

LA QUESTIONE

# La scrittura come redenzione Sui racconti di Franz Kafka

■ László F. Földényi

Da Josef K. a Gregor Samsa, i suoi personaggi sono banditi dal paradiso, chiusi in un mondo opprimente. L'unica via di fuga è nel linguaggio. E la scrittura diventa una sorta di preghiera che abbatte il muro della realtà. La sua opera è una Bibbia in frammenti.

Gregor Samsa e Georg Bendemann, Gracco e Karl Roßmann, K. e Josef K. e tutti gli altri personaggi, anche quelli anonimi, con alla testa il medico e l'uomo di campagna, sono tutte figure dello stesso mito. Non sono prosaiche persone comuni, ma neppure figure favolistiche frutto di immaginazione. Vivono e si muovono in questo mondo, eppure è insito in loro anche un tratto ultraterreno. Di solito emergono dall'ignoto e quando alla fine si rimettono in cammino, sempre che non siano morti, non sappiamo dove siano diretti. Ma finché sono qui, non hanno dubbi di essere finiti nel posto sbagliato, di aver smarrito la via, di aver fallito nella loro esistenza perché non sono nati nel mondo in cui vorrebbero essere. Da qui vogliono fuggire, anche a costo della vita. Sono come banditi dal paradiso, in attesa ansiosa di redenzione, con il marchio del peccato originale sulla fronte. Come per miracolo, da un momento all'altro, si trovano in situazioni sorprendentemente nuove, ma poi si scopre che stanno ancora vagando nello stesso mondo desolato. Non possono sfuggire alla realtà. Il medico di campagna sfonda la porta fatiscente del porcile, inutilizzato da anni, e si ritrova nell'ignoto (*Un medico di campagna*). E tuttavia, resta comunque prigioniero nello stesso mondo. Una mattina, Gregor Samsa si trova vittima di una serie di negazioni: si è trasformato in un

**László F. Földényi**, teorico dell'arte, studioso di letteratura e saggista, insegna presso l'Accademia teatrale e cinematografica di Budapest. Fra i suoi libri tradotti in italiano *Dostoevskij legge Hegel in Siberia e scoppia a piangere* (Il melangolo, 2009) e *I luoghi della morte vivente. Kafka, de Chirico e gli altri* (La vita felice, 2022).

Vita e Pensiero 4 | 2024



enorme insetto. Ma questo non lo ha ancora liberato dal mondo. Non è particolarmente sorpreso dalla sua nuova forma, e anche gli altri lo trovano tutt'al più ripugnante e disgustoso, ma non pensano neppure per un momento di essere usciti dalla cornice della realtà. Quelle negazioni non sottraggono nulla al mondo, anzi lo arricchiscono. E quindi lo rendono ancora più opprimente.

È possibile fuggire da questo mondo per andare in un luogo dove nulla più muta, dove finalmente non ci si senta più prigionieri? Dove ci si possa ritrovare nell'“indistruttibile” e diventare indistruttibili a propria volta? Si può attraversare la porta della legge? Gracco potrà finalmente morire? Questa era la grande sfida per Kafka. «Non voleva soltanto andare fino in fondo alle cose – lui stesso era sul fondo», ha scritto di lui Dora Diamant, la sua ultima compagna. A ciò va aggiunto, tuttavia, che è stata proprio la sua infinita ricerca dell'essenza che lo ha condotto a ritrovarsi nell'essenziale. Indistruttibile in lui è stata la sua ricerca dell'indistruttibile. E a questo scopo aveva un unico strumento a disposizione: il linguaggio.

Kafka deve aver letto con approvazione la storia chassidica pubblicata da Martin Buber nel 1908: «Una volta Rabbi Baalschem ordinò a uno dei suoi allievi, in un giorno di festa, di suonare lo *shofar*, uno strumento costituito da un corno di montone, per il quale occorreva prima aver imparato la cosiddetta *kavvanah*, quell'arte di modulare il suono che garantisce l'intimità della devozione verso Dio. Tuttavia, quando fu il momento di suonare lo *shofar*, lo studente cercò invano il foglietto su cui aveva annotato la *kavvanah*; Baalshem aveva fatto in modo che lo perdesse. Nella sua disperazione, le lacrime gli salirono agli occhi e alla fine dovette suonare piangendo. Ma invece di rimproverarlo per questo, Baalshem gli disse: “Nel palazzo del re molti sono gli ospiti, e le chiavi realizzate ad arte aprono ogni porta; ma la scure è più forte di tutte, nessun catenaccio vi può resistere. Che cosa sono tutte le *kavvanot* a fronte di un autentico grammo di cuore!”». Una chiave è uno strumento complesso, una serratura lo è ancor più. Ma chi volesse a tutti i costi attraversare una porta chiusa a chiave, deve forzarla con una scure. Allo stesso modo le lacrime di disperazione raggiungono Dio più rapidamente delle complesse serie di suoni della *kavvanah*.

