

PREMIO TESI DI DOTTORATO

- 48 -

PREMIO TESI DI DOTTORATO
Commissione giudicatrice, anno 2014

Luigi Lotti, *presidente della Commissione*

Tito Arecchi, *Area scientifica*

Aldo Bompani, *Area Scienze Sociali*

Franco Cambi, *Area Umanistica*

Paolo Felli, *Area Tecnologica*

Michele Arcangelo Feo, *Area Umanistica*

Roberto Genesisio, *Area Tecnologica*

Mario Pio Marzocchi, *Area Scientifica*

Adolfo Pazzagli, *Area Biomedica*

Giuliano Pinto, *Area Umanistica*

Salvatore Ruggieri, *Area Biomedica*

Saulo Sirigatti, *Area Biomedica*

Fiorenzo Cesare Ugolini, *Area Tecnologica*

Vincenzo Varano, *Area Scienze Sociali*

Graziella Vescovini, *Area Umanistica*

Giuseppina Pastorelli

**L'immagine del cane
in Franz Kafka**

Firenze University Press
2015

L'immagine del cane in Franz Kafka / Giuseppina Pastorelli. – Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Premio Tesi di Dottorato; 48)

<http://digital.casalini.it/9788866559399>

ISBN 978-88-6655-938-2 (print)

ISBN 978-88-6655-939-9 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

A mia madre

Sommario

Indice delle abbreviazioni	9
Capitolo 1	
Introduzione	11
1. Il cane come <i>Schlüsselfigur</i>	11
2. La letteratura critica sull'argomento	14
Capitolo 2	
Antecedenti letterari	25
1. Hugo von Hofmannsthal	26
2. Thomas Mann	42
Capitolo 3	
La corporeità del cane	61
1. Il cane come personificazione dell'incubo	61
2. Il cane come tormento	75
3. Blumfeld e il cane immaginario	81
Capitolo 4	
Il cane come metafora poetologica	101
1. I quaderni in ottavo	101
2. L'incrocio agnello-gatto-cane	108
3. Il cane Nimmermehr	133
4. Una cagna, una vita	144
Capitolo 5	
Cani dal volto umano	151
1. Ricognizione cronologica	152
2. Cäsar, un cane da cortile	164
3. Karo, un cane da caccia	178
4. Le indagini di un cane	189
Bibliografia	229
Ringraziamenti	241

Indice delle abbreviazioni

Le opere di Franz Kafka in lingua originale si citano da:

Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe der Werke von Franz Kafka.

Alla sigla KKA (Kafka Kritische Ausgabe) segue, nel lavoro, quella del volume a cui si fa riferimento:

KKAS: Das Schloß

KKAV: Der Verschollene

KKAP: Der Proceß

KKAT: Tagebücher

KKAN I: Nachgelassene Schriften und Fragmente I

KKAN II: Nachgelassene Schriften und Fragmente II

KKAD: Drucke zu Lebzeiten

KKAB I: Briefe 1900-1912

KKAB II: Briefe 1913-1914

KKAB III: Briefe 1914-1917

KKAB IV: Briefe 1918-1920

KKAAS: Amtliche Schriften

Oltre che dall'edizione KKA si cita da:

KB: *Franz Kafka. Briefe 1902-1924.*

BM: *Franz Kafka. Briefe an Milena.*

BF: *Franz Kafka. Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit.*

Le opere di Hugo von Hofmannsthal si citano da:

SW: *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe.*

HvH GW: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden.*

Le opere di Thomas Mann si citano da:

ThM GW: *Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe.*

GKFA: *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher.*

Per un ragguaglio completo sulle opere si rimanda alla bibliografia

Capitolo 1

Introduzione

1. Il cane come *Schlüsselfigur*

Oggetto del presente lavoro è l'analisi approfondita dell'immagine del cane negli scritti di Franz Kafka.

Le pagine degli scritti di Kafka, notoriamente fitti di dati immaginosi, presentano una quantità sorprendentemente elevata di figure animali che pongono il lettore di nanzi a una complessa simbologia. In particolare il cane, occupando un arco temporale molto vasto, è uno degli animali a cui Kafka ricorre maggiormente: lo si incontra nelle pagine dei primi scritti, acquista maggiore autonomia e significato in numerosi testi narrativi e appunti del periodo intermedio e giunge, frutto di una stratificazione simbolica sempre più articolata, sino alle opere della maturità.

Oltre che di un'estensione diacronica l'immagine del cane è oggetto di una considerevole diffusione anche sincronica nei generi letterari a cui Kafka si dedica; di questa immagine abbondano infatti numerosi racconti, frammenti, aforismi e schizzi; anche nei tre romanzi, talvolta in momenti cruciali della narrazione, compare il paragone con il cane e nell'ultima stagione creativa questo diviene protagonista assoluto di un intero lungo racconto. Kafka si avvale dell'immagine del cane anche nella scrittura a carattere privato; nei carteggi, generalmente per caratterizzare se stesso nei complessi e tormentati rapporti con le donne amate, e nei diari, in seguito a riflessioni sulla propria identità, sul proprio destino di uomo e di artista o perché ha l'abitudine di annotarvi bizzarri sogni, fantasie, allucinazioni. Alcuni passi inoltre, in particolar modo quelli tratti dalle pagine di diario dei primi anni, sono composti in maniera tale da rendere legittimo supporre che oltre a una precisa scelta da parte dell'autore nelle opere letterarie propriamente dette, l'immagine del cane abbia, per così dire, la capacità di insediarsi autonomamente nella pagina, di penetrare con forza e invadenza nella vita dello scrittore.

L'importanza dell'immagine del cane è inoltre confermata dal fatto che questa persiste anche in assenza di una effettiva ed esplicita menzione dell'animale (tendenza anche questa presente tanto negli scritti privati quanto nelle opere), per cui del cane si conservano in alcuni casi quelli che sono i comportamenti tipici e tutta una serie di sostantivi, verbi ed espressioni immediatamente riconducibili alla sfera semantica 'cane'.

Come si sarà notato si è finora parlato del cane come di un'immagine, comprendendo con questo termine tanto le metafore quanto le similitudini. I testi che si andranno ad analizzare, che suddivido tenendo conto della natura del rapporto che di volta in volta intercorre tra il cane e l'uomo o l'essere umano in generale – rapporto determinante in tutti i brani presi in analisi – propongono immagini autonome di cani ma mai, si vedrà, di cani reali, empirici, che acquistano successivamente un valore simbolico. In tutti i casi siamo anzi davanti a cani totalmente avulsi dalla realtà, ad animali che rompono

completamente con il naturalismo. Si tratta pertanto sempre di metafore accuratamente scelte da Kafka – per la cui composizione l'autore ricorre innanzitutto a una giustapposizione di frammenti di realtà (da qui la lunga schiera di ibridi e incroci) – di metafore che avendo però perso la loro immediata trasparenza risultano spesso ermetiche.

Meno enigmatiche sono invece le similitudini con il cane, pure ricorrenti nelle pagine di Kafka, in particolare, e non a caso, nei romanzi e nell'epistolario, laddove insomma l'immagine del cane, inserendosi in un discorso più ampio, compare come mediata. Si tratta per lo più di paragoni abbastanza chiari e dunque più o meno facilmente intelligibili (non mancano tuttavia anche qui delle eccezioni), in cui Kafka si avvale della figura dell'animale per le caratteristiche immutabili, positive e negative, che ogni tradizione – e Kafka si ricollega in ciò principalmente (ma non esclusivamente) alla tradizione ebraica – da sempre attribuisce al cane¹, per la notoria carica metaforico-figurale che vive nell'immaginario collettivo e in virtù della quale, per lo più, il cane entra anche all'interno dei testi letterari. Le similitudini con il cane serviranno perciò a descrivere da una parte esistenze o situazioni caratterizzate da umiliazione, dipendenza, sottomissione, inferiorità, dall'altra lascivia, sessualità e depravazione, più raramente fedeltà, dedizione, amore. La presente ricerca non esamina nello specifico tali similitudini e tuttavia non si priverà dei riferimenti al cane anche di questa tipologia per avvalorare quella che di volta in volta sarà la tesi sostenuta.

Dinanzi alla vastissima e accurata letteratura critica attorno all'opera di Kafka, che nell'interpretazione ha visto avvicinarsi i più illustri germanisti e che ha destato profondo interesse non solo in ambito letterario ma anche filosofico, sociologico, teologico, psicologico, creando una sorta di cerchia inespugnabile di specialisti di Kafka, il lavoro presentato in questa sede non avanza pretese di totale originalità. Scrivere oggi su Kafka ha del paradossale: da una parte si avverte la difficoltà di poter ancora contribuire alla ricerca in maniera originale, dall'altra – nonostante o forse proprio in ragione della letteratura critica esistente – persiste non di meno un misto di ritegno e imbarazzo, l'esitazione personale di chi si addentra in un territorio tanto delicato in cui tutto sembra essere stato già detto e dettagliatamente trattato. Ciò nonostante è altrettanto vero che la vita e l'opera di Kafka, come ogni grande espressione artistica, continuano a stimolare interrogativi a cui è difficile, forse impossibile, fornire una risposta univoca e definitiva, che in un certo qual senso Kafka stesso, come notava già Walter Benja-

¹ Per gli ebrei il cane è un animale impuro e inoltre necrofago, dunque non commestibile per l'uomo. La Bibbia cita frequentemente il cane e la maggior parte dei riferimenti all'animale ha una connotazione negativa, anche il nome viene usato come termine di offesa, insulto, umiliazione. Similmente le culture musulmane attribuiscono al cane un'accezione prevalentemente negativa: il cane è simbolo di avidità, di ingordigia e di appetito sessuale. Nella mitologia di molte culture all'immagine del cane fedele – l'archetipo è Argo, il vecchio cane di Odisseo, l'unico a riconoscere dopo la lunga separazione il suo padrone, e che muore subito dopo averlo rivisto – si aggiunge la funzione di psicopompo (una delle più antiche che gli vengano attribuite e soprattutto universalmente documentata), ossia di guida delle anime nel viaggio verso l'aldilà. Tuttavia, sebbene sia associato alla morte, lo è, in tale contesto, analogamente alla funzione svolta nella vita, dunque di accompagnatore, sostegno psicologico e spirituale per l'uomo. Più in generale però il cane è molto spesso associato agli inferi, al mondo sotterraneo, al regno dell'invisibile, si pensi al celebre Cerbero della mitologia greca, cane a tre teste, feroce e aggressivo guardiano delle porte dell'Ade. Caratterizzato poi da una dirimpente impulsività il cane rappresenta d'altra parte l'animalità nell'uomo ed è per questo legato al corpo, agli istinti e alla sessualità; lo stesso Freud collegava il simbolo del cane nei sogni all'istinto sessuale. Quanto alla simbologia del cane cfr. ad esempio J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, tr. it. di M. G. Margheri Pieroni e I. Sordi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999.

min nel 1934, «non si esaurisce mai in ciò che è spiegabile, anzi prende tutti i possibili provvedimenti contro l'interpretazione dei propri testi. In essi dobbiamo addentrarci a tentoni con circospezione, con cautela, con diffidenza»².

Premesso ciò, il lavoro che segue nasce dalla personale convinzione e dalla conseguente volontà di dimostrare quanto l'immagine del cane sia rilevante negli scritti di Kafka, quanto sia vasto lo spazio che questo animale occupa, tanto da costituire potenzialmente una lente, un filtro, una *Schlüsselfigur* appunto, attraverso cui leggere l'opera dello scrittore da una possibile nuova prospettiva.

Sebbene gli animali presenti negli scritti di Kafka non siano stati affatto trascurati dalla critica, una ricerca che di fatto concentri l'attenzione su un'unica figura di animale in quanto elemento di continuità e filo conduttore che attraversa tutta l'opera, non è stata finora mai approntata e le pagine che i critici hanno dedicato ad esempio al cane, anche quelle che si andranno a menzionare nel prossimo paragrafo, pur costituendo un imprescindibile punto di partenza di cui il presente lavoro evidentemente si avvale, sono tutte inserite nell'ambito di un'analisi più ampia e generale dell'opera di Kafka.

Chiunque intraprenda uno studio che abbia per oggetto il grande scrittore praghese e la sua opera si accorge immancabilmente di quanto la critica, o quanto meno gran parte di essa (a partire da Max Brod) da sempre tenda a spiegare testi e immagini kafkiane per mezzo di rapporti, ormai consolidati, con schemi di pensiero definitivi o sistemi interpretativi precostituiti esterni all'opera; si è soliti entrare nell'opera di Kafka servendosi di chiavi di lettura (la chiave esistenzialista, psicanalitica, teologica, sociologica, politica) alla luce delle quali viene interpretato, spesso non senza forzature, ogni suo scritto. Questo criterio ermeneutico conduce tuttavia non solo a una conoscenza parziale ma anche a strumentalizzazioni spesso fuorvianti. In questa sede, partendo dalla letteralità dei testi, nella convinzione che la parola dell'autore debba rimanere il nucleo del discorso, e nel tentativo di considerare il maggior numero di prospettive possibili, si valuteranno i tratti specifici che l'immagine del cane di volta in volta acquista allo scopo di approfondire quelle che sono le ragioni più profonde della predilezione per questo animale da parte di Kafka.

