

Daniela Angelucci

*Contro la metafora.  
Deleuze e Guattari su Kafka*

«Nella metafora tu hai perduto»

F. Kafka, *Delle metafore*

«Tutte le metafore sono parole oscene, o ne producono»

G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*

**Riassunto:**

Secondo Deleuze e Guattari l'opera di Franz Kafka, trattata nel testo del 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*, è l'esempio capitale di una letteratura in grado di 'deterritorializzare' la lingua, collegare l'individuale con il politico, avere immediato valore collettivo. Fare un uso 'minore' o 'intensivo' della lingua significa in primo luogo abbandonare un uso comunicativo, significante o simbolico, evitare metafore e interpretazioni psicoanalitiche o intimiste. L'articolo si occupa di questa caratteristica dell'opera di Kafka e sottolinea come la letteratura rappresenti una delle possibilità più grandi per cogliere la vita come divenire e immanenza. La letteratura può 'controeffettuare' il linguaggio, trasformandolo da simbolo da interpretare a semplice letteralità da esperire. Tale processo rende possibile una relazione con il piano della vita che non si risolve in una mera imitazione.

**Parole chiave:** Deleuze e Guattari; Kafka; letteratura; divenire minore

**Abstract:**

In the book of 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze and Guattari write about the work of Franz Kafka as a fundamental example of a literature able to 'deterritorialize' language, to connect the individual with the political, to have collective value. Making a 'minor' or 'intensive' use of language means, first of all, to abandon a communicative, symbolic or metaphoric use, to avoid psychoanalytical, moral or intimate interpretations. The article deals with these features of Kafka's work and emphasizes how literature represents one of the largest opportunity to grasp life as becoming and immanence. Literature can 'countereffect' the language, turning it from a symbol to be interpreted into a simple literalness to be experienced. Such a process makes possible a relationship with the plan of life that does not recover in a mere imitation.

**Key-words:** Deleuze and Guattari; Kafka; literature; becoming minor

### 1. *Il linguaggio tra balbettii, fughe e tradimenti*

Il pensiero di Gilles Deleuze, ricco di temi molteplici, di riferimenti ad autori differenti, di concetti inventati e «parole barbare», rivela tuttavia una direzione unitaria e coerente: il tentativo di cogliere la vita nel suo movimento, al di là del processo di fissazione cui conduce ogni strumento rappresentativo. Ciò non vuol dire che Deleuze proponga una filosofia dell'indifferenziato e auspichi che il pensiero debba dissolversi seguendo la fugacità del divenire. Piuttosto, il tentativo della filosofia, come della scienza e dell'arte, dovrebbe essere quello di affrontare il caos della vita immanente dandogli un ordine che non snaturi il suo statuto virtuale e in continua trasformazione, che non obbedisca a criteri trascendenti dalla vita stessa.

In *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), ultimo libro pubblicato da Deleuze prima della sua morte, firmato con Félix Guattari, gli autori si chiedono come sia possibile afferrare la vita, l'immanenza, attraverso i concetti filosofici, le funzioni scientifiche o le opere d'arte, senza congelarla in una rappresentazione univoca e definitiva. Pensare l'immanenza, dovere di una filosofia del presente, a tratti sembra un compito impossibile ai due stessi filosofi, che scrivono di una continua lotta contro la tentazione della trascendenza, contro l'attitudine a trovare un appoggio su un criterio estrinseco, su un piano astratto e separato dalla vita. Al di là del titolo didattico, che sembra annunciare una introduzione quasi manualistica, il testo descrive la lotta contro il caos condotta da filosofia, scienza e arte, tre attività di pensiero creative e differenti l'una dall'altra, e si conclude con l'affermazione che non esiste tra di esse una via migliore, più diretta e opportuna nel cogliere il divenire, poiché ognuna ha i suoi propri, diversi strumenti.