Robert Musil, che in seguito avrebbe nutrito una grande stima per Kafka, scriveva nel suo romanzo del 1906, *I turbamenti dell'allievo Törless*, che un pensiero prende vita soltanto quando gli si aggiun-



ge un elemento che non è più soggetto alla logica, «così che noi ne sentiamo la verità al di là di ogni giustificazione, come un'ancora che lacera la carne viva, irrorata di sangue». Oltre Buber, Kafka doveva conoscere anche il romanzo di Musil. Infatti, già prima di entrambi, nell'inverno del 1904, ancor prima di iniziare a scrivere, aveva annotato in una lettera: «Un libro deve essere un'ascia per rompere il mare di ghiaccio che è dentro di noi».

Ascia. Scure. Ancora. Strumenti violenti. Per Kafka il linguaggio era lo strumento con cui, dopo aver iniziato a scrivere, voleva rompere il mare ghiacciato della realtà per raggiungere un luogo dove il reale non gli riservasse più nulla di inquietante, ma in cui sentirsi a casa. A questo ha aspirato lungo l'intera sua breve vita di scrittore. Era convinto che quel luogo esistesse, ma anche che non ci sarebbe mai arrivato. Per questo, tutti i suoi scritti hanno un carattere di aspirazione e di ricerca. I suoi racconti sono "compiuti" in modo tale da sembrare ancora incompleti. E anche quando ha portato a conclusione questo o quello scritto, si percepisce che la storia rinvia ulteriormente verso l'ignoto. Dov'è diretto ancora Gracco con la sua barca? Che ne sarà del messaggio dell'imperatore? Dove sarà la nuova casa del cavaliere del secchio? Quali sono i "nuovi sogni" del signor e della signora Samsa mentre guardano la figlia dopo la morte di Gregor? Kafka termina distruggendo anche la serratura con l'ascia. Per lui la scrittura era più di ciò che ai suoi tempi si intendeva per "bella letteratura": era l'irruzione nell'ignoto, l'evocazione con la parola di qualcosa per cui forse non esistono parole. Una sorta di preghiera.

«La scrittura come forma di preghiera». Alcuni interpreti di Kafka, tra cui Max Brod, suo amico e curatore del lascito letterario, hanno inteso questa famosa affermazione di Kafka nel senso per cui egli avrebbe posto la letteratura al servizio della religione. Ma questo ne limiterebbe l'opera. Preghiera, in origine, significava incantesimo: evocazione a parole di qualcosa per cui sembravano non essercene. La "meraviglia della vita", che aleggia come un miraggio dietro gli scritti di Kafka, non è irraggiungibile, ma è comunque lontana, nascosta nel profondo. «Se la si chiama con la parola giusta, con il suo giusto nome, essa arriva», scriveva Kafka nei suoi *Diari*, aggiungendo: «Questa è l'essenza dell'incantesimo, che non crea, bensì chiama».

Quest'incantesimo è affine alla poesia. Anche se non avviene necessariamente in versi. In questo senso, la prosa di Kafka può essere

