

Mario Farina

Adorno e Kafka

La storia naturale dell'umano

Abstract

This essay reconstructs Theodor W. Adorno's interpretation of Franz Kafka as the articulation of a natural history of the human. Rather than treating Kafka's work as a symbolic or existential allegory of modern alienation, Adorno insists on a rigorously literal mode of interpretation, according to which Kafka's images must be taken at face value. This methodological stance, grounded in a critique of symbolic hermeneutics and informed by Benjamin's theory of allegory and Freud's concept of psychic reality, allows Kafka's prose to function as a site where historical processes sediment in material, non-human forms. The essay argues that Kafka's literary universe stages a genetic conception of the human, in which humanity emerges precisely through its deformation, degradation, and proximity to the non-human. Figures such as Gregor Samsa's metamorphosis exemplify this dialectical entanglement of human and non-human, revealing the social origin of individuality and the collapse of the boundary between subject and thing. Kafka's fragmented narrative form thus crystallizes a conception of history as nature and nature as history, offering a paradigmatic instance of art as natural history and preserving, within its bleak imagery, a negative utopian residue of human emancipation.

Keywords

Adorno, Kafka, Natural history

Received: 12/02/2025

Approved: 30/07/2025

Editing by: Mario Farina

© 2026 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
mario.farina@gmail.com (Università IUAV di Venezia)

Introduzione

Che cosa significa “umano”? Questa è la domanda attorno alla quale ruota la lettura adorniana dell’opera di Kafka. Essere umano significa assumere la forma di insetto, divenire oggetto di un tribunale che si nasconde in edifici simili ad alberghi da quattro soldi, cedere alle lusinghe di creature con le dita palmate, accorgersi che il sole quel giorno cala prima del solito, venir dilaniato da una macchina punitrice dotata di aghi con i quali incide disegni sulla schiena dei condannati coniugando il bello dell’arte con il vero della condanna. Tutto questo significa “essere umani”. In che modo si giunga a questa conclusione è l’oggetto di questo intervento. La lettura adorniana di Kafka rappresenta infatti l’esplicitazione di una teoria generale dell’umano, che impedisce di stabilirne la natura in una formula fissa. In Kafka si porta a compimento quella che potremmo definire come una storia naturale dell’umano attraverso il non-umano, vale a dire una genesi dell’umano che mira a riconoscere tratti di umanità laddove questa risulta manchevole o distorta. L’umano e il non-umano si trovano legati nell’opera di Kafka in una maniera che impedisce di pensare l’umano come qualcosa di puro e posto alle origini del proprio sviluppo, ma che d’altro canto evita di liquidarne la nozione in vista di un suo superamento senza residui. I fili che permettono di ricostruire questo discorso si trovano, sciolti, nell’opera di Kafka e Adorno si pone il compito di riannodarli.

Kafka è uno dei nomi più citati nell’opera di Adorno. Assieme a Beckett e Proust, si può dire che formi il campo di tensione all’interno del quale è possibile costruire un discorso filosofico attorno alla letteratura. Non si tratta ovviamente di compilare classifiche, né di sminuire l’importanza che autori come Mann e Valéry hanno avuto nel definire la concezione adorniana della letteratura, ma è difficile negare il ruolo paradigmatico che assumono Kafka, Beckett e Proust: di quel paradigma che costituisce l’arte nuova delle avanguardie, rappresentano per così dire le condizioni di possibilità, senza risolversi mai nella corrente alla quale si sarebbe tentati di associarli. Come Beckett non si risolve nel surrealismo e Proust nella scrittura intima del flusso di coscienza, così Kafka non si risolve nell’espressionismo, sebbene tutti e tre indichino le condizioni entro cui è possibile l’arte delle avanguardie. A tutti e tre Adorno dedica dei saggi

specifici e in tutti e tre viene tematizzato il problema dell'interpretazione: cosa significhi, a conti fatti, interpretare la letteratura¹.

Questo tema emerge con grande forza nel saggio su Kafka. L'opera di Kafka, e Adorno è molto chiaro nel mostrarlo, mette il lettore di fronte alla domanda su cosa significhi interpretare non solo l'autore in oggetto, ma la letteratura nel suo insieme. Nel saggio su Kafka è infatti possibile abbozzare i tratti di una teoria generale dell'interpretazione della letteratura, dal momento che i testi kafkiani conducono all'estremo la tensione tra immagine letteraria e significato. Obiettivo di questo intervento è allora quello di mettere in luce due elementi che emergono dalla lettura che Adorno offre di Kafka: quello metodologico e quello, per così dire, contenutistico. Perché si dia interpretazione della letteratura occorre infatti che, in qualche modo, un elemento contenutistico venga isolato rispetto a quello formale. Si tenterà, quindi, di compiere questo percorso mettendo in luce la lettura adorniana dell'opera di Kafka come storia naturale dell'umano.

