

FEDERICA TORTORA

«IL CACCIATORE È DIVENTATO FARFALLA»  
FIGURE DELLA CACCIA IN KAFKA

I. LA CACCIA E IL DIONISIACO SOPPRESSO NE *IL PROCESSO*

L'immagine della caccia attraversa in maniera più o meno sottile l'intera opera di Franz Kafka ed il percorso che traccia è lungo e complesso: paradossalmente un buon punto di inizio è la fine. Non una fine qualunque, ma quella del romanzo più conosciuto dell'autore praghese, *Il processo*: il capitolo finale rievoca, con l'arrivo a casa di K. di «due signori», l'incipit del romanzo: se nel primo capitolo i due personaggi arrecano l'accusa, nell'ultimo avviene l'effettiva condanna. Sono molti gli elementi che stupiscono in queste poche pagine, ma è in primis la morte di K. a cogliere il lettore impreparato; il finale de *Il processo* piomba in scena in maniera inattesa non solo perché spietato ma soprattutto perché pone un punto definitivo ad una storia che presenta tutte le prerogative per rimanere aperta: tutto nel romanzo sembra suggerire che il destino di K. sarà per sempre quello di non assolto e non condannato; il processo, nei suoi spazi labirintici e nella sua tendenza a protrarsi nel tempo ma mai a concludersi, ha tutti i caratteri dell'infinità. Durante l'incontro con Tintorelli questo aspetto traspare in maniera evidente nelle parole del pittore: «l'assoluzione apparente e il rinvio, solo queste sono in gioco»<sup>1</sup>: l'assoluzione reale viene automaticamente eliminata dal tavolo, si tratta addirittura di una «leggenda»<sup>2</sup>. Come, però, non è possibile appellarsi agli assolti, figure leggendarie, allo stesso modo non sono mai nominati possibili condannati; anche la prospettiva della condanna appare quindi remota: per tali ragioni stupisce l'avvenuta condanna che bruscamente interrompe la ciclicità potenzialmente infinita del processo. Ed è proprio in queste cruciali pagine che emergono sulla scena elementi che rievocano la dimensione rituale della caccia: il coltellaccio da macellaio e l'ultimo pensiero del protagonista, in cui egli riconosce nella sua condizione quella di un animale braccato («come un cane!»<sup>3</sup>). Non è, inoltre, soltanto la morte del protagonista a rappresentare un momento di rottura rispetto all'intero romanzo, ma soprattutto la modalità in cui essa avviene: l'intera scena sembra voler trasgredire la dimensione claustrofobica del

<sup>1</sup> FRANZ KAFKA, *Il processo*, trad. it. di E. Franchetti, Milano, Rizzoli, 1986, p. 191.

<sup>2</sup> Ivi, p. 190.

<sup>3</sup> Ivi, p. 162.

romanzo, trasportando invece il lettore in una sfera altra, vicina ad una realtà primordiale ed intatta. Prima prova di questo passaggio è il cambiamento spaziale; l'intero romanzo è caratterizzato da ambienti chiusi, spesso soffocanti: i labirintici corridoi del tribunale, l'angusto studio del pittore Tintorelli, in cui «più di due lunghi passi in largo e lungo non si facevano»<sup>4</sup>, la casa dell'avvocato. L'esecuzione avviene però in un luogo dalle caratteristiche completamente diverse:

Nei pressi di una casa dall'aspetto ancora quasi del tutto cittadino, c'era una piccola cava di pietra abbandonata e deserta. Quei signori si fermarono lì, sia che questa fosse stata la loro meta fin dall'inizio, sia che fossero troppo esausti per continuare a correre [...]. Dappertutto si posava il chiaro di luna con la sua naturalezza e quiete, che non sono date a nessun'altra luce<sup>5</sup>.

Per la prima volta l'azione si sposta in un contesto naturale ed al contrario della pienezza, soprattutto materiale, che caratterizza gli altri ambienti del romanzo, la cava è descritta in maniera quasi sinonimica «abbandonata e deserta». È possibile leggere anche solo dietro questo drastico cambiamento spaziale un significato profondamente legato non solo alla ritualità della caccia ma anche alla spinta dietro al rituale stesso: l'elemento dionisiaco. Nelle *Baccanti* euripidee viene infatti scritto in relazione al dio greco:

è cosa dolce su nei monti  
quando dai tiasi in corsa si cade al suolo,  
con indosso la sacra pelle di cerbiatto  
a caccia del sangue del capro ucciso  
il piacere di mangiare carne cruda<sup>6</sup>.