Tuttavia, contraddicendo gli stessi autori, nel leggere il volume del 1991 sembrerebbe che l'arte rappresenti di fatto la via più semplice e percorribile per adempiere tale 'compito impossibile'. Infatti – rispetto alla filosofia che lavora attraverso i concetti e alla scienza che congela la materia in una sorta di 'fermo-immagine' per poterla penetrare – l'arte ha la capacità di costruire una cornice che incarna l'evento, rimanendo tuttavia sempre piena di aperture e di possibili «vie di fuga». Forse è proprio questa la ragione della impossibilità di individuare una vera e propria estetica deleuziana<sup>1</sup>, dato che estetica è l'atmosfera che permea tutti i suoi scritti, nei quali le varie arti sono trattate come pratiche di pensiero al pari della filosofia, come accade per esempio esplicitamente nei due volumi sul cinema. In questo senso, la letteratura rappresenta una delle possibilità più grandi per cogliere il caos,

---

<sup>1</sup> Cfr. Rancière, 1998.

il divenire, la vita, senza fermarla e dunque snaturarla, a patto di utilizzare il linguaggio in modo differente da quello strumentale della semplice comunicazione. Non soltanto nel corso della sua opera Deleuze cita e lavora su numerosi scrittori, ad alcuni dei quali dedica un intero libro – come Marcel Proust, Leopold von Sacher-Masoch, Franz Kafka – ma, soprattutto, propone una sorta di ibridazione con la sua stessa filosofia, facendo a volte della pratica filosofica un atto letterario in grado di infondere concretezza al concetto<sup>2</sup>. La vera letteratura «controeffettua» il linguaggio, lo trasforma da mezzo a fine, da simbolo da interpretare a semplice letteralità da esperire, ed è questa controeffettuazione che rende possibile un rapporto con il piano della vita che non si risolve in una mera imitazione.

«Siamo costretti a passare attraverso i dualismi, perché questi sono nel linguaggio, il problema non è quello di liberarsene, ma bisogna lottare contro il linguaggio, inventare un balbettamento, non per raggiungere una pseudo-realtà prelinguistica, ma per tracciare una linea vocale o scritta che farà colare il linguaggio fra questi dualismi e che definirà un uso minoritario della lingua, una variazione inerente» (Deleuze, Parnet, 1977: 41).

Esempio capitale di una scrittura in grado di sottrarsi a ogni lettura interpretativa per realizzare invece una continua sperimentazione è l'opera di Kafka, che Deleuze e Guattari presentano come autore del divenire, scrittore senza stile, nel volume sulla «letteratura minore» (*Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975). Ma cosa significa una letteratura minore? Non indica «la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore» (Deleuze, Guattari, 1975: 29), rispondono gli autori. Il primo dei caratteri di una letteratura di questo tipo è la «deteritorializzazione della lingua». Con il concetto di deteritorializzazione, introdotto per la prima volta nel 1972, nell'*Anti-Edipe* (prima opera scritta da Deleuze con Guattari), gli autori designano un movimento di uscita da un territorio abituale, inteso in senso proprio o figurato, e la conseguente entrata in un nuovo ambito: deteritorializzata, defunzionalizzata, ad esempio, è la bocca quando smette di mangiare per mettersi a cantare. Dal punto di vista linguistico, si pensi – affermano Deleuze e Guattari – a cosa sono in grado di fare i neri con l'americano, nel cosiddetto *Black English*, nel quale una lingua egemonica viene corrotta, lavorata dal di dentro dalle minoranze; ma si pensi anche al francese stereotipato e povero, depauperato, di alcuni film di Jean-Luc Godard. Minore, quindi, non è il dialetto o la lingua

<sup>2</sup> Come afferma Paolo Vignola nella *Introduzione* al suo libro (Vignola, 2011: 12-13).

parlata da una minoranza, quanto il trattamento creativo che si fa di una lingua anche maggiore, il divenire che la percorre variandola e forzandola.