Via via che l'argomentazione procede, dietro l'immagine del cane si scopre una fitta e complicata trama di rapporti; è pertanto da escludere un'interpretazione fondata sull'estrapolazione dall'opera completa di singoli riferimenti al cane e il conseguente collegamento diretto e univoco a specifiche e soprattutto universali problematiche esistenziali e artistiche. La vita e l'opera di Kafka, la scrittura intima e la produzione narrativa, i grandi romanzi come i brevi schizzi, le idee balenanti, costruiscono un tutt'uno che non solo obbliga ogni tentativo di interpretazione a tener conto del tessuto biografico sottostante, ma ancor più esige una ricognizione che comprenda ogni volta l'opera nella sua totalità, perché ogni immagine kafkiana sembra prendere forma, vivificarsi e acquistare significato soprattutto se inserita nel *continuum* della produzione, se accostata ad altre immagini in un rapporto di delimitazione reciproca e in costante

² W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, II, 2, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1977, pp. 409-438, qui p. 422, tr. it., *Franz Kafka. Nel decimo anniversario della morte*, in E. Pocar (a cura di), *Introduzione a Kafka. Antologia e saggi critici*, Il Saggiatore, Milano 1974, pp. 178-206, qui p. 191. «(Kafka) erschöpft sich in dem, was deutbar ist, niemals, hat vielmehr alle erdenklichen Vorkehrungen gegen die Auslegung seiner Texte getroffen. Mit Umsicht, mit Behutsamkeit, mit Mißtrauen muß man in ihrem Innern sich vorwärtstasten».

trasformazione. Un procedimento, quest'ultimo, che consente a mio giudizio di restituire anche ai numerosi frammenti la preclusa compiutezza.

Intrecciando i vari piani della produzione, passando dai racconti alle annotazioni di diario, dai brani tratti dall'epistolario fino ai brevi ma densi riferimenti al cane presenti nei romanzi, il proposito è quello di svolgere un esame ordinato e ragionato delle forme e dei modi in cui questo animale si presenta, mirato alla ricerca delle corrispondenze più profonde, che possa contribuire, proprio in virtù del suo taglio trasversale e plastico, a una maggiore comprensione del regno animale nell'opera di Kafka.

Quanto alla successione cronologica riscontrabile nel lavoro, questa è da ricondurre non tanto a un principio stabilito a priori allo scopo di condurre con ordine l'indagine, quanto piuttosto a una conseguenza del criterio adottato di cui si è detto sopra, quello cioè che suddivide i testi presi in analisi tenendo conto della natura del rapporto uomo-cane; è emerso successivamente, infatti, che alle tipologie di rapporto uomo-cane identificate nei testi corrispondeva una scansione temporale precisa, un ordine cronologico di redazione dei testi stessi da parte di Kafka. Ciò ha pertanto autorizzato un'associazione degli elementi testuali a quelli biografici, laddove con 'elementi biografici' sono intesi non tanto gli eventi succedutisi nella vita dell'autore quanto piuttosto le problematiche che hanno connotato la sua esistenza, le riflessioni attorno a cui Kafka ha concentrato, per tutta la vita, il suo pensiero e di conseguenza la sua scrittura.

2. La letteratura critica sull'argomento

Dato l'interesse che le figure animali nell'opera di Kafka hanno destato nella critica, chiamando in causa i maggiori interpreti, la bibliografia al riguardo è oggi ricca e apprezzabile, per cui il presente lavoro, come già detto, può avvalersi in partenza di un certo numero di riflessioni attinenti la tematica in questione. Nel tentativo tuttavia di circoscrivere fin dall'inizio il campo dell'indagine, propongo qui di seguito un excursus relativo quanto più possibile alla sola immagine del cane, che permetterà di valutare lo stato della ricerca, offrendo inoltre al lettore, sulla scorta delle interpretazioni dei maggiori critici³, le coordinate culturali entro cui Kafka pure va ricondotto.

Tra le pubblicazioni spicca senza dubbio quella condotta da Karl-Heinz Fingerhut, intitolata *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*⁴, in quanto trattazione

³ Per un ragguglio più generale sul tema degli animali in Kafka, punto di partenza imprescindibile anche per il presente lavoro, si rimanda alla bibliografia.

⁴ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*, Bouvier, Bonn 1969, in particolare pp. 215-223. Il saggio di Fingerhut è interamente dedicato alla dimensione animale presente in Kafka; dopo una prima ricognizione delle figure di animali nella favola tradizionale e nello *Zarathustra* di F. Nietzsche, la cui conoscenza per la comprensione del mondo animale in Kafka il critico ritiene sia fondamentale, Fingerhut passa all'analisi del bestiario kafkiano, riordinato per tematiche. La trattazione inizia dal rapporto personale che lo scrittore praghese aveva con gli animali (la spiccata sensibilità nei confronti degli esseri più piccoli, la sua capacità di immedesimazione e identificazione con essi, le abitudini alimentari, le fobie, gli animali apparsi in sogno). A questo primo ragguglio seguono le funzioni vere e proprie svolte dagli animali nelle opere e nella scrittura a carattere privato da parte dell'autore. A detta di Fingerhut, se si esclude il ricorso agli animali a scopo ironico e grottesco (ottenuto per lo più per mezzo del superamento dei confini tra uomo e animale, del gioco fantastico-metamorfico tra le due specie, dell'ibridismo, dell'irrompere di strani esseri nella quotidianità), tutte le figure di animali utilizzate da Kafka non sono che proiezioni di se stesso, concretizzazioni degli stati psicologici dell'autore e delle problematiche da lui affrontate nell'opera, motivo per cui il regno animale è sempre associato a questioni e tematiche che oggi potremmo definire tipicamente kafkiane, come la musica, il cibo,

completa, comprensiva di tutto l'universo zoomorfico kafkiano. Fingerhut sostiene che l'immagine del cane, così come quelle dell'insetto e della talpa, siano centrali nell'opera dello scrittore; queste figure, nate talvolta da un semplice schizzo, da un'impressione fuggevole, da una visione notturna o da un normale avvenimento della quotidianità apparentemente privo di importanza che lo scrittore annota sui diari, diventano – in alcuni casi molti anni più tardi, dopo un lungo periodo di incubazione e una volta giunte a contatto con esperienze biograficamente significative – metafore assolute attorno alle quali viene elaborata un'intera opera. In particolare, secondo Fingerhut non è possibile assegnare all'immagine del cane in Kafka una qualche connotazione positiva; influenzato più dalla tradizione ebraica che da quella occidentale, Kafka non vede in questo animale l'amico leale e coraggioso, il fedele compagno dell'uomo, ma piuttosto un essere invadente, una presenza fastidiosa che accerchia, annusa e sporca, simbolo di lascivia, di istinti non domati e per questo disprezzabile. Passando in rassegna le opere maggiori, Fingerhut individua degli ordini di significato astratto in relazione all'immagine concreta del cane: l'animale fa la sua comparsa ogni qualvolta Kafka abbia intenzione di manifestare una totale mancanza di salvezza per il protagonista; a questa *Ausweglosigkeit* vanno ricondotti anche altri attributi o condizioni come la mancanza di personalità, la sottomissione, il servilismo, l'umiliazione, la costrizione, la disperazione. Il cane è inoltre il simbolo dell'ostinazione, della ricerca caparbia, risoluta e tuttavia non per questo votata al successo. Nell'epistolario, osserva ancora Fingerhut, il cane è prevalentemente un simbolo di auto-mortificazione, auto-deni-grazione e alle similitudini con l'animale si fa ricorso soprattutto nella constatazione, da parte dell'uomo Kafka, dell'inefficienza e del conseguente fallimento nei propri rapporti interpersonali. Nei diari il cane compare come incarnazione del turbamento, del senso di disagio e di minaccia, spesso connesso a una momentanea incapacità di scrittura, più tardi anche in relazione all'insorgere della malattia. L'immagine del cane è anche quella utilizzata da Kafka per rinviare alla incessante e implacabile osservazione di se stesso, che non si rivela mai fruttuosa bensì autodistruttiva. Anche la sessualità, intesa non solo come espressione di depravazione, abbruttimento e sporcizia ma ancor più come ricerca angosciosa, è sempre associata all'immagine del cane, e in particolare l'atto sessuale umano (si pensi al rapporto tra K. e Frieda nel romanzo *Das Schloß*) è ridotto e descritto come uno smanioso accoppiamento tra cani.

Di estremo interesse ai fini dell'indagine, perché incentrato esclusivamente sulla figura del cane, è l'undicesimo capitolo del memorabile studio di Walter H. Sokel, *Franz Kafka: Tragik und Ironie*⁵, dedicato al concetto di *hündische Existenz*. L'esistenza canina è associata a Robinson in *Der Verschollene*, agli sciacalli del racconto *Schakale und Araber*, a Josef K. e al commerciante Block nel romanzo *Der Proceß*, infine al cane protagonista del lungo racconto *Forschungen eines Hundes*. Sokel è tuttavia del parere che l'immagine del cane veicoli nelle opere di Kafka due funzioni differenti; in Robinson, gli sciacalli, Block e il cane delle *Forschungen*, la metafora del cane è associata o alla pura sottomissione, che per alcuni si rivela salvifica, o all'ostinazione nel persegui-

il nutrimento, la terra, e ancora l'arte, la letteratura, l'amore, la paura. Parte della critica successiva tuttavia, pur riconoscendo a Fingerhut il merito di aver raccolto per la prima volta il complesso di opere e testimonianze sull'argomento, è del parere che la trattazione sia stata condotta in maniera astorica e che non abbia apportato dei progressi sostanziali nella ricerca già esistente.

⁵ W. H. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Langen Müller, Monaco 1964, pp. 199-214.

re uno scopo, in ogni caso a una volontà personale, generalmente in rapporto a una qualche istanza superiore, detentrica del potere, cui ci si sottomette, con cui ci si allea o contro cui si combatte. Ciò perché i cani, ritiene Sokel, per il loro carattere fissato dalla natura, incarnano l'ubbidienza, l'accanimento e l'attitudine a mendicare continuamente dai padroni. Unicamente in relazione a Josef K. la metafora del cane, superando le determinazioni di natura biologica, è simbolo di una ben più tragica ambivalenza esistenziale, di un profondo conflitto interiore, una *Gespaltenheit* che conduce il protagonista del romanzo prima a erigere, inconsciamente, un tribunale tutto personale in cui giudicare se stesso e infine a morire 'come un cane', vale a dire colpevole e tuttavia ignaro di esserlo fino all'ultimo respiro. Successivamente Sokel prende in esame due opere nelle quali la metafora del cane è a suo avviso determinante: *Der Proceß*, appunto, e *Forschungen eines Hundes*. Per mezzo della prima Kafka mostra al lettore cosa voglia dire 'morire come un cane', attraverso la seconda si apprende viceversa cosa significhi 'vivere come un cane', prospettive esistenziali a ben vedere già preannunciate nella parabola *Vor dem Gesetz*: protagonista l'uomo di campagna, desideroso di entrare nella legge ma degradato a cane poiché disposto a subordinarsi, intimorito, all'istanza del guardiano, trascorrendo passivamente giorni e anni, e infine ingannato, come conclude superficialmente Josef K. o, qui il dilemma della vicenda, forse semplicemente autocondannatosi a causa della propria irresolutezza. (In entrambe le opere, del resto, l'immagine del cane è inestricabilmente intessuta con il motivo fondamentale della colpa e personalmente trovo sia singolare che tanto Josef K., cieco dinanzi alla propria colpa, quanto il vecchio cane protagonista delle *Forschungen*, alla ricerca disperata dell'errore, siano entrambi rappresentanti della cosiddetta esistenza canina.)

Anche Hermann Pongs, all'interno dello scritto *Franz Kafka. Dichter des Labyrinths*⁶, rivolge una particolare attenzione alla figura del cane. Utilizzando proprio l'immagine dell'animale, il critico si propone innanzitutto di definire quale sia in generale l'origine della metafora nell'opera dello scrittore; si tratta sostanzialmente di una finzione deliberatamente creata dall'intelletto, frutto di un simbolismo spiccatamente personale, il risultato di un tabù linguistico, un divieto sacro che conduce lo scrittore – ogni scrittore – a ricercare immagini altre per eludere un dato oggetto, o è piuttosto il residuo di una rimozione psichica in senso freudiano? Pongs giunge alla conclusione che le metafore kafkiane vanno oltre le sopraccitate tesi novecentesche⁷ al riguardo. Dietro la metafora che declassa l'uomo a cane, che lo respinge con forza alla condizione animale vi è il peccato originale, il *Sündenfall* di cui Kafka scrive in una delle *Betrachtungen* (di cui in realtà parla molto spesso, tanto da giungere a confidare in una lettera a Milena Jesenská: «Manchmal glaube ich, ich verstehe den Sündenfall wie kein Mensch sonst»⁸) e che a detta di Pongs getterebbe una luce anche sulla questione della metafora, dunque sul simbolismo degli animali all'interno dell'opera kafkiana, malgrado non compaia un dichiarato riferimento. Alla base vi è la convinzione da parte di Kafka che l'uomo, incapace di agire conformemente alla distinzione di bene e male perché sprovvisto di mezzi e forza, e intimorito dinanzi alla possibilità di 'distruggere

⁶ H. Pongs, *Franz Kafka. Dichter des Labirinth*, Rothe, Heidelberg 1960, in particolare pp. 18-30.

⁷ Pongs cita da un lato Heinz Werner (*Ursprünge der Metapher*, 1919 e *Ursprünge der Lyrik*, 1924), José Ortega y Gasset (*Misión de la universidad*, 1930), Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956), dall'altro Ludwig Klages (*Der Geist als Widersaches der Seele*, 1929-1932) e Carl Gustav Jung (*Von den Wurzeln des Bewußtseins*, 1954).

⁸ KKAB IV, p. 308; *Lettere*, p. 792.

se stesso' – l'unico tentativo concessogli sebbene senza garanzia alcuna – rimanga invischiato nel peccato e perciò, questa l'articolata tesi di fondo di Pongs, perennemente braccato, come un animale, dal giudizio divino⁹.