1. *Interpretare Kafka*

Scritto in forma di frammenti, l'unico saggio che Adorno dedica esplicitamente a Kafka viene redatto tra il 1942 e il 1953 e pubblicato nel 1955 come testo di chiusura della raccolta *Prismi*, con il titolo di *Appunti su Kafka* (*Aufzeichnungen zu Kafka*). Ciò che lo rende particolarmente rilevante dal punto di vista metodologico è il fatto che nelle sue pagine Adorno affronta direttamente la sfida dell'interpretazione, insistendo sul rischio che porterebbe a confondere “la tesi astratta dell'opera di Kafka, l'oscurità dell'esistenza, col suo contenuto sostanziale” (Adorno 2018: 231). Co-

¹ Il saggio su Kafka si occupa approfonditamente del rapporto tra l'autore e l'avanguardia dell'espressionismo: Kafka viene inteso come autore che si colloca nell'ambiente espressionista, pur scavalcandone gli stilemi e producendo opere di livello indiscutibilmente più stratificato di quanto non abbia fatto l'espressionismo strettamente inteso (Adorno 2018: 249-52). Il saggio su *Finale di partita* di Beckett si apre precisamente mettendo in luce le parentele che il drammaturgo ha con l'ambiente dell'esistenzialismo parigino e l'ambito dell'assurdo, ma subito si dichiara che in lui la forma porta la questione a un livello superiore (Adorno 1979a: 267). Della *Recherche* è detto che “in sensibilità rispetto alla forma della comunicazione nessuno ha superato Marcel Proust. La sua opera rientra nella tradizione del romanzo realistico e psicologico, sulla linea della sua dissoluzione” (Adorno 1979b: 41).

me osserva Adorno, “i due grandi romanzi, *Il castello* e *Il processo*, sembrano recare scritti in fronte, se non nei particolari almeno nelle linee generali, filosofemi”, e questo rende notevolmente difficile discernere il contenuto della sua opera letteraria, poiché “le composizioni di Kafka si guardavano bene dal cadere nel micidiale errore dell’artista, dal ritenere cioè che il contenuto metafisico di un’opera sia costituito dalla filosofia che l’autore vi immette”, mentre allo stesso tempo “l’artista non è tenuto a comprendere la propria opera, e ci sono ottime ragioni per dubitare che Kafka fosse in grado di farlo” (Adorno 2018: 232-3). In Kafka, quindi, è particolarmente importante differenziare la filosofia dell’autore – cioè il concetto particolare che l’autore vuole inserire nello scritto – dal contenuto essenziale dell’opera, vale a dire il risultato formale del lavoro dell’autore. Per questo motivo, secondo Adorno, l’interpretazione esistenzialista delle opere di Kafka equivale a una comprensione superficiale che lo prende per un “ufficio informazioni sulla situazione dell’uomo” (Adorno 2018: 230), proprio nella misura in cui confonde l’idea di grigiore della vita, che Kafka stesso esprime così efficacemente nel *Processo*, con il contenuto sostanziale del romanzo.

Per superare il problema di come concepire quegli elementi della scrittura di Kafka che rischiano di soccombere a una spiegazione esistenzialista, ontologica o direttamente filosofica, Adorno afferma quello che può essere inteso come un punto metodologico fermo della propria interpretazione letteraria: “prendere tutto alla lettera, non sovrapporre al testo concetti dall’alto. L’autorità di Kafka è l’autorità dei testi” (Adorno 2018: 233). Ciò significa che, nella lettura di un testo kafkiano, non si deve cedere alla tentazione di leggere simbolicamente ogni elemento enigmatico, essendo l’interpretazione simbolica basata sul principio secondo cui i singoli momenti dell’opera d’arte puntano oltre se stessi in virtù delle loro interrelazioni². Al contrario, quando la prosa di Kafka presenta qualcosa che mostra la necessità di essere interpretato, il lettore deve innanzitutto cercare di comprenderlo nel suo senso letterale. Invece di considerare il tribunale del *Processo* come il simbolo del potere umano in generale e la condizione dell’imputato, Joseph K., come quella della miseria dell’individuo, il romanzo dovrebbe essere considerato come se non rappresentasse altro che il semplice fatto che un uomo è stato accusato da un tribunale sconosciuto per un crimine di cui non è colpevole. Questo è

² Questa definizione si trova nel saggio di Adorno su Kafka (Adorno 2018: 231) e allude allo svilimento del simbolo operato da Benjamin nel *Trauerspiels Buch* (Benjamin 1999: 134).

il modo con cui occorre accostarsi ai testi di Kafka, poiché bisogna tener fermo “il principio della puntualità letterale, senza il cui criterio il polisignificante si dissolverebbe fatalmente in indifferente”; secondo Adorno, la letteralità serve allo scopo in quanto “vieta il tentativo assai frequente di unificare nella concezione di Kafka l’urgenza di profondità con una sorta di disimpegno”. Inoltre, è proprio in base a questo tipo di letteralità che la prosa di Kafka produce uno choc, in quanto “non è lo spaventoso a provocare lo choc, bensì la sua ovvietà” (Adorno 2018: 234).

Affrontare la prosa di Kafka non è il tentativo di risolverne l’enigma sciogliendolo attraverso una spiegazione artificiale che ne renda chiaro ed esplicito il significato; piuttosto, “il lettore deve comportarsi con Kafka come lui stesso fa con i sogni. Deve cioè insistere sui particolari incommensurabili, e impenetrabili, sui punti ciechi” (Adorno 2018: 234).

