

**Perché Kafka non desiderava che Gregor Samsa venisse
rappresentato graficamente come un insetto
(*La metamorfosi*) e perché il suo trapezista vuole
esercitarsi unicamente su due trapezi (*Primo dolore*)?**

di Karlheinz Fingerhut
karlheinz.fingerhut@gmail.com

Max Brod, in reference to Schopenhauer's dictum that everything we know about the world represents our subjective concepts, maintains that the Beautiful and the Innovative are identical. In doing so he takes recourse to a theory of 'apperception' according to which the artistic redesign of known aspects has an aesthetic effect. Kafka criticizes this theory, in particular the concept of apperception; he concedes, however, that new and surprising perceptions can indeed bring into being a new aesthetic consciousness. In his own narratives, Kafka uses the redesign of current perceptions to try and create surprisingly new aspects. In his narrative *Die Verwandlung* he therefore takes exception to the possibility of the innovative aspect being superimposed by the visual representation of the metamorphosis as vermin. Time and again Kafka takes current perceptions, as they can be found in fairy-tales or in well-known Greek mythology, and attempts to make them into the basis of aesthetically ambiguous texts through the method of re-narration. These texts, in a covert way, always refer back to the author himself and his writing. Thus he constantly takes issue with his friend Max Brod. All this becomes obvious in the draft of his narrative *Das Urteil* as counter-project to Brod's novel *Arnold Beer*, as well as in the numerous characters of riders and gymnasts, pervading his early and also his late oeuvre.

In una lettera all'editore Kurt Wolff, il quale in occasione della pubblicazione del racconto *La metamorfosi* in volume monografico aveva ingaggiato un disegnatore per realizzarne le illustrazioni, Kafka dichiarava di essere contrario nel modo più assoluto al fatto che l'insetto Gregor Samsa venisse rappresentato in veste grafica: «Questo no, la prego, questo no!»¹. Il

¹ Kafka scrisse da Praga, il 25 ottobre 1915: «Carissimo! Lei mi ha scritto con la sua ultima che Ottomar Starke disegnerà la copertina per *La metamorfosi*. Ebbene, mi sono un po' [...] spaventato. Difatti ho avuto il timore che possa desiderare disegnare l'insetto. Questo no, la prego, questo no!» («Sehr geehrter Herr! Sie schreiben letztthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur *Verwandlung* zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen [...] Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich [...] eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht!»). E Kafka continua: «Se posso permettermi di fare delle proposte per un'illustrazione, consiglieri di scegliere scene come quella dei genitori e del procuratore davanti alla porta chiusa di Gregor o, ancora meglio, i genitori e la sorella in una

disegnatore Ottomar Starke risolse il problema disegnando un giovane uomo che esce da una porta coprendosi il volto.

In una riflessione specialistica incentrata sull'insegnamento produttivo della letteratura² ho ipotizzato quanto segue: Kafka verosimilmente non riusciva a tollerare l'idea che quello «scarafaggio», al quale egli aveva dato vita mediante la parola scritta, ricevesse una forma grafica, e questo benché egli stesso disegnasse volentieri e ritenesse di non essere del tutto privo di talento. Si può ipotizzare che egli, in tale frangente, non tanto avesse in mente il divieto veterotestamentario che proibisce la raffigurazione di qualsivoglia animale che vive sulla terra, quanto piuttosto il fatto che le immagini convogliano la fantasia, che deve invece concentrarsi sul testo scritto. Dopo aver esaminato l'edizione di Brod del testo di Kafka, nel quale questi esprimeva la sua presa di posizione rispetto al saggio di Brod sulla questione di cosa possa essere ritenuto bello, vorrei dedicarmi a un'ulteriore riflessione.

Qual era il messaggio di Brod?

Brod si rifà a Schopenhauer – il quale era stato letto anche da Kafka: il mondo che percepiamo altro non è che la percezione soggettiva che ci facciamo di esso. Il bello appartiene alla categoria della rappresentazione ed è una modellazione in chiave assolutamente soggettiva della percezione. Egli porta agli estremi tale posizione nel momento in cui – perseguendo un pensiero assolutamente moderno ed espressionista – considera belle le rappresentazioni inaspettate e nuove. Gli preme sottolineare la flessibilità di tali rappresentazioni. Ogni nuova rappresentazione, percepita per la prima volta da un soggetto, si imbatte – nell'intelletto di quest'ultimo – in quelle rappresentazioni che già vi sono presenti, modificandole. Questo riassetto delle rappresentazioni viene chiamato da Brod «appercezione».

stanza illuminata in cui la porta che conduce alla stanza adiacente, completamente buia, resta aperta.» («Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht.») F. Kafka, *Krit. Ausgabe. Briefe III*, 1914-1917, a cura di H.-G. Koch, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2005.

² K. Fingerhut, *Anschauung und Begriff. Kafkatexte im produktiven Literaturunterricht*. Conferenza presso il PH Weingarten del 16/07/2007.

L'appercezione in sé stessa non è però, secondo il suo pensiero, una prerogativa delle rappresentazioni, bensì della volontà, motore che muove l'intero mondo. Si può esprimere un concetto simile anche nel linguaggio della moderna psicologia della percezione: muovendoci nel complesso delle nostre percezioni noi diamo forma a modelli mentali³.

La costruzione di tali modelli mentali è sovraindividuale e costituisce la base per la comunicazione tra gli individui. Le nuove osservazioni vengono integrate all'interno dei modelli già esistenti. In questo modo i modelli già esistenti si modificano. Brod ritiene che tale cambiamento possa essere connesso a sensazioni di piacere. Questo sarebbe dunque il piacere estetico. Il cambiamento può, ovviamente, essere anche contraddistinto da un senso di avversione [*Unlust*], e dunque respinto. Il risultato di tale riflessione si traduce nella tesi per la quale non esistono caratteristiche definibili oggettivamente per determinare il bello, dal momento che non tutti gli elementi di novità che si inseriscono nelle strutture già esistenti della coscienza vengono giudicati in ogni tempo e da ognuno come riconducibili alla sfera del bello. Per quanto riguarda le opere d'arte ciò significa che esse appaiono ai diversi destinatari come caratterizzate da un valore estetico diverso e che esse possono apparire anche allo stesso lettore, osservatore o ascoltatore come diversamente significative a seconda dell'intensità maggiore o minore con cui il suo modello mentale si modifica in virtù della forza innovatrice di un'opera. Per gli artisti che creano l'opera questo significa che essi riconoscono la «relativa novità» della loro opera come il suo criterio di valore [*Qualitätskriterium*]; al contempo devono fare i conti col fatto che, aggiungendo un elemento di novità a ciò che è già noto, possono garantire soltanto una «bellezza relativa» alla propria opera. Il «confronto con le opere precedenti» può ad ogni modo valere come un criterio di qualità estetica. L'«espressione nuova e forte» di una tematica antica stimola l'attività estetica ed è il segno del genio. Soltanto il pubblico istruito è nelle condizioni di riconoscere, attuando una comparazione, il contenuto innovativo di un testo

³ N. M. Seel, *Weltwissen und mentale Modelle*, Hogrefe Verlag, Göttingen 1991. W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Reclam, Stuttgart 1998. J. Küpper, C. Menke, *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

o di un dipinto; al contrario il popolo comune deve, secondo Brod, ricevere prima un'apposita «sensibilizzazione artistica».