In *Die Bildsprache Franz Kafkas*¹⁰ Barbara Beutner dedica una ricerca approfondita agli animali che costellano senza interruzione l'opera dello scrittore: il cane in primo luogo, poi il gatto, l'agnello, e ancora insetti, serpenti, rapaci. Il lavoro perviene a conclusioni simili a quelle di Fingerhut, ma analizzando il racconto *Eine Kreuzung*, accanto alla sottomissione, allo stato di impotenza, alla caparbia, affiora un altro aspetto costitutivo dell'immagine del cane. Nel breve racconto del 1917 lo strano incrocio, non contento di essere metà gatto e metà agnello, sembra voglia atteggiarsi anche a cane e, mostrando ambizioni umane, è in grado persino di piangere. Il cane acquista allora un tratto umano, uomo e cane presentano qui la medesima sensibilità, la medesima inquietudine interiore. Servendosi successivamente del racconto *Forschungen eines Hundes* e del suo protagonista dedito alle indagini circa il nutrimento e l'origine di esso, la Beutner tratteggia quella che secondo un registro metaforico è, agli occhi di Kafka, la situazione esistenziale del cane, ossia di colui che disponendo di mezzi inadeguati deve cercare e ricercare qualcosa che è appena in grado di riconoscere, e a ogni passo della ricerca viene a manifestarsi l'insufficienza delle risorse a disposizione e la conseguente impossibilità di raggiungere l'obiettivo prefissato.

Secondo Hartmut Binder, in *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*¹¹, la metafora del cane è strettamente connessa alla vergogna e al senso di colpa e concorrono alla sua formazione innanzitutto i motivi biografici riconducibili al rapporto conflittuale con il padre, per cui non stupisce che l'autore se ne avvalga più volte nella stesura del celebre *Brief an den Vater*. Nei carteggi, sempre a detta di Binder, la metafora affiora talvolta per indicare l'incolmabile distanza che separa gli esseri umani l'uno dall'altro, altrove per designare un'esistenza arenata, smarrita, un'esistenza che priva di una direzione precisa si limita, come fa un cane, a girare intorno al vero senso della vita senza mai di fatto coglierlo. Se per motivi biografici il cane diviene per Kafka il simbolo della vergogna, d'altra parte, osserva Binder, così come nell'immaginario popolare già nell'antichità, l'animale è associato, per via dei suoi accoppiamenti in pubblico, alla lussuria, motivo per cui anche Kafka accosta talvolta l'aggettivo «hündisch» (canino) in funzione avverbiale a «lüstern» (lascivo). Nel tentativo inoltre di ricondurre l'immagine del cane

⁹ KKAN I, pp. 132-133; *Confessioni e diari*, p. 802. La *Betrachtung* in questione recita: «Seit dem Sündenfall sind wir in der Fähigkeit zur Erkenntnis des Guten und Bösen im Wesentlichen gleich; trotzdem suchen wir gerade hier unsere besonderen Vorzüge. Aber erst jenseits dieser Erkenntnis beginnen die wahren Verschiedenheit. Der gegenteilige Schein wird durch Folgendes hervorgerufen: Niemand kann sich mit der Erkenntnis allein begnügen, sondern muß sich bestreben, ihr gemäß zu handeln. Dazu aber ist ihm die Kraft nicht mitgegeben, er muß daher sich zerstören, selbst auf die Gefahr hin, sogar dadurch die notwendige Kraft nicht zu erhalten, aber es bleibt ihm nicht anders übrig als dieser letzte Versuch. (Das ist auch der Sinn der Todesdrohung beim Verbot des Essens vom Baume der Erkenntnis; vielleicht ist das auch der ursprüngliche Sinn des natürlichen Todes.) Vor diesem Versuch nun fürchtet er sich; lieber will er die Erkenntnis des Guten und Bösen rückgängig machen; (die Bezeichnung: ‚Sündenfall‘ geht auf diesen Angst zurück) aber das Geschehene kann nicht rückgängig gemacht, sondern nur getrübt werden. Zu diesem Zweck entstehen die Motivationen. Die ganze Welt ist ihrer voll, ja die ganze sichtbare Welt ist vielleicht nichts anders, als eine Motivation des einen Augenblick lang ruhenwollenden Menschen. Ein Versuch, die Tatsache der Erkenntnis zu fälschen, die Erkenntnis erst zum Ziel zu machen».

¹⁰ B. Beutner, *Die Bildsprache Franz Kafkas*, Fink, Monaco 1973, pp. 84-90.

¹¹ H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Winkler, Monaco 1975, in particolare pp. 261-264.

alla tradizione letteraria, Binder cita E.T.A. Hoffmann, in particolare il racconto *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (a sua volta riconducibile a un testo di Miguel de Cervantes intitolato *Colloquio de los perros*, contenuto all'interno del racconto *El casamiento engañoso* che chiude la raccolta del 1613 dal titolo *Novelas ejemplares*) come modello a cui Kafka si sarebbe ispirato per lo meno nel delineare il sapiente protagonista delle *Forschungen eines Hundes*. Lo stesso Binder riconosce d'altro canto il valore della metafora del cane in rapporto alla tradizione ebraica. Benché quello religioso costituisca il sistema cognitivo di riferimento inaugurato già da Max Brod¹², l'ebraismo rimane ancora oggi uno degli elementi meno percettibili all'interno dell'opera kafkiana¹³, il più dibattuto, di certo uno tra i più problematici se si considera oltre all'appartenenza ebraica dello scrittore e alla sua personale percezione e rappresentazione dell'ebraismo nelle opere e negli scritti privati, anche lo specifico contesto storico e sociale all'interno del quale Kafka ha vissuto, che vide all'ordine del giorno il costante e acceso dibattito tra crisi dell'assimilazione, affermazione del sionismo, *Ostjudentum* e crescente antisemitismo, il tutto all'ombra del lento sgretolarsi dell'Impero austro-ungarico. Ad ogni modo, gli esegeti di questo filone interpretativo – da Hugo Bergmann, compagno di scuola di Kafka e noto promulgatore del sionismo a Praga, alla critica degli anni Novanta ad opera di Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès, Hans Dieter Zimmermann – individuano nell'immagine e nella metafora del cane, a cui prestano una certa attenzione nei rispettivi studi, un rimando più o meno esplicito alla questione dell'ebraismo, un riallacciarsi alla tradizione ebraica.

Nelle storie di animali e in particolar modo nell'immagine del cane, Grözinger, in *Kafka und die Kabbala*¹⁴, ravvisa ad esempio un'eco del motivo ebraico del *Gilgul*, la trasmigrazione di anime umane in corpi animali o vegetali intesa come espiazione e purificazione dell'anima stessa, ipotesi a suo giudizio ulteriormente avvalorata dal fatto che gli animali raffigurati da Kafka non possiedono nulla di realmente animalesco,

¹² Si considerino a tal proposito i seguenti scritti di Max Brod: *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Wintertur Mondial-Verlag, Monaco 1948; *Franz Kafka als wegweisende Gestalt*, Tschudy Verlag, St. Gallen 1951; *Franz Kafka. Eine Biographie*, Fischer, Francoforte sul Meno 1954; *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Fischer, Francoforte sul Meno 1959; *Über Franz Kafka*, Fischer, Francoforte sul Meno 1966. L'interpretazione dell'opera kafkiana da parte di Max Brod, nel ripetuto tentativo di fare dello scrittore il paradigma del sionista o di descriverlo servendosi della categoria della santità, non trova nella maggior parte dei casi un riscontro con quanto sostenuto negli scritti privati dallo stesso Kafka. La lettura offerta da Brod ha pertanto destato sin dall'inizio una certa diffidenza anche da parte di critici come Walter Benjamin e Gershom Scholem che pure hanno dedicato notevole attenzione all'ebraismo dello scrittore praghese e riconosciuto in esso un aspetto determinante nella genesi dell'opera kafkiana.

¹³ La questione dell'ebraismo si manifesta debolmente nelle opere dell'autore o comunque in maniera esoterica, al contrario delle lettere e degli appunti personali che contengono invece numerosi e più espliciti riferimenti. Non è un caso che la critica impegnata a recuperare la matrice ebraica nell'opera di Kafka si soffermi maggiormente sugli scritti a carattere privato. Per quel che riguarda l'opera letteraria, ritiene la critica sopracitata, è dunque importante tenere a mente e non sottovalutare che alcuni racconti (*Vor dem Gesetz*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Die Sorge des Hausvaters*) furono pubblicati, tra il 1915 e il 1919, sul settimanale sionista *Selbstwehr*, altri (*Schakale und Araber*, *Ein Bericht für eine Akademie*, entrambi del 1917) apparvero nel mensile *Der Jude*, di cui era redattore Martin Buber. Una scelta da parte di Kafka, quest'ultima, che secondo la critica lascerebbe in qualche modo intendere una presa di posizione dello scrittore nel dibattito intorno all'assimilazione e al rinnovamento culturale del tempo.

¹⁴ K. E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka*, Eichborn, Francoforte sul Meno 1992, in particolare pp. 114-144, tr. it., *Kafka e la Cabbalà. L'elemento ebraico nell'opera e nel pensiero di Franz Kafka*, a cura di P. Buscaglione e C. Candela, Giuntina, Firenze 1993, pp. 128-152.

ma celano piuttosto, sotto sembianze animali, destini inequivocabilmente umani¹⁵. Più in generale, nota ancora Grözinger, è plausibile che per le sue storie di animali Kafka abbia tratto non pochi stimoli e ispirazione dai racconti e dalle storielle chassidiche che andavano diffondendosi in quegli anni soprattutto ad opera di Martin Buber, Micha Josef bin Gorion, Alexander Eliasberg, Jizchak Leib Perez, tutti autori di saghe e raccolte presenti negli scaffali della biblioteca personale di Kafka¹⁶.

Hugo Bergmann si era spinto ancora oltre. In occasione di una traduzione in ebraico del racconto *Forschungen eines Hundes* pubblicata in Israele nel 1971, il filosofo ebreo, docente universitario a Gerusalemme, commentò alcuni passi del racconto alla luce dell'ideologia sionista. Allo stupore e allo sconcerto espresso da alcuni scrittori circa l'immagine scelta da Kafka per rappresentare il popolo ebraico (appunto cani), Bergmann ribatteva che nella ripetuta menzione del cane come simbolo dell'uomo e dell'ebreo da parte di Kafka, l'autore non faceva che ribadire quasi inconsapevolmente un'associazione mentale in qualche modo intrinseca nell'animo israelita. Nella cultura ebraica persino la liberazione dal Galuth, ricordava sempre Bergmann, è definita come liberazione dallo *Hundeleben*; allo stesso modo Max Weber, nei suoi *Aufsätze zur Religionssoziologie*, aveva denominato il popolo ebraico *Pariavolk*, probabilmente in associazione al termine *Pariahund* (cane dal Pariah), l'antichissima razza canina originaria della Palestina, e anche Heinrich Heine, in *Prinzessin Sabbath*, una delle *Hebräische Melodien* nella raccolta *Romanzero*, usava la metafora del cane in riferimento al Principe Israele, simbolo dell'intero popolo, vittima di un incantesimo che lo costringe per tutta la settimana a essere «Hund mit hündischen Gedanken» fino al venerdì sera quando, giunto il crepuscolo, torna magicamente a essere un principe¹⁷.

Secondo Marthe Robert, in *Seul comme Franz Kafka*¹⁸, l'ibridismo di animali e oggetti kafkiani rappresenta l'oscura esasperazione di quella dimensione anonima che, inaugurata già nei frammenti di *Beschreibung eines Kampfes*, giunge più visibilmente, salvo alcune eccezioni, fino all'ultimo romanzo, il cui protagonista K., uomo senza storia né legami, conserva appena l'ultimo barlume di umanità. Proprio quando la stesura

¹⁵ La trattazione di Grözinger, rifiutando una concezione dogmatica dell'ebraismo, di ascendenza biblica – a cui avevano invece fatto ricorso molti studi critici intorno all'opera kafkiana – è tesa a dimostrare quanto l'ebraismo di Kafka sia piuttosto un prodotto personale dell'autore, nato dall'incontro dell'ebraismo propriamente detto, a sua volta poliedrico e oggetto di continua evoluzione, con il pensiero moderno. Lungi dall'intenzione di ascrivere Kafka esclusivamente alla tradizione ebraica invece che nel *continuum* della letteratura tedesca del Novecento, il lavoro di Grözinger si propone di indagare in che misura la tradizione ebraica abbia influito positivamente sull'opera e il pensiero dello scrittore, vale a dire quali temi, motivi, concetti ebraici abbiano trovato posto, rivisitati in modo creativo e personale, nell'opera di Kafka. Se lo studio di Grözinger nasce dunque dal tentativo di mettere in luce gli aspetti positivi derivati dall'unione di ebraismo (in relazione soprattutto alla cabbalà e al chassidismo dell'Europa orientale) e modernità, al contrario Giuliano Baioni (cfr. *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984) partendo dal contesto culturale ebraico praghese che fa da sfondo alla vita e all'opera dell'autore, analizzando l'affermarsi del culturismo di Martin Buber e l'ideologia che ne era alla base, giunge alla conclusione che Kafka ha interpretato la sua condizione di ebreo occidentale come parabola dell'uomo contemporaneo, la propria crisi come quella dell'uomo moderno, e che tale condizione può trovare espressione unicamente in una letteratura che sia voce assoluta della modernità.

¹⁶ Cfr. J. Born (a cura di), *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*, Fischer, Francoforte sul Meno 1990.

¹⁷ H. Bergmann, *Franz Kafka Kafka und die Hunde*, «Mitteilungsblatt der Irgun Olej Merkas Europa», 34/35, 3/9/1972, p. 4.