Nel rituale di caccia trova quindi libera espressione la spinta dionisiaca dell'esistenza, pura ebbrezza e irrazionalità opposta alla perfezione formale dell'apollineo<sup>7</sup>; allo stesso modo solo nella brutale ed inaspettata esecuzione finale potrebbe trovare sfogo l'impulso dionisiaco rigidamente soppresso nel corso dell'intero romanzo, in cui invece impera un "falso" apollineo, una sua degenerazione. Immagine rappresentativa di tale distorsione potrebbe essere la tana descritta da Kafka nell'omonimo racconto: una gigantesca e complessa costruzione realizzata da una ibrida creatura tra l'umano e l'animale; la tana avrebbe in teoria come unico scopo l'accoglienza e la protezione, ma l'instancabile rimuginare del suo costruttore si riflette sulla costruzione stessa, dando vita ad un'opera architettonica astrusa e labirintica, espressione materiale di un movimento cervelletto tanto logico quanto

<sup>4</sup> Ivi, p. 181.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 260-61.

<sup>6</sup> EURIPIDE, *Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, Fabbri, 2004, p. 175.

<sup>7</sup> Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1972, pp. 30-32.

incomprensibile: proprio come il Tribunale, la tana finisce per ingurgitarsi autonomamente fino a divenire la parodia di se stessa. L'ordine e la limpidezza apollinea non la caratterizzano così come non caratterizzano il Tribunale: ed il disordine non riguarda soltanto il modo in cui il Tribunale opera, ma anche fisicamente i suoi ambienti, che risultano perennemente sporchi: «il sudiciume è l'elemento vitale dei funzionari [...]. A tal punto la sporcizia è l'attributo dei funzionari, che essi si potrebbero quasi considerare giganteschi parassiti»<sup>8</sup> scrive a tal proposito Walter Benjamin. Non è quindi come massima espressione della ragione apollinea che il Tribunale si erge ma piuttosto come massima espressione di un razionalismo tanto artificioso da divenire parodico. In questo sistema immobile, K. si muove cercando di assecondarne le dinamiche, spaesato ma allo stesso tempo continuamente indirizzato da nuovi stimoli: quelli del suo difensore, dello zio, del cappellano, del pittore: figure di mediazione che non fanno altro se non mantenere K. all'interno del labirintico sistema, fornendogli di volta in volta nuovi strumenti per difendersi ma mai, si badi bene, per «vivere al di fuori del processo»<sup>9</sup>. L'unico possibile momento di evasione resta il finale selvaggio: la brutale esecuzione rappresenta la possibilità che il dionisiaco ha di farsi spazio in tale sistema. Prima dell'ultimo capitolo, è già possibile riconoscere nell'opera alcuni tentativi, da parte di tale elemento, di emergere sulla scena e rompere la rigidità spaziale e narrativa del romanzo: ad esempio, lo storno di ragazzine che attorniano lo studio del pittore ricordano nel loro chiasso e fervore le Baccanti euripidee; nonostante la giovane età una di loro «non sorrise neppure, anzi guardò K. con uno sguardo perspicace e provocante»<sup>10</sup>: se in apparenza si tratta di un gruppo di bambine, i gesti e le parole rivelano una natura antitetica, la volontà di mimare un atteggiamento infantile con una consapevolezza e ambiguità adulte. In maniera simile, anche l'elemento erotico non riesce a trovare spazio in maniera naturale: gli incontri di K. con l'altro sesso si risolvono in occasione erotiche e sessualmente cariche senza che però ne avvenga mai un'effettiva realizzazione: non solo per il mancato rapporto sessuale, ma anche perché questi incontri appaiono sempre frugali e nascosti, come quello con la segretaria Leni:

Con una specie di orgoglio, Leni stava a guardare K. che con meraviglia le apriva e chiudeva sempre le due dita, finché non vi posò un bacio fuggevole e le lasciò andare. «Oh!» esclamò subito «mi ha baciata!» In fretta, la bocca aperta, con le ginocchia le si arrampicò addosso<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 278.

