

## Franz Kafka, estetica *in nuce*

di Simonetta Sanna  
[simonettasanna@gmail.com](mailto:simonettasanna@gmail.com)

Kafka's brief *Eintrag*, written in February 1906, is firstly understood with respect to its typology and structure, so as to subsequently delineate the *aesthetica in nuce* that anticipates his more mature aesthetics and poetics.

---

Nei primi mesi del 1906 Franz Kafka è molto impegnato, giacché il 18 giugno 1906, dopo tre *rigorosa*, dovrà sostenere l'esame di laurea, alla cui preparazione – come lamenta nella breve lettera a Brod del 17 marzo<sup>1</sup> – ha dovuto sacrificare la vita per alcuni mesi. Eppure la nota<sup>2</sup> (o *Eintrag*, così Max Brod, cui è consegnato a mano), deve essere stata scritta subito dopo la pubblicazione dei due articoli dell'amico praghese apparsi il 17 e il 24 febbraio 1906 sul settimanale berlinese *Die Gegenwart*<sup>3</sup>. Dunque, non ostante gli impegni assillanti, Kafka dice la sua sulle tesi enunciate da Max con una nota di natura occasionale, estemporanea, polemica eppure di difficile intendimento. In prima approssimazione, ritengo debba essere compresa nella sua tipologia e struttura: solo dopo avere individuato i segmenti polemici, vale a dire l'argomentazione *ex negativo*, sarà possibile accedere alle affermazioni che consentono di delineare *ex positivo* le tesi o i principi che Kafka sostiene, in ogni caso ricchi di implicazioni. Anche per questo motivo farò infine riferimento ad alcuni passi paralleli e ai più ampi presupposti della sua poetica.

Nei suoi articoli “Zur Ästhetik” Brod, con quella “giovanile spavalderia” che egli stessi riconosce, aveva da una parte ricondotto il concetto di *bello* a

---

<sup>1</sup> *Briefe 1900-1912*, a cura di H.-G. Koch, Fischer, Frankfurt a.M. 1999, p. 44-45.

<sup>2</sup> Cfr. F. Kafka, *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, a cura di M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, pp. 9-11. Cfr. anche la descrizione del manoscritto, delle varianti e degli interventi editoriali in *Nachgelassene Schriften und Fragmente I, Apparataband*, a cura di M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 36, 103 e 129; nonché M. Brod, “Ungedrucktes von Franz Kafka”, in *Die Zeit* del 22.10.1965, p. 27.

<sup>3</sup> M. Brod, “Zur Ästhetik”, in *Die Gegenwart*, vol. 69, pp. 102-104 e 118s.

quello di *nuovo*<sup>4</sup>; dall'altra, sulla scia di Schopenhauer, Herbart e Wundt, gli aveva affiancato quello di "nuova appercezione": «Ogni nuova immagine che fa ingresso nell'intelletto, individua tra quelle già esistenti un gruppo di immagini affini e si unisce a queste ultime. E questa acquisizione o arricchimento dell'intelletto si chiama appercezione»<sup>5</sup>. Pertanto, «[b]ella è l'immagine, che possiede un tale grado di novità, che può essere percepita da un determinato uomo con un effetto di piacere. Proprio questo effetto di piacere è il piacere estetico». Ne deriva tra l'altro che «il bello è del tutto relativo»<sup>6</sup>, di modo che non esiste il «bello oggettivo»<sup>7</sup>, mentre anche «il genio è soltanto un elemento quantitativo, non qualitativo»<sup>8</sup>. In proposito, tanto Kafka, quanto Felix Weltsch non tralasciano di comunicare a Brod il loro dissenso.