Nel caso di Kafka, ebreo di Praga, si tratta di una continua fuga della lingua da se stessa, nell'oscillazione tra possibilità e impossibilità dell'uso del tedesco, una oscillazione che non può risolversi e diviene doppio vincolo. L'esito non può essere altro che quello di fare del tedesco stesso una lingua della minoranza: il tedesco influenzato dal ceco, che produce frasi sintatticamente scorrette, e il cui vocabolario è scarno e come prosciugato. Ma sono deterritorializzazioni della lingua anche i fischi, i pigolii, i muggiti, le tossi dei personaggi e degli animali presenti nei suoi racconti. Nel testo *Conversazioni* (1977), scritto con Claire Parnet, nel capitolo *Sulla superiorità della letteratura anglo-americana*, Deleuze descrive la deterritorializzazione compiuta dalla letteratura insistendo su due verbi. Il primo è *fuggire*, movimento che può farsi anche sul posto a patto di 'uscire dal solco', linea di fuga che non torna indietro e ricomincia sempre dal mezzo, non evasione nell'immaginario e nella fantasia, ma al contrario produzione di realtà. Queste pagine sulla linea di fuga come linea spezzata, interrotta e ripresa – in cui ciò che conta è il percorso più dell'origine e dell'esito – contrappongono il pensare in termini di albero, con le sue radici e la sua verticalità, all'erba che cresce in mezzo alle cose e i cui steli crescono a partire dal centro. Si tratta di una contrapposizione che compare anche in altri luoghi dell'opera di Deleuze<sup>3</sup> e che sembra riecheggiare alcuni appunti contenuti nei diari dello stesso Kafka: «Tutte le idee che mi vengono non mi vengono dalla loro radice, ma soltanto da qualche punto verso la metà» (Kafka, 1951: 104). L'altro verbo su cui si sofferma Deleuze nelle pagine sulla letteratura anglo-americana è *tradire*, cioè propriamente spostarsi, divenire-altro senza che questo significhi imitare, utilizzare simboli. Anche in questo caso Kafka sembra porsi come esempio principe, in quanto autore della *Metamorfosi* e di una serie di racconti in cui presenta quelli che i due filosofi chiamano divenire-animale senza che tra l'umano e l'animale raccontati vi sia mai un rapporto di semplice mimesi, senza che l'animale protagonista sia un mero simbolo in sostituzione di qualcos'altro.

*«Scrivendo si dona sempre scrittura a coloro che non l'hanno, ma essi donano alla scrittura un divenire senza il quale essa non sarebbe, senza il quale sarebbe pura ridondanza al servizio delle potenze stabilite. Il fatto che lo scrittore sia minoritario [significa] che la scrittura s'incontra sempre con una minoranza che non scrive, e non s'incarica di scrivere*

---

<sup>3</sup> Per esempio nelle pagine di *Mille plateaux* (1980), scritto con Guattari, dedicate al rizoma: cfr. Deleuze, Guattari, 1980: 48-73.

per questa minoranza [...] quel che accade è al contrario un incontro dove ciascuno spinge l'altro, lo coinvolge nella propria linea di fuga, in una deterritorializzazione coniugata» (Deleuze, Parnet, 1977: 51).

## 2. Valore collettivo e politico delle «piccole» letterature

Il secondo carattere della letteratura minore è l'innesto immediato dell'individuale sul politico. In essa «tutto è politica», ovvero, non c'è uno sfondo, un contesto storico-politico contro cui si stagliano le vicende dei personaggi, come accade nelle «grandi letterature», ma il fatto individuale è immediatamente fatto politico, e questo proprio a causa della esiguità dello spazio: «Il fatto individuale diviene quindi tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa» (Deleuze, Guattari, 1975: 30). Così il fantasma edipico, la famiglia evocata dagli scritti di Kafka, diviene anche subito problema commerciale, burocratico, politico. Lo stesso scrittore nei suoi diari, riflettendo proprio sulle «piccole letterature», notava che la conseguenza dei limiti ristretti dei «piccoli argomenti» è un legame immediato con i grandi temi: «Ciò che nell'ambito di grandi letterature si svolge in basso e costituisce una cantina non indispensabile all'edificio, avviene qui in piena luce; ciò che là fa nascere un momentaneo affollamento, provoca qui nientemeno che una decisione di vita o di morte» (Kafka, 1951: 287, 25 dicembre 1911).