Quali obiezioni solleva Kafka? Quali invece tralascia?

La presa di posizione di Kafka non è propriamente bonaria; è redatta nello stile di una perizia giuridica e si ha l'impressione che Kafka desideri dissuadere l'amico dal prodursi in testi di caratteri speculativo (come lo stesso Brod riconosce nella sua postfazione al testo). Come prima cosa fa notare all'amico un errore di ragionamento. Non sono soltanto le rappresentazioni nuove a provocare un sentimento di piacere estetico, in quanto l'accezione di «estetico» non dipende necessariamente dal fattore «novità». Per Kafka ciò sarebbe da ricondurre al fatto che Brod non spiega quale sia il carattere specifico di un'innovazione efficace dal punto di vista estetico. La curiosità appagata è per lui sempre connessa a gioia, sia essa di natura estetica ovvero di natura prettamente intellettuale.

Kafka esprime nel concetto di «affaticamento» qualcosa che particolarmente gli sta a cuore. Intendendo con ciò quell'aspetto di assuefazione (di cui Brod già aveva parlato) che logora la percezione estetica. Ciò significa che ciò che oggi è «nuovo» e dunque genera piacere, già domani stesso potrà apparire indifferente. Così però il concetto, per Brod fondamentale, di «nuovo» si fa più nebuloso. Allo stesso tempo però anche Kafka attua una dislocazione illecita del significato del concetto di «affaticamento». Affaticante sarebbe così non solo il continuo atto di ricondurre ciò che è nuovo e ciò che non è consueto all'interno del già noto, bensì anche, più in generale, ogni attività faticosa e ripetitiva. Il vagare, lo studiare, il mangiare la carne – qualsiasi cosa potrebbe dunque affaticare, divenire noiosa e provocare noia. Proprio questo è tuttavia difficilmente immaginabile nell'ambito dell'incontro con l'opera d'arte. Meglio si potrebbe dire che, in questo caso, il tedio si riferirebbe allora soltanto a una cosa che in precedenza era stata apprezzata. L'attività della ricostruzione di ciò che è appena stato percepito per mezzo dell'integrazione di esso all'interno del già noto sarebbe un movimento che riconduce anche il sentimento di piacere estetico [*das ästhetische Lustgefühl*] all'interno dei «solchi già scavati» della

consuetudine⁴. In questo frangente è importante per Kafka mettere in evidenza la differenza tra la rielaborazione estetica e quella scientifica del nuovo. Secondo la sua teoria lo scienziato introduce con sicurezza le nuove informazioni nel sistema del proprio sapere, laddove l'esteta invece si deve di volta in volta assicurare di essere in grado di ancorare ciò che lo affascina ai suoi modelli mentali. È insicuro, è costretto a porsi domande in continuazione, può stancarsi, ma in realtà non è in grado di ottenere nessuna integrazione durevole e affidabile.

Ciò che Kafka però non critica è l'affermazione di Brod secondo la quale un possibile criterio di qualità per valutare un'innovazione efficace a livello estetico può essere la relazione comparata tra un'opera e il repertorio delle opere già note del passato. Anche a suo parere l'abitudine è nemica del godimento estetico [*der ästhetische Genuss*], ma la conoscenza della tradizione è il presupposto per la capacità di godimento estetico. Anche per lui vi sono destinatari che apprezzano decisamente poco rappresentazioni nuove, altri che invece apprezzano cambiamenti potenti [*kräftige Veränderungen*]. Kafka non contraddice Brod quando questi esprime la sua preferenza per un desiderio di cambiamento «forte».

Che senso ha tutto ciò in relazione al rifiuto di Kafka di acconsentire che Gregor Samsa venisse rappresentato come insetto? Un simile disegno sarebbe stato la resa concreta e visiva di una rappresentazione che, nel testo letterario, ha un elevato valore innovativo. Molti lettori e interpreti testimoniano del fatto che sia proprio la figura di insetto di Gregor a disturbarli. Anche perché il modo in cui è formulata la prima frase «si ritrovò trasformato» non precisa espressamente quale grado di realtà abbia in effetti la metamorfosi. Se Gregor fosse diventato un orso, un cervo o un uccello, si sarebbe subito individuata la metamorfosi fiabesca come sfondo della storia. Il modello «metamorfosi» avrebbe assorbito l'elemento innovativo dello «stato di sospensione» tra «atto di coscienza» [*Bewusstseinstatsache*] e «fattualità fittizia» [*fiktive Faktizität*] nell'ambito di un'autentica famiglia piccolo

⁴ Letteralmente nelle «rimesse scavate nella sabbia», dal verso 445 del IV libro dell'Odissea. Nota del traduttore.

borghese di Praga⁵. Ogni cosa sarebbe stata presto ricondotta alla quiete nei solchi già scavati. E questo doveva essere evitato a ogni costo.

È però proprio questa figura di insetto, descritta minuziosamente nel testo di Kafka nella sua corporeità, a ispirare i più creativi tra i lettori di Kafka. Nuove rappresentazioni visive sono così quel «nuovo» che si deposita nel modello creato dal testo, modificandolo. L'illustrazione grafica potrebbe diventare allora l'«espressione forte» della storia. Darebbe a sua volta il via a una serie di innovazioni, nel momento in cui altri artisti si accingessero a dare nuove forme all'insetto secondo la propria immaginazione.

Kafka aveva ragione a nutrire simili timori. Se oggi si cercano sui motori di ricerca le parole chiave «Kafka, metamorfosi, immagini», si trovano innumerevoli immagini di scarafaggi e di cimici giganti. Artisti importanti hanno provato a trasportare nel mondo dell'arte figurativa le loro rappresentazioni del «mostruoso insetto». Ciò è vero anche per quanto riguarda le edizioni illustrate⁶. Qui di seguito alcuni esempi.

Rolf Escher esegue un intero ciclo di illustrazioni dedicate a *La metamorfosi*. L'artista evita di illustrare il coleottero per intero. Conoscendo il veto dell'autore, si è limitato a mostrare soltanto alcune parti dell'insetto. La prima immagine nella quale si può scorgere Gregor raffigura le mani dello scrittore, il quale, in qualità di scrivente, desidererebbe afferrare e catturare questa creatura. L'ultima mostra ciò che rimane del defunto Gregor, ormai buono soltanto a essere «spazzato via a pancia all'aria», proprio come lo stesso Kafka, in una lettera a Felice Bauer, aveva detto di se stesso⁷.

⁵ Cfr. K. Fingerhut, "Franz Kafkas Die Verwandlung im kompetenzorientierten Literaturunterricht", in *Facetten eines kompetenzorientierten Literaturunterrichts in der Sekundarstufe II*, G. Graf (a cura di), Schneider, Baltmannsweiler 2015, pp. 61-71 [La prima frase del racconto – fattualità finzionale? («Der erste Satz der Erzählung – fiktive Faktizität?»)].

⁶ Cfr. per esempio F. Kafka, *Die Verwandlung*. Mit Zeichnungen von Tatjana Hauptmann, Diogenes, Zurigo 2012.