In riferimento alla struttura della nota di Kafka – interrotta a meta riga, come si legge nell'edizione critica – è necessario distinguere non soltanto la «ripartizione scolastica», ravvisata dallo stesso Brod, che contempla i punti da a) sino ad e), ma per iniziare, è opportuno enucleare le considerazioni che Kafka riprende con l'intenzione di ricusarle. Seleziona, nell'ordine, il concetto di "neu" delineato da Max (a); la "stanchezza" (Ermüdung) (c), che interverrebbe in assenza di novità; e infine la nozione di "appercezione", che ritiene poco differenziata in ambito estetico (e). A questo punto, però, la disamina scolastica si esaurisce. Si ha l'impressione che Kafka, mentre ancora si sofferma su quest'ultimo motivo di disaccordo, abbia *appercepito* sino in fondo l'inconsistenza delle speculazioni dell'amico. Di conseguenza, lascia cadere il discorso, finendo per parlare di un qualche indirizzo smarrito che suggerisce di rinunciare a fare visita a un amico e di fermarsi invece a riposare in un caffè. Insomma, è come se le ultime righe anticipassero quel

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 102. «Schön ist diejenige Vorstellung, die neu ist».

<sup>5</sup> *Ibidem*. «Jede neue Vorstellung, die nun in den Intellekt eintritt, sucht sich unter der Fülle der vorhandenen eine ihr verwandte Vorstellung heraus und gliedert sich an diese an. Und diese Angliederung und Bereicherung des Intellekts nennt man Apperzeption».

<sup>6</sup> *Ibidem*. «Schön ist diejenige Vorstellung, die einen solchen grad von Neuheit besitzt, daß sie von einem bestimmten Menschen unter Lustaffecten apperzipiert werden kann. Eben dieser Lustaffect ist der ästhetische Genuß. Damit ist ausgesprochen: Das Schöne ist ganz und gar relativ».

<sup>7</sup> Ivi, p. 118. «objektiv Schönen».

<sup>8</sup> *Ibidem*. «Das Genie ist keine qualitative, sondern nur eine quantitative Größe».

piccolo racconto che è “La passeggiata improvvisa”, compreso in *Contemplazioni* (1904-1912), in cui il protagonista fa precipitare la famiglia nel vuoto, nel *Wesenlose*, prendendone le distanze nel desiderio di un proprio *Ganze* [ganz fest] alternativo, dotato di una sua solidità [fest] e legato a una sua *immagine* o identità più autentica<sup>9</sup>.

Ecco, se dapprima Kafka ha ritenuto di doversi seriamente confrontare con l'amico osservando un *ductus* quasi “scolastico”, nelle ultime, briose righe del suo *Eintrag*, è come se rinunciasse il bisturi con cui intendeva procedere alla disamina, per dilettersi con una piuma d'oca. Pertanto, passa direttamente a una esplicita, insistita lavata di capo: rimarca che qui Max ha “anticipato” i tempi [vorgreifend], che là ha fatto ricorso a un “espediente” [Kunststückchen] e che nel momento di fornire l’“unica dimostrazione” [einzigiger Beweis], la propone “all’inizio e non quale conseguenza” [zuerst und nicht als Folgerung]. Tanto è così che con la locuzione: “istintivamente ci si guarda bene dal...” [Man hütet sich instinktiv] l'amico sembra essersi levato la maschera, tanto che “la frase [lo] tradisce” [der Satz ist ein Verräter]. Kafka non sente di dovere aggiungere altro, la teoria di Max sembra essersi screditata da sé. Fin qui la *pars destruens*.

Anche la *pars construens* – sviluppata negli stessi punti da a) ad e) – richiede di enucleare le affermazioni concise che riassumono la prospettiva di Kafka. Questi non si sofferma, per esempio, sull'idea del bello in quanto percezione soggettiva, e non oggettiva, che pure deve avere condiviso con Brod (v. infra). Dopo avere respinto in a) la corrispondenza tra *bello* e *nuovo*, sostiene che «ogni immaginazione che non cade nella sfera della volontà suscita piacere estetico» [«jede Vorstellung, die nicht in die Sphäre des Willens fällt, erweckt ästhetische Freude»]; in b) ripropone la domanda lasciata aperta: «come nasce questa sensazione di piacere e in che cosa consiste la sua specificità» [«Wie entsteht jenes Lustgefühl und worin besteht seine Eigenart»]; in c), dopo avere ricusato il concetto di “stanchezza” prospettato da Brod, arriva a delineare una sua concezione. Intanto l'appercezione non è una condizione, bensì un movimento [«Apperception ist