<sup>9</sup> F. KAFKA, *Il processo*, cit., p. 247.

<sup>10</sup> Ivi, p. 178.

<sup>11</sup> Ivi, p. 149.

A caratterizzare il personaggio di Leni c'è poi una non trascurabile peculiarità fisica: una membrana quasi anfibia lega due dita del piede; l'elemento animale rappresenta un ulteriore elemento di trasgressione, di irrazionalità primordiale: è simbolo di un regno incorrotto, un territorio dionisiaco in cui le leggi del Tribunale non possono agire, ma che, come sempre, non riesce a trovare libera espressione: sopravvive solo nel dettaglio nascosto, come un'appendice non necessaria ed anzi quasi vergognosa; così Leni sceglie di mostrarlo a K. nello stesso modo in cui si sceglie di condividere un segreto, qualcosa di scabroso ma allo stesso tempo eccitante perché anomalo. È proprio questa particolarità della ragazza che K. bacia: egli riconosce all'animalità di Leni il valore della diversità, il valore di ciò che è fuori dal Tribunale. Allo stesso modo anche le bambine rappresentano un elemento innaturale e non configurato che a forza cerca di farsi spazio nella dimensione di contraffatta razionalità del Tribunale: le si osserva spiare attraverso le fessure, presidiare i confini del piccolo studio, ma l'accesso resta negato; come afferma Tintorelli, anche loro appartengono al Tribunale: il dionisiaco è così nuovamente riassorbito e negato. L'episodio finale, la condanna e l'esecuzione, rappresenterebbero però il culmine di questa sottile tensione dionisiaca che attraversa l'intero romanzo in forma sotterranea e mai espressa: non solo permetterebbe a K. di interrompere la presunta ciclicità processuale e sottrarsi, seppur in maniera drammatica, alla sua statica dimensione purgatoriale ma gli conferirebbe un ruolo specifico: quella di vittima sacrificale. Questo però non avviene; la dimensione della caccia e quella sacrificale vengono negate: il tragico, in cui apollineo e dionisiaco si compensano in maniera perfetta, non riesce a realizzarsi.

## 2. «NIENTE DI EROICO»: LA MANCATA REALIZZAZIONE DEL TRAGICO

In primo luogo, la realtà stessa della caccia è negata fin da subito: si osserva infatti K. consegnarsi ai suoi assassini volontariamente e senza resistenza alcuna. «Non c'era niente di eroico se adesso resisteva, se adesso dava filo da torcere a quei signori, se adesso, nella difesa, cercava di godere l'ultima parvenza di vita»<sup>12</sup>: non solo K. non riconosce in una sua possibile resistenza una concreta possibilità di riuscita ma neppure un valore tragico. Le immagini dell'Antigone sofoclea o della Medea euripidea racchiudono efficacemente la caratteristica emblematica dell'eroe tragico: la ferrea opposizione del singolo di fronte al destino o al sistema vigente, da cui scaturisce il conflitto su cui il tragico si fonda. Nel romanzo kafkiano questo però viene meno, venendo a mancare la tensione tra i due poli opposti che è necessaria a crearlo: K. potrebbe infatti tentare una resistenza, riappropriandosi della dimensione tragica; invece, anche in quest'ultima possibilità di

<sup>12</sup> Ivi, p. 259.

azione, egli sceglie di «conservare fino alla fine la mente che serena ripartisce»<sup>13</sup> e la scelta si rivela l'ultimo atto di sottomissione al Tribunale. Ma non è solo il comportamento del protagonista a negare la dimensione tragica: anche i suoi assassini boicottano la sacralità del rituale, che trova la sua massima espressione nello strumento del coltello. Particolarmente ricorrente nell'opera kafkiana, il coltello è nell'immaginario mitico lo strumento privilegiato del rito sacrificale; Susanetti sottolinea come «nella prassi sacrificale, i partecipanti al rito si proteggono dalla colpa di uccidere, additando in ultima analisi il coltello come responsabile della morte»<sup>14</sup>; è il coltello ad essere quindi investito della tensione e della sacralità del rito: ed è proprio questo a divenire oggetto di scherno nell'esecuzione di K.:

Poi uno dei due signori aprì la finanziaria e da un fodero appeso a una cintura che passava sopra il gilè estrasse un coltello da macellaio, lungo, sottile, a due tagli, lo tenne sollevato e ne esaminò il filo alla luce. Di nuovo ripresero i disgustosi complimenti, uno porse il coltello all'altro al di sopra di K., quindi lo restituì passando sempre sopra K. Adesso K. ebbe l'assoluta certezza che sarebbe stato suo dovere afferrare il coltello mentre gli passava sopra da mano a mano e conficcarselo da sé<sup>15</sup>.

Il pensiero di K., frustrato dall'imbarazzato scambio di gesti che avviene proprio sopra il suo capo mentre egli attende la morte, rappresenta il culmine di una scena dall'indubbio potenziale comico; come però scrive Kundera:

Nel mondo della kafkianità il comico non rappresenta un contrappunto del tragico (il tragicomico), come avviene in Shakespeare; non è lì per rendere più sopportabile il tragico grazie alla leggerezza del tono; non accompagna il tragico, no, lo distrugge sul nascere, privando così le vittime nella sola consolazione in cui possono ancora sperare: quella che si trova nella grandezza della tragedia<sup>16</sup>.

Anche in questo caso la comicità della paradossale scenetta non fa altro che azzerare ancora una volta le possibilità tragiche del racconto: è solo la pallida imitazione di un sacrificio portata in scena da personaggi oramai incapaci di riscoprire quella dimensione dionisiaca soppressa. Così K. non riesce ad essere di più che mera preda, in una caccia che perde tutto il suo spirito tragico e tutti i significati ad esso relativi. E forse la vergogna destinata a sopravvivergli non sta in altro che in questo: nel non essere riuscito, neppure attraverso la morte, a divenire l'eroe tragico della sua storia.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> DAVIDE SUSANETTI, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007, p. 191.

<sup>15</sup> F. KAFKA, *Il processo*, cit., p. 261.

<sup>16</sup> MILAN KUNDERA, *In qualche posto là dietro*, in ID., *L'arte del romanzo*, trad. it. di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1986, p. 151.

### 3. DAL *CACCIATORE FEROCO* AL *CACCIATORE GRACCO*: STORIA DI UN TOPOS LETTERARIO

Quello della caccia può essere considerato come un vero e proprio leitmotiv della narrazione kafkiana, ma è in realtà un topos che attraversa l'intera letteratura occidentale, soprattutto nella forma della archetipica caccia infernale. Il topos trova nel mito nordico la sua origine: è Odino a guidarla, seguito da un corteo di morti, condannando all'oltretomba chiunque venga travolto dalla schiera furiosa; se questa può considerarsi l'origine, percorrere tutte le strade e le diverse reinterpretazioni che il mito conosce nel corso dei secoli è impresa impossibile. Rimanendo sempre in area tedesca spicca innanzitutto la ballata *Il cacciatore feroce* di Bürger, diffusa in Italia nel 1816 grazie alla traduzione che Giovanni Berchet ne compie nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*<sup>17</sup>. A tal proposito, la prima osservazione del traduttore sottolinea quanto sia radicato l'immaginario della caccia, legato alla dimensione infernale, nella coscienza del popolo tedesco: è pertanto opportuno chiedersi come si caratterizzi esattamente questo immaginario.