Infine, in terzo luogo, nella letteratura minore tutto si carica di un valore collettivo: poiché non si tratta mai del lavoro di un grande maestro, in grado di stagliarsi oltre la comunità per esprimere se stesso e le sue opinioni, nella letteratura che Kafka chiamava piccola lo scrittore, ai margini, senza talento, è costretto a collegarsi sempre a un'enunciazione collettiva. Anche in questo caso, è Kafka stesso ad affermarlo nei suoi diari:

«La vivacità di una siffatta letteratura è maggiore di una che sia ricca d'ingegni, poiché, non essendoci uno scrittore davanti alle cui doti almeno la maggioranza degli scettici dovrebbe star zitta, la polemica letteraria in grande stile trova una reale giustificazione. [...] Il diritto della letteratura a richiamare l'attenzione diventa così più urgente» (*ivi*: 281, 25 dicembre 1911).

Provocando, a causa della sua fragilità, un diffuso scetticismo, lo scrittore della letteratura minore a maggior ragione arriverà ad esprimere «un'altra comunità potenziale». Così accade nell'ultimo racconto di Kafka *Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi*, in cui la protagonista, con il suo scarso

talento, fischiando invece di cantare si farà portavoce della liberazione del suo popolo, la moltitudine dei topi. Ci si chiede, insieme al narratore del racconto: «Se il canto di Giuseppina non si distingue affatto da quello del popolo a cui appartiene, e anzi, proprio perché familiare, è la sigla di appartenenza a quel popolo [...] che cosa è che fa di questo canto (che forse canto non è) un prodotto artistico?». La risposta riguarda il valore collettivo e il rapporto tra arte e vita: «Forse non è arte e proprio per questo piace al popolo dei topi [...] Il punto è che il fischiare di Giuseppina è, insieme, identico a quello del popolo eppure diverso» (Latini, 2015: 248-249). Rispondendo alla domanda con le parole di Deleuze e Guattari, diremmo che si tratta di quello che i due definiscono «concatenamenti collettivi di enunciazione», ovvero l'intreccio inestricabile, il passaggio continuo tra l'individuo e la muta, tra l'autore e i personaggi, e tra i personaggi stessi, per cui al posto delle tradizionali categorie di protagonista e antagonista, narratore e narrato, assistiamo a continui concatenamenti. D'altra parte, anche la lettera K negli scritti di Kafka non designa né l'autore né il personaggio, ma è piuttosto un agente collettivo, un concatenamento tra i due.

Deterritorializzazione della lingua, innesto immediato dell'individuale sul politico, valore collettivo. Questi tre caratteri convergono nell'affermazione che l'aggettivo *minore* non riguarda determinate letterature, ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura: «Se la maggioranza si definisce attraverso la costanza, l'omogeneità, la centralità e l'unificazione, il carattere minoritario è invece l'elemento spiazzante, plastico e deterritorializzante del sistema» (Vignola, 2011: 40). Dunque, anche chi ha la sventura di nascere in un paese dalla lingua e dalla letteratura «grande» – asseriscono Deleuze e Guattari forse anche con una certa ironia – deve trovare le sue modalità per individuare «il proprio punto di sotto-sviluppo», ovvero il punto in cui è possibile immettere un nuovo concatenamento, integrare la propria creatività.

Ritorniamo così alla possibilità di cogliere quell'immanenza di cui si scriveva all'inizio di queste pagine. Secondo Deleuze, la possibilità di un'esperienza intensiva, nel quale la vita si manifesti allo stato puro, si colloca negli stati-limite, nelle esperienze della vertigine, nelle pratiche artistiche che permettono di scorgere l'impensabile, come appunto quella letteratura che fa un uso minoritario della lingua. Ma fare un uso minore o intensivo della lingua significa abbandonare un uso significativo o simbolico. Perché si manifesti un impiego creativo della fragilità di una lingua minore, che la renda oggetto di una esperienza intensa, o intensiva, è necessario strappare il linguaggio alla significazione, evitando che diventi uno strumento del senso e della rappresentazione. In questo senso, la metamorfosi in Kafka è

«il contrario della metafora» (Deleuze, Guattari, 1975: 39), il suo divenire-animale è fuga, tradimento, congiunzione e non imitazione, e lo stesso scrittore, nei suoi diari, si lamenta della difficoltà di sfuggire alle metafore, definendole «una delle tante cose che mi fanno disperare nei miei scritti» (Kafka, 1951: 587, 6 dicembre 1921).