---

<sup>9</sup> Cfr. S. Sanna, *Franz Kafka*, Istituto di Studi Germanici, Roma 2013, p.163s., cui si riferiscono anche le considerazioni finali sulla poetica e l'estetica di Kafka.

kein Zustand, sondern eine Bewegung»], che pare contraddistinto da un ritmo tripartito: dapprima comporta “un po’ di rumore”, seguito da una “sensazione di piacere incalzante”, che infine placandosi rientra nello stesso alveo [«Es entsteht ein wenig Lärm, dazwischen dieses bedrängte Lustgefühl, aber bald muß alles in seinen gehöhlten Lagern ruhen»]; in d), ma anche in e) Kafka ripropone la domanda centrale: fermo restando che esiste una differenza “tra uomo estetico e uomo scientifico” (d), cosa differenzia la percezione estetica dalle altre forme di percezione (per esempio, dal “percepire” l’abitazione dell’amico, di cui si è smarrito l’indirizzo)? Per ricapitolare, Kafka separa dapprima volontà e piacere estetico, per poi soffermarsi sulla dinamica tripartita che a suo avviso contraddistingue la percezione artistica.

Le sue notazioni sono tanto essenziali che basterebbe forse rilevare il *ductus* di questa estetica *in nuce*. A meno di non ricorrere al metodo dei passi paralleli, formalizzato nel 1757 da Georg Friedrich Meier (*Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*)<sup>10</sup>, che in seconda approssimazione quasi si impone. Pertanto, in relazione al problema iniziale, ovvero all’assenza di volontà nell’appercezione estetica<sup>11</sup>, si può per esempio rinviare a quanto Kafka scrive nel dicembre 1911: «devo attendere sino a leggere in maniera innocente e poi soffermarmi sui brani giusti»<sup>12</sup>. L’atto di lettura (di ricezione o appercezione) non deve preservare un’ingenuità fittizia, in cui «i miti dell’occhio innocente e del dato assoluto sono temibili alleati»<sup>13</sup>, ma semmai quella spontaneità di cui parla Husserl<sup>14</sup>. Anche la *Horizontverschmelzung* di

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 68 s.

<sup>11</sup> Nell’analizzare i presupposti psicologici della creazione poetica, C. G. Jung, “Psicologia analitica e arte poetica” (1922), in Id., *Psicologia e poesia*, Torino 1979, pp. 19-49, qui 35, ritiene che non sia solo intenzionale, ma appaia «come un turbamento del processo cosciente guidato dalla volontà, o come un’istanza di carattere superiore, che può sottoporre l’Io al suo servizio». Proprio perché l’artista rappresenta «una sintesi di proprietà paradossali: da un lato è un essere umano-personale, dall’altro un processo umano, ma impersonale», così in “Psicologia e poesia” (1930/1950), in Id., *Psicologia e poesia*, cit., pp. 51-81, qui p. 74.

<sup>12</sup> F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 323. «Ich muß warten, bis ich einmal harmlos lesen werde und dann bei den richtigen Stellen mich anhalten».

<sup>13</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 15.

<sup>14</sup> E. Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, in *Gesammelte Werke XI*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, p. 361. Cfr. anche Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit., p. 15, e il ricorso di T. W. Adorno al termine di “disinvoltura” in “Ästhetische Theorie”, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970s.

Hans-Georg Gadamer<sup>15</sup> è un possibile riferimento. È in questo modo che il lettore, guidato da alcune domande vitali che implicitamente lo riguardano, si inoltra lungo le trame delle corrispondenze<sup>16</sup>, per confrontarsi col “Rätselbild der Kunst”, generato dall’urto tra mimesis e razionalità<sup>17</sup>.