Proprio all'inizio della ballata, nell'invocazione che invita alla battuta di caccia, quest'ultima viene quindi descritta come «nobile»: l'aggettivo si riferisce ovviamente alla categoria sociale di chi si dedica a questa attività, ma è possibile cogliere anche un'altra sfumatura; la caccia non è infatti un'attività di libera brutalità ma prevede, al contrario, l'esercizio della cortesia. Nel testo si contrappongono non a caso due cavalieri: figure antitetiche e simboliche del Bene e del Male. Non è quindi inopportuno considerare quel «nobile» anche in senso morale: non appartenere a questa nobiltà significa soprattutto transigere regole non scritte ma comunemente riconosciute di *pietas* ed onore, ed il cacciatore feroce rappresenta questa trasgressione, la rottura dello stereotipo del cavaliere cortese. In questo scenario, il conte a guida della battuta finisce per cedere alla malignità della figura negativa e la suprema trasgressione è rappresentata dall'offesa arrecata all'Eremita e alla sua cappella: pur di seguire la preda fuggita in quei territori, il cacciatore sconfina ne «l'asilo di Dio». È in questo momento che la caccia tradisce le sue intenzioni cortesi diventando altro: è questo passaggio dal sacro all'empio a determinare la sua trasformazione da nobile a infernale. Nella riscrittura di Bürger, quindi, la caccia infernale è indissolubilmente legata alla condanna morale del cacciatore, che è anche e soprattutto condanna religiosa: viene individuato un elemento di colpa che di conseguenza esige un castigo.

Berchet nota un caso simile nella letteratura italiana: quello dell'ottava novella della V giornata del *Decameron*, l'episodio di Nastagio degli Onesti. La punizione

<sup>17</sup> Cfr. GIOVANNI BERCHET, *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, in *Opere*, vol. II, *Scritti critici e letterari*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1912, pp. 9-58.

ha qui però uno scopo narrativo ben preciso: è il *deus ex machina* che Nastagio sfrutterà per persuadere la donna da lui amata a ricambiarlo e la scena di caccia ha una chiara funzione teatrale e mimetica. La novella di Boccaccio nasconde infatti una volontà molto diversa dal caso del cacciatore selvaggio, ma è interessante notare come la caccia infernale sia oramai divenuto un topos e che, in quanto tale, presenti delle inviolabili costanti: la dimensione mortuaria, la trasgressione, l'offesa nei confronti di una figura autoritaria, la punizione divina, l'intrecciarsi del piano dei vivi e quello dei morti; più incisiva, e più sotterranea, è invece la potenza di tale immagine topica in uno dei racconti più enigmatici di Franz Kafka: ancora una volta il protagonista è un cacciatore, *Il cacciatore Gracco*.

#### 4. «IL CACCIATORE È DIVENTATO FARFALLA»: UN'IDENTITÀ ORMAI INCRINATA

Ne *Il cacciatore Gracco*, la narrazione si apre con la descrizione di un ambiente alquanto tranquillo, il molo di quella che si può supporre essere una piccola cittadina, dominato da figure ordinarie e quasi dormienti nel loro annoiato torpore; in questa rarefatta atmosfera sospesa irrompe un battello da cui scendono a terra un capitano e due uomini intenti a trasportarne un terzo su una barella: l'elemento di novità rappresentato dal battello e dai suoi uomini non risveglia o attira però l'attenzione di nessuno, la città resta indifferente. È a questo punto che iniziano a distinguersi lentamente sulla scena quelle che saranno le due figure protagoniste della narrazione: la prima emerge in maniera particolare, a distinguerla immediatamente è l'attenzione che cova nei confronti di ciò che lo circonda:

Da una delle viuzze strette fortemente ripide che conducono al porto, giunse un uomo col cilindro fasciato a lutto. Si guardava intorno attentamente, interessandosi di tutto, la vista dell'immondizia in un angolo gli fece storcere il viso. Sui gradini del monumento c'erano bucce, passandovi davanti le buttò giù col bastone<sup>18</sup>.

L'uomo col cilindro si contraddistingue dal resto dei suoi concittadini, che neppure l'arrivo del battello riesce a destare; egli in particolare nota la sporcizia degli ambienti, le bucce di frutta sotto al monumento che viene descritto all'inizio del racconto, quello di un eroe che brandisce una sciabola. Costui verrà presentato a breve: è il sindaco di Riva, la piccola città dormiente. La seconda figura è quella dell'uomo steso sulla barella che il sindaco incontra in una stanza chiusa, al piano superiore di un edificio in cui viene scortato dal capitano del battello. Questa è invece la presentazione del secondo personaggio, colui che dà il nome al racconto:

<sup>18</sup> F. KAFKA, *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti*, trad. it. di G. Raio, Roma, Newton, 1988, p. 255.