¹⁸ M. Robert, *Seul comme Franz Kafka*, Calmann-Lévy, Parigi 1979 (ed. orig. 1969), tr. it., *Solo come Kafka*, a cura di M. Beer, Editori Riuniti, Roma 1993 (di seguito si citerà dalla traduzione italiana).

di *Das Schloß* si fa difficoltosa, Kafka abbandona la sfera umana e lasciando la parola all'animale, al cane parlante, compone il racconto *Forschungen eines Hundes*. La studiosa francese trova che il ricorso alla figura del cane non sia pertanto una maschera adottata da Kafka allo scopo di acquisire un distacco ironico che agevoli la narrazione né tantomeno un mezzo per celare al lettore l'argomento di fondo del racconto: lo scrittore si serve del cane perché questa immagine gli permette, grazie alle innumerevoli accezioni riconducibili al nome dell'animale che le vicende storiche e biografiche hanno concorso a investire di significato, di sondare la propria situazione, di esplorare egli stesso insieme al cane, e insieme al lettore, tutte le possibili interpretazioni della sua condizione e di quella della sua generazione. Nel cane, ad esempio, si fondono oppressione e senso di colpa: e così sono gli ebrei occidentali della generazione di Kafka, vittime dell'antisemitismo e insieme colpevoli dinanzi all'eredità ebraica perché assimilati, senza una solida tradizione né una fede sentita attorno a cui stringersi; 'Hund' è inoltre da sempre l'insulto antisemita da parte del nemico ma nel più ristretto microcosmo familiare è anche il termine usato con sdegno dal padre di Kafka per discriminare gli ebrei orientali nella persona di Isaak Löwy, capocomico della piccola compagnia teatrale yiddish, in merito alla cui amicizia che lo legava al figlio Hermann Kafka aveva sentenziato: «Chi va a letto coi cani si alza con le cimici»¹⁹, proverbio da cui sembrano aver tratto origine, secondo la studiosa, due delle grandi e composite metafore kafkiane, quella dell'insetto, sfociata nel racconto *Die Verwandlung* e quella del cane culminata in *Forschungen eines Hundes*²⁰.

D'altra parte, l'ambivalenza nei confronti della questione ebraica da parte di Kafka, gli insulti paterni e in generale i toni antisemiti dell'epoca, hanno fatto sì che l'immagine del cane (così come quella dell'insetto), sostiene Mark Harman in un interessante articolo intitolato *Kafkas Menschenzoo*²¹, diventasse anche il simbolo di un preciso sentimento, il cosiddetto *jüdische Selbsthaß*, l'ebraico odio di sé, espressione coniata nel 1930 da Theodor Lessing, e che, secondo Harman, Kafka non nascondeva ad esempio nella corrispondenza con Milena, cristiana, con la quale, come nota anche Giuliano Baioni, Kafka cessa di «fare la parte dell'ebreo occidentale che vuole guarire» e si manifesta «senza ritegni e senza pudori» per quello che è, «si esalta nell'odio per l'ebreo della crisi che ha in se medesimo»²².

Nel saggio *Kafkas Tiere und die bürgerliche Gesellschaft*²³ Friedrich Tomberg ritiene che Kafka si serva delle figure animali allo scopo di rappresentare il processo di straniamento in atto nella società tardo-borghese in preda a una bestializzazione di massa. Riproponendo il proverbio paterno sui cani e le cimici, chi come l'artista Isaak Löwy non accetta le forme dell'esistenza borghese, scelta che rende il giovane capocomico stimabile agli occhi di Kafka e spregevole a quelli del padre, diventa un insetto; al contrario, chi come Block in *Der Proceß* si sottomette pedissequamente o chi come l'esploratore del racconto *In der Strafkolonie* solo tollera la disumana legge nella colonia penale, che è spietata come il sistema borghese e capitalistico, non è che un cane. 'Da cani' è anche l'atteggiamento degli sciacalli in *Schakale und Araber*: dipendenti da-

¹⁹ KKAT, p. 223; *Confessioni e diari*, p. 238. «Löwy. Mein Vater über ihn: Wer sich mit Hunden zu Bett liegt, steht mit Wanzen auf».

²⁰ M. Robert, *Solo come Kafka*, cit., pp. 20-21.

²¹ M. Harman, *Kafkas Menschenzoo*, «Sinn und Form», 53, 2001, pp. 368-381.

²² G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, cit., p. 154.

²³ F. Tomberg, *Kafkas Tiere und die bürgerliche Gesellschaft*, «Das Argument», 4, 1964, pp. 1-13.

gli arabi, questi animali attendono passivamente l'avvento di un messia che li riscatti, al quale offrono un paio di vecchie forbici arrugginite che recano inequivocabilmente il segno della sconfitta, di una rivoluzione senza speranza, di cui difatti questi animali si dimenticano non appena un arabo getta loro il cadavere di un cammello a cui per istinto, e malgrado i colpi di frusta, non possono resistere. Più tardi, nelle *Forschungen eines Hundes*, scrive sempre Tomberg, il mondo intero diverrà un mondo di cani, sebbene diviso in classi, in cui al cane audace che imperterrito ancora osa porre e porsi domande, viene presto tappata la bocca col cibo.

Nella monografia dedicata a Kafka, Thomas Anz²⁴ sottolinea d'altra parte la necessità di ricondurre la simbologia animale cara all'autore nell'ambito della corrente espressionista da cui erroneamente troppo spesso si tende a isolare la personalità di questo autore facendone una figura a sé stante nel panorama della letteratura europea a lui contemporanea. Il ricorso agli animali trova nel primo ventennio del Novecento grande diffusione nelle opere dell'intera generazione di poeti espressionisti, si pensi a Georg Heym, Alfred Wolfenstein, Georg Trakl, Albert Ehrenstein, i quali intravedevano nell'immagine animale sia una condizione esistenziale più vitale, libera dai vincoli della civilizzazione, sia il simbolo dell'alterità, l'emblema dell'artista moderno che come un animale selvatico, – «bizzarro e interessante perché misterioso»²⁵ per usare le parole di Claudio Magris – paga a caro prezzo la sua diversità venendo costantemente cacciato, catturato e soppresso. In tale contesto culturale non desta stupore che Franz Blei pubblicasse nel 1924 il famoso *Das große Bestiarium der Literatur*²⁶, oggetto di molte edizioni rivedute e ampliate, in cui, con spirito beffardo e satirico, il noto scrittore e critico viennese passava in rassegna i maggiori autori del suo tempo, a molti dei quali, compreso Kafka, era legato da rapporti di amicizia, secondo criteri di zoologia fantastica, sostituendo così alla tradizionale storia della letteratura una sorta di irriverente fauna letteraria all'insegna dell'ibridismo.

Paul Heller analizza le figure di animali in Kafka all'interno del contesto storico-scientifico dell'epoca²⁷. Il critico ne propone innanzitutto una rilettura alla luce dei resoconti di viaggi e osservazioni del biologo e scrittore Alfred Brehm, editi a partire dal 1863 con il titolo *Illustrierte Thierleben*, opera divenuta famosissima nella letteratura zoologica popolare del tempo. Per mezzo di paralleli testuali tra le storie kafkiane e gli scritti di Brehm, Heller dimostra che Kafka era quasi sicuramente a conoscenza dell'opera, a cui attinge per rifinire le descrizioni fisiche e psichiche degli animali, e che il mancato riferimento negli scritti autobiografici sia da ascrivere a una ben precisa *Desinformationsstrategie* da parte dell'autore. Inoltre, osserva ancora Heller, Kafka ha operato in un periodo storico, il primo ventennio del Novecento, in cui l'interesse per gli animali aveva acquistato un aspetto del tutto nuovo; a partire dalla rivoluzione attuata da Charles Darwin il mondo umano e quello animale non apparivano più come due campi separati, la parentela tra le due specie diveniva sempre più stretta. Con una

²⁴ T. Anz, *Franz Kafka*, Beck, Monaco 1992 (ed. orig. 1989), in particolare pp. 77-84.

²⁵ C. Magris, *Franz Blei e la superficie delle vite*, introduzione a F. Blei, *Il bestiario della letteratura*, tr. it. a cura di L. Rega, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 17.

²⁶ F. Blei, *Das große Bestiarium der Literatur. Eine Darstellung*, Rowohlt, Berlino 1924. Di Kafka è scritto: «Die Kafka ist eine sehr selten gesehene prachtvolle mondblaue Maus, die kein Fleisch frißt, sondern sich von bitterm Kräutern nährt. Ihr Anblick fasziniert, denn sie hat Menschengesicht».

²⁷ P. Heller, *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Stauffenburg-Verlag, Tubinga 1989, pp.103-167.

cieca fede nel darwinismo più estremo in quegli anni si intrapresero persino delle sperimentazioni di sistemi di istruzione elementare per animali: si credeva fosse possibile portare a compimento, accelerandola artificiosamente per mano dell'uomo, l'evoluzione di alcuni mammiferi come cani, cavalli, scimmie. Le vicende dei cavalli pensanti di Elberfeld e del cane parlante di Mannheim (in grado tra l'altro di contare, leggere e scrivere)²⁸, fenomeni che avvallavano l'ipotesi dell'esistenza di un'intelligenza animale e aprivano così un nuovo campo di sperimentazione per la psicologia, si imposero all'attenzione del mondo scientifico, e non solo, dei maggiori paesi europei. In conclusione, Heller trova che alcuni racconti come *Ein Bericht für eine Akademie* e *Forschungen eines Hundes* abbiano parte del loro fondamento in tale contesto storico-scientifico che di fatto condusse già alla fine dell'Ottocento alla nascita di tutta una *Tierliteratur* in cui gli animali divenivano protagonisti della narrazione, come ad esempio nel breve scritto di Maurice Maeterlinck intitolato *Beim Tode eines jungen Hundes*, apparso sulla rivista «Die Neue Rundschau» nel 1904²⁹, oppure, rovesciando la consueta prospettiva, diventavano essi stessi osservatori e narratori, un esempio è offerto dal testo di Oskar Panizza del 1892, *Aus dem Tagebuch eines Hundes*³⁰.

Tra gli studi più recenti vi è il saggio di Cornelia Ortlieb intitolato *Kafkas Tiere*³¹. Come già Hartmut Binder, la studiosa ritiene che l'immagine del cane negli scritti di Kafka sia quasi sempre legata al sentimento di vergogna. L'analisi concentra l'attenzione sul *Brief an den Vater* in cui il figlio viene ridotto a cane a causa della *hündische Scham* che avverte nei confronti del genitore. Significativo, secondo la Ortlieb, è soprattutto che nella lunga lettera di fatto non compaia mai il termine «cane» ma, come già accennato, tutta una serie di espressioni (ad esempio «sich ducken», «Knochen zerbeißen», «Fleisch fressen», «Füße lecken») che, pur appartenendo chiaramente al mondo dei cani, vengono utilizzati in riferimento all'uomo, al figlio. Come suggerirebbe inoltre un'attenta analisi del prezioso documento è nuovamente nel rapporto con il padre che andrebbe ricercato non solo il nesso tra l'essere cane e le cimici ma anche quello più ampio tra l'essere cane e la sporcizia, il sudiciume, tema tanto ricorrente nelle opere di Kafka, assurto a leitmotiv nel fitto e appassionato carteggio con Milena.

Giunti alla fine di questo sommario excursus³² di carattere puramente descrittivo che ha senz'altro dimostrato come l'immagine del cane, in virtù della concentrazione, della so-

²⁸ Cfr. a tal proposito K. Krall, *Denkende Tiere. Beiträge zur Tierseelenkunde auf Grund eigener Versuche. Der kluge Hans und meine Pferde Muhamed und Zarif*, Engelmann, Lipsia 1912 e G. Wolff, *Die denkende Tiere von Elberfeld und Mannheim*, «Süddeutsche Monatshefte», 1, 1914, pp. 456-467.

²⁹ M. Maeterlinck, *Beim Tode eines jungen Hundes*, «Die Neue Rundschau», 15, 1904, pp. 165-174. Successivamente Maeterlinck scrive anche il saggio *Die Pferde von Elberfeld. Ein Beitrag zur Tierpsychologie*, «Neue Rundschau», 25, 1914, pp. 782-820.

³⁰ O. Panizza, *Aus dem Tagebuch eines Hundes*, Friedrich, Lipsia 1892.

³¹ C. Ortlieb, *Kafkas Tiere*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 126, 2007, sezione *Texte, Tiere, Spuren*, a cura di N. O. Eke e E. Geulen, pp. 339-366.

³² Fondamentali in questo contesto sono anche altri contributi. Oltre al già menzionato saggio di Walter Benjamin da cui si è citato in apertura, cfr. in particolare: G. Anders, *Kafka. Pro und Contra. Die Prozessunterlagen*, Beck, Monaco 1951, tr. it., *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di B. Maj, Quodlibet, Macerata 2006; W. Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum Verlag, Bonn 1958, in particolare pp. 92-186; K. Weinberg, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, Francke, Berna 1963, in particolare pp. 47, 52, 77, 102; E. Canetti, *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*, Hanser, Monaco 1969, in particolare pp. 85-102; G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Parigi 1975, tr. it., *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di A. Serra, Quodlibet, Macerata 2010.

Giuseppina Pastorelli

vrapposizione e della fusione degli elementi che la compongono e che in essa vanno a confluire, sia da sempre oggetto delle più svariate interpretazioni da parte della critica, vorrei concludere questa sezione introduttiva ponendo l'attenzione su quello che a questo punto mi pare di poter indicare come il tratto caratterizzante della figura del cane in Kafka, vale a dire l'ambiguità e di conseguenza la totale relatività, a seconda dei contesti, del valore di tale immagine, motivo che costituisce l'origine e lo stimolo della presente ricerca.