⁷ Lettera dell'1/11/1912: «La mia vita consiste, oggi e da sempre, di tentativi di scrittura, perlopiù falliti. Se non avessi scritto però, sarei già stato disteso al suolo, buono soltanto ad esser spazzato via a pancia all'aria». («Mein Leben besteht und bestand von jeher aus Versuchen zu schreiben, und meist von misslungenen. Schrieb ich aber nicht, dann lag ich auch schon auf dem Boden, wert hinausgekehrt zu werden»). F. Kafka, *Krit. Ausg. Briefe I*, 1900-1912, a cura di H.-G. Koch, Fischer, Frankfurt a.M. 1999, p. 202).

Altri disegnatori si sono fatti meno problemi. Nei disegni a inchiostro di *Alexander Camaro* si trovano rappresentazioni naive di Gregor, le quali ricordano disegni di bambini, come ad esempio la tavola che mostra il protagonista mentre, dalla sua stanza, osserva i pigionanti al di fuori di essa. Si ha l'impressione che il disegnatore si sottragga dal veto dell'autore assumendo la prospettiva del bambino.



Ulteriori esempi di rese grafiche di rappresentazioni intense e diverse sono le meditazioni illustrate di *Martin Linnartz* o i disegni dell'artista argentino



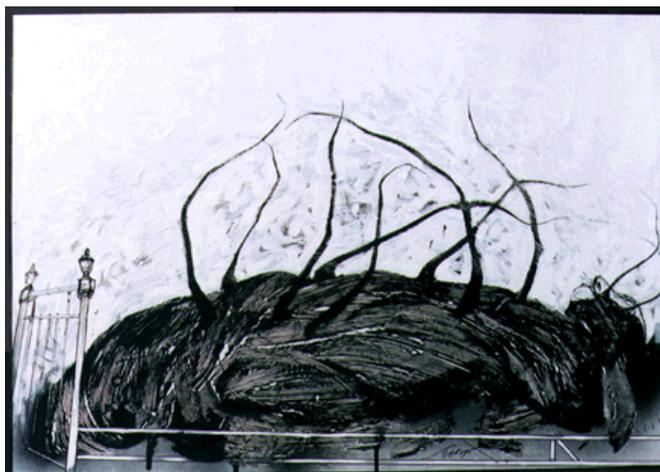
Martin Linnartz, 1992

Luis Scafati. Esse si allontanano considerevolmente dalle rappresentazioni naturalistiche dello scarafaggio o anche da quelle degli illustratori che prendono a modello intere scene dal testo, prestando al contempo poca attenzione a ciò che Kafka descrive (ad esempio il numero di zampette dell'animale).

Le rappresentazioni ispirate dalla lettura vengono tradotte dai lettori più creativi in immagini assolutamente nuove e personali⁸. cinematografiche ci mostrano tali immagini le quali,

⁸ Cfr. J. Dahm, *Indiskrete Blicke. Die Sprachbilder aus Franz Kafkas "Verwandlung" in der Bildsprache der Illustration*, Tenea-Verlag für Medien, Berlin 2003.

da parte loro, potrebbero stimolare ulteriori nuove immagini nello spettatore. Un processo senza fine, nel quale non ha mai origine nulla di uguale, perché si danno sempre commistioni diverse di diversi ingredienti: la lettura del testo letterario è dunque un processo di costruzione nel



Luis Scafati, 1972

quale emozioni personali si intrecciano alle informazioni dedotte dal testo. Al contempo questo processo è anche determinato culturalmente e in esso si inscrivono, con intensità variabile, le immagini che altri lettori in precedenza, confrontandosi con questo testo, hanno creato. Una lettura estetica della *Metamorfosi* di Kafka non si concentra sul testo letterario in sé, come Kafka avrebbe desiderato, bensì è sempre un confronto con i pareri, i giudizi, le immagini che esistono in relazione a questa storia. Ciò potrebbe essere interpretato come una collocazione di singole rappresentazioni all'interno delle comuni volontà culturali.

Kafka, nella sua risposta a Brod, sembra averlo già intuito. Comprende che i suoi lettori non si limitano a leggere il suo testo, ma lo utilizzano per dar vita, in esso, a proprie rappresentazioni. Il teorema di Brod che fa coincidere l'elemento estetico con ciò che è nuovo e inatteso non può che dispiacere a Kafka. Egli, in veste di autore, si considera l'ideatore di una deviazione inattesa dal consueto all'interno dei modelli narrativi modulati dalla tradizione passata. Non vuole che tale ruolo venga esteso agli illustratori dei suoi testi. Sono innumerevoli le rielaborazioni di modelli di narrazione antichi o biblici che egli intraprende nei suoi scritti: del «figliol prodigo» egli fa un reduce che non entra nella casa del padre; del signore del mare Poseidone fa un burocrate, fa tacere le sirene di Omero invece di farle cantare, e infine, a proposito di Prometeo, fa spazio a quattro diverse varianti. Alla fine rimane soltanto l'invitta roccia. E Kafka riscrive anche fiabe, ad esempio quella del Gatto con gli stivali, adottando la prospettiva del proprietario di un grottesco

gatto-agnello (in *Una crocifissione*), al quale egli – in quanto eredità del padre – non può accordare il desiderio della morte sotto il coltello del macellaio⁹. Ancora, inverte i ruoli di Don Chisciotte e Sancho Panza, facendo di quest'ultimo uno scrittore che sprona il suo signore e demone a fare le cose più insensate. Alla base di tutte queste sconcertanti trasgressioni si trova un interesse per la propria visione soggettiva del mondo. L'autore stesso si sente simile a quel Sancho Panza che mette a disposizione del proprio demone (interiore) storie che lo distraggono a tal punto da se stesso che egli ne può ricavare un «fruttuoso intrattenimento».

Tale principio creativo si accorda molto bene con il primo pensiero espresso da Brod, ovvero quello per cui la percezione estetica – e dunque anche la lettura di un testo di Kafka – è un'attività estremamente soggettiva e dunque le rappresentazioni che ne sorgono sono flessibili. Kafka fa, da scrittore, ciò che Brod si aspetta dal lettore. Integra nuove, personali varianti all'interno dei modelli noti e così facendo dà origine a uno scambio vivace tra ciò che è noto e ciò che è nuovo. Ma Kafka non segue il ragionamento dell'amico, laddove Brod esagera nel suo riallacciarsi al pensiero di Schopenhauer attribuendo la facoltà di rappresentazione alla volontà, dunque a una forza di evoluzione cosmica e inconscia. Per lui i suoi testi sono inviti al lettore a intraprendere associazioni personali, e tuttavia il valore artistico delle sue opere è da ricercarsi nel testo dal quale sorgono tali possibilità. Certo il lettore è parte attiva, colui che scopre l'elemento di novità, ma attivo è in primo luogo il testo estetico, il quale rende possibile quel movimento che si traduce nella creazione di rappresentazioni. E il diritto dell'autore sul suo testo non deve essere sottratto allo scrittore.