Vi giaceva un uomo, i capelli e la barba cresciuti disordinatamente, pelle abbronzata, aveva all'incirca l'aspetto di un cacciatore. Giaceva immobile, apparentemente senza respiro, con gli occhi chiusi, tuttavia solo ciò che lo circondava indicava che forse era morto<sup>19</sup>.

Già in questo breve passaggio sono presenti i due elementi fondamentali che caratterizzano il personaggio: egli ha un aspetto simile a quello di un cacciatore e sembra morto. Precipitando da un pendio durante l'inseguimento di un camoscio, nella Foresta Nera, il cacciatore perde infatti la vita: la barca funebre che avrebbe però dovuto trainarlo nel regno dei morti, sbagliando rotta per un attimo di disattenzione del capitano, lo condanna a vagare per tutti i paesi della terra, non abbastanza vivo e non abbastanza morto.

I richiami all'originaria leggenda tedesca della caccia infernale sono diversi: anche in questo caso il protagonista muore durante una battuta di caccia ed anche in questo caso sembra esserci una punizione da scontare. Ancora una volta la figura del cacciatore appare indissolubilmente legata ad uno stato intermedio che si colloca tra la vita e la morte; egli è l'abitatore di un limbo, la concreta testimonianza di una realtà in cui i confini tra le cose divengono labili e confusi, in cui morte e vita comunicano in maniera quasi naturale. Ma egli è anche la figura di mediazione tra due dimensioni ormai culturalmente lontane: il cacciatore è l'ombra di quell'eroico monumento sporco e trascurato descritto ad inizio racconto, richiamo di una sfera mitica e primordiale in cui il folklore vive nella coscienza del popolo in maniera attiva e non dormiente. È interessante notare come ad un certo punto del racconto, durante il dialogo con il sindaco di Riva, Gracco passi da una condizione indeterminata («un cacciatore») ad una ben determinata («il grande cacciatore della Foresta Nera»<sup>20</sup>): proprio questo passaggio indica l'adesione all'archetipo, all'immagine a lungo consolidata del cacciatore nella letteratura e nell'immaginario tedesco: non è casuale quindi la connotazione geografica della Foresta Nera, epicentro di un panorama leggendario, inquietante e ricco di suggestioni arcane. Il cacciatore Gracco è figlio di tale ambientazione e dell'immaginario topico della caccia selvaggia, così vivo nel popolo tedesco; il popolo del racconto kafkiano però non è più così: su una barella il cacciatore Gracco e il suo seguito, simbolo di quel mondo arcano e dimenticato, si fanno strada ma «nessuno si avvicinò, nessuno fece una domanda, nessuno li osservò attentamente»<sup>21</sup>.

Figura di mediazione tra due mondi ma anche prigioniero del limbo: così si presenta il cacciatore. D'altronde anche il protagonista de *Il processo* vive uno stato simile: egli non è assolto e non è condannato; «sei in arresto, ma puoi continuare»: questo viene detto all'impiegato K.; similmente il destino beffardo sembrerebbe dire al povero Gracco «sei morto, ma devi vivere». È in questa

<sup>19</sup> Ivi, p. 256.

<sup>20</sup> Ivi, p. 258.

<sup>21</sup> Ivi, p. 255.



riconosciuta ma accettata contraddizione che i due personaggi sono costretti a esistere, e non esistono al di fuori di essa: K. può uscirne soltanto morendo e al cacciatore Gracco è negato anche quest'ultimo *escamotage*. Così come K. anch'egli si chiede quale sia la sua colpa, ed è senza dubbio questo uno dei nodi più importanti del breve racconto. Se ancora una volta si tenta di leggere il racconto kafkiano inserendolo in quella radicata tradizione tedesca di cui è parte integrante anche *Il cacciatore feroce* di Bürger, sarà evidente come sia necessaria una colpa: quella che nella leggenda tedesca, e in tutte le sue future ramificazioni, è l'offesa al dio, la violazione del sacro. Gracco infatti afferma:

Io ero un cacciatore, è questa forse una colpa? Ero impegnato come cacciatore nella Foresta Nera, dove allora c'erano ancora i lupi. Mi appostavo, sparavo, colpivo, scuoiavo, è questa forse una colpa? Il mio lavoro era apprezzato. Mi chiamavano "il grande cacciatore della Foresta Nera". È questa una colpa?<sup>22</sup>