Capitolo 2

Antecedenti letterari

Il testi di Kafka, scrive Peter-André Alt in *Der ewige Sohn*, l'accurata biografia dedicata all'autore, dissimulano tanto le tracce del materiale biografico intorno a cui per lo più prendono forma, quanto quelle per così dire esterne, relative alle letture personali di Kafka, di cui da una parte si nutre la sua sete di avido lettore e dall'altra, di conseguenza, in qualche modo si impregnano i suoi stessi scritti¹. Nel corso dell'intero lavoro, a partire dai testi, si procederà a ricalcare le prime, le tracce riguardanti gli avvicendamenti biografici, dimostrando come paradossalmente in Kafka – giacché ogni elaborato letterario è non solo rappresentazione ma ancor più interpretazione personale delle proprie circostanze biografiche – sia la letteratura, come sostiene Oliver Jahraus, a spiegare la vita e non viceversa²; un capitolo preliminare è invece dedicato ad alcuni scritti di due contemporanei di Kafka, due importanti autori, oggi considerati due padri della modernità, entrambi molto prolifici, che influenzarono sensibilmente gli ambienti letterari del loro tempo e che il giovane Kafka amò e apprezzò sopra tutti gli altri: Hugo von Hofmannsthal e Thomas Mann.

A testimoniarlo è una serie di richiami, a questi due autori, inscritti nel rapporto tra Kafka e Max Brod, per Kafka oltre che un amico un termine di riferimento dialogico costante, come documenta innanzitutto la fittissima corrispondenza tra i due. Inoltre, relativamente al periodo in cui Kafka non tiene ancora un diario (ne inizia la stesura solo tra il 1909-1910) e del carteggio con gli amici non ci è pervenuto che un numero molto esiguo di lettere (la corrispondenza si intensifica solo a partire dal 1908-1909), le indicazioni e le testimonianze di Max Brod – malgrado le riserve con cui in alcuni casi pure devono essere accolte – si riveleranno importanti, in particolare quelle comprese nel già citato *Franz Kafka. Eine Biographie*: un documento da cui, al di là dei tentativi da parte di Brod biografo di delinearci il 'suo' Kafka, si ricavano informazioni sugli interessi e le frequentazioni del giovane autore – grazie alle quali è perciò possibile, almeno in parte, colmare le lacune in assenza di fonti dirette (parliamo nello specifico degli anni dell'università) – e di grande valore perché fondato sulla conoscenza personale di Kafka, sul rapporto di profonda amicizia e scambio di idee, impressioni e suggestioni che legò i due uomini dal 1902, quando non erano ancora ventenni, fino alla morte prematura di Kafka.

Esaminando, attraverso alcuni tra i riferimenti più rappresentativi, le modalità con cui il giovane Hofmannsthal e Thomas Mann si avvalgono nel loro linguaggio poetico dell'immagine degli animali e del cane in particolare e le ragioni che conducono alla

¹ P.-A. Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, Beck, Monaco 2005, p. 145.

² O. Jahraus, *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparat*, Reclam, Stoccarda 2006, p. 170.

sua effettiva adozione, il capitolo prelude già all'autore a cui la monografia è dedicata; il tentativo è infatti quello di lasciare emergere dal tratteggio in positivo del cane in Hofmannsthal e in Thomas Mann un primissimo ritratto in negativo del cane in Kafka.

1. Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal è senza dubbio uno degli autori di lingua tedesca che Kafka conosceva meglio, e che iniziò a leggere giovanissimo, forse ancora liceale, data la sua predilezione, specie in giovinezza, per la letteratura contemporanea. Hofmannsthal, ricordiamo, era di soli nove anni maggiore di Kafka ma fu, com'è noto, scrittore precocissimo e fin da subito molto apprezzato dai contemporanei.

Un primo contatto con le opere dell'autore viennese deve essere avvenuto attraverso la rivista fondata da Ferdinand Avenarius (fratello del filosofo Richard) nel 1887, «Der Kunstwart», un mensile sulla letteratura, la pittura, la musica, il teatro, ricco di illustrazioni e spartiti, allora molto in voga tra i giovani intellettuali e a cui anche Kafka fu abbonato dal 1900 al 1904³. Qui, ad esempio, nel giugno del 1900 apparve l'atto unico *Der Tod des Tizian*. Nel febbraio del 1904 uscì invece sulla «Neue Deutsche Rundschau», altra rivista molto cara a Kafka – la lesse a partire dal 1902 praticamente per tutta la vita⁴ – lo scritto *Das Gespräch über Gedichte*. L'anno successivo nella raccolta intitolata *Das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen* venne pubblicato anche *Ein Brief*, precedentemente apparso in due puntate su «Der Tag» di Berlino, il 18 e il 19 ottobre del 1902. In generale, nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento comparvero, soprattutto in giornali e riviste (letture che il giovane Kafka prediligeva), sia austriaci che tedeschi – tra le riviste ricordiamo inoltre i «Blätter für die Kunst» di Stefan George – gran parte dell'opera lirica, drammatica e narrativa composta da Hofmannsthal in quegli anni.

Da Max Brod sappiamo che nel 1904 Kafka gli regalò una copia – si trattava di un'edizione limitata della Insel, con la rilegatura in pergamena impreziosita da un'illustrazione – del dramma *Das kleine Welttheater oder die Glücklichen* composto da Hofmannsthal nel 1897, e che proprio quest'opera suggerì ai due amici l'idea di uno scritto a quattro mani che doveva intitolarsi, con diretto riferimento al dramma di Hofmannsthal, *Die Glücklichen*. Sempre Brod ci informa che l'anno successivo, nel 1905, in occasione del suo compleanno, Kafka gli donò anche la raccolta di poesie di George *Das Jahr der Seele* (1897)⁵, che è poi il punto di partenza da cui scaturisce il dialogo tra Gabriel e Clemens, i due interlocutori di *Das Gespräch über Gedichte*. Scrive Leonhard M. Fiedler:

Der Chandos-Brief und *Das Gespräch über Gedichte*, die für Kafkas Anfänge so wichtig wurden, dürften einen beständigen Gesprächsstoff für beide gebildet haben, und man kann annehmen, daß Kafka wie auch Brod – vor allem in den frühen Jahren, aber sehr wahrscheinlich auch später – so gut wie jede Zeile lasen, die von Hofmannsthal erschien⁶.

³ K. Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Francke, Berna 1958, p. 103.

⁴ *Ivi*, p. 213. Brod dice a Wagenbach: «Aus der Universitätszeit sind mir lebhaft die Stapel der Hefte des *Kunstwart* und der *Neuen Rundschau* in Kafkas Zimmer in Erinnerung». Quest'ultima rivista, si vedrà, sarà fondamentale anche per la ricezione di Thomas Mann.

⁵ M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit., p. 82.

⁶ L. M. Fiedler, *Um Hofmannsthal. Max Brod und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Notizen*, «Hofmannsthal-Blätter», 30, 1984, pp. 23-45, qui p. 25.

Col tempo Hofmannsthal acquistò per Brod sempre maggiore significato⁷, come dimostra anche il tentativo di entrare personalmente in contatto con il poeta (si conserva oggi una decina di lettere della loro corrispondenza), ne divenne un grande conoscitore ed estimatore. I fatti sopra riportati, di cui lo stesso Brod ci dà notizia, documentano però che fu proprio Kafka a introdurre Brod, nei primi anni della loro amicizia, all'opera di Hofmannsthal e a determinarne perciò in qualche modo anche la ricezione da parte dell'amico. Brod, di conseguenza, poté essere il primo a riconoscere e segnalare le profonde affinità di pensiero tra i due scrittori, tanto che in una lettera a Hofmannsthal, datata 23 settembre 1925, in risposta a una reazione negativa del poeta a seguito della lettura di *Der Heizer* di Kafka, Brod ebbe a scrivere:

Ihr Urteil über Kafka hat mich in große Verwirrung gebracht. Es ist ganz einfach undenkbar, unausdenkbar – wiese, um mit *Reubeni* zu sprechen, auf eine Verwirrung in den »oberen Welten« hin, wenn zwischen Ihnen und Kafka nicht Harmonie herrschen sollte⁸.

L'interesse e l'ammirazione di Kafka per l'opera di Hofmannsthal continuarono anche successivamente – meno entusiasmo egli mostrò presumibilmente nei confronti dell'aura artificiosa che circondava il poeta⁹ – ma è senz'altro nelle prime opere, tuttavia, che Kafka deve aver sentito con l'autore una più profonda affinità. Vale a dire in

⁷ Nel 1958 Max Brod pubblicò il libro intitolato *Mira. Ein Roman um Hofmannsthal*, Kindler, Monaco 1958.

⁸ L. M. Fiedler, *Um Hofmannsthal. Max Brod und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Notizen*, cit., p. 30. Nel 1902, nel dialogo fittizio intitolato *Über Charaktere im Roman und in Drama. Ein imaginäres Gespräch*, poi pubblicato anche nel 1917 in *Der Neue Roman. Ein Almanach*, di cui Kafka ricevette una copia direttamente da Kurt Wolff, lo scrittore Honoré de Balzac, uno dei due interlocutori, paragona l'artista a un fochista (da qui poi, non si esclude, l'idea di Kafka, nel racconto *Ein Besuch im Bergwerk*, di parlare degli scrittori come di capi ingegneri scesi in miniera, cfr. nota 59 p. 118). Dice Balzac a Hammer-Purgstall, l'orientalista austriaco che tradusse in tedesco tra le molte opere anche il *Divan* di Hafez (SW XXXI, pp. 32-33): «Entsinnen Sie sich da einer sonderbarer, beinahe Mitleid erregenden Gestalt, die gegen Abend aus seiner Lücke des Maschinenraumes auftauchte und sich für eine Viertelstunde oben aufhielt, um Luft zu schöpfen? Der Mann war halbnaakt, er hatte ein geschwärztes Gesicht und rote, entzündete Augen. Man hat Ihnen gesagt, daß er der Heizer der Maschine ist. Sooft er heraufkam, taumelte er; er trank gierig einen großen Krug Wasser leer, er legte sich auf einen Haufen Werg und spielte mit dem Schiffshund, er warf ein paar scheue, fast schwachsinnige Blicke auf die schönen und fröhlichen Passagiere der ersten Kajüte, die auf der Deck waren, sich an den Sternen des südlichen Himmels zu entzücken; er atmete, dieser Mensch, mit Gier, so wie er getrunken hatte, die Luft, welche durchfeuchtet war von einer in Tau vergehenden Nachtwolke und dem Duft unberührten Palmeninseln, der über das Meer heranschwebte; und er verschwand wieder im Bauch des Schiffes, ohne die Sterne und den Duft der geheimnisvollen Inseln auch nur bemerkt zu haben. Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen. [...] Sein (*des Künstlers*) Schicksal ist nirgends als in seiner Arbeit. Er soll sich nirgends anders seine Abgründe und seine Gipfel suchen wollen. [...] In seiner Arbeit hat er alles. [...] Und so geschickt sind sie (*die Dichter*), in das Auf und Nieder aller menschlichen Seelen das Spiegelbild ihrer eigenen Ekstasen und Abspannungen hineinzuzeichnen, daß allmählich, mit der Zunahme der lesenden Menschen und der unheimlichen Ausgleichung der Stände, an welcher wir leiden, die sonderbarsten Erscheinungen auftreten werden, und zwar nicht vereinzelt, sondern in Masse».

⁹ A seguito di una lettura pubblica di poesie che Hofmannsthal tenne a Praga il 16 febbraio del 1912, occasione in cui peraltro Kafka e Brod vennero presentati al poeta (cfr. M. Brod, *Der Prager Kreis*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1979, p. 173) Kafka annota sui diari (KKAT, p. 379; *Confessioni e diari*, p. 336): «Hofmannsthal liest mit falschem Klang in der Stimme. Gesammelte Gestalt, angefangen von den an den Kopf gepreßten Ohren».

quelle opere che, dal punto di vista tematico, non si stancavano di esplorare e denunciare l'insufficienza dell'estetismo, la frattura tra l'arte e la vita, l'opposizione tra l'esistenza sociale 'giusta' e quella estetica sterile, e che formalmente, avvertendo il giovane Hofmannsthal l'inadeguatezza e l'insufficienza delle parole, si caricano di immagini, oggetti, colori, di ogni visualità, in maniera molto più spiccata rispetto alle opere della maturità, quando, dedicandosi principalmente al teatro (i primi drammi lirici non erano pensati per il palcoscenico), Hofmannsthal sembra tornare a confidare, ancora Fiedler, nel potere della parola¹⁰.

Le opere che ho scelto di prendere in considerazione in questo contesto sono il racconto *Gerechtigkeit*, la poesia *Über Vergänglichkeit* e i già citati *Ein Brief* e *Das Gespräch über Gedichte*.

Hofmannsthal compose il breve racconto scritto in prima persona intitolato *Gerechtigkeit* il 26 maggio del 1893, poco dopo la redazione dell'atto unico *Der Tor und der Tod*, avvenuta tra marzo e aprile. E le due opere sono infatti affini per tematica: al centro di entrambe vi è la riflessione sul rapporto tra arte e vita, la riflessione sull'estetismo, come già accennato, un tema caro al giovane Hofmannsthal che se ne sentiva coinvolto in prima persona; riferendosi al racconto egli annoterà infatti sui diari: «*Gerechtigkeit*, eine persönliche Anekdote in Märchenform»¹¹.