Quali deduzioni circa le riflessioni di natura estetica di Kafka si possono trarre da questo confronto puntuale dell'autore con le idee dell'amico Brod? Certamente Kafka ravvisa una contingenza, piuttosto che un rapporto causale, tra percezione estetica e innovazione letteraria. Anche ciò che viene percepito come bello può – al pari di quanto viene esperito per la prima volta – soggiacere all'affaticamento e al tedio. Come unico metro di giudizio resta a

⁹ F. Kafka, *Eine Kreuzung*, in *Nachgelassene Schriften und Fragmente* 1, a cura di M. Pasley, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1993, pp. 372-374.

disposizione il confronto dell'elemento innovativo con quanto tradizionalmente viene percepito come bello, un metro di giudizio assai relativo.

Il confronto produce reazioni emotive forti o, al contrario, deboli? È qui che entra in gioco l'ispirazione. Pur non condividendo il ricorso da parte di Brod al concetto di «volontà» mutuato da Schopenhauer, Kafka è del parere che la reazione della coscienza alle oggettivazioni culturali non abbia luogo solamente sul piano della «rappresentazione». Ma dove potrebbe svolgersi altrimenti?

La risposta a tale interrogativo resta irrisolta nella presa di posizione kafkiana rispetto al saggio di Brod. Sono però i suoi stessi testi a fornire una risposta: storie antiche, fiabe popolari, saghe, leggende, aneddoti su grandi tematiche della letteratura, riproposte in chiave sempre nuova – quali il viaggio, l'incontro con l'Altro, il conflitto tra genitori e figli – gli vagano per la testa e affollano i suoi sogni. Elabora varianti, le annota, percepisce tali pensieri spontanei e indomabili come una forza che si sprigiona nelle sue opere. Kafka parla nel suo diario di un «mondo tremendo» custodito nella propria testa e che egli deve liberare, per potersi lui stesso liberare¹⁰. Spesso tale forza è così intensa che egli non riesce a controllarla, a volte egli teme che essa possa esaurirsi. La chiama la sua ispirazione. In altri punti dice che essa è legata alla disperazione che egli nutre nei confronti delle proprie origini, del proprio corpo e del suo personale rapporto con l'Ebraismo. Prova soddisfazione quando gli riesce di venire a capo, attraverso la scrittura, di queste aree problematiche. I suoi interventi i quali modificano e riformulano in maniera cifrata storie vecchie e conosciute devono anche essere valutati come tentativi di dar voce al proprio mondo interiore. Sono al contempo innovazioni, le quali si depositano all'interno dei modelli precedenti

¹⁰ Annotazione del diario del 21 giugno 1913: «La paura che mi assale da ogni parte e alla quale devo far fronte. [...] Il mondo terribile che vive nella mia testa. Ma come liberarmi e liberarlo, senza dilaniare? E mille volte meglio dilaniare, piuttosto che doverlo trattenere in me o seppellire. Per questo esisto, mi è assolutamente chiaro.» («Die Angst, die ich nach allen Seiten hin ausstehe. [...] Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als in mir sie zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar.» F. Kafka, *Krit. Ausg. Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, a cura di H.-G. Koch e.a., S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 562.

esercitando una forza metamorfica così forte da far sì che «l'espressione nuova e forte» di una vecchia tematica possa essere integrata anche dai lettori all'interno di quanto tramandato dalla tradizione. L'esempio relativo a Shakespeare dell'amico Brod deve avergli dato una conferma in tal senso: è geniale ciò che si delinea come un punto di vista sorprendente su un antico problema umano, (come quello dell'amore tra genitori e figli), imprimendosi così nella memoria.

Chi, infine, rimane indifferente? Kafka nel solco delle teorie di Brod.

Alla ricerca di un'espressione nuova di una tematica vecchia, Kafka ricorre anche alla fiaba popolare.

Amavo una ragazza, e anche lei mi amava, ma la dovetti abbandonare. Perché? Non lo so. Era come se fosse circondata da un cerchio di uomini armati che tenevano le lance rivolte verso l'esterno. Quando facevo per avvicinarmi finivo tra quelle punte, mi ferivo e dovevo indietreggiare. Ho sofferto molto. Non aveva la fanciulla qualche colpa? Non credo, o meglio, so che è così. Il paragone che ho usato non era completo, perché anche io ero attorniato da uomini armati e questi tendevano le lance verso l'interno, contro di me dunque. Se volevo farmi strada fino alla fanciulla, finivo subito tra le lance dei miei armati, e già allora non potevo andare avanti. Forse non sono mai giunto fino agli uomini della fanciulla, ma pure se fosse accaduto, sarei già stato sanguinante a causa delle lance dei miei, e ormai esanime. La fanciulla è rimasta sola? No, un altro è riuscito a farsi strada fino a lei, a passo leggero e senza incontrare ostacoli. Sono rimasto a guardare, sfiancato dai miei tentativi, indifferente, come fossi io stesso l'aria attraversata dai loro volti nel momento in cui si accostavano nel primo bacio.¹¹

¹¹«Ich liebte ein Mädchen, das mich auch liebte, ich musste es aber verlassen. / Warum? / Ich weiß nicht. Es war so, als wäre sie von einem Kreis von Bewaffneten umgeben, welche die Lanzen nach auswärts hielten. Wann ich mich auch näherte, geriet ich in die Spitzen, wurde verwundet und musste zurück. Ich habe viel gelitten. / Das Mädchen hatte daran keine Schuld? / Ich glaube nicht, oder vielmehr, ich weiß es. Der vorige Vergleich war nicht vollständig, auch ich war von Bewaffneten umgeben, welche ihre Lanzen nach innen, also gegen mich hielten. Wenn ich zu dem Mädchen drängte, verfing ich mich zuerst in den Lanzen meiner Bewaffneten und kam schon hier nicht vorwärts. Vielleicht bin ich zu den Bewaffneten des Mädchens niemals gekommen und wenn ich hingekommen sein sollte, dann schon blutend von meinen Lanzen und ohne Besinnung. / Ist das Mädchen allein geblieben? / Nein, ein anderer ist zu ihr vorgedrungen, leicht und ungehindert. / Ich habe, erschöpft von meinen Anstrengungen, so gleichgültig zugesehen, als wäre ich die Luft, durch die sich ihre Gesichter im ersten Kuss aneinanderlegten.» F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, a cura di J. Schillermeit, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1992, p. 234 sgg. (La data

Nel modello mentale dei lettori con i quali Kafka sa di confrontarsi un testo siffatto incontra la favola la favola di Rosaspina (*La bella addormentata*) dei fratelli Grimm. È la storia di uno dei tanti principi che invano hanno tentato di valicare la siepe di rovi per liberare la principessa. Ed è allo stesso tempo una riflessione che Kafka fa su se stesso, riflettendo letterariamente sul rapporto con una donna amata. Una figura secondaria del testo originario è diventata qui la figura principale, i particolari sono stati modificati di conseguenza. La funzione della siepe di rovi è assunta dagli uomini armati di lance. In questo modo la conclusione del racconto appare risaputa e al contempo originale: sfinito e indifferente, l'eroe lascia la sua Rosaspina a un altro. Proprio questa è una trasgressione, «da nuova, inaspettata e forte espressione di una vecchia tematica!». Il piacere estetico [*der ästhetische Genuss*] inteso nel senso di Max Brod è generato qui dal riconoscimento del noto in ciò che apparentemente è del tutto nuovo, ed è raggiunto tramite la decostruzione del testo originale all'interno della ricostruzione letteraria di Kafka.