LA QUESTIONE



definita poetica: ha trovato parole precise per ciò che sembra essere indicibile. Non voleva solo scrivere “letteratura”, voleva incantare con l’ausilio delle parole. I suoi primi scritti, quelli contenuti nella raccolta *Meditazione*, redatti tra la fine del 1907 e l’inizio del 1912, procedono tutti in questa direzione. Ma sono ancora soltanto testi “letterari”. La svolta avviene nella notte tra il 22 e il 23 settembre 1912, quando scrive il racconto *La condanna*. A proposito della sua pubblicazione, nella corrispondenza con il suo editore commentava: «“La condanna” [...] è più poesia che racconto». L’incantesimo aveva funzionato: è anche per questo che considerava questo racconto come la sua opera più cara. Solo «con una simile completa apertura del corpo e dell’anima» si poteva scrivere, osservava a riguardo. Questo sembrava aver rotto la diga: pochi giorni dopo completava il testo *Il fuochista* che, secondo Max Brod, avrebbe redatto notte dopo notte quasi in estasi e, due mesi dopo, *La metamorfosi*, il racconto più famoso della letteratura di ogni tempo, al termine del quale era scoppiato in singhiozzi proprio come il suo autore preferito, Kleist, quando aveva concluso *Penthesilea*. (Avrebbe voluto pubblicare i tre racconti in un unico volume intitolato, *I figli*). Da quel momento in poi, aveva trovato la propria voce: «La capacità di rappresentare la mia sognante vita interiore ha respinto tutto il resto fra le cose secondarie», scriveva nei suoi *Diari* nell’estate del 1914. Questa “sognante vita interiore”, che da quel momento si è dispiegata nei suoi scritti e che è unica nella letteratura europea, è stata da allora definita “kafkiana”.

I racconti di Kafka sono radicalmente diversi da quelli dei suoi contemporanei. Se pensiamo ai grandi narratori dell’epoca – Robert Walser, Thomas Mann, Musil, Joyce, Hemingway – si assomigliano tutti per un aspetto, per quanto possano essere diversi tra loro: non abbattano il muro della realtà, ma vogliono costruirne all’interno le loro storie, portarne alla luce sempre più strati. Sono prosatori di razza, nel senso tradizionale del termine. Non c’è da stupirsi che abbiano trovato la loro piena realizzazione soprattutto nel genere del romanzo: erano a proprio agio nella realtà e non cercavano una “realtà oltre la realtà”. Kafka, invece, trascina il lettore in un labirinto di specchi in cui, come in un sogno, tutto è familiare, eppure non esistono punti d’appoggio. Scriveva in prosa, ma sostanzialmente non ha mai pensato in prosa. Per questo si trovava in difficoltà anche con la forma del romanzo.

László F. Földényi



Paragonati alla letteratura dei suoi contemporanei, gli scritti di Kafka sembrano come corpi estranei. Anche per questo il loro genere è dubbio. Possono essere etichettati come *racconti*, anche se Kafka, già nei loro *incipit*, sfonda la porta del realismo con l'ascia del linguaggio e percepisce l'assurdità che emerge dietro di essa come qualcosa di estremamente naturale. Possono essere descritti come *resoconti* – sono così sobri, così “oggettivi”, come se stessero riferendo su casi effettivamente accaduti. *Un fratricidio* – il suo tono è privo di emozioni come quello di una sceneggiatura cinematografica, e tuttavia riluce del bagliore dell'impossibile. Potrebbero anche essere definiti *aneddoti* – Kafka era così entusiasta degli aneddoti di Kleist che quando furono pubblicati in un volume, non solo ne scrisse, ma avrebbe tanto desiderato pubblicare la sua *Meditazione* con la stessa rilegatura, stampata sulla stessa carta. Potrebbero essere anche *leggende* – Kafka stesso, ad esempio, chiama così *Davanti alla legge*. Ma potrebbero anche essere descritti come *parabole*, *favole* o *allegorie*. E tuttavia, a prescindere dalla designazione del genere in cui vengono etichettati, sfuggono sempre alle regole della letteratura.

Non esiste scrittore le cui opere si sia cercato di interpretare in modi tanto diversi, ma questo perché non esiste opera letteraria che abbia resistito a interpretazioni tanto varie. Senza dubbio dietro ogni suo racconto si può intravedere un significato nascosto, che però sfugge sempre alla presa di chi cerca di coglierlo. Le interpretazioni di *Davanti alla legge* sono cento volte più ampie del breve testo da cui partono, senza che sia mai emersa una spiegazione pienamente soddisfacente. A proposito del suo racconto più caro, *La condanna*, Kafka scriveva a Felice Bauer, sua futura fidanzata: «Nella *Condanna* ci trovi qualche significato, voglio dire un significato chiaro, coerente, che si possa seguire? Io non lo trovo e non posso neanche darti una spiegazione». E tuttavia, questo racconto – come anche gli altri suoi scritti – ha certamente una sua “verità interiore”, tratto distintivo della poesia. Nel suo breve testo *Sulle parabole*, scrive: «Tutte queste parabole vogliono dire propriamente soltanto che l'inafferrabile è inafferrabile». Dagli infiniti riflessi di quest'inafferrabile è costruito l'universo di Kafka.