Va detto subito che *Gerechtigkeit* fa parte di quegli scritti inediti – che Kafka non ebbe pertanto modo di conoscere (uscì postumo sulla «*Deutsche Zeitung*» il 25 dicembre del 1929) – composti a partire dal 1892, che il giovanissimo Hofmannsthal concepì e intese come *Prosagedichte*, e che nacquero probabilmente sotto l'influsso delle *Poesie in prosa* di Turgenev prima, a cui Hofmannsthal si dedicò intensamente nel 1890¹², e dei *Petits Poèmes en Prose – Le spleen de Paris* di Baudelaire dopo, letti nel 1893, l'anno in cui, non a caso, i *Prosagedichte* di Hofmannsthal raggiunsero il loro culmine. Di tutti gli scritti raccolti espressamente sotto questa dicitura Hofmannsthal ne pubblicò però soltanto uno, quello intitolato *Das Glück am Weg*, composto presumibilmente anch'esso nel maggio 1893 e apparso, sotto lo pseudonimo di Loris, il 30 giugno dello stesso anno sulla «*Deutsche Zeitung*», un racconto molto simile peraltro a *Gerechtigkeit*, almeno tematicamente (quanto alla forma presenta un minore allegorismo, tanto che si pensa Hofmannsthal abbia preso spunto da un viaggio nel sud della Francia realmente intrapreso nel settembre dell'anno precedente).

¹⁰ L. M. Fiedler, *Hofmannsthal und Kafka*, «Hofmannsthal-Blätter», 27, 1983, pp. 62-65, qui p. 64. Scrive Fiedler: «Als Hofmannsthal dann mehr und mehr zur Macht des Wortes zurückfindet, wird dieser (*Kafka*) skeptisch. Nun ist es Hofmannsthal, der sich mehr und mehr an Vorbildern – auf dem Theater vor allem – inspiriert und damit gleichzeitig verstärkt an das Rampenlicht der Öffentlichkeit tritt. Man ist versucht, zu sagen: Im selben Maß, in dem Hofmannsthal den Weg ins Soziale beschreitet, tritt Kafka (innerlich, seiner Entscheidung nach – denn er war noch nicht »an der Öffentlichkeit«) den Rückzug ins Private an. [...] Ich kann mir vorstellen, daß Kafka das Märchen von der *Frau ohne Schatten* geschätzt hat oder daß er, hätte er den vollendeten *Turm* gekannt, sich erneut zu Hofmannsthal hingezogen gefühlt hätte. Er hätte wohl bemerkt, daß Hofmannsthal auf dem Weg über die Weltliteratur hier wieder zu privateren Mythen findet. Vielleicht hätte er im *Turm* ein seinen Bau nicht unähnliches Gebäude gesehen, ein sichtbares allerdings, über der Erde, vielleicht auch ein Pendant zu seinem *Schloß*».

¹¹ SW XXIX, p. 403.

¹² Il 5 luglio del 1890 Hofmannsthal appunta sui diari (HvH GW *Aufzeichnungen 1889-1929*, p. 314): «Turgenev, Gedichte in Prosa. Die Gedichte in Prosa, reine Lyrik, lose Gedanken, kleine Bilder, Allegorien. Ein Schimmer von Subjektivität über allem. Das Aufgreifen des Alltäglichen, die meisterhaften kleinen Naturskizzen erinnern an die Spätromantiker, die Stimmung von Eichendorff. Heine, Helmer etwas variiert».

Proprio nel tentativo di mettere in luce le affinità più profonde di pensiero e di immaginazione non sempre immediatamente ravvisabili tra Hofmannsthal e Kafka¹³, troverà qui spazio anche una breve analisi dedicata al racconto *Gerechtigkeit*, «l'aneddoto personale in forma di favola».

Nel racconto l'io narrante riferisce dell'arrivo, all'interno del giardino in cui siede, di un angelo e del loro conseguente, singolare incontro. L'ambientazione è descritta minuziosamente: dinanzi al protagonista, seduto su una panchina al centro di un rigoglioso giardino primaverile dove le api ronzano tra gli alberi rosei dei peschi in fiore, sale lo stretto viottolo ricoperto di ghiaia che conduce fino allo steccato. Dalla porticina dello steccato balza d'improvviso nel giardino un cane, un aggraziato levriero dalle lunghe zampe, seguito dal suo giovane padrone, un angelo biondo e snello, «uno degli snelli paggi di Dio»¹⁴, che entra nel giardino chiudendo dietro di sé la porticina. L'angelo indossa il tipico abito medievale dei paggi: i calzari a punta rialzata, una veste color smeraldo dalle maniche rigonfie, la corazza, al lato una lunga spada e fissato alla cintura, a completare il tutto, il pugnale.

Alla vista del bellissimo e distinto angelo che procede nella sua direzione, l'io narrante si domanda se questo gli rivolgerà la parola. Nel giardino, oltre al protagonista, si trova un bambino, il figlio del giardiniere, che gioca coi fiori caduti dagli alberi. È lui il primo che, colpito dalla bellezza delle scarpe dell'angelo, gli rivolge la parola: «Schöne Schuh hast du, sehr schöne!»¹⁵. Dopo che l'angelo avrà spiegato al bambino l'origine della bellezza delle proprie scarpe – queste sono state infatti ritagliate dal mantello della Madonna – e ora anche il protagonista pone la sua attenzione sui gambali («Die Schuhe waren aus Goldstoff und irgendwelche rote Blumen oder Früchte eingewebt»¹⁶), l'angelo giunge finalmente davanti all'io narrante che, in segno di rispetto, si alza in piedi e lo saluta togliendosi il cappello. Pure, lo splendore che da lontano l'io narrante aveva scorto sul volto dell'angelo e che dal suo volto pareva diffondersi tutt'intorno, provoca inaspettatamente, a uno sguardo ravvicinato, un turbamento nell'animo del protagonista: i lineamenti del volto dell'angelo sono sì di meravigliosa finezza e bellezza, ma i suoi occhi azzurri hanno «uno sguardo cupo, quasi minaccioso»¹⁷, e i capelli d'oro non hanno «nulla di vivo»¹⁸, emanano anzi «un sinistro luccichio metallico»¹⁹. Accanto all'angelo, anche il cane, una zampa posteriore graziosamente sollevata, osserva ora con occhi attenti l'io narrante.

Latmosfera idilliaca evocata fino a quel momento si dissolve definitivamente non appena l'angelo, con tono altero, rivolge diretta la sua domanda al protagonista: «Bist

¹³ Già K. Wagenbach (*Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, cit., pp. 121-123), studioso attento e perspicace, aveva segnalato l'indiscutibile influenza che Hofmannsthal aveva esercitato sul giovane Kafka. Considerando anzi il poeta un vero e proprio modello per Kafka, Wagenbach ha richiamato l'attenzione sul primo scritto kafkiano pervenutoci, *Beschreibung eines Kampfes*, che a suo parere risente in maniera diretta e alquanto manifesta di questo influsso, come dimostrerebbe l'utilizzo di determinati elementi stilistico-formali, ad esempio la forma dialogica e il motto in versi in apertura (come in *Das Gespräch über Gedichte*).

¹⁴ SW XXIX, p. 229. «[E]iner von den schlanken Pagen Gottes».

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*. «[D]ie dunkelblauen Augen blickten finster, fast drohend».

¹⁸ *Ibidem*. «[D]as goldene Haar hatte nichts lebendiges».

¹⁹ *Ibidem*. «[G]ab ein unheimliches metallisches Blinken».

du ein Gerechter?»²⁰ chiede. Come colto impreparato, l'io narrante, che cerca di abbozzare un sorriso, non risponde direttamente alla domanda: «Ich bin nicht schlimm. Ich habe viele Menschen gern. Es gibt so viel hübsche Dinge»²¹. Le parole evasive dell'uomo, che suonano come attenuanti, rivelano la sua cattiva coscienza al riguardo. L'angelo non è soddisfatto della risposta; come se non avesse nemmeno udito le parole dell'uomo e con «l'impazienza tipica dei signori che ripetono ai loro servi l'ordine che questi non hanno afferrato subito»²², egli rivolge nuovamente, quasi identica, la sua domanda: «Bist du gerecht?»²³, mentre con la mano destra estrae un poco il pugnale dal fodero. L'io narrante si fa inquieto, non gli riesce di pensare né di afferrare il senso di quella parola, della parola 'giustizia', cerca invano di raccogliere i pensieri. Infine dice:

Ich habe so wenig vom Leben ergriffen [...] aber manchmal durchweht mich eine starke Liebe und da ist mir nichts fremd. Und sicherlich bin ich dann gerecht: denn mir ist dann, als könnte ich alles begreifen, wie die Erde rauschende Bäume herauftreibt und wie die Sterne im Raum hängen und kreisen, von allem das tiefste Wesen, und alle Regungen der Menschen...²⁴

Allo sguardo sprezzante dell'angelo, l'io narrante, «schiacciato dalla consapevolezza della propria insufficienza»²⁵, si interrompe e si sente arrossire di vergogna. La sua cattiva coscienza, svelata dall'ambiguità delle parole pronunciate in risposta alla domanda dell'angelo, è causata dalla sua incapacità di poter essere giusto, dalla mancanza, per così dire, dei presupposti per esercitare la 'giustizia' di cui l'angelo, come la Morte personificata in *Der Tor und der Tod*, si fa messaggero (*angēlus*, appunto, dal greco ἄγγελος, «messaggero») e insieme ammonitore.

Nel sentimento di forte amore verso il creato intero da cui qualche volta l'io narrante si sente pervadere, e di unità con esso, quando, come d'improvviso, più nulla gli è estraneo, egli, dice, si sente giusto. È in quei momenti che gli pare di poter comprendere tutto della natura, del cosmo, degli uomini; di comprendere come la terra dia vita ad alberi fruscianti e come le stelle siano sospese nello spazio e ruotino; gli pare di poter capire di ogni essere il senso più profondo, di cogliere e intendere i più profondi moti degli uomini. Ma in questo vago, superficiale e isolato sentire che abbraccia indistintamente tutto e tutti non si verifica la 'giustizia', come il sorriso sprezzante dell'angelo dà a intendere. Cos'è allora la giustizia di cui si parla? Qual è il suo significato nel racconto? L'angelo conclude dicendo: «Gerechtigkeit ist alles [...] Gerechtigkeit ist das Erste, Gerechtigkeit ist das Letzte. Wer das nicht begreift, wird sterben»²⁶. Così dicendo volta le spalle all'uomo e scompare poco alla volta, a tratti, prima le gambe snelle fino al ginocchio, poi i fianchi, infine le spalle, i capelli d'oro, il berretto, accompagnato dallo sguardo dell'io narrante. Dietro l'angelo, il cane: «[...] zeichnete sich am obers-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, pp. 229-230.

²² *Ibidem*. «[I]n seinen Worten war ein Schatten von der herrischen Ungeduld, wie wenn man einem Diener einen Befehl wiederholt, weil er nicht gleich verstanden hat».

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*. «[E]in vernichtendes Bewusstsein meiner Unzulänglichkeit».

²⁶ *Ibidem*.

ten Stiegenabsatz in zierlich-scharfen Konturen ab und sprang dann mit einem Satz *ins Unsichtbare* (corsivo dell'autrice)»²⁷. Proprio quest'ultima parola, a mio parere, dà la misura di quanto sia profonda e irreparabile la frattura che separa l'io narrante dalla realtà; giocando sulla posizione centrale che l'uomo occupa all'interno del giardino, da dove non gli è consentito vedere cosa c'è oltre il recinto, Hofmannsthal può così lasciare che il protagonista del racconto chiami 'invisibile' tutto ciò che è al di fuori del giardino: la vita vera.

Così come Claudio, il protagonista del dramma *Der Tor und der Tod*, ha dedicato tutta la sua vita all'arte, alla meditazione, all'osservazione, e deve ammettere a se stesso, quando giunge la Morte, che una tale esistenza non gli ha che nociuto, allo stesso modo l'io narrante protagonista di *Gerechtigkeit*, anch'egli una natura contemplativa e perciò passiva, come conferma la sua posizione appartata di osservatore all'interno del giardino recintato – luogo artificiale, microcosmo idilliaco separato dal caos terrestre circostante, e insieme luogo nostalgico e illusorio, simbolo del paradiso in cui l'uomo è stato creato ma da cui viene poi cacciato (immagine a cui Hofmannsthal ricorre di frequente) – si dimostra in fondo pienamente consapevole della propria condizione, tant'è che esordisce ammettendo: «Ich habe so wenig vom Leben ergriffen»²⁸.

Il concetto di 'giustizia' non va perciò inteso in senso strettamente morale; giustizia è qui giustizia dinanzi alla vita, essere giusto vuol dire porsi nel giusto rapporto alla vita; giustizia è partecipazione attiva e reale alla vita e non contemplazione estetica di essa; si consideri, ad esempio, la percezione della realtà che ha Claudio, all'inizio del dramma: alla finestra, egli osserva ormai anche il mondo reale che è fuori come un quadro incorniciato. Il presupposto fondamentale della 'giustizia' è l'integrazione sociale, il rapporto con gli altri uomini, l'essere uomo tra uomini, il legame interpersonale concreto e quotidiano piuttosto che, in una condizione di straniamento, un isolato e generico sentimento di unione con le creature e la natura circostante.

Questa lettura del termine 'giustizia' chiarisce del resto la funzione della figura dell'angelo rispetto al protagonista. Così come viene descritto, l'angelo, al contrario dell'io narrante, rappresenta il legame e la dipendenza: nelle tipiche vesti da paggio medievale egli è – nel rapporto di fedeltà e sottomissione, ma anche di fiducia reciproca, che lega un paggio al suo signore – emblema del legame dell'uomo ai suoi simili, del legame terreno; essendo poi un angelo mandato da Dio, con ai piedi le scarpe ritagliate dal mantello della Vergine Maria, egli diviene chiaramente simbolo del legame con la dimensione celeste, immagine della spiritualità. Da qui poi, infine, il significato della comparsa del cane: nella figura del grazioso levriero di cui l'angelo è il padrone, verso il quale infatti l'animale solleva ripetutamente lo sguardo con devozione, non fa che ripetersi il motivo della fedeltà e della dipendenza di cui questa volta l'angelo costituisce il vertice. Da tutta questa rete vitale di rapporti l'io narrante, osservatore solitario all'interno del giardino, è invece assolutamente escluso.