Il confronto creativo di Kafka con Max Brod.

Non soltanto favole e racconti tratti dal mito, verosimilmente noti a tutti, vengono utilizzati da Kafka per ottenere quell'atto espressivo che stupisce e che l'amico Brod addita come cifra dell'autore creativo. Egli persegue questo intento incredibilmente nuovo e forte anche nel confronto diretto con i testi letterari di Brod. L'esempio principale è dato dal suo primo grande racconto, che lo ha riempito di soddisfazione interiore. Nel suo diario, Kafka annota il 23 settembre 1912, dunque immediatamente dopo la stesura, di aver provato gioia per il fatto che «avrò qualcosa di bello per l'Arcadia di Max»¹². L'11 febbraio 1913 si ricorda, in occasione della lettura delle bozze, della nascita della storia e ne cerca un significato. Lo individua nell'antico tema, nominato nel saggio di Brod, dell'amore genitoriale e filiale: «La storia mostra quindi, nel suo sviluppo, come dall'elemento comune, dall'amico, emerga il padre, il

di stesura potrebbe essere, secondo le supposizioni del curatore, il 1920. La donna amata dunque sarebbe Milena Jesenska)

¹² F. Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschriften*, a cura di H.-G. Koch e.a. Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 461.

quale si oppone, come suo contrario, a Georg [...] e così è proprio perché lui stesso non ha più nulla, all'infuori dello sguardo sul padre, che la condanna può avere effetto»¹³.

L'amico è nel racconto di Kafka «l'elemento comune» nella misura in cui egli è collegato a entrambi, al padre e al figlio. Un secondo significato, nascosto, di «comune» [*das Gemeinsame*] rimanda all'amico Max Brod, il quale in un romanzo apparso da poco aveva tematizzato l'incontro tra la vecchia e la nuova generazione ebraica, evidenziandone l'elemento comune: la vecchissima nonna che Brod, nella sua presentazione al testo inedito di Kafka, nomina alla fine del testo facendo riferimento a una cartolina di saluti che l'amico gli aveva inviato, è presente anche nel suo romanzo sul «destino di un Ebreo». In esso si racconta di Arnold Beer, il quale, come Max Brod stesso, impelagato in ogni sorta di infelici rapporti di affari e amorosi, fa visita a sua nonna in campagna nella povera abitazione di lei. Egli si sente suo stretto discendente, anche se non le ha fatto visita ormai da lungo tempo¹⁴.

Così come Arnold va a trovare la nonna, nel racconto di Kafka *La condanna* il narratore Georg va a trovare il padre, dopo averlo a lungo trascurato in una camera remota della casa. Da questo punto in poi la storia di Kafka comincia a delinearsi come una contro-storia rispetto a quella di Brod.

Max Brod scrive in *Arnold Beer*:

Entrò, chinandosi. Nel letto di fronte a lui scorse un volto minuscolo, giallo, accartocciato su di sé in rughe infinitamente profonde, che, rivolto al soffitto, giaceva sul guanciale come sprofondato nel sonno o nella morte. Ma una voce lieve e chiara si levò e disse, mentre egli si avvicinava esitante: «Arnold mio, mio tesoro, che tu possa conservarti in salute fin'oltre i cento anni. Che Dio ti conceda quello di cui avrai bisogno, mio tesoro...» Egli si chinò a baciare una minuscola mano, era calda.¹⁵

¹³ «Die Entwicklung der Geschichte zeigt nun, wie aus dem Gemeinsamen, dem Freund, der Vater hervorsticht und sich als Gegensatz Georg gegenüber aufstellt [...] und nur weil er selbst nichts mehr hat, als den Blick auf den Vater, wirkt das Urteil». F. Kafka, *Tagebücher in der Fassung der Handschriften*, cit., p. 491 sgg. La forte vicinanza del racconto a fatti biografici viene qui rivelata da Kafka in modo freudiano: «Georg», difatti, ha lo stesso numero di sillabe di Franz, «Bende» quante «Kafka» e «Frieda» quante «Felice».

¹⁴ M. Brod, *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden*, A. Juncker, Berlin 1912, p. 52 sgg; p. 269.

¹⁵ «Er trat ein, sich bückend. Im Bett gegenüber, unterschied er ein winziges, gelbes, von Falten unendlich tief zerdrücktes Gesicht, das der Zimmerdecke zugekehrt auf dem Kissen

Beer prende questo incontro con l'ava come spunto per riflettere sulla sua futura direzione di vita:

Sentì dentro di sé un desiderio, fino ad allora mai provato, di avanzare con durezza e senza riguardo alcuno, di scavalcare con indifferenza le teste di tutti quegli uomini insignificanti che si aggrappavano a lui. E di farlo con gioia, senza tante cerimonie. Quella Lina. Quella Lina – non aveva pensato a lei per tutto il giorno – ora gli veniva in mente [...]. Gli sembrava quasi che lei lo avesse offeso, che fosse un suo diritto difendersi da lei. Basta con tutto ciò! [...] e invece, piuttosto, mostrarsi capaci, finalmente, e realizzare qualcosa, essere contento di sé fino alla fine dei propri giorni, e, qualora si abbia l'infelice dono della versatilità e della spigliatezza [*Gewandtheit*], riuscire a convogliare tale esuberanza nell'unico lavoro in tal caso possibile: il giornalismo.¹⁶

La condanna di Franz Kafka contiene un parallelo simmetrico e opposto:

Georg fu stupito dell'oscurità che regnava nella stanza del padre anche in quel mattino di sole [...]. «Oh, Georg!» disse il padre, facendogli subito incontro, al che la sua pesante vestaglia si aprì e i lembi gli si sollevarono intorno... «Mio padre è pur sempre un colosso» si disse Georg. [...] «Sono ben coperto?» ripeté il padre, come se la risposta gli stesse eccezionalmente a cuore. [...] «Sì, tu volevi coprirmi, lo so, mia primizia [*Früchtchen*], ma non sono ancora coperto. [...] E perciò sappilo: io qui ti condanno alla morte per annegamento!»¹⁷

L'incontro con la nonna centenaria o con il padre, in entrambi i casi i rappresentanti della vecchia generazione ebraica dei genitori, è nei due testi così simile che si può parlare di una ripresa di quello stesso «sentimento eterno» [*ewiges Gefühl*], che Max Brod nella sua trattazione aveva posto a

lag, wie im Schlaf oder Tode. Aber eine leise deutliche Stimme sagte, während er zögernd sich näherte: 'Arnold, mein Gold, gesund sollst de sein bis über hundert Jahre. Soll dir Gott geben, was du werst brauchen, mein Gold....' Er beugte sich, um eine kleine Hand zu küssen, die warm war.» Max Brod, *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden*, A. Juncker, Berlin 1912, p. 116.