Questa prassi di lettura, che corregge i pregiudizi consolidati immettendoli nel flusso dell’esistenza, si collega col secondo problema rilevato nell’appunto: la dinamica tripartita nella percezione estetica, teorizzata dall’estetica della ricezione in anni recenti<sup>18</sup>. Robert Jauss, per esempio, ipotizza quale effetto dell’*aisthesis* un processo catartico sollecitato dal «piacere delle emozioni indotte dal discorso o dall’opera», che costringe il ricettore a riesaminare le sue supposizioni<sup>19</sup>. Nella prospettiva della psicologia analitica questa disposizione rinvia più specificamente alle dinamiche tra coscienza e inconscio. Carl Gustav Jung ritiene pertanto che, laddove la coscienza, con l’effetto di una «permanente eliminazione di campi vasti di percezioni possibili», è «per sua natura, una rigida limitazione al poco e quindi al distinto»<sup>20</sup>, nell’inconscio si raccolgano i contenuti «che non sono ancora, o non sono più, capaci di coscienza» e da cui questa estrae frammenti: se «i frammenti offerti o spinti a forza dall’inconscio si inseriscono con successo nella vita del conscio, ne risulta una forma di esistenza psichica che meglio corrisponde all’interezza della personalità individuale». Questa integrazione mitiga «gli sterili conflitti tra la personalità conscia e quella inconscia»<sup>21</sup>, favorendo il processo di individuazione o «del “divenire totale”

---

<sup>15</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2001.

<sup>16</sup> Rinvio all’*identity theme* di N. N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria*, tr. it. di F. Villa, Il Mulino, Bologna 1986, al *mythe personnel* di C. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, La Baconnière, Neuchâtel 1950, che connette *moi social* e *moi profond*, ma anche alla difesa dell’individualità dell’interpretazione e del concetto di ‘autobiografia’ in B. Scheffer, *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992.

<sup>17</sup> T. W. Adorno, “Ästhetische Theorie”, cit., p. 189.

<sup>18</sup> H. Weinrich, “Für eine Literaturgeschichte des Lesers”, *Merkur*, n. 21 (1967), pp. 1027-38; W. Iser, *Der Akt des Lesens*, Fink, München 1976; R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982. Cfr. la discussione critica in A. Compagnon, *Il demone della teoria*, cit., pp. 149-178.

<sup>19</sup> R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung*, cit., p. 88. (Genuß der durch die Rede oder Dichtung erregten eigenen Affekte).

<sup>20</sup> C. G. Jung, “Introduzione di C.G. Jung” a D.T. Suzuki, *Introduzione al Buddismo Zen*, tr. it. di G. Marchianò, Ubaldini, Roma 1970, p. 25.

<sup>21</sup> Ivi, p. 27-28.

[*Ganzwerdung*]]<sup>22</sup>, concetto che non deve essere ipostatizzato poiché è quanto mai aperto, ossia è il compito di tutta una vita.

Kafka è tra i grandi scrittori che hanno una chiara percezione di questa dinamica estetica e psicologica. Pertanto, se Max Brod può sostenere che ogni «nuova immagine che fa ingresso nell'intelletto, individua tra quelle già esistenti un gruppo di immagini affini e si unisce a queste ultime», per Kafka le tre fasi sono parte integrante del processo di modificazione delle presupposizioni, di modo che la condizione iniziale non equivale a quella di risoluzione come indicano i termini dinamici di *Lärm* [rumore] e *bedrängt* [incalzante], ma anche *gehöhlt* [da *hohl*: vuoto, scavato, ma in senso lato anche Höhle o Bau, tana o caverna, presenze costanti in Kafka], che pare rimandare a una dinamica senza fine.