Da luogo del ritiro scelto dal protagonista, il giardino diviene così improvvisamente, alla fine del racconto, luogo del giudizio, tribunale²⁹: «Wer das nicht begreift, wird sterben» suona l'ammonimento-verdetto dell'angelo-giudice. Come spesso accade in

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ C. Jäger-Trees, *Aspekte und Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, Haupt, Stoccarda 1988, p. 61.

Hofmannsthal, anche questo racconto presenta un finale piuttosto controverso. Si può interpretare l'utilizzo del futuro («wird sterben») come finale aperto, segno dell'opportunità concessa al protagonista di correggere il proprio atteggiamento, dunque la concretizzazione dell'ideale artistico di Hofmannsthal che aspira all'unione di vita e arte (e che l'autore, personalmente, vedrà in qualche modo realizzato più tardi nell'attività teatrale). Ma il tempo futuro potrebbe qui anche leggersi come ineluttabilità: chi non comprende che «giustizia è tutto» non può insomma che andare incontro alla morte. Le parole dell'angelo potrebbero anzi enunciare una sentenza ancora più amara di quanto non appaia sulle prime: un'allusione cioè al fatto che coloro i quali non prendono parte alla vita vera, alla vita attiva, sono in fondo già morti, sono dei morti in vita: «Ich habe nicht gelebt!»³⁰ dirà ad esempio Claudio alla Morte giunta per sottrarlo alla vita.

La costellazione degli elementi antitetici incontrati nella prosa *Gerechtigkeit* – il giardino e lo spazio circostante, la morte (di chi si trova al suo interno) e la vita (di chi è al di fuori) – ci conduce, se anche indirettamente, al secondo testo di cui voglio occuparmi.

Il 3 luglio del 1894, da Döbling, il giovane Hofmannsthal scriveva in una lettera all'amico Richard Beer-Hofmann:

Hier heraußen ist alles so unsäglich merkwürdig, der alte große Garten mit den vielen toten Menschen die darin herumgegangen sind und den fremden lebendigen, die außer am Gitter vorbeigehen und der alten gnädigen Frau, die in dem gelben Salon am Sofa liegt, immer schwächer und immer wachsbleicher wird und dabei in dieser großen Weise vom Leben und Sterben redet und sich mit einer so wundervollen Wesentlichkeit die vergangenen Dinge zurückruft³¹.

La donna di cui Hofmannsthal parla è Josephine von Wertheimstein (1820-1894) – la sua villa a Döbling era divenuta in quegli anni uno dei maggiori punti d'incontro per artisti e intellettuali viennesi del tempo – con la quale, malgrado la notevole differenza d'età, Hofmannsthal, allora ventenne, aveva stretto una bella e forte amicizia. Appena due settimane dopo, il 16 luglio, la donna, da mesi ormai gravemente malata, moriva; questa la dolorosa circostanza che innesca la riflessione sulla morte e ispira la composizione della lirica intitolata *Über Vergänglichkeit*, la prima di un gruppo di terzine, 52 versi in tutto³², scritte nell'estate del 1894. L'anno dopo Hofmannsthal inviò la lirica a Stefan George, il quale, nel marzo del 1896, la pubblicò sulla sua rivista, i «Blätter für die Kunst». Da quel momento in poi Hofmannsthal la inserì in tutte le raccolte poetiche – motivo per cui Kafka ebbe senz'altro modo di conoscerla.

La poesia recita:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

³⁰ SW III, p. 71.

³¹ E. Weber (a cura di), *Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel*, Fischer, Francoforte sul Meno 1972, p. 33.

³² La seconda, *Terzine II – Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen*, la terza, *Terzine III – Wir sind aus solchem Zeug*.

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.
Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.
Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und mein Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,
So eins mit mir wie mein eignes Haar³³.

Come anticipa il titolo, la poesia è una riflessione³⁴, a partire da una precisa percezione sensoriale nel presente («Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen»), sulla caducità della vita, sullo scorrere inesorabile del tempo.

Per quanto effimera e inafferrabile la natura di quella percezione – il fiato della donna sulla propria guancia – (meno effimera tuttavia di un semplice ricordo) il suo perdurare rende incomprensibile l'irreparabilità della perdita: l'idea che cose, sensazioni e giorni tanto vicini possano all'improvviso cessare di essere, finiscano e siano passati per sempre. Malgrado l'interrogativo («Wie kann das sein, daß diese nahen Tage / Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?»), che esprime insieme stupore, angoscia, smarrimento e inafferrabilità, il tono dell'io lirico è in realtà quello lucido e consapevole di chi non solo sa bene ma anche vede perfettamente come tutto scivola e scorre via, come ogni forma di vita sia esposta a questo destino che nessuno può comprendere pienamente e che è in verità molto più terribile di quanto appaia espresso in parole e forse di quanto in generale le parole siano in grado di esprimere.

Conducendo lentamente alla morte, il trascorrere del tempo comporta in realtà già in vita un processo di dissoluzione, di perdita, in generale un cambiamento, costanti (in una lettera scritta nel giorno della morte di Josephine von Wertheimstein, Hofmannsthal diceva: «Es ist das Sterben, was gar so fürchterlich ist, nicht der Tod»³⁵), un processo che si rivela tanto più crudele in quanto investe ogni individuo in relazione alla propria persona, rendendo la percezione che ognuno ha del proprio sviluppo come estremamente discontinua. Poiché non esiste continuità tra l'io del presente e l'io del passato, nessuna identità tra l'io di oggi e quello di ieri, nemmeno tra quello di adesso e quello di un'ora prima³⁶, l'io del presente che guarda indietro al proprio io del passato è colto da un profondo e disorientante senso di alienazione, da una *Selbstentfremdung* tale da mettere in discussione la sua stessa natura umana: «Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt, / Herüberglitt aus einem kleinen Kind, / Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd».

È singolare che l'io lirico avverta più vicino e familiare il bambino che è stato un tempo, in un passato ormai lontano, piuttosto che l'io del presente che, sgusciato fuo-

³³ SW I, p. 45.

³⁴ In una lettera (SW I, p. 231) Hofmannsthal aveva definito i versi composti «reflectierende Terzinen».

³⁵ SW I, 1, p. 226.

³⁶ In *Gestern*, dramma lirico del 1891, Arlette dice (SW III, p. 34): «Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen, / Und fremd steh ich mir selbst gegenüber» e nel dramma *Der weiße Fächer* del 1897 dirà similmente Miranda (SW III, p. 174): «All unsre Einheit nur ein bunter Schein, / Ich selbst mit meinem eignen Selbst von früher, / Von einer Stunde früher grad so nah, / Vielmehr so fern verwandt, als mit dem Vogel, / der dort hinflattert».

ri da quel bambino, egli vede ora venirgli incontro più estraneo ed enigmatico che mai, nella figura di un cane³⁷. Eppure, se da una parte l'io lirico stenta a riconoscersi nel cane, dall'altra egli deve avvertire proprio quell'animale, in quel preciso momento, come la creatura a lui più simile, la sua immagine come quella che meglio racchiude ed esprime il suo sentire. Nel dipingere il proprio io come un cane «unheimlich stumm», prima ancora di «fremd», Hofmannsthal sembra lamentare che caducità vuol dire anche, per il poeta, perdita del linguaggio verbale o quantomeno timore dinanzi a questa angosciante eventualità. Il mutismo o meglio l'ammutolire del poeta non sarebbe del resto che il punto estremo di quella sensazione di insufficienza degli strumenti comunicativi di cui si dispone rispetto all'incommensurabilità delle 'cose', che l'io lirico aveva in qualche modo già avvertito e denunciato nella seconda terzina, quando aveva dichiarato: «Dies ist ein Ding / [...] viel zu grauenvoll, als daß man klage».

La quarta terzina cambia però la prospettiva. Se è vero che l'io non può conoscere unità né continuità ma solo dissoluzione, questa – intesa proprio come disgregazione di un'originaria unità – deve pur lasciare delle tracce, dei frammenti (di io) nel flusso temporale³⁸. L'io lirico intravede così l'esistenza di una sconfinata parentela che lega il 'disorganico' io del presente non al suo passato, ma al passato in generale, a una lontananza che l'io non ha vissuto e nella quale tuttavia è radicato («Daß ich auch vor hundert Jahren war»). All'inattuabile e illusoria unità e continuità dell'io si sostituisce l'unità e la continuità con gli avi «avvolti nel sudario», coi progenitori sconosciuti ma concreti; con questi l'io forma un tutt'uno, come ogni nostro capello è un tutt'uno con noi («So eins mit mir wie mein eignes Haar»). Questa idea di continuità come legame ininterrotto, e fisico, con gli antenati è il mezzo di cui l'uomo – il poeta³⁹ – teoricamente si avvale per combattere e in qualche modo opporsi alla caducità che minaccia la vita e l'individuo. Questo non può non richiamare alla mente il percorso artistico dello stesso Hofmannsthal: egli è scrittore eclettico e poliedrico perché in costante confronto con la lunga tradizione letteraria europea; tutte le sue opere, in particolare quelle della maturità che ripropongono miti e tragedie greche, drammi allegorici medievali e barocchi, non sono che la reazione dell'artista alla frantumazione di cui lui, il presente, la realtà circostante sono vittime, il tentativo estremo di contenere e dominare quella incessante disgregazione.

Ma, per tornare alla lirica, con quale io i nostri progenitori formano un tutt'uno? (Definire) il proprio io resta problematico; indubbia è soltanto la sua dissoluzione: «ich», «mein eignes ich», «mir», «ein kleines Kind», «mein eignes Haar», «meine (Ahnen)» hanno altrettanti referenti, equivalgono ad altrettanti io. La complessità di fondo di tali interrogativi costituisce del resto il motivo per cui Hofmannsthal ha defi-

³⁷ Nel racconto *Soldatengeschichte*, composto da Hofmannsthal l'anno successivo, il protagonista ripensa alla propria infanzia. Di nuovo, in una sorta di sdoppiamento, dai ricordi del passato emerge e va incontro al protagonista la figura di un bambino (SW XXIX, 2, p. 52): «[E]in Kind [...] zu dem er mehr als Du, zu dem er Ich sagen sollte und doch war in ihm ein solches Stocken der Liebe dass er nicht wusste was er mit dieser Gestalt anfangen sollte die ihm fremd war wie ein fremdes Kind, ja unverständlich wie ein Hund».

³⁸ Cfr. G. Baumann, *Continuität in der Vergänglichkeit - ...von nicht ausgeschlossen*, «Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne», 15, 2007, pp. 223-238. «Das Ich ist nicht unersetzbar, leicht scheint es löslich im Fluß der Zeit, deren verfremdende macht unablässig spürbar».

³⁹ In *Der Dichter und diese Zeit* (1906) Hofmannsthal scriverà (SW XXXIII, p. 138): «Ihm (dem Dichter) ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit Vergangenheit: in der Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten».

nito la poesia *Über Vergänglichkeit* (tutti e tre i componimenti) come «reflectierende Terzine»; il poeta si propone, in e con questi versi, di riflettere su questioni complesse e delicate che, proprio come aveva detto in riferimento alla caducità, nessuno può comprendere del tutto.

Sarà la poesia, si vedrà in *Das Gespräch über Gedichte*, a salvare l'individuo e la realtà dalla dissoluzione: rovesciando il punto di vista, la poesia riuscirà anzi a fare della dissoluzione dell'essere, della *Auflösung*, il suo fine ultimo, a fare di ogni io, e proprio in virtù della sua fugacità, il nuovo, potremmo definirlo, 'non-io lirico', del fiato, dell'ailito, del soffio – si ripensi al primo verso della poesia *Über Vergänglichkeit* – il suo autentico veicolo.

Come già detto, nel febbraio del 1904 sulla «Neue Deutsche Rundschau» compare per la prima volta con il titolo *Über Gedichte* lo scritto *Das Gespräch über Gedichte* che Hofmannsthal compose presumibilmente nei mesi estivi dell'anno precedente. Di nuovo un episodio riportato da Brod in *Franz Kafka. Eine Biographie* testimonia quanto la lettura di *Das Gespräch über Gedichte* in particolare avesse affascinato Kafka. Durante una delle tante vivaci e appassionate discussioni, nel corso delle quali i due amici esponevano i propri gusti letterari, citando i nomi degli scrittori e delle opere che più amavano, recitandone spesso lunghi passi a memoria, Brod ricorda la reazione di Kafka alla sua citazione di alcuni passi tratti da una novella di Gustav Meyrink, *Der violette Tod*:

Kafka rümpfte die Nase. Derartiges erschien ihm weithergeholt und allzu aufdringlich; was effektiv und intellektuell, künstlich erdacht anmutete, verwarf er (wobei er aber nie derartig katalogisierende Worte anwandte). In ihm war etwas (und das liebte er auch an andern) von der »leise redenden Stimme der Natur«, die Goethe ansprach. Als Gegenbeispiel, als das, was ihm gefiel, zitierte Kafka einen Passus von Hofmannsthal: »Der Geruch nasser Steine in einem Hausflur«. Und er schwieg lange, setzte nichts hinzu, als müsse dieses Heimliche, Unscheinbare für sich selbst sprechen. – Das machte einen so tiefen Eindruck auf mich, daß ich noch heute die Gasse und das Haus weiß, vor dem dieses Gespräch stattfand⁴⁰.

Si tratta proprio di una citazione da *Das Gespräch über Gedichte*, di un passo peraltro che lo stesso Hofmannsthal deve aver avuto particolarmente caro dato che ritroviamo la stessa immagine in una lunga lettera che egli scrisse il 18 giugno del 1895, dunque otto anni prima, all'amico Edgar Karg von Bebenburg. Nella lettera, un documento interessante perché si toccano molti dei temi poi sviluppati in *Ein Brief* (l'intero carteggio, redatto tra il 1892 e il 1895, occupa in realtà un posto di rilievo tra le corrispondenze giovanili dell'autore, tanto che lo stesso Hofmannsthal, qualche anno dopo, considerò l'ipotesi di darlo alle stampe) si legge: «[...] wie einem wird wenn man an einem heissen Tag unter eine kühle Hausflur mit nassen Steinfließen tritt»⁴¹.