¹⁶ «Er spürte in sich den bisher nie geahnten Willen, hart und rücksichtslos vorzugehen, über die Köpfe dieser unbedeutenden Menschen, die sich an ihn hängten, mit Gleichgültigkeit hinweg. Und lustig noch dazu, ohne viel Umstände. Diese Lina. Diese Lina – den ganzen Tag hatte er an sie nicht gedacht – jetzt erinnerte sie ihn [...] Es war ihm fast, als hätte sie ihn beleidigt, als wäre es sein Recht, sich gegen sie zu wehren. Weg damit! [...] Vielmehr dies: tüchtig sein, endlich etwas leisten, mit sich selbst zufrieden sein, so lange man lebt, und wenn man schon die unglückliche Gabe der Vielseitigkeit und *Gewandtheit* in sich hat, diese Üppigkeit in den einzig hierfür möglichen Beruf leiten: den Journalismus.» Ivi, p. 170.

¹⁷ «Georg staunte darüber, wie dunkel das Zimmer des Vaters selbst an diesem sonnigen Vormittag war. [...] „Ah Georg!“ sagte der Vater und ging im gleich entgegen. Sein schwerer Schlafrock öffnete sich im Gehen, die Enden umflatterten ihn – „Mein Vater ist noch immer ein Riese“, sagte sich Georg [...]. „Bin ich gut zugedeckt?“ fragte der Vater noch einmal und schien auf die Antwort besonders aufzupassen. [...] Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht. [...] Und darum wisse: Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens.» F. Kafka, *Das Urteil* in *Das Urteil und andere Erzählungen*, Fischer-TB, Frankfurt a.M. 1983, pp. 11, 15 e 18.

base dell'espressione inaspettata, nuova e forte che è propria del genio. Il successivo sviluppo del racconto kafkiano presenta un capovolgimento del romanzo di Brod e al contempo la desiderata deviazione da ciò che è noto e comune. Il padre ebreo non aiuta il giovane, al contrario della nonna nel testo di Brod, a rafforzarsi nella propria consapevolezza di sé, così che egli possa diventare giornalista, ma maledice il figlio e lo condanna alla morte per annegamento. Questa è la sbalorditiva variante di Kafka sul tema dell'«amore filiale e paterno», così come si ripresenta in innumerevoli variazioni nella letteratura espressionista, ed è al contempo il suo confrontarsi in modo creativo con il prodotto letterario dell'amico, il quale si colloca invece per intero nel contesto della rappresentazione familiare ebraica, rimanendo così nella sfera del «sentimento eterno»¹⁸. «Ciò che è comune, l'amico», sul quale Kafka riflette nell'annotazione nel suo diario, è dunque qualcosa di ambiguo. Da un lato si traduce nel rapporto padre/figlio che appassisce e muore in terra straniera, dall'altro investe anche la tematica, comune anche all'amico Max Brod, della vicinanza tra le generazioni ebraiche. Mentre questa è vista da Brod come un sostegno, da Kafka è vissuta come un'opprimente opposizione.

Non soltanto in questa prima fase di collaborazione letteraria e di riflessione comune il rapporto di amicizia tra Franz Kafka e Max Brod riveste un significato centrale nella riflessione che l'autore conduce su di sé e in relazione alla sua capacità di giudizio estetico. Kafka continua a tematizzare, sotto forme celate ed enigmatiche, tale rapporto. Nel frammento romanzesco *Il disperso* ad esempio viene presentata una scena in cui Mak (ovvero Max) impartisce lezioni di equitazione al personaggio principale, Karl Rossman (ovvero l'uomo destinato al cavallo). Karl ha l'impressione che Mak abbia un rapporto particolare con la scuola di equitazione e con l'equitazione stessa: «Se, quando egli faceva il suo ingresso, i cavalli non si destavano dal loro precedente dormiveglia per impennarsi, non risuonavano forse con maggior fragore le fruste nel maneggio, non comparivano all'improvviso nella galleria

¹⁸ Cfr. a tal proposito K. Fingerhut, *Väter und Söhne in Franz Kafka. Klassiker der Moderne*, Metzler, Stuttgart 1985, pp. 68-72 e il relativo *Lehrband*, pp. 38-40.

che la circondava persone, spettatori, addetti ai cavalli, studenti di equitazione e altri ancora?»¹⁹.

Se «Rossman» è dunque il nome che Kafka sceglie per il suo protagonista, ne deriva che egli vede se stesso come colui che è stato scelto per Pegaso e che viene introdotto da Mak (ovvero da Max Brod)²⁰ all'arte dell'equitazione (della scrittura). Mak è, come l'amico Brod, zelante, e appare, in relazione all'amico Karl, come l'esperto rispetto al novizio. «Mak era di gran premura, si congedava da Karl, gli dava qualche buffetto sulla guancia quando era particolarmente soddisfatto di come questi aveva cavalcato e poi spariva, senza fare neppure in tempo, per la gran fretta, a uscire dalla porta assieme a Karl»²¹.

Kafka commenta qui, all'interno del suo scritto, in chiave autoironica, il suo rapporto con Brod, così come egli lo percepisce. Poco più tardi, allorché in una recensione apparsa sulla *Neue Rundschau* *La Metamorfofi* venne definita racconto «per eccellenza tedesco», mentre in un saggio di Max Brod veniva valutata come «il documento più ebraico del nostro tempo», Kafka riconosce l'estrema soggettività dei giudizi estetici, sulla quale egli aveva discusso con Max.

In una lettera a Felice, egli utilizza di nuovo la figura di Pegaso per caratterizzare la sua posizione di scrittore in bilico tra due culture: «Sono forse io stesso un acrobata da circo su due cavalli?»²². Tale metafora,

¹⁹ «Bäumten sich nicht die Pferde aus ihrem bisherigen Halbschlaf auf, wenn er eintrat, knallte die Peitschen nicht lauter durch den Raum, erschienen nicht plötzlich auf der umlaufenden Galerie einzelne Personen, Zuschauer, Pferdewärter, Reitschüler oder was sonst sein mochte?»

²⁰ Kafka introduce la figura del Signor Mak nel romanzo in modo tale che il lettore possa riconoscervi una rappresentazione in chiave critica dell'amico Max Brod: Mak proviene da una famiglia agiata (il padre di Brod era direttore di banca) ed è un giovane flessibile, mobile e, secondo il parere dei genitori, «fallito» (Hermann Kafka aveva definito Brod un *meshuggen Ritoch*, uno «svitato»). Egli era capace però tanto di intrecciare contatti sociali ed economici di successo e promettenti con importanti letterati ed editori, quanto di ottenerne il rispetto (nel romanzo, lo zio Jakob).

²¹ «Mak war in großer Eile, verabschiedete sich von Karl, klopfte ihm manchmal auf die Wange, wenn er mit seinem Reiten besonders zufrieden gewesen war, und verschwand, ohne vor großer Eile mit Karl auch nur gemeinsam durch die Tür hinauszugehen.» F. Kafka, *Krit. Ausg. Der Verschollene*, a cura di J. Schillermeit, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1983, p. 64.

²² «Nell'ultimo numero della *Neue Rundschau* si parla de *La Metamorfofi*, la si critica con motivazioni sensate e poi viene detto qualcosa del tipo: "l'arte narrativa di K. ha qualcosa di intrinsecamente tedesco". Nel saggio di Max invece: "I racconti di K. sono da annoverarsi tra i testi più visceralmente ebraici del nostro tempo". – Un caso complicato. Sono forse io stesso

spontanea e insolita, attinta alla sfera del circo, rientra come innovazione spontanea nel modello per il quale lo scrittore è un artista, il mondo letterario un circo, e Kafka stesso il cavaliere di Pegaso. La novità consiste nel fatto che un critico giudica Pegaso, ovvero la forza ispiratrice, tedesco, mentre un altro lo considera ebreo. L'autore della lettera constata con simulata (?) disperazione che egli stesso non è tra coloro che davvero sono in grado di cavalcare Pegaso.