È possibile affermare che il principio della letteralità – e questo può essere visto come un secondo punto metodologico dell’interpretazione letteraria che Adorno espone nel saggio – ha lo stesso ruolo che nella psicoanalisi è svolto dalla nozione di realtà dei fenomeni psichici. In un esplicito parallelismo tra il metodo psicoanalitico e il significato letterario degli elementi di Kafka, Adorno osserva che “Freud concepiva una scena archetipica come l’uccisione del padre nell’orda primitiva, un racconto preistorico come quello di Mosè, o la vista del coito dei genitori nella prima infanzia, non come sintesi della fantasia bensì come eventi reali” (Adorno 2018: 237). La scena di violenza primordiale a cui Adorno si riferisce è spesso concepita da Freud non come un reale accadimento di fronte al bambino, ma piuttosto come un fenomeno psichico che deve essere preso come reale in base al suo effetto sullo sviluppo del bambino, indipendentemente dalla sua reale esistenza esterna³. Quest’uso della nozione freudiana di interpretazione come se fosse paradigmatico dell’interpretazione in generale è un filo conduttore del pensiero di Adorno. Già nella sua prima conferenza intitolata *L’attualità della filosofia* insiste sull’interpretazione della natura enigmatica della realtà tracciando un parallelo con l’esempio del rebus che Freud impiega come modello dell’interpretazione onirica⁴. In questo modo, suggerendo un’analogia tra la

³ Come scrive Freud nel suo saggio *Sulle teorie sessuali dei bambini* (1908), “non ho potuto stabilire che i bambini, osservando ciò che avviene tra i genitori, vi riconoscano il pezzo occorrente per la soluzione del problema della nascita; più spesso, si direbbe che questo nesso venga da loro misconosciuto, proprio perché hanno dato dell’atto d’amore una simile interpretazione in termini di atto di violenza” (Freud 1981: 460).

⁴ Adorno descrive la nozione filosofica di interpretazione come segue: “Chi procede nell’interpretazione cercando dietro al mondo dei fenomeni un mondo in sé che stia a

concezione freudiana della realtà psichica e la letterarietà di Kafka, Adorno non fa che definire un punto metodologico specifico: così come la realtà della scena primordiale consiste nel suo effetto sullo sviluppo individuale, la letterarietà degli scritti di Kafka non allude a un'effettiva credenza nell'esistenza di ciò che rappresenta, ma indica piuttosto la fecondità e l'efficacia dell'interpretazione che prende Kafka alla lettera, poiché "la letteralità kafkiana è atta a questo scopo. Come in una serie di esperimenti, egli studia che cosa accadrebbe se le scoperte della psicanalisi non valessero, tutte quante, in un ordine metaforico e mentale, ma nella realtà fisica" (Adorno 2018: 237).

In questo modo, prendendo la letteratura non come un sistema simbolico di significati ma alla lettera, ogni forma di soggettivismo viene spazzata via dall'interpretazione, poiché solo il testo ha autorità. Questa è la somiglianza ultima della prosa di Kafka con la psicoanalisi, il fatto che "la persona si trasforma da sostanza a un mero principio di organizzazione di impulsi somatici" (Adorno 2018: 237). Quando Adorno si riferisce a una lettura non simbolica di Kafka e al principio della letterarietà, occorre pensare allo strumento benjaminiano dell'allegoria, che infatti Adorno cita proprio in apertura del saggio su Kafka:

Da nessuna parte, in Kafka traluce l'aura dell'idea infinita, da nessuna parte si dischiude l'orizzonte. Ogni proposizione è letterale, ogni proposizione è significativa. Le due cose non sono fuse, come vorrebbe il simbolo, bensì separate da un

fondamento di quello fenomenico e ne garantisce l'esistenza, si comporta come se volesse cercare dietro all'enigma la sua copia, che rispecchierebbe lo stesso enigma attraverso il quale si rende conoscibile. La funzione della risoluzione degli enigmi, al contrario, è quella di rischiarare e togliere in modo fulmineo la configurazione enigmatica, non quella di persistere all'interno dell'enigma stesso e rendersi simile a esso. L'interpretazione filosofica non presuppone l'esistenza di un senso che risiede all'interno della domanda, ma illumina improvvisamente e istantaneamente la domanda e, allo stesso tempo, la consuma" (Adorno 2009a: 49). È interessante confrontare questo con quanto Freud afferma sull'interpretazione dei sogni come risoluzione di un rebus: "Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. [...] Per esempio, ho davanti a me un indovinello a figure (rebus): una casa sul cui tetto si vede una barca, poi una singola lettera dell'alfabeto, poi una figura che corre, con la testa cancellata da un apostrofo, eccetera. [...] La valutazione esatta del rebus si ha soltanto se io [...] mi sforzo di sostituire ad ogni immagine una sillaba o una parola, che sia rappresentabile, secondo un rapporto qualsiasi, con un'immagine. Le parole, che in questo modo si connettono fra loro, non sono più assurde, ma possono costituire la più bella e la più significativa frase poetica. Ora, il sogno è un indovinello a figure di questo tipo" (Freud 1989: 257-8).

abisso, e da questo abisso barbaglia il crudo raggio della fascinazione. La prosa di Kafka, nonostante la protesta del suo amico, tiene per i proscritti anche in questo: che persegue l'allegoria piuttosto che il simbolo. Benjamin l'ha giustamente definita parabola. Essa non si rivela mediante l'espressione, bensì mediante il rifiuto di quest'ultima, un'interruzione. Si tratta di parabole di cui è stata sottratta la chiave [...]. Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione. Ciascuna, insieme con la reazione "È così", impone la domanda: "Com'è che lo so già?". (Adorno 2018: 231)

L'interpretazione letterale della poetica di Kafka non ha a che fare con una forma ingenua di realismo. Significa, piuttosto, rinunciare a pensare una traslazione dell'elemento letterario in elemento di realtà, come se tra le due cose il passaggio fosse privo di residui.