Un'altra possibile traduzione, oltre ad «apprezzato», del termine tedesco *gesegnet* è «benedetto»: questa traduzione sottintende una dimensione quasi sacrale dell'attività di caccia. Quello che il lettore può presupporre è quindi che, anche nel racconto kafkiano, avvenga quel necessario passaggio dal sacro al profano verificatosi nella ballata di Bürger: così come la caccia era nobile e diviene selvaggia, allo stesso modo anche quella di Gracco è in origine un'attività onorevole che ad un certo punto smette di esserlo; egli perde il suo status di grande cacciatore della Foresta Nera e, coerentemente alla narrazione topica, ne consegue la punizione. Una differenza fondamentale però separa il racconto kafkiano da quello topico: la colpa non viene esplicitata. Mentre il cacciatore feroce conosce le sue colpe e l'intervento del Dio è esplicito, Gracco muore ed è costretto a vagare per l'eternità senza alcuna consapevolezza del suo peccato: in ciò si nasconde il senso più tragico e profondo dell'intero racconto; tutta l'impalcatura topica di natura moraleggiante in cui alla colpa consegue il castigo crolla indissolubilmente. Nella narrazione kafkiana il mito, che sia di origine nordica o greca, diviene un contenitore vuoto entro cui il personaggio si muove spaesato tra significanti che hanno perso il loro significato. Così accade anche all'Odisseo protagonista de *Il silenzio delle sirene*: «Ora, le sirene hanno un'arma ancora più terribile del canto, il silenzio. Non è accaduto ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma certo non dal loro silenzio»<sup>23</sup>. Odisseo e Gracco sono quindi gli abitatori di questo nuovo universo narrativo in cui le sirene non cantano e gli dei non comunicano; il carattere più tragico della loro vicenda sta proprio in questo: l'elemento divino e sovraumano non scompare, è presente, semplicemente *non* risponde; non si riconoscono in quanto abbandonati, ma in quanto rifiutati: mille volte sarebbe preferibile il canto spaventoso alla possibilità del vuoto. In questo nuovo

<sup>22</sup> Ivi, p. 258.

<sup>23</sup> ID., *Il silenzio delle sirene*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 277.

sistema privo di punti di riferimento, il ruolo di cacciatore è l'ultimo brandello di identità rimasto al protagonista, l'ultima traccia di un'appartenenza alla grande narrazione mitica tedesca. Ma anche quest'ultimo appiglio finirà per essere abbandonato:

Ero vissuto volentieri e volentieri ero morto; prima di salire a bordo, felice gettai via quella robaccia, il fucile, la borsa, il coltello da caccia, che con orgoglio avevo sempre portato con me, e indossai il sudario come una fanciulla indossa l'abito nuziale. Stavo disteso e aspettavo. Poi avvenne la disgrazia<sup>24</sup>.

Nel momento della morte Gracco rifiuta tutti i simboli della sua secolare identità, tra cui spicca nuovamente quello del coltello: sta forse in questo la colpa? Non è possibile rispondere: l'unica cosa certa è che questo momento determina la trasformazione definitiva. L'immagine archetipica viene abbandonata per indossarne un'altra ed attraverso il cambio d'ambito viene ufficializzata la mutazione: «il cacciatore è diventato farfalla»<sup>25</sup>. Gracco smette di essere il «grande cacciatore della Foresta nera» e aderisce invece ad un altro ruolo topico: quello di eroe kafkiano, intrappolato in un labirinto di significati estranei, condannato non al riposo, ma al viaggio eterno. In questa dimensione il cacciatore non può quindi essere riconosciuto né tantomeno aiutato: neppure dal sindaco di Riva. Costui fa parte di quel «numero sterminato di uomini, un esercito, un popolo»<sup>26</sup> che, nel racconto *Di notte*, ha il compito di vegliare: coloro che, nell'orizzonte di senso kafkiano, in contrapposizione ai dormienti, non restano indifferenti ed ancora si guardano attorno: proprio come fa il sindaco ad inizio racconto. Di notte egli si sveglia in maniera improvvisa, sollecitato dall'immagine onirica del cacciatore: non può non vederlo, non può restare nell'ignoranza beata del sonno. Una benedizione e una maledizione quella che caratterizza coloro che vegliano: come nota anche Walter Benjamin<sup>27</sup> nelle parole di Gracco «lo spirito di volermi venire in aiuto è una malattia da curarsi stando a letto». Il sonno è lo stato dell'incoscienza, ed in un mondo in cui la salvezza è irraggiungibile perché incomprendibile è la colpa, essere coscienti significa partecipare fino in fondo al dramma esistenziale, non poter in alcun momento fuggirne la contraddizione. Così il sindaco di Riva assiste impotente al destino ciclico e infinito del cacciatore; e se per K. la morte segna quanto meno il rifiuto e la fuga della ciclicità, tale privilegio non è concesso a Gracco.