Kafka continua a utilizzare il motivo «cavaliere, cavalcare» come metafora per se stesso e la sua attività di scrittore. Così anche nella «meditazione» *Desiderio di diventare un indiano*²³, nel quale il cavalcare diventa un volare in sella a Pegaso, o nel racconto *Il cavaliere del secchio*²⁴, nel quale l'io narrante scompare nel bianco deserto ghiacciato delle montagne (di carta?) montando un secchio di carbone come fosse un alato cavalluccio a bastone. Anche in *Un medico di campagna* (composto nello stesso periodo del *Cavaliere del secchio*) il viaggio del medico con i «cavalli non terreni» termina con la cavalcata attraverso il «deserto di neve», «eine Schneewüste»²⁵. Si può ipotizzare che Kafka con queste diverse deformazioni della figura di Pegaso rielabori sempre in chiave narrativa il problema, per lui centrale, dell'esistenza dello scrittore «nel gelo di questa epoca senz'anima».

Una volta che il lettore si è avveduto del gioco autoreferenziale di allusioni che Kafka nasconde nelle figure del Pegaso e dell'ispirazione, può scoprire anche nelle parabole kafkiane oggetto di più frequente esegesi, fino ad ora passate inosservate, a questa sotterranea auto-riflessione. Nel racconto *In galleria (Auf der Galerie)*²⁶, ad esempio, la cavallerizza acrobata, un'artista malata di polmoni la quale mostra la propria arte incitata dagli schiocchi di frusta del direttore del circo, è un autoritratto nascosto, sorto poco tempo dopo

un acrobata da circo su due cavalli? Purtroppo non sono un cavaliere, bensì giaccio al suolo». F. Kafka, *Briefe an Felice*, a cura di E. Heller e J. Born, Fischer-TB, Frankfurt a.M. 1976, p. 719 sgg.

²³ F. Kafka, *Erzählungen*, a cura di M. Brod, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1976, p. 34.

²⁴ F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, a cura di W. Kittler e. a., S. Fischer, Frankfurt a.M. 1996, pp. 444-447.

²⁵ F. Kafka, *Ein Landarzt*, in *F. K. Erzählungen, Gesammelte Werke, Taschenbuchausgabe*, a cura di M. Brod, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1976, p. 117.

²⁶ F. Kafka, *Erzählungen*, in *Gesammelte Werke, Taschenbuchausgabe*, a cura di M. Brod, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1976, p. 117.

che a Kafka era stata diagnosticata la malattia ai polmoni. Il triangolo tra il direttore, con il suo comportamento ambiguo, il pubblico e l'artista può tranquillamente essere riferito, sotto forma di allusione, a quello tra Brod, Kafka e il pubblico. Lo spettatore di galleria, osservando questa costellazione, dovrebbe gridare il suo «alt», ma si limita a un gesto di disorientamento: un'allusione a Kafka, il quale riflette su se stesso, continuamente impegnato ad analizzare la sua propria posizione ambivalente tra l'autenticità del vivere e la percezione di sé.

Qualcosa di simile si ritrova anche riguardo Bucefalo, il destriero di Alessandro Magno, nel racconto *Il nuovo avvocato (Der neue Advokat)*²⁷. Ispirazione che un tempo aveva spinto il grande Alessandro a lasciare l'angusto mondo paterno per conquistare il mondo, Bucefalo è diventato, nel presente kafkiano, similmente all'autore, un giurista. È verosimile che maledica il padre, proprio come lui, e potrebbe addirittura arrivare a uccidere l'amico (!), ma non fa nulla di tutto ciò e invece, di sera, al quieto riverbero della lampada, sfoglia, «i fianchi non oppressi dalle reni del cavaliere», le pagine di antichi volumi. Se poi si considera che nella letteratura praghese sin dai tempi di Johann von Tepl è presente la metaforizzazione degli strumenti di lavoro caratteristici di una professione («il mio aratro è veste d'uccello [una penna, n.d.A.]» dice l'autore dell'*Aratore di Boemia*), è verosimile ravvisare nella spada regale di Alessandro Magno, tesa a indicare la direzione, la penna di un autore che nel passato ha segnato la via (forse Goethe?), e in coloro che mulinano la spada gli autori contemporanei alla ricerca di nuove modalità di espressione. L'«uscita» del Pegaso dall'attività di scrittore e il suo ritirarsi nella lettura «dei nostri vecchi libri» sarebbe allora il commento camuffato di Kafka alla produzione letteraria a lui contemporanea e alla paura, dall'autore sempre trattata con autoironia, che la propria ispirazione possa volatilizzarsi, lasciandolo «giacere al suolo».

Nel suo capitolo *Teoria dell'attività creativa*, Brod esprime la sua ammirazione per Goethe, poiché egli sa cogliere «ciò che è proprio del presente con velocità, vivacità e in maniera personale, ed esprimerlo in maniera lieve». Egli si sarebbe forse espresso in termini simili sull'amico Kafka, se avesse

²⁷ Ivi, p. 111.

colto le sue allusioni nascoste sull'ambiguità dei motivi della scuola equestre, di Mak, Roßmann e Pagaso e le avesse riconosciute come «scrittura viva»²⁸ dal punto di vista estetico, vivace e caratteristica, che traduce «ciò che è proprio del presente» in modo diverso per i diversi lettori. Anche l'estetica kafkiana dell'allusione e dell'ambivalenza genera nel lettore un movimento potenzialmente contraddistinto da un sentimento di piacere (*Lustgefühl*). E Kafka avrebbe mostrato a Brod che può esistere una gioia che riguarda una nuova rappresentazione (*Vorstellung*) in movimento, la quale non è propriamente estetica, ma piuttosto intellettuale, ma che comunque, dal momento che «si produce un qualche rumore», può dare origine a un «prepotente sentimento di piacere».

Un altro frammento narrativo, composto probabilmente già attorno al 1914/1915, dimostra che Kafka, il quale, come raccontato da Max Brod, aveva realmente preso lezioni di equitazione, utilizza come metafora per eccellenza della scrittura l'addestramento dei cavalli, nello specifico il motivo della lotta con l'ispirazione. Già la prima frase rivela una tale ambivalenza:

Un giovane studente ambizioso, il quale si era molto interessato del caso dei cavalli di Elberfeld e che aveva letto con attenzione e riflettuto su ogni singola pagina mai stampata a tale riguardo, si decise a provare a comporre lui stesso (lt. di proprio pugno) dei tentativi in tale direzione, riconsiderando la questione dal principio e, a suo parere, in maniera incomparabilmente più corretta dei suoi predecessori.²⁹

Si deve stabilire un nuovo inizio, ma una volta che si è a conoscenza di tutti i tentativi dei predecessori. Anche quando i mezzi sono limitati, il proprio «metodo», concepito personalmente, dovrebbe permettere il successo. I genitori non vengono a sapere nulla dei tentativi di addestramento condotti sul cavallo, lo studente «sceglie le ore della notte per l'istruzione del cavallo», dal momento che anche la più piccola distrazione dell'attenzione dell'animale potrebbe causare un danno irreparabile e dal momento che è «espressamente richiesta dal suo piano» la sensibilità agli stimoli dalla quale sono colti l'essere umano e la bestia che vegliano e lavorano di notte. Non sono importanti per

²⁸ «Lebendige Schrift». Cfr. a riguardo M. Schmitz-Emans, *Franz Kafka: Epoke – Werk – Wirkung*, Beck, München 2011, p. 77.