Interpretando Kafka in questo modo, i suoi romanzi cessano di apparire semplicemente come la rappresentazione simbolica di un potere burocratico, come sembra indicare l'aggettivo "kafkiano" nell'uso che ne viene fatto nel *feuilleton*; sembrano piuttosto esprimere *letteralmente* – nel senso che è stato descritto – la reale condizione storica dell'umanità. Solo la letterarietà permette di riconoscere il vero e proprio elemento di choc, vale a dire il fatto che in Kafka "il *déjà vu* viene spiegato in permanenza" in quanto "ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione" (Adorno 2018: 231). Tutte le creature del mondo di Kafka sono state letteralmente già viste dai lettori e possono essere facilmente riconosciute. "L'uguaglianza", scrive Adorno, "l'intrigante somiglianza di più cose o persone, è uno dei motivi più tenaci di Kafka; creature larvali di ogni genere compaiono a coppie, spesso col contrassegno dell'infantile e dello sciocco, oscillanti tra la bonarietà e la crudeltà, come i selvaggi nei libri per bambini" e questa è la letterarietà in cui appare il mondo in Kafka: "il regno del *déjà vu* si popola di sosia, di fantasmi che ritornano, di larve, di danzatori chassidici, di ragazzi che imitano il maestro e improvvisamente assumono un aspetto antico, arcaico" (Adorno 2018: 239-40). Ciò che Adorno suggerisce è il fatto che le immagini letterarie di Kafka, proprio nella serietà della loro letterale buffoneria, sono in grado di mostrare ciò che il mondo realmente è. Josef K., che subisce *il processo* come un destino, ha l'impressione che i suoi esecutori assomiglino a dei tenori, portando così all'estremo la crudeltà di un'esecuzione raffigurata come una *gag* da *vaudeville*, con tanto di panciotti, guanti bianchi e modi affettati. È plausibile che nessuno tra i lettori di Kafka sia mai stato realmente accompagnato al patibolo, ma si può perfettamente immaginare che ognuno di essi abbia familiarità con la modalità di associazione onirica in base alla quale due boia potrebbero essere presi per

dei tenori per la solennità dei gesti o per un doppio mento particolarmente pronunciato.

Il mondo che Kafka dipinge nei suoi scritti, come ogni lettore nota immediatamente, dà l'impressione di essere collocato da qualche parte tra il passato e il futuro, senza essere riconoscibile come presente attuale. In questo, è modello per ogni ambientazione distopica, senza nemmeno la necessità di sforzarsi a spiegarne la genesi mediante la cesura tipica delle distopie in senso stretto⁵. Non è l'immagine di un presente alternativo, ma piuttosto la sensazione realistica che esso dipinga fedelmente il modo in cui le cose stanno andando male: è il presente come se fosse visto nel futuro, a cui si mescolano, senza poterli staccare, elementi del passato, come già gravidi della condizione attuale. Per questo, secondo Adorno, il mondo di Kafka non è affatto un mondo non storico, poiché le sue creature larvali sono in grado di mostrare l'origine sociale dell'individuo che, alla fine, si rivela come il potere di annientare l'individuo stesso. Kafka non cerca di mettere in scena una critica del potere sociale, come fa la letteratura impegnata, ponendosi virtualmente al di fuori dei legami di quel potere; egli piuttosto "mette a fuoco le tracce di sporcizia che le dita del potere hanno lasciato nell'edizione di lusso del libro della vita" (Adorno 2018: 243). Il modo di esprimere la storia, come insegnano i drammi di Beckett, non è portare in scena Madre Coraggio che lotta per i suoi figli e descrivere, così, metaforicamente la disumanità del potere, ma piuttosto mostrare la condizione letterale dell'umanità nella sua resistenza parassitaria e mimetica al potere. Josef K., così come l'agrimensore K., sono destinati a essere puniti fin dall'inizio proprio perché oppongono la loro forza di volontà a ciò che percepiscono come un'ingiustizia. Diversamente, solo diventando letteralmente un parassita – come fa Gregor Samsa in *La metamorfosi* – l'essere umano può ancora sperare nella salvezza, non per se stesso ma per qualcun altro, come accade alla fine del racconto, quando la morte di Gregor libera la sua famiglia dall'oppressione della crudeltà tipicamente infantile dei personaggi secondari di Kafka:

appoggiati alla ringhiera guardarono i tre signori che lentamente, ma sicuramente scendevano per la lunga scala, scomparendo a ogni piano a un dato giro delle

⁵ Si veda quello che sostiene Fredric Jameson nel suo saggio sull'utopia, quando tratta la relazione tra lo spazio utopico (e distopico) rispetto al tempo storico. La temporalità dell'evento che conduce allo spazio u/distopico è avvolta in un mistero nebuloso che lo rende irraggiungibile (Jameson 2007: 119).

scafe, e ricomparendo di nuovo dopo pochi secondi; quanto più in fondo arrivavano tanto più diminuiva l'interesse della famiglia Samsa per loro, e quando un garzone di macellaio col suo carico sulla testa salì incontro a loro con arroganza e li ebbe superati, il signor Samsa lasciò la ringhiera con le due donne, e tutti insieme ritornarono in casa come sollevati. (Kafka 1994: 82)

La storia non emerge nella rappresentazione di un potere identificabile che può essere attivamente sconfitto – magari colpito con una padella, come nel *Grande dittatore* di Chaplin⁶ – al contrario, emerge nell'origine sociale dell'individuo, nel mondo apparentemente non storico dell'utopia negativa di Kafka. In questo modo Adorno mostra in che senso l'interpretazione letteraria consista nella traduzione di elementi formali in contenuti. La ricostruzione dei punti chiave dell'argomentazione di Adorno ha preso le mosse dalla constatazione del carattere enigmatico dei singoli elementi formali, quali sono le immagini letterarie, per terminare nell'espressione del loro contenuto, cioè la rappresentazione letteraria del mondo sociale. Questo contenuto non si limita a essere espresso nella figura enigmatica da cui l'interpretazione si avvia, ma si cristallizza nella forma stessa del romanzo, come Adorno mostra nella parte finale del saggio. Il contenuto dei romanzi di Kafka, infatti, non può essere espresso dall'unità pacificata della forma, ma deve essere ottenuto attraverso il frammento.