A partire da questa consapevolezza, lo scrittore praghese appena ventunenne può rivolgere all'amico Oskar Pollak la celebre esortazione: «Bisognerebbe leggere, credo, soltanto i libri che mordono e pungono. [...] Abbiamo bisogno di libri che ci agiscano su di noi come una disgrazia che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli esseri umani, come un suicidio, un libro dev'essere la scure per il mare ghiacciato dentro di noi»<sup>23</sup>. Del resto, è proprio questo il suo personale stile di lettura: Kafka non è un lettore onnivoro, ma legge con grande empatia e intensità le opere dei suoi autori prediletti, che sono per lui esempi di vita e specchio dei suoi psicodrammi. Dice di Flaubert, con cui condivide la volontà di scomparire nella propria opera, per perdersi nel territorio impersonale della scrittura: «*L'Education sentimentale* invece è un libro che per molti anni ho amato forse più di due o tre persone; quando e dove l'ho aperto mi ha colpito e preso interamente»<sup>24</sup>. Persino nel discorso, che il 18 febbraio 1912 tiene quale introduzione alla recita di addio dell'attore Jizchak Löwy, invitava a lasciare agire su di sé lo jiddish, fino a che non si presenti la «paura, ma non del dialetto: di voi stessi»<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 32.

<sup>23</sup> F. Kafka, *Lettere*, a cura di F. Masini, Mondadori, Milano 1988, p. 36.

<sup>24</sup> F. Kafka, *Lettere a Felice*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 59.

<sup>25</sup> F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 1005.

Sui presupposti estetici e psicologici del processo di ricezione Kafka riflette in ciascuna delle quattro fasi creative della sua produzione<sup>26</sup>. A Felice comunica sin dai tempi della *Metamorfosi* che la «verità interiore» di ogni opera «non si può mai stabilire sulle generali, ma deve ogni volta essere confermata o negata da capo da ogni lettore o ascoltatore»<sup>27</sup>. Nel 1922 scrive in relazione alla sua concreta esperienza di vita, che collima con l'effetto dell'*aisthesis*<sup>28</sup>: «Fermezza. Io non voglio evolvermi in un dato modo, voglio passare a un altro posto, che è in verità quel “volere andare su un'altra stella”, mi basterebbe stare vicinissimo a me, mi basterebbe potere considerare il posto dove sto come un posto diverso»<sup>29</sup>. È questo l'attimo pieno che, almeno in potenza, può essere sperimentato da ogni lettore, consentendogli di individuare «il posto dove st[a] come un posto diverso», di modo che – sebbene inaccessibile – possa configurarsi come decisivo<sup>30</sup>.

Questo più ampio orizzonte di riferimento del breve *Eintrag* è peraltro suffragato non soltanto da innumerevoli passi paralleli, ma soprattutto dalla poetica e dall'estetica di Kafka, l'ultimo elemento di approssimazione alla nota scritta presumibilmente nel febbraio 1906. È infatti la percettibilità della costruzione del messaggio, in cui ogni elemento espressivo è *semantizzato* (J. M. Lotman), a consentire alla sua opera di partecipare al processo di modificazione delle percezioni, ispirando nuovi intendimenti e dunque, potenzialmente, nuove costruzioni del mondo<sup>31</sup>. A tal fine la sua

---

<sup>26</sup> Cfr. S. Sanna, *Franz Kafka*, cit., p. 163-180.

<sup>27</sup> F. Kafka, *Lettere*, cit., p. 127.

<sup>28</sup> R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung*, cit., p. 88.

<sup>29</sup> F. Kafka, *Confessioni e Diari*, cit., p. 613.

<sup>30</sup> Cfr. in proposito S. Sanna, *Franz Kafka*, cit., p. 177. In Kafka, questo *Zeitmoment*, che le immagini sottraggono allo scorrere del tempo, sembra coincidere con una dinamica spaziale, con una dilatazione dello spazio che impercettibilmente si espande: così per esempio ne *Il villaggio vicino*, che non potrà essere mai raggiunto; ne *Il messaggio imperiale*, in cui il messaggero non riesce a oltrepassare il “palazzo interno”; in *Davanti alla Legge*, dinanzi alla cui porta l'uomo di campagna trascorre la sua intera vita; o nell'ultimo passo parallelo citato, in cui il “vicinissimo a me” confina sino quasi a coincidere con il “volere andare su un'altra stella”, lo stare fermo con l'evolversi; altre volte, per esempio ne *Il processo*, questo effetto è conseguito tramite una dilatazione per accumulo, moltiplicando elementi spaziali quali porte, finestre, corridoi, soffitte e cantine. In ogni caso, la funzione estetica di questo dispositivo spazio-temporale è quella di conferire spessore al tempo, tenendo avvinto il lettore al labirinto testuale.