### 3. *Né simbolo, né significato*

Nel confronto con le opere di Kafka, non si tratta quindi di ricercare archetipi, o di ricordare, evocare il fantasma tramite libere associazioni, non si tratta di «dire che questo vuole dire quello», e neanche, di individuare una struttura. Secondo Deleuze e Guattari tra l'archetipo, il fantasma, la struttura o la significanza non c'è una grande differenza: ciò che conta sono invece gli stati del desiderio, che vengono contrapposti alla fissità delle soluzioni pensate dalla psicoanalisi o dallo strutturalismo. Le «macchine letterarie» di Kafka – né strutture fisse, né fantasmi dell'immaginario – sono solo apparentemente unitarie, essendo costituite da contenuti in movimento, espressioni, materie che entrano ed escono, che le accostano e le lambiscono. Se la macchina al centro del *Processo* è immediatamente riconoscibile come macchina della giustizia, in *America* notiamo la presenza di più macchine, per esempio la nave, l'albergo con i suoi personaggi, mentre la macchina del *Castello*, con i suoi ingressi molteplici, ci si presenta frammentaria e segmentata.

È in questo stesso senso che gli autori si posizionano nettamente contro ogni interpretazione psicoanalitica dell'opera di Kafka: la *Lettera al padre*, che offre il fianco a letture fondate sull'Edipo freudiano, è un ingrandimento paradossale, un uso perverso del triangolo edipico, talmente esagerato che si arriva alla fine a una sua deterritorializzazione. L'ingrandimento grottesco del rapporto con il padre diviene una via d'uscita dalla sottomissione, una dilatazione ai limiti del comico, e dunque alla fine liberante. Non si tratta di liberarsi del padre, ma di ipotizzarne l'innocenza, di accettare l'innocenza comune, e dunque trovare una via di fuga dove lui non l'ha trovata. In altri termini, si tratta di fuggire anche per lui. Sempre in questa prospettiva, Deleuze e Guattari ribadiscono fortemente una idea non archetipica degli animali presenti nei testi di Kafka, poiché darne una interpretazione mitologica, o imitativa, vedendo nell'animale una figura sostitutiva di un familiare, conduce inevitabilmente a una «riterritorializzazione», cioè alla chiusura in un territorio fisso. I racconti sugli animali sono invece racconti sulla deterritorializzazione assoluta:

«Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti» (Deleuze, Guattari, 1975: 23).

E questo anche se c'è il rischio sempre incombente di una riterritorializzazione, di una riedipizzazione, quale Deleuze e Guattari individuano per esempio nel finale di *La metamorfosi*, che si conclude con un fallimento del divenire animale di Gregor Samsa, ovvero con la sua morte e la rinnovata felicità della sua famiglia, conseguente alla sua scomparsa.