²⁹ F. Kafka, *Nachgelassene Schriften I*, a cura di M. Pasley, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1993, pp. 225-228.

lo studente i «singoli progressi», quanto invece una sorta di simbiosi col cavallo: «presenza incessante e incessante insegnamento». Kafka interrompe il suo frammento con la disperazione dello studente il quale, spinto sempre oltre da «una convinzione addirittura folle», teme di essersi smarrito su una strada sbagliata. Non soltanto le «ore notturne» collegano tale attività di addestramento alla scrittura, ma anche il fatto che essa non piacerebbe ai genitori, se lo venissero a sapere, depone a favore di un'analogia, così come la preparazione attraverso la lettura estesa «dei predecessori», come pure il desiderio di tentare con un nuovo inizio. Infine vengono nominate eccitabilità e sensibilità alla distrazione (*Störanfälligkeit*), caratteristiche entrambe che Kafka considera peculiari della propria scrittura notturna³⁰. Certamente manca qui la figura dell'amico, ma è proprio da Max Brod che veniamo a sapere non soltanto delle lezioni equitazione di Kafka, ma anche della sua «convinzione addirittura folle» che lo scrivere sia l'espressione più fertile del suo essere, tanto che egli viveva tormentato, dubitando di se stesso e del fatto che le proprie forze e i propri mezzi alla fine non sarebbero stati sufficienti a permettergli di raggiungere l'inaudito fine di disciplinare l'ispirazione nelle ore notturne. Un ponte tra la metafora dell'addestramento notturno del cavallo e le riflessioni estetiche degli amici Brod e Kafka si rivela nel modo in cui vengono determinati il lavoro dell'educazione e dell'innovazione estetica: ciò che è nuovo e inconsueto deve essere introdotto nella coscienza di un essere vivente tramite l'abitudine. Le manifestazioni di affaticamento sono dunque prevedibili. Sussiste il pericolo che lo scopo non venga raggiunto. Ma l'«insistente addestramento» potrebbe rappresentare il punto in cui si valica il dissidio tra *volontà e rappresentazione*, tra le sensazioni comuni a tutte le creature e l'intelletto che modella tali appercezioni per mezzo del ricordo e dell'utilizzo³¹ di parole note e motivi ricorrenti.

³⁰ Anche in altri punti, ad esempio in Oktavheft F (anno 1917) si trovano alcuni appunti che collegano l'«addestramento» [*Dressur*] con il lavoro notturno. Così ad esempio nell'annotazione: «La notte soltanto è il tempo dell'addestramento intensivo.» «Nur die Nacht ist die Zeit der eindringenden Dressur.» F. Kafka, *Nachgelassene Schriften I*, cit., p. 416.

³¹ Memoria e abitudine sono secondo Schopenhauer le due fondamenta dell'addestramento. Vedi: J. Frauenstädt, *Schopenhauer-Lexikon* [parola chiave: *Dressur*], Brockhaus Lipsia (1871), Kindle-Edition (e-book) 2014.

Estetica dell'innovazione come sogno d'artista.

Fino al suo tardo e breve periodo berlinese il rapporto con Max Brod rimane una tematica sotterranea nella scrittura kafkiana. Nella *Condanna* si dice alla fine di Georg Bendemann, il quale salta incontro alla morte gettandosi al di là della ringhiera di un ponte: «si gettò al di là, come quel magnifico ginnasta che egli era stato negli anni di gioventù, l'orgoglio dei suoi genitori».

Allora, malato e costretto a letto a Berlino, Kafka si immagina nuovamente nelle vesti di un ginnasta, questa volta un artista del trapezio, il quale, essendo in pieno controllo di uno, decide di eseguire i suoi esercizi ginnici su due trapezi. Kafka dà a questa storia il nome di *Primo dolore* e la pone, dopo aver appena finito di comporre la storia della cantante Josefina, all'inizio della sua raccolta *Un artista della fame*. Lo straniamento creativo della comune conoscenza sugli artisti e sul circo consiste in questo testo nella dichiarazione che il trapezista trascorre la sua intera esistenza sul trapezio, che vi dorme e vi mangia, e che, quando è in viaggio dal luogo di un'esibizione a quello successivo, egli si trattiene nelle reti dei portabagagli. Tale fissazione, che supera ogni verosimiglianza, sulla propria arte fornisce «l'espressione inaspettatamente forte» nella quale Brod individua il geniale fattore scatenante di una percezione estetica. Un simile viaggio di artista e impresario termina con l'amico e impresario che promette all'artista di mettergli a disposizione due trapezi per i suoi esercizi, per poi però preoccuparsi vivamente circa il futuro dell'artista. La reminiscenza dei due cavalli, sui quali non gli riesce di cavalcare, torna ora come eco nel ginnasta sui due trapezi. Max Brod, colui che nella prima recensiva, è ora l'impresario che mette a disposizione dell'artista le premesse del suo successo e al quale questi ora, tra le lacrime, rivela il proprio desiderio. Max Brod aveva in effetti procurato una seconda casa editrice a Kafka. La raccolta sarebbe dovuta apparire presso la casa editrice di successo *Die Schmiede*, la quale pagava meglio, e non presso Kurt Wolff. L'esercizio ginnico tra i due trapezi, il pubblicare con due editori, e infine il sogno di Kafka di unire nella propria

opera due letterature, quella tedesca e quella ebraica³², in una sorta di transculturalità³³ di natura estetica, tutti questi motivi apparentemente marginali tratti dalla riflessione che Kafka conduce attorno a se stesso, possono essere letti nelle sue prose come le fondamenta di un confronto ininterrotto, ma presente soltanto sotto forma di costanti allusioni, tra gli amici Franz Kafka e Max Brod, una riflessione sulla propria scrittura e in particolare sull'importanza dell'ispirazione (Pegaso) e della percezione estetica del testo scritto (appercezione, intesa come percezione di una scrittura viva la quale non si piega a servire i «significati»)³⁴.

Traduzione di Elena Putignano

³² K. Fingerhut, "Franz Kafka *Erstes Leid* im kompetenzorientierten Literaturunterricht", in G. Graf e. a. (a cura di), *Facetten eines kompetenzorientierten Literaturunterrichts in der Sekundarstufe II*, Schneider, Baltmannsweiler 2015, pp. 95-110.

³³ W. Welsch, "Was ist eigentlich Transkulturalität?", in L. Darowska, C. Machold (a cura di), *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, transcript, Bielefeld 2009.

³⁴ K. Fingerhut, *Franz Kafkas Erstes Leid* (Anm. 22), pp. 98-101.