Come è stato suggerito, *Il processo* descrive un universo che assomiglia al III Reich – dice Adorno riprendendo l'opinione di Klaus Mann – e questa somiglianza è stata avvertita a tal punto che una delle più rilevanti traduzioni italiane del libro è stata fatta da Primo Levi, scrittore e deportato ebreo ad Auschwitz. Ciò che Adorno intende chiarire, tuttavia, è che questa somiglianza è resa possibile non attraverso un'intera corrispondenza simbolica tra la società che *Il processo* descrive e il fascismo politico, ma attraverso i frammenti enigmatici che compongono la forma del romanzo. Non è il fascismo come potere invincibile a emergere dal romanzo, ma la sua origine storica nella violenza del potere sulle creature larvali del mondo, poiché il nazismo fu davvero “la sporcizia che le dita del potere hanno lasciato nell'edizione di lusso del libro della vita”. Come scrive Adorno, “un potere sfrenato è esercitato da personaggi subalterni, sottufficiali, vecchi militari e portieri. Sempre declassati che, nella caduta,

⁶ Come scrive Adorno nel suo saggio sull'*Impegno*: “Il grande dittatore perde forza satirica e bestemmia nella scena in cui una ragazza ebrea sbatte una padella sulla testa di una sfilza di SA senza che questi la dilanino a brandelli” (Adorno 1979c: 98).

vengono accolti dal collettivo organizzato e riescono a sopravvivere, come il padre di Gregor Samsa” (Adorno 2018: 247), ed è per questo che, da un punto di vista formale, “il fatto che le dita di Leni siano unite da una membrana o che gli esecutori abbiano l’aspetto di tenori, è più importante degli *excursus* sulla legge” (Adorno 2018: 234), in quanto il frammento prevale sul tutto.

È la cristallizzazione formale del contenuto del romanzo, lo sgretolamento della forma tramite “parabole di cui è stata sottratta la chiave” (Adorno 2018: 231), poiché la compattezza lineare della forma non è in grado di ospitarlo. I frammenti, i singoli elementi, e in particolare il costante stridore e contrasto tra di essi, è ciò che definisce la forma dei romanzi di Kafka in generale, qualificandosi in questo senso come la traduzione letteraria della dissonanza dodecafonica in musica. Secondo le parole di Adorno, “la frammentarietà dei tre grandi romanzi, i quali tra l’altro non trovano quasi più la loro definizione nel concetto di romanzo, è condizionata dalla loro forma interna. Essi non possono venir condotti sino alla fine come un’esperienza temporale che si raccolga in totalità” (Adorno 2018: 253-4). Ciò che definisce la forma del romanzo è infatti la voce dell’io narrante, l’io epico del soggetto che tiene insieme il mondo del romanzo, il suo principio di legalità⁷. Ma il soggetto del romanzo di Kafka è oppresso dal potere del mondo, è il soggetto dell’espressionismo, che urla per paura della realtà. Questo tipo di soggetto, come si vede, non è in grado di cogliere il proprio mondo in una forma lineare e organica, poiché il mondo è molto più potente di così. Le cose materiali sono cariche del potere che proviene dalla loro origine nel contesto della produzione sociale – cioè del lavoro sociale che ne è lo spirito – e come merci si impongono sull’io del soggetto:

Quanto più l’io dell’espressionismo viene respinto verso se stesso, tanto più viene a somigliare all’escluso mondo delle cose. In virtù di questa somiglianza, Kafka costringe l’espressionismo, di cui come nessuno dei suoi amici dovette avvertire la chimericità e al quale tuttavia rimase fedele, a una narrativa contorta; costringe la pura soggettività, in quanto necessariamente estraniata anche a se stessa e reificata, a un’oggettività espressa appunto dalla propria alienazione. Il confine tra l’umano e il mondo delle cose si cancella. (Adorno 2018: 250-1)

⁷ Su questo, rimando al mio lavoro (Farina 2020: 161-9) in cui mostro la ragione per cui l’io epico del narratore, nella forma romanzo, assuma il ruolo di principio formale di legalità.

È a partire da queste premesse che è possibile interpretare Kafka, cioè estrarre il nucleo letterario dalla sua opera e mostrarlo nella sua connessione storica. Il saggio contenuto in *Prismi* offre infatti soprattutto una teoria dell'interpretazione che viene formulata a partire da Kafka, ma che ha valore nella letteratura nel suo complesso. Più complicato è mettere in atto il processo interpretativo, vale a dire estrarre qualcosa come un significato dalle opere kafkiane.