I suoi scritti, che si tratti di racconti conclusi, di romanzi incompiuti, di pagine di diario o di schizzi frammentari, tentano sempre di aprire una visuale su qualcosa che è a portata di mano, ma che raramente si riesce a scorgere. Maurice Blanchot ha paragonato i frammenti di Kafka a reliquie «la cui forza è indivisibile». Tuttavia, occorre aggiun-

LA QUESTIONE



gere che una simile reliquia, per quanto utile alla ricerca, nasconde anche la verità al ricercatore. Un oggetto tangibile dovrebbe aiutare il ricercatore a giungere laddove tutto è inafferrabile. L'universo di Kafka promette una visione dell'infinito, e tuttavia assomiglia a un'enorme prigione eretta con mura impenetrabilmente massicce.

«Questa vita appare insopportabile, un'altra irraggiungibile», annotava in uno dei suoi aforismi. Molti hanno scritto sull'insopportabilità della vita, sia prima che dopo di lui. Ma che la vita sia insopportabile se vista dalla prospettiva di un'altra vita irraggiungibile – questo è il punto di vista personale, inconfondibile di Kafka. La vita che appare nei suoi scritti è una vita illusoria, un labirinto da cui nessuna via conduce nella vita reale. La Torre di Babele non sarebbe fallita perché Dio non voleva che gli uomini si avvicinassero a lui – scriveva nel suo racconto, *La costruzione della muraglia cinese* – ma perché gli uomini avevano smarrito la strada per arrivare a Dio. La “realtà” negli scritti di Kafka è il mondo dell'errore: di nulla si può dire definitivamente che “è ciò che è”. L'esistenza dell'amico russo (*La condanna*) è altrettanto dubbia di quella del fantasma infantile (*Essere infelici*), anche se chi racconta quelle storie sia convinto della loro esistenza. Il medico di campagna sfonda la porta fatiscente del porcile, inutilizzato da anni, e due cavalli ben nutriti emergono dalle sue profondità. (Da dove arrivano questi cavalli? Da *Michael Kohlhaas*, naturalmente, visto che entrambi i cavalli di Kohlhaas erano stati rinchiusi in un porcile). «A volte non si sa quel che si ha in casa», dice il medico di campagna alla domestica, ed entrambi ridono. La frase ricorda Freud («L'io non è padrone in casa propria»). Kafka estende quest'intuizione psicologica nell'universale: nel suo mondo tutto è pregiudicato, ovunque si incontrano tracce dell'estraneo, dell'inafferrabile. Nessuna psicoanalisi aiuta a sciogliere questo enigma. Le cose non possono essere composte insieme in un tutt'uno. La realtà appare come un cumulo di macerie che schiaccia gli esseri umani.

I personaggi di Kafka sono prigionieri della loro irredimibilità. E quando vogliono redimersi, diventano come il barone di Münchhausen: cercano di tirarsi fuori dalla realtà afferrandosi per i capelli. Ma essendo inestricabilmente legati a essa, possono sfuggirvi soltanto morendo. Walter Benjamin una volta ha scritto di Kafka che il suo unico ed esclusivo oggetto sarebbe «la distorsione dell'esistenza». Tuttavia, Kafka non si è limitato a “distorcere” l'esistenza (come hanno fatto, ad

László F. Földényi



esempio, E.T.A. Hoffmann o Poe), ma l'ha mostrata come apparirebbe se l'uomo fosse in grado di guardarla da uno stato di redenzione. Il modo in cui Kafka vede il mondo non "distorce l'esistenza", ma la mostra come qualcosa che si trova nella condizione del peccato originale. Quando Gregor Samsa si trasforma in un insetto – e Kafka non specifica volutamente di quale esemplare concreto si tratti – la realtà non viene "distorta", ma si rivela nella sua nuda essenza. Kafka esamina la realtà con occhi a raggi X e scopre l'infinita varietà della condizione peccaminosa. Nuovi strati emergono costantemente in superficie, ma qualunque sia quello che viene alla luce, non si tratta dell'ultimo.