Sarebbe possibile terminare su questa conclusione non particolarmente felice per il mutato cacciatore: è crudele, volendo usare le parole del sindaco, il destino degli eroi kafkiani. Eppure, è su questi toni che il racconto si conclude:

<sup>24</sup> ID., *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 258.

<sup>25</sup> Ivi, p. 257.

<sup>26</sup> F. KAFKA, *Di notte*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 284.

<sup>27</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, in *Angelus novus*, cit., p. 301.

«Straordinario» disse il sindaco «Straordinario. E ora pensa di restare con noi a Riva?».

«Io non penso» disse il cacciatore ridendo, e per rimediare all'ironia poggiò una mano sul ginocchio del sindaco. «Io sono qui, non so altro, non posso fare altro. Il mio battello è senza timone, va con il vento che spira nelle regioni più basse della morte»<sup>28</sup>.

Se il destino è crudele, quale significato ha il riso del cacciatore? Una possibile risposta è quella fornita da Albert Camus nella sua lettura dell'opera kafkiana: «Kafka nega al suo Dio la grandezza morale, la bontà, la coerenza, ma solo per gettarsi più facilmente nelle sue braccia. L'Assurdo è riconosciuto, accettato, l'uomo vi si rassegna e, da quel momento, sappiamo che non è più l'assurdo»<sup>29</sup>. È possibile quindi che il cacciatore abbracci questo destino, accettando quella che è l'unica possibilità che il limbo offre: il presente. Sradicato dal suo passato archetipico e privato di nuove possibilità future, il «qui» è la sola condizione accettabile; l'incrinata identità del cacciatore ha quindi un'essenza tragica, come tragico appare il suo destino, ma la sua reazione è invece anti-tragica: egli persegue la strada della rassegnazione, coglie l'ironia della sua trasformazione. Se per K. l'unica salvezza dalla ciclicità perpetua è la morte, per Gracco l'unica salvezza possibile è abbracciarla. Ed il suo viaggio infinito tra tutte le terre del mondo ricorda il viaggio di un altro brevissimo racconto di Kafka, *La partenza*, in cui l'anonimo protagonista parte senza alcuna meta e senza provviste, affermando: «Il viaggio è così lungo che dovrò morir di fame se non trovo nulla per via. Nessuna provvista mi può salvare. Per fortuna è un viaggio veramente straordinario»<sup>30</sup>. Così anche il Gracco non ha mete, non può fermarsi a Riva, è costretto a salpare ancora sospinto da un vento che non ha nulla di umano e su cui egli non ha alcun controllo; come il Sisifo tanto caro a Camus, anche il cacciatore, costretto ad un perpetuo rinnovarsi della sua condizione, può riconoscere la limitatezza e la tragicità di questo destino, e scegliere di farsene carico. Persa ormai la sua identità secolare, egli può fare di quel «qui» la sua nuova, ed unica, certezza: «io sono qui, non so altro, non posso fare altro».

Forse, nonostante tutto, bisogna immaginare Gracco felice.

<sup>28</sup> F. KAFKA, *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 258.

<sup>29</sup> ALBERT CAMUS, *La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka*, in ID., *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borelli, Milano, Bompiani, 2017, p. 134.

<sup>30</sup> F. KAFKA, *La partenza*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 299.