Secondo questa prospettiva, le lettere, i racconti, i romanzi di Kafka si collocano come tre diverse componenti della sua macchina letteraria non significante né simbolizzante, e rappresentano tre passi avanti nel percorso verso una sempre più assoluta deterritorializzazione del linguaggio e della scrittura. Se le lettere scritte da Kafka soggiacciono necessariamente alla dualità dei soggetti, alla distinzione tra chi enuncia e ciò che viene enunciato, e divengono mezzi in cui il messaggio sembra prevalere sul movimento in sé, i racconti – con i loro animali che fischiano, frusciano, pigolano – congiungono due movimenti di deterritorializzazione: il divenire animale dell'essere umano e il divenire umano dell'animale, un divenire i cui molteplici concatenamenti sfuggono, lo abbiamo visto, a ogni simbolismo. Eppure anche i racconti corrono il costante rischio di presentarsi come compiuti, troppo coesi, arrestando il loro flusso contro il vicolo cieco della riterritorializzazione. E quando il racconto scorge una via di uscita da un territorio chiuso e pronto ad essere interpretato, ecco che questo «qualcosa d'altro che agiva in loro» cerca uno spazio più ampio e dedito alla incompiutezza: quello dei tentativi di romanzo. In altre parole, secondo Deleuze e Guattari è proprio per evitare tutta la «carovana delle metafore» che Kafka si dedica a quelle specie di racconti interminabili che sono i suoi romanzi. In questo caso, «la macchina non è più meccanica e reificata, ma s'incarna in concatenamenti sociali molto complessi che permettono di ottenere, con un personale umano, con pezzi e ingranaggi umani, effetti di violenza e di desiderio più forti» (*ivi*: 71).

Comprendere il rifiuto di un asservimento alla metafora e al significato vuol dire anche accostarsi agli scritti di Kafka rinunciando all'idea di una scrittura intimista, che racconti l'angoscia e la vita interiore nelle sue componenti tragiche, interpretazione che lo stesso autore ha sempre rifiutato, come emerge dalle lettere e dai diari. Secondo Deleuze e Guattari



l'incompiutezza dei romanzi di Kafka non indica debolezza o impotenza, se non quella debolezza all'origine di una minorità produttiva, un flusso vitale inarrestabile e gioioso, la manifestazione di un autore «che ride» e che in una lettera alla sua prima fidanzata Felice Bauer scriveva: «Non aspiro veramente a diventare un uomo buono e a rispondere a un tribunale supremo, ma in piena antitesi ad abbracciare con lo sguardo tutta la comunità umana e animale» (Kafka, 1951: 572, 1 ottobre 1917). Si tratta di ricorrere alla scrittura non come a un rifugio bensì come a una tana sempre aperta, di affermare il desiderio e la gioia anche in punto di morte, di rifiutare l'opposizione tra la vita e l'arte, magari intesa come consolante torre d'avorio. In questo senso Kafka, autore minore, nonostante la critica politica non sia mai esplicitata nei suoi testi, è politico fino in fondo, poiché nelle sue invenzioni refrattarie alla interpretazione si realizza il legame tra arte e vita, popolo, mondo futuro.

Per la stessa serie di stessi motivi, Deleuze e Guattari confutano ogni interpretazione kantiana del *Processo*, secondo cui la legge è inconoscibile e puramente formale in quanto bene in sé, trascendenza. Sebbene Kafka getti l'amo ad una simile lettura, come ammettono gli stessi filosofi, tale adescamento ha lo scopo di mettere in causa le idee della legge come tribunale intimo e della colpevolezza come sentimento interiore, per superarle. Giustizia, colpa, castigo sono temi del romanzo enunciati per essere posti in questione, smontati e rimontati, e concatenati in una nuova sperimentazione. Il continuo passaggio dall'uno all'altro elemento – serie di personaggi, rinvio del processo, trasferimento di stanza in stanza – serve proprio a far proliferare le serie su un piano superficiale, orizzontale, immanente. In questo flusso, la legge rimane misteriosa non perché nasconda un criterio trascendente, quanto perché erige la menzogna a regola universale. La legge che regola misteriosamente le vicende di K (narratore-narrato) è inconoscibile non perché nascosta nelle alture della trascendenza, al vertice di una piramide gerarchica che dobbiamo risalire, ma poiché si trova «sempre nell'ufficio accanto», contigua e in movimento. Questo tracciato di concatenamenti è infatti, propriamente, un piano di immanenza, un campo che non prevede altri criteri se non se stesso e su cui il desiderio può proliferare. Non si tratta di «un desiderio-mancanza ma un desiderio come pienezza, esercizio, funzionamento» (Deleuze, Guattari, 1975: 99).