Al di là del peccato originale, ma ancora al di qua della redenzione: questa condizione non sarebbe così dolorosa per i personaggi di Kafka se non presagissero la necessaria esistenza di qualcosa che non appartiene alla realtà circostante e che pertanto non è neppure mutevole. Questa fede nell'"indistruttibile" si insinua nella maggior parte degli scritti di Kafka come un tessuto connettivo invisibile. «L'uomo non può vivere senza una perenne fiducia in qualcosa d'indistruttibile in sé», scrive. Ma prima di dedurne una fede forte e positiva, conviene dare uno sguardo alla seconda parte della frase: «la qual cosa non esclude che, sia tale fiducia, sia quell'elemento indistruttibile, gli possano restare perennemente nascosti». Credere senza alcuna speranza – per Kafka questa è la condizione fondamentale dell'essere umano, la *condition humaine*. L'esistenza umana è fin dal principio una sorta di tormento, come spiega la scimmia nella sua relazione per l'accademia, quella che gli amici di Kafka chiamavano semplicemente "storia della scimmia". Secondo Max Brod, questa storia è una satira degli sforzi di assimilazione degli ebrei. Ma è anche molto di più: *Una relazione per un'accademia* è una satira dell'esistenza umana come tale, la cui amarezza è eguagliata solo dal *Gulliver* di Swift. Essere umani significa sopportare innumerevoli tormenti – assistere alla distruzione di tutto ciò che potrebbe essere nobile in noi. Solo ciò che precede o segue la condizione umana è indistruttibile.

Nel 1921, mentre Kafka era ancora in vita, era apparso il libro di Franz Rosenzweig, *La stella della redenzione*, in cui si legge quanto segue: «Noi cerchiamo una vita infinita, e ne troviamo una finita. Quella finita che noi troviamo è quindi semplicemente la vita non-ancora-infinita. Il mondo deve diventare tutto quanto vivo. [...] L'esserci dev'essere vivo in ogni suo punto. Il fatto che non lo sia ancora, di nuovo,

LA QUESTIONE

non significa altro se non che il mondo non è ancora compiuto». Non è noto se Kafka conoscesse il libro di Rosenzweig; di certo Rosenzweig nutriva una grande stima per Kafka e in una sua lettera ha scritto che nessun altro libro gli aveva ricordato tanto la Bibbia quanto *Il castello*. Kafka la pensava allo stesso modo di Rosenzweig. Già gravemente malato, nel 1922 scriveva nei suoi *Diari* di non essere ancora nato: «La mia vita è l'esitazione prima della nascita». È ancora altrettanto incompiuto quanto, secondo Rosenzweig, lo è il mondo. Con ogni parola che scrive, Kafka vorrebbe nascere in una vita migliore, più vivibile – dunque, abbandonare il mondo che gli è stato assegnato – proprio come Gracco, il cacciatore, vorrebbe finalmente morire.

Secondo lo scritto di Kleist, *Sul teatro di marionette*, soltanto una marionetta o un dio non viene toccato dalla deformazione che si accompagna alla condizione umana. Per tornare innocenti, occorrerebbe mangiare di nuovo dall'albero della conoscenza. Fino a quel momento, però, tutto resta finito e deperibile. Anche Kafka desiderava sfuggire alla condizione di peccato. Scrivendo, cercava di aprire la porta del paradiso senza sapere esattamente che cosa lo attendesse. Non gli interessavano i contesti sociali e storici del mondo circostante, voleva sfuggire alla trappola dell'esistenza. Per quanto ci credesse fermamente, era anche certo che la sua fede fosse disperata. Questo logorio interiore spiega perché i suoi diari siano pieni di frammenti narrativi e perché anche i racconti compiuti diano l'impressione di essere stati distaccati pezzo per pezzo da un grande insieme perduto. Sono interi, proprio perché sono frammentari. Se si leggono di seguito, in una volta sola, i suoi cosiddetti *Quaderni in ottavo*, vi si profila un universo che non può tuttavia mai essere percepito nella sua interezza. È come se avesse avuto tutto il tempo in mente un'opera imponente e impossibile da scrivere. Ma non un romanzo, non una *Montagna incantata*, non un *Uomo senza qualità* – per citare solo le due opere più rilevanti dell'epoca –, bensì una nuova Bibbia composta da frammenti e schegge, prove finite o solo abbozzate, che è moderna perché non può essere portata a compimento, e che offre al lettore la redenzione perché è perfetta nella sua incompletezza. Per tutta la vita Kafka ha cercato la redenzione, ma l'unica redenzione per lui si è rivelata essere il mezzo stesso della ricerca, la scrittura.

(Traduzione di Claudio Alejandro Bonaldi)

László F. Földényi