coetzee e seguendo la logica di Kafka, è rimasto "figlio", e per questo motivo viene sacrificato dal tribunale, come l'autore praghese dal "terribile" padre che gli sbarra l'entrata nella Legge; David Lurie, al contrario, è stato in grado di maturare fino a diventare "padre" e addirittura "sacrificare" sua figlia, riconoscendo la precarietà dell'esistenza, il giusto modo di ricominciare a sperare. E se Josef K. muore perché si è dimostrato incapace di "destrutturate" il suo senso di vergogna di fronte alla vita – "e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere" – David Lurie si dimostra, al contrario, capace di andare al di là della "vergogna" provata nei confronti dell'esistenza, fino ad accettarla nei suoi aspetti più spiacevoli.

Kafka, prima di morire, aveva invitato Dora Diamant, la sua ultima compagna, a bruciare i suoi manoscritti affinché si "liberasse dagli spettri" della sua letteratura. Non c'era bisogno di arrivare a tanto: allonta-

nandosi dal giudizio negativo dell'autore nei confronti della propria opera, sotto un'altra prospettiva, si può affermare che la scrittura di Kafka ha ribadito i diritti del singolo in un momento storico in cui i totalitarismi e facili soluzioni "oggettive" cercavano di soffocarlo; Coetzee oggi, in un momento in cui la storia è sinistramente diventata "discorso", ci invita ad andare al di là degli schemi e delle barriere mentali per riscoprire e comprendere l'altro. La letteratura e il canone vanno allora salvati, ma possono continuare a esistere e a svolgere la loro funzione solo a patto che si facciano nuovamente strumento di comprensione e modifica del reale, solo conservando il loro carattere etico, la loro sostanza utopica:

Bisognerebbe leggere, credo, soltanto i libri che mordono e pungono. Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, a che serve leggerlo? [...] abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una *disgrazia* (corsivo mio) che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini, come un suicidio, un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi (Kafka *Lettere* 27).



- 1 In *L'ancien et le nouveau* (1963), Marthe Robert evidenzia come nel *Castello* siano fusi insieme i più disparati materiali narrativi, tra cui la fiaba, il mito del Graal, la mitologia greca e il viaggio d'Ulisse. Se ha ragione la Robert e nel *Castello* ciò che spinge K. alla ricerca ma lo allontana dalla meta è il suo insistere nei pregiudizi, nei preconcetti con cui interpreta la realtà, è cioè la sua "agrimensura", allora sembra che nella parabola del protagonista del romanzo lo scrittore praghese abbia voluto rappresentare la sua esistenza estetica, fatta di letteratura, la sua e quella dei suoi modelli.
- 2 Secondo Freschi il *Processo* è "il viaggio onirico nel mondo del passato (il passato sporco, povero della comunità), nel mondo retto dalla legge e dall'arbitrio dei rabbini ch'assidici, quel mondo leggendario che cominciava a trapelare anche all'interno della cultura degli assimilati attraverso la suggestiva e potente opera di mediazione portata avanti da Martin Buber" (68).
- 3 Sarvan osserva come il romanzo di Coetzee "employs free-indirect discourse to such an extent that is, in effect, a first-person narrative. [...] Trapped in a selfish, egocentric subjectivity, fifty-two-year-old David Lurie does not know the thoughts, feelings, and motivations of the other characters-and neither do we as readers" (26). Lo stesso potremmo dire del romanzo e del protagonista di Kafka.
- 4 Secondo Baioni "Per questa ragione l'episodio del licenziamento dell'avvocato Huld rappresenta la svolta decisiva nella storia di Josef K. Esso significa infatti non solo il definitivo rifiuto dell'imputato di sottomettersi all'umiliante legge dell'organizzazione, ma anche la prima affermazione del suo diritto di presentarsi da solo, senza difese e senza mediazioni, dinanzi ai giudici supremi del tribunale. Il distacco dal mondo di Huld, di Leni e di Block è così, se si vuole, la nascita del Kafka scrittore che si distacca dal grembo della comunità per reclamare dai suoi giudici quel messaggio diretto e personale che gli verrà comunicato immediatamente nella forma della parabola del campagnaolo. Come fa supporre quel lungo passo dell'attuale settimo capitolo in cui K. decide di intervenire direttamente nel procedimento a suo carico con la redazione di un memoriale autobiografico, l'ultima parte di quella autobiografia ideale che è *Il Processo* può essere letta allora come

rappresentazione della stesura stessa del romanzo, ovvero del periodo in cui Kafka [...] si è ritirato nella sua solitudine di scrittore illudendosi [...] di poter vivere, nella letteratura, “al di fuori del processo”” (100-1).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Attwell, David. *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Baioni, Giuliano. *Kafka: letteratura ed ebraismo*. Torino: Einaudi, 1984.
- Barney, Richard A.. "Between Swift and Kafka. Animals and the Politics of Coetzee's Elusive Fiction." *World Literature Today*, Jan-AP (2004), 17-23.
- Coetzee, John M.. *Disgrace*. London: Vintage, 2000.
- . *Elizabeth Costello. Eight Lessons*. London: Vintage, 2004.
- Freschi, Marino. *Introduzione a Kafka*. Bari-Roma: Laterza, 2001.
- Kafka, Franz. *Confessioni e diari*. A cura di Ervino Pocar. Milano: Mondadori, 1972.
- . *Lettere a Felice*, a cura di Ervino Pocar, Milano: Mondadori, 1972.
- . *Lettere*. A cura di Ferruccio Masini. Milano: Mondadori, 1988.
- . *Il Processo*. In *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar. Milano: Mondadori, 2001.
- Merivale, Patricia. "Audible Palimpsests: Coetzee's Kafka". In *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, Ed. Graham Huggan, Stephen Watson, New York: St. Martin's Press, 1996, 152-167.
- Robert, Marthe, *L'antico e il nuovo*. Trad. it. di D. e G. Tarizzo. Milano: Rizzoli, 1982.
- Sarvan, Charles. "Disgrace: A Path to Grace?". *World Literature Today*, Jan-AP. 2004, 26-29.
- Sévry, Jean. "Interview with J. M. Coetzee." *Commonwealth: Essays and Studies*, 9.1 (1986), 1-7.
- Splendore, Paola. "J. M. Coetzee: Etica e poetica dell'accoglienza". *Afriche e Orienti*, V/2, (2003), 173-83.