Sottrarre Kafka a una lettura che fa della sua legge una legge morale kantiana significa anche, in un certo senso, proporre un Kafka nietzschiano: il desiderio di cui si parla ha più stati, può essere insieme legge paranoica o movimento immanente, ed è difficile distinguere colpevolezza e innocenza poiché c'è una commistione insuperabile, in quanto il divenire si crea nel

suo farsi<sup>4</sup>. In questo senso, l'essere politico e rivoluzionario di Kafka non si traduce mai direttamente in un contenuto di palese critica sociale. Piuttosto, assistiamo allo smontaggio e al montaggio di tutta una serie di processi e di macchine, che vengono decodificati e riconcatenati in modo da non avere più un funzionamento regolare.

In questa continua opera di riconcatenamento, tra i termini che connettono le serie proliferanti nei romanzi di Kafka, gli autori ne individuano alcuni che appaiono speciali e che si pongono come connettori in grado di aumentare le concatenazioni del desiderio: una serie omosessuale di doppi, di poliziotti e fratelli; la serie degli artisti, come il pittore Titorelli nel *Processo*, che spesso servono proprio a far saltare tutte le connessioni; le figure femminili, sempre «anticoniugali e antifamiliari». Tra tutti, queste ultime mi sembrano particolarmente potenti come figure di connessione e di passaggio: le donne in Kafka non sono mai madri o mogli, ma sempre fanciulle, sorelle, serve, puttane, donne dal collo scoperto, con le mani palmate e doppie file di denti, in un transizione mai conclusa verso l'animalità. Tali connettori segnano l'inizio di un nuovo frammento della macchina cui appartengono, o ne indicano la fine. Questi punti di contatto tra un segmento e l'altro delle macchine letterarie di Kafka, spesso connotati da forti qualità sensibili, non sono semplicemente impressioni estetiche, momenti poetici ricchi di pathos, ma proprio il contrario: «*Tutti gli sforzi di Kafka sono orientati in senso contrario*» (*ivi*: 122). E non sono nemmeno, al pari di tutti gli altri ambienti e personaggi di Kafka, involucri o maschere che nascondono un segreto, quel «piccolo segreto che alimenta la mania di interpretare» (Deleuze, Parnet, 1977: 53), come se ogni cosa rimandasse sempre ad un'altra. L'utilizzo iper-realistico di queste figure di connessione – pezzi concreti di un ingranaggio letterario che sfuggono alle trappole della distanza e dell'identificazione – manifesta proprio, ancora una volta, la volontà di «uccidere la metafora» per afferrare la vita.

---

<sup>4</sup> Nel testo su Kafka, nel penultimo capitolo, Deleuze e Guattari indicano alcune affinità tra lo scrittore e il regista Orson Welles, avvicinando i concatenamenti dei romanzi kafkiani alle architetture proprie del cinema di Welles, fatto di profondità di campo e trasversali contigue (dunque non soltanto in riferimento alla sua trasposizione cinematografica del *Processo*, 1962). Anni dopo, in *Image-temps* (1985), Deleuze scriverà proprio del «nietzschianesimo di Welles», nei cui film l'ideale di verità crolla per fare spazio al valore immanente della vita.

## BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, G., Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Édition de Minuit (trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet 1996).
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Édition de Minuit (trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Castelvechi: Roma 2014).
- Deleuze, G., Parnet, C. (1977). *Dialogues*. Paris: Flammarion (trad. it. *Conversazioni*. Milano: Ombre corte 2006).
- Kafka, F. (1951). *Tagebücher 1909-1923*. Berlin: Fischer (trad. it. *Diari*. Milano: Mondadori 1988).
- Latini, M. (2015). Topo. In Caffo, L., Cimatti F. (a cura di), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*. Milano: Bompiani.
- Rancière, J. (1998). Existe-t-il une esthétique deleuzienne? In Alliez, E. (a cura di), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Paris: Synthélabo, 525-536.
- Vignola, P. (2011). *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*. Macerata: Quodlibet.