<sup>31</sup> Come in generale i costruzionisti, N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., e *Vedere e costruire il mondo*, tr. it. di C. Marletti, Laterza, Bari 1988, propugna un relativismo ontologico che giunge a contestare la dicotomia fra cognitivo ed estetico. Entro una concezione

narrativa confronta il lettore con doppi regimi immaginari, densità di linguaggio, ma anche con esagerazioni, sproporzioni, disarmonie, scompiglio, situazioni grottesche e irritanti, insomma, con i molti volti dell'*Unheimliche*. L'intera sua opera è governata da logiche polisemiche, metamorfiche, di natura dialogica, intersoggettive, che assecondano appieno le potenzialità del soggetto<sup>32</sup>.

Per limitarmi a un unico esempio, ricordo la descrizione di Odradek in *Il cruccio del padre di famiglia*: «l'insieme appare privo di senso ma, a suo modo, completo»<sup>33</sup>, mentre “catturare” la regola, norma o legge che sostiene quest'oggetto *mobilissimo* è per principio impossibile. È proprio questo il percorso di ricezione che lo scrittore orchestra, attivando percorsi percettivi individuali e dunque *mobilissimi*, di modo che il senso dell'opera – l'oggetto invariabile e a suo modo “oggettivo”, dotato di una sua “verità” – si costituisca con il suo trasferimento nell'esistenza del lettore<sup>34</sup>. Come annuncia nella leggenda de *Il processo* il guardiano della porta all'uomo di campagna: «Nessun altro poteva entrare da qui, questo ingresso era destinato soltanto a te». Pertanto, diversamente da quanto sosteneva Max Brod in “Zur Ästhetik”, la *nuova* percezione non conferma «quelle già esistenti o a un gruppo di immagini affini»<sup>35</sup>, dal momento che la dinamica estetica è destinata a produrre un'*immagine sempre rinnovata del possibile*. Per Kafka non soltanto

[t]utte le virtù sono individuali», ma è la diversità degli individui e delle loro esperienze a dischiudere il campo alle possibilità. È questo il motivo per cui l'intenzione estetica di assecondare appieno la *Eigentümlichkeit* di ogni lettore trascende le ansie sociali, etiche e politiche di Kafka, o meglio, le compendia tutte per configurarsi come preoccupazione estetico-esistenziale *tout court*. Non è dunque attraverso la riflessione teorica, ma nella prassi della scrittura che Kafka valorizza propriamente le percezioni estetiche, che contemplan tutte le altre. Nel suo caso, infatti, il risultato delle “ampie incursioni”, dello “scavo” nella realtà della Praga centroeuropea e multinazionale del suo tempo con la sua vita familiare, scolastica, lavorativa, ecc., è quello di avere decifrato con acume visionario gli sviluppi della modernità in ambito individuale e sociale, politico,

---

della letteratura come esperienza della morte, M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975 compendia l'atto della lettura nella figura della risurrezione di Lazzaro.

<sup>32</sup> J. Bruner, “La costruzione narrativa della realtà”, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di M. Ammaniti e D. N. Stern, Laterza, Bari 1991, pp. 17-38.

<sup>33</sup> F. Kafka, *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, p. 253.

<sup>34</sup> P. Ricœur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 375-76.

<sup>35</sup> *Ibidem*. «Sucht sich unter der Fülle der vorhandenen eine ihr verwandte Vorstellung heraus und gliedert sich an diese an».

tecnico ed estetico, sicché a ragione annota nell'*Oktavheft H* il 25 febbraio 1918:  
«Io sono la fine o l'inizio.<sup>36</sup>

Anche per questo motivo, diversamente da quanto afferma Max Brod, il genio non «è soltanto quantitativo» nel caso dell'opera letteraria eminente di Kafka: è squisitamente «qualitativo».

---

<sup>36</sup> F. Kafka, *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, a cura di J. Schillemeit, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, p. 98.