2. *Kafka: il non-umano come storia naturale dell'umano*

Cosa significa, allora, "interpretare Kafka"? Stando a quanto abbiamo appena visto, non si tratta di una domanda alla quale è semplice trovare risposta. Nei suoi *Appunti*, Adorno è infatti molto parco nel sostanziare elementi esplicativi rispetto all'opera di Kafka. Sembra piuttosto preoccuparsi di smontare un'immagine consolidata che circolava, e che ancora circola, nella pubblicistica culturale, quella appunto a cui la riduce spesso l'aggettivo "kafkiano": il Kafka come "ufficio informazioni sulla situazione dell'uomo" di cui parla Adorno. Si tratta di una lettura che era ben presente nella pubblicistica americana negli anni in cui Adorno si trovava negli Stati Uniti⁸, e che tenta di risolvere le immagini letterarie che Kafka propone trovando precise corrispondenze tra il suo mondo letterario e la realtà storica: *Il processo* come simbolo della burocrazia, l'universo kafkiano come metafora del III Reich, l'insetto della *Metamorfosi* come esemplificazione della nullità dell'individuo. Per comprendere davvero Kafka, e Adorno lo dice espressamente, occorre procedere con grande cautela, trattando le immagini come immagini letterali e soffermandosi sullo choc che esse producono. Non è nella simbolizzazione della burocrazia che *Il processo* rimanda al mondo storico, ma nel fatto che quella simbolizzazione, pur presente, non risolve totalmente l'enigma posto dal romanzo. Di fronte ai discorsi pronunciati nel tribunale non ci si arresta all'indignazione per l'ingiustizia, come in qualunque intreccio a tema giudiziario, ma si prova il medesimo atterramento colpevole che consuma il protagonista. Su aspetti come questo occorre insistere per interpretare Kafka e per farlo bisogna tentare una via d'accesso ai romanzi che per-

⁸ Si veda cosa dice a proposito della diffusione in America dell'aggettivo "kafkesque" tra la fine della Seconda Guerra e l'inizio della Guerra Fredda Goodman 2023: 27-63.

metta una comunicazione tra mondo letterario e mondo storico, una comunicazione, però, che non interpreti l'uno come corrispettivo dell'altro nel senso di una metafora estetica a buon mercato.

C'è un'idea che si ritrova in pressoché tutto l'arco del pensiero di Adorno e che può offrire questa chiave d'accesso: è l'idea della storia naturale, che compare a partire dagli scritti degli anni Trenta, fino alle ultime pagine di *Dialettica negativa*. In *Teoria estetica*, testo che Adorno non ha mai ultimato, la storia naturale viene menzionata in due occasioni: la prima quando Adorno traccia il rapporto tra l'immagine arcaica della natura e la sua elaborazione nel mito – la storia naturale, qui, compare come dinamica di progressivo occultamento della natura arcaica nel mito, come ciò che cancella l'origine naturale della storia (Adorno 2009b: 70); la seconda volta, invece, compare proprio in associazione a Kafka. In un saggio in cui Adorno tratta l'espressione artistica di cose extra artistiche si legge:

in essa processi e funzioni storiche si sono già sedimentate e parlano da qui. Kafka è in tal senso esemplare per il modo di atteggiarsi dell'arte, e deve la propria irresistibilità al ritrasformare tale espressione in quel che accade, che vi si cifra. Solo che essa diventa doppiamente enigmatica, poiché il sedimentato, il senso espresso, è di nuovo privo di senso, storia naturale dalla quale nulla aiuta a uscire tranne il fatto che esso, impotente di per sé, riesca a esprimersi. (Adorno 2009b: 150-1)

In Kafka si compie una funzione della storia naturale. Si tratta di una delle strutture più antiche del pensiero di Adorno, alla quale viene fatta risalire la genesi stessa della dialettica negativa come movimento di pensiero (Buck-Morss 1977: 43-63). Nella conferenza del 1932, intitolata proprio *L'idea della storia naturale*, Adorno tratteggia i contorni della *Naturschichte* affermando che l'obiettivo del suo impiego sarebbe quello di “comprendere l'essere storico nella sua determinatezza storica esteriore, là dove esso è maggiormente storico, a sua volta come un essere naturale, oppure comprendere la natura, là dove essa apparentemente persiste nel modo più profondo in quanto natura, come un essere storico” (Adorno 2009c: 69, trad. mod.). Detto in modo più esplicito, la storia naturale rappresenta il fatto che tutto ciò che è storico rimanda a una dimensione naturale (a qualcosa che ci appare come fisso e rigido); quest'ultima però è affetta dalla medesima dinamica, per cui ogni fatto naturale rimanda a una dimensione storica (e cioè a un carattere di transitorietà). La storia – il prodotto in costante modificazione della libertà umana – ci appare come un destino che passa sopra le teste dell'umanità e qui sta la sua

naturalità; la natura è a sua volta una formazione storica, poiché è tale – è “natura”, in quanto sistema connesso di leggi – solamente in relazione alle esigenze storiche di comprensione e lo è in una prospettiva temporalizzata⁹. Questo fa sì che storia e natura, anziché essere termini antitetici, vengano messe in relazione, senza però sciogliersi l’una nell’altra. Non c’è antitesi tra storia e natura, come vorrebbe il razionalismo moderno, ma non c’è nemmeno identità primigenia, come vorrebbe il romanticismo. C’è piuttosto una coimplicazione, che non significa banalmente ibridazione, ma rimando reciproco.

L’arte, questa è la posizione di Adorno, è una configurazione della storia naturale e Kafka, rispetto all’arte, avrebbe un significato paradigmatico. L’arte è storia naturale nella dimensione in cui, in essa, tra espressione ed espresso, tra significato e significante direbbe la semiotica, non c’è soluzione definitiva: non c’è scioglimento integrale dell’uno nell’altro. Adorno, in questo, come abbiamo visto, è senza dubbio fedele al discorso benjaminiano sull’allegoria, del tutto opposto alla prospettiva simbolica che guarda a una perfetta fusione di manifestazione e significato. L’arte, specie l’arte nuova delle avanguardie, persegue l’allegoria, comunicazione interrotta e frammentaria tra apparenza e senso. La manifestazione estetica che caratterizza l’arte e il contenuto storico che mediante essa viene significato si rapportano, dunque, al modo della storia naturale, rimandando l’uno all’altro in una struttura dialettica. Non si dà apparenza senza senso, e non si dà senso senza apparenza, ma i due termini non si fondono: restano staccati, proprio come accade in Kafka. È in questo iato che si può cercare di interpretare Kafka, nel senso di portare allo scoperto ciò a cui la sua forma letteraria allude. Il Kafka di Adorno – questo è quello che abbiamo sostenuto in apertura dell’intervento – esprime, in forma letteraria, la storia naturale dell’umano; si tratta di una prospettiva che Adorno non esplicita in modo chiaro, ma che è possibile riscontrare tratteggiata nel testo.

Gli *Appunti*, come detto, sono scritti in modo frammentario e comprendono nove blocchi di testo che tagliano l’opera di Kafka secondo prospettive diverse. Nel terzo di questi blocchi Adorno affronta il rapporto che Kafka intrattiene con la psicoanalisi e, in particolare, con Freud. Tra i

⁹ In relazione alla temporalizzazione della storia naturale si possono citare le ricerche di Wolf Lepenies (1991), che interpreta il passaggio dalla *Naturgeschichte* come immobile catena degli enti alla *Geschichte der Natur*, come dinamica evolutivistica, proprio alla luce della temporalizzazione della natura a cavallo del secolo dei Lumi.

due, e lo abbiamo visto, esistono una serie di legami sotterranei che permettono di leggere le rispettive opere in controluce. La psicoanalisi, infatti, corre sempre il rischio della banalizzazione, della tecnicizzazione del suo metodo, dell'applicazione macchietistica, hollywoodiana, delle sue scoperte. Per metterla al riparo da questi rischi occorre ricordare, scrive Adorno in *Minima moralia*, che “nella psicoanalisi non c'è nient'altro di vero che le sue esagerazioni” (Adorno 1994: 47), cosa che può essere fatta scoprendo nella gerarchia presente in *Totem e tabù* l'analogo di quella burocrazia al limite dell'assurdo che Kafka espone nel *Castello*. Analogamente, abbiamo visto che lo stesso Kafka corre spesso sul filo della banalizzazione. Per scongiurare questa possibilità, le sue immagini devono essere intese alla luce di un principio di realtà analogo a quello con cui Freud tratta la realtà dei suoi archetipi. Ed è secondo questo spirito che, di Kafka, Adorno scrive che “egli strappa la psicoanalisi dalla psicologia” (Adorno 2018: 237).

In Freud, scrive Adorno, si trova una teoria genetica dell'individuo, una teoria “che fa derivare l'individuo da istinti amorfi e confusi, l'io dall'es” e, all'interno di questo quadro, “la persona si trasforma da sostanza a un mero principio di organizzazione di impulsi somatici” (Adorno 2018: 237). Kafka si forma all'interno di questa prospettiva e la sua concezione dell'individuo si caratterizza per una radicalizzazione di quel principio freudiano: l'io di Kafka è ancora più debole di quello di Freud e conduce la psicoanalisi sul terreno, appunto, delle sue esagerazioni, quelle che mettono in questione il principio di individuazione borghese e, di fatto, l'idea stessa di cultura come sacrosanto terreno di emancipazione. Ed è in questa prospettiva che si esplica la concezione genetica dell'umano come storia naturale. Si legge in Adorno:

nella demolizione – e mai questa parola è stata tanto popolare come nell'anno della morte di Kafka – egli non si attiene, come la psicologia, al soggetto, bensì penetra sino alla dimensione materiale, sino al meramente esistente, il quale nel crollo più completo della coscienza che cede, che rinuncia sempre più a ogni autoaffermazione, si esibisce nel fondo soggettivo. La fuga attraverso l'uomo verso il non-umano – è questa la via dell'epica kaffiana. (Adorno 2018: 238)

“La fuga attraverso l'uomo verso il non-umano”: questo è ciò che si trova nella poetica di Kafka ed è in questo che l'umano mostra la sua origine nella propria storia naturale. Kafka, questo è ciò che interessa ad Adorno, mette in luce molto chiaramente la tensione che ruota attorno alla genesi dell'umano: non esiste qualcosa come “l'umano puro”, l'umano si può definire solamente mediante la sua tendenza a fuggire dall'immagine

della purezza originaria. D'altro canto, il non-umano postula precisamente la purezza dalla quale, per definirsi, vorrebbe fuggire, ed è questa una lezione che bisognerebbe fare propria in un'epoca nella quale il post-umano ha assunto una posizione centrale nel dibattito.

Non è semplice comprendere di cosa si parli quando si allude al non-umano nella lettura che Adorno dà di Kafka. Per farlo, si può tenere presente forse la più nota delle immagini kafkiane, quella dell'insetto nella *Metamorfosi*: in Gregor Samsa trasformato in insetto abbiamo la compresenza, stridente, dell'umano e del non-umano. Se fosse solo l'uno, o solo l'altro, di fatto non solleverebbe problemi. Il punto è che Gregor è sempre ambedue le cose: scopre di essere un umano nel momento in cui si trova non-umano ed è in questa tensione che si esprime il non-umano come "l'origine sociale dell'individuo" (Adorno 2018: 240). Seguendo questa strada, Kafka costruisce immagini che spingono in una direzione ben precisa, che è quella di riconoscere l'umano all'interno del non-umano, cioè all'interno di quelle larve semi-creaturali a cui la sua origine sociale ha ridotto l'individuo, nello spirito del motto di Kraus che Adorno amava citare: "Was hat die Welt aus uns gemacht?" ("Cosa ne ha fatto il mondo di noi?"; Adorno 2004: 265). Ecco che l'immagine dell'insetto assume una funzione più chiara: "Se si potesse isolare e captare lo sguardo terrorizzato del bambino, è di queste dimensioni che dovrebbero apparirgli gli adulti, e così deformati, con enormi gambe che calpestano e teste remote, minuscole" ed è così che il bambino "riconosce nel padre l'orco che da sempre ha temuto che fosse già da minimi indizi, lo schifo per le croste di formaggio si rivela un'ignominiosa e preumana avidità di esse" (Adorno 2018: 241-2). In Kafka gli individui smettono di essere delle "ipseità" e sono costretti a ammettere "di essere anch'essi cose" (Adorno 2018: 242). Questo è il non-umano in Kafka: il riconoscimento dell'origine non-umana dell'io, la quale risulta però tanto più sconvolgente perché è proprio lei a chiamare in causa l'umano: "il confine tra l'umano e il mondo delle cose si cancella" (Adorno 2018: 252).

In questa dinamica, da ultimo, occorre riconoscere il carattere progressivo dell'immaginario kafkiano, che è poi quello che interessa ad Adorno. "La fuga attraverso l'uomo verso il non-umano" rappresenta proprio questo fatto, l'idea che in Kafka sopravviva la tensione tra i termini: riconoscere l'umano nel non-umano è la sua insostenibile potenza. La concezione semplicistica che nega l'umano in virtù del non-umano ha una duplice uscita: o è fantasia spiritualista che incarna un nuovo spirito nel non-umano (cosa sulla quale ha efficacemente ironizzato David Cronenberg in *Videodrome*), oppure è cieca fiducia nella macchina. In entrambi i

casi, e Adorno lo mostra chiaramente nella sua analisi di Huxley, è reazionaria. Kafka non indugia mai in queste tendenze, il non-umano in lui è lucida, persino empirica, considerazione sull'origine sociale dell'individuo; ma in questa considerazione è conservato un nucleo di speranza e questa speranza è che in un tempo, proprio mediante il riconoscimento della sua non-umanità, l'umano possa per davvero esistere. È per questo che Kafka elimina ogni riferimento alla storia reale nei suoi romanzi, poiché nominarla equivarrebbe a bestemmiare: "Il nome della storia non deve venir nominato, poiché ciò che la storia sarebbe", vale a dire una storia per davvero umana, "non è ancora cominciato" (Adorno 2018: 244).

Kafka, questa è la ragione per cui Adorno insiste così tanto sulla sua lettura, traccia mediante le sue immagini letterarie una genesi dell'umano. Si tratta però di un umano che è leggibile solamente nella sua storia naturale, grazie alla quale umano e non-umano entrano in rapporto dialettico. La sua epica distorta è una risposta, manchevole, alla domanda che si chiede cosa sia l'umano: la speranza che resta, nonostante tutto, nel non-umano al quale esso è ridotto.

Bibliografia

Adorno, Th. W., *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (1958), tr. it. E. De Angelis, *Tentativo di capire il Finale di partita*, in *Note per la letteratura (1943-1961)*, Torino, Einaudi, 1979a, 267-308.

Adorno, Th. W., *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1954), tr. it. E. De Angelis, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, in *Note per la letteratura (1943-1961)*, Torino, Einaudi, 1979b, pp. 38-45.

Adorno, Th. W., *Engagement* (1962), tr. it. E. De Angelis, *Impegno*, in *Note per la letteratura (1961-1969)*, Torino, Einaudi, 1979c, pp. 89-110.

Adorno, Th. W., *Negative Dialektik* (1966), tr. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004.

Adorno, Th. W., *Die Aktualität der Philosophie* (1931), tr. it. M. Farina, *L'attualità della filosofia*, in *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, Milano-Udine, Mimesis, 2009a, pp. 37-58.

Adorno, Th. W., *Teoria estetica* (1970), tr. it. G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009b.

Adorno, Th. W., *Die Idee der Naturgeschichte* (1932), tr. it. M. Farina, *L'idea della storia naturale*, in *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, Milano-Udine, Mimesis, 2009c, 59-80.

Adorno, Th. W., *Aufzeichnungen zu Kafka* (1942-53), tr. it. E. Filippini, *Appunti su Kafka*, in *Prismi*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 230-61.

Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928); tr. it. F. Cuniberto, *Il drama barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.

Buck-Morss, S., *The origin of negative dialectics*, Stanford, The Harvester Press, 1977.

Farina, M., *Adorno's aesthetics as a literary theory of art*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020.

Freud, S., *Über infantile Sexualtheorien* (1908), tr. it. E. A. Panaitescu, *Teorie sessuali dei bambini*, in *Il motto di spirito e altri scritti*, in *Opere*, vol. 5, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, pp. 447-65.

Freud, S., *Traumdeutung* (1900), tr. it. E. Facchinelli, H. Trettl Facchinelli, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. 3, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Jameson, F., *The archaeologies of the future. The desire called utopia and other science fictions* (2005), tr. it. G. Carlotti, *Il desiderio chiamato utopia*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Kafka, F., *Die Verwandlung* (1915), trad. it. R. Paoli, *La metamorfosi*, in *La metamorfosi e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1994.

Lepenies, W., *Das Ende der Naturgeschichte* (1976), tr. it. S. Kolb, *La fine della storia naturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.