Che Kafka accogliesse quest'opera con profondo entusiasmo non può stupire: nel fittizio dibattito poetologico tra Gabriel e Clemens, partendo da quella sensazione di 'unità con tutte le cose' di cui, con imbarazzo e cattiva coscienza poiché indice di man-

⁴⁰ M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit., pp. 58-59.

⁴¹ Cfr. M. E. Gilbert (a cura di), *Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg. Briefwechsel*, Fischer, Francoforte sul Meno 1966, pp. 81-82 e M. E. Schmid et al. (a cura di), *Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik, Regest Ausgabe*, vol. 1: 1874-1911, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003, pp. 262-265.

canza di vita vera, aveva riferito già il protagonista del racconto *Gerechtigkeit* – che è poi il sentire che contraddistingue l'individuo mosso dall'arte (sia esso autore o lettore) – Hofmannsthal definisce quale sia la funzione del linguaggio poetico, come, in particolare, questa non sia di tipo referenziale o mimetico ma piuttosto evocativo, per giungere, infine, all'elaborazione di una suggestiva teoria dei simboli e di una nuova, moderna poetica.

Prima di occuparmi di *Das Gespräch über Gedichte* vorrei menzionare alcuni passi tratti dal celebre *Ein Brief* (1902), altra opera molto apprezzata da Kafka. Perché in questo scritto, divenuto per antonomasia il manifesto della *Sprachkrise/Sprachskepsis* della Jahrhundertwende, Hofmannsthal da una parte sviluppa dettagliatamente (e lascia verificare) quanto, nel contesto della sua personale riflessione sulla caducità della vita (*Über Vergänglichkeit*), egli aveva già osservato, in qualche modo presagito e paventato, vale a dire, rispettivamente, la crisi dell'io, l'inadeguatezza del linguaggio e l'ammutolire del poeta; dall'altra preannuncia quanto sosterrà di lì a poco per bocca di Gabriel in *Das Gespräch über Gedichte*, lo scritto in cui tutto il negativo che aleggiava nelle opere precedenti viene interpretato in una prospettiva nuova e assolutamente positiva.

Nella lettera che Lord Chandos scrive al filosofo Francesco Bacone (la vicenda, ricordiamo, è ambientata nel 1603 in Inghilterra), il giovane promettente scrittore spiega all'amico i motivi della sua definitiva rinuncia all'attività letteraria a causa della crisi in cui è sprofondata da un paio d'anni e che lo ha ridotto al silenzio più totale, costringendolo ad abbandonare tutti i progetti letterari. In cosa consiste la sua crisi, lo stato che definisce di «inerzia spirituale»⁴²? Nell'impossibilità di proferire le parole di cui comunemente gli uomini si servono e più in generale nell'incapacità di pensare e parlare con logica su un qualsiasi argomento. La crisi non è pertanto una crisi solo linguistica: «Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen»⁴³. Tutto si sfalda; nulla si lascia più definire; si sfaldano spirito, anima, corpo⁴⁴; si sfalda insomma l'io, il perno intorno a cui doveva comporsi e ruotare il più ambizioso dei progetti letterari di Chandos: un'opera enciclopedica intitolata *Nosce te ipsum*. Attraverso quell'opera – una immensa raccolta di detti, pensieri, motti di personalità illustri e uomini del popolo, del passato e del presente, tratti da libri, manoscritti o discorsi, e insieme descrizioni dettagliate di feste, cortei, crimini atroci, casi di follia – egli avrebbe dato voce a quella «imperitura ebbrezza»⁴⁵ da cui talvolta veniva colto e che gli faceva apparire ogni cosa esistente come una sola entità, esperienze totalizzanti di cui egli stesso, di volta in volta, era il centro: «Überall war ich mitten drinnen»⁴⁶.

La profonda crisi che Lord Chandos descrive non costituisce tuttavia da sola, e perciò non esaurisce, il tema dell'opera; il maggior numero di pagine di cui la lettera si compone non è anzi riservato a essa. La crisi costituisce piuttosto la fase, indispensabile e perciò funzionale, di uno sviluppo ulteriore, il presupposto senza il quale non si giungerebbe a quelli che Chandos descrive poi come «freudige», «belebende», «gute

⁴² SW XXXI, p. 45. «[G]eistige Starrnis».

⁴³ *Ivi*, p. 49.

⁴⁴ *Ivi*, p. 48. «Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte »Geist«, »Seele« oder »Körper« nur anzusprechen».

⁴⁵ *Ivi*, p. 47. «[A]ndauernde Trunkenheit».

⁴⁶ SW XXXI, p. 48.

Augenblicke»⁴⁷. Questi momenti beati che consistono in una profonda corrispondenza con tutto il creato sono il risultato di un'estasi, di un'epifania:

Ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist – von woher?⁴⁸.

Al centro di questo sentire però, questa volta, non c'è più l'io come Chandos lo aveva avvertito in passato; queste esperienze riempiono piuttosto il suo essere, dandogli forma e consistenza, il suo essere che egli percepisce ora come vuoto, svuotato («geistlos» e «gedankenlos»⁴⁹):

Auch [...] die sonstige Dumpfheit meines Hirnes erscheint mir als etwas; ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinanderspielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberfließen vermöchte⁵⁰.

L'io non scompare ma cambia la sua posizione: non più un io al centro delle esperienze totalizzanti descritte, ma un io in grado di trasfondersi in ogni elemento circostante e di partecipare così, per un attimo, di un più ampio respiro cosmico.

In sostanza: con *Ein Brief* Hofmannsthal non fa che elaborare sul piano personale e intimo (si tratta delle confidenze di uno scrittore, affidate a un appropriato mezzo espressivo, appunto la lettera) quanto l'anno successivo andrà a teorizzare in maniera più strutturata in *Das Gespräch über Gedichte* (la forma dialogica servirà qui proprio ad attenuare il carattere programmatico); egli eleva, in altre parole, l'esperienza individuale di uno scrittore, che ha vissuto e patito il sottrarsi della lingua e tutto ciò che ne consegue, a poetica. Per tali motivi si può quindi considerare Gabriel un successore di Lord Chandos, i suoi principi poetici un riflesso delle vicende dell'altro, e dunque lo stesso *Ein Brief*, per così dire, un 'esperimento' poetologico che spiana la strada al *Gespräch*. Dove appunto il primato dell'immagine sulle parole, il decentramento dell'io e la percezione (da parte del poeta) della realtà come di oggetti disparati e non gerarchizzati che, proprio in virtù di ciò, danno luogo a inaspettate e inebrianti epifanie, divengono i presupposti della nuova poesia, della poesia moderna. Proprio come aveva tentato di comunicare Lord Chandos all'amico:

Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mir selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen⁵¹.

⁴⁷ *Ivi*, p. 50.

⁴⁸ *Ivi*, p. 51.

⁴⁹ *Ivi*, p. 50.

⁵⁰ *Ivi*, p. 52.

⁵¹ *Ivi*, p. 50.

Passiamo così a *Das Gespräch über Gedichte*. Quando all'ascolto di alcuni versi dedicati all'estate tratti dal ciclo *Das Jahr der Seele* di Stefan George (il nome di George non viene però menzionato, Gabriel rivela soltanto che si tratta di poesie tedesche), Clemens si stupisce di come questi riescano a esprimere in maniera così semplice, e – importante – senza servirsi di simboli, uno stato d'animo tanto complesso e sconfinato («Das ist der Zauberkreis der Kindheit»⁵² dice), Gabriel gli rammenta come il fine della poesia, di ogni buona poesia, nonché la legittimazione della sua esistenza, consista proprio nel dare espressione ai movimenti più profondi e segreti della nostra interiorità. È in precisi oggetti e singole immagini (in George, ad esempio, nei paesaggi e nelle stagioni) che i moti dell'animo umano si cristallizzano – «Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch?»⁵³ – e che ci è dato pertanto, per un attimo, dinanzi a una composizione lirica, «trovare noi stessi»:

Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie die wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. Zwar – unser »Selbst«! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal hier genistet haben. Und sind sie auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag⁵⁴.

Quello appena riportato è un passo fondamentale dell'opera. La concezione secondo cui non possediamo affatto il nostro io, che quanto siamo soliti definire tale può giungerci, per un attimo, in un «alito», soltanto dall'esterno (idea in opposizione a tutta una tradizione, basti pensare a Novalis⁵⁵), che anzi non siamo altro che uno spazio vuoto, un vuoto di essenza, un sottrarsi di sostanza, in cui «l'uno incontra l'altro», non conduce alla constatazione di una crisi o di una perdita. Al contrario, Gabriel afferma lieto: «Es ist wundervoll, wie diese Verfassung unseres Daseins der Poesie entgegenkommt: denn nun darf sie, statt in der engen Kammer unseres Herzens, in der ganzen ungeheuren, unerschöpflichen Natur wohnen»⁵⁶. La poesia, egli ricorda all'amico, è anzi l'unico mezzo che la natura possiede per riportarci a lei, l'unico modo perché l'uomo, sempre e solo per un momento, si dissolva in essa e divenga parte di un'esistenza (*Dasein*) diffusa e distribuita⁵⁷.

⁵² *Ivi*, p. 78.

⁵³ *Ivi*, p. 76.

⁵⁴ *Ivi*, p. 76.

⁵⁵ Si considerino a questo proposito le parole contenute nel *Blütenstaub-Fragment* numero 16 di Novalis: «Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt».

⁵⁶ SW XXXI, p. 76.

⁵⁷ In queste formulazioni di Hofmannsthal echeggiano le teorie di Ernst Mach, professore di matematica e fisica a Graz e Praga, poi di filosofia a Vienna, allo studio delle quali Hofmannsthal si dedicò molto probabilmente già a partire dal 1892 – e si è visto quanto già la poesia *Über Vergänglichkeit* ne sia debitrice – e poi nuovamente proprio intorno al 1902, quando nel frattempo Mach aveva acquistato ormai larga

Clemens avverte e segnala all'amico una differenza tra le liriche che questo gli legge entusiasta e quelle, ad esempio, che pure Gabriel aveva care, di Friedrich Hebbel. Si consideri la poesia di quest'ultimo in cui appaiono due cigni⁵⁸. Non sono questi due animali, chiede Clemens, dei simboli che stanno per altro, che significano altro? Non è questo d'altronde il fine del linguaggio poetico, così ricco di immagini e simboli? Gabriel si oppone con veemenza alle parole di Clemens, rifiutando l'idea secondo cui la poesia dice una cosa per un'altra: «Welch ein häßlicher Gedanke! Sagst Du das im Ernst? Niemals setzt die Poesie eine Sache für die andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen»⁵⁹. Alla domanda di Clemens che, come disorientato, chiede se non esistano quindi similitudini e simboli nella poesia, Gabriel ribatte, a prima vista paradossalmente: «Oh, vielmehr, es gibt nichts als das, nichts anderes»⁶⁰. Anche i due cigni della poesia di Hebbel, afferma Gabriel, 'significano', certo, ma non significano nient'altro che se stessi: cigni. Cigni visti però con gli occhi della poesia, che vede ogni cosa, ogni volta, per la prima volta. E aggiunge:

Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. *Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf* (corsivo dell'autrice).⁶¹

Più di ogni altro essere gli animali sono i veri geroglifici di cui Dio si serve per scrivere nel mondo cose che non si lasciano riprodurre per mezzo delle parole, cose di cui nessuna lingua può né sa parlare («In diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur,

fama. Nel celebre scritto intitolato *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* si abbandonava la concezione dell'io come unità sostanziale, come principio ordinatore della realtà circostante a favore della teoria dei *Wahrnehmungskomplexe* secondo cui, appunto, l'io non sarebbe che un complesso di percezioni fisiche, di sensazioni, di pulsioni e passioni, sempre contraddittorie, sempre incoerenti. Riporto a seguire un passo dello scritto di Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, WBG, Darmstadt 1991 (ed. orig. 1886), p. 31: «Wenn ich sage, das Ich ist unrettbar, so meine ich damit, dass es nur in der Einfühlung des Menschen in alle Dinge, in alle Erscheinungen besteht, dass dieses Ich sich auflöst in allem, was fühlbar, hörbar, sichtbar, tastbar ist. Alles ist flüchtig; eine substanzlose Welt, die nur aus Farben, Konturen, Tönen besteht. Ihre Realität ist ewige Bewegung, chamäleonartig schillernd. In diesem Spiel des Phänomens kristallisiert, was wir unser Ich nennen. Vom Augenblick der Geburt bis zum Tod wechselt es ohne Ruhe». Fautore nei primi del 1900 della ricezione, mediazione e diffusione del pensiero di Mach fu il critico Hermann Bahr, il quale riuscì – così come anche Robert Musil (cfr. R. M., *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, 1908) – a utilizzare le teorie gnoseologiche del filosofo, chiaramente molto sintetizzate, ridotte a formule chiave (un esempio è il saggio intitolato *Das unrettbare Ich*), in campo letterario, inserendole con successo nel dibattito poetologico della Jahrhundertwende. Nel saggio intitolato *Impressionismus* (H. B., *Impressionismus*, in Id., *Dialog vom Tragischen*, Fischer, Francoforte sul Meno 1904, pp. 102-114, qui p. 113) Bahr definiva l'opera di Mach «das Buch, das unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Generation auf das größte ausspricht», da qui la sua proclamazione dell'Impressionismo come filosofia. E continuava, parafrasando le parole di Mach in parte esposte sopra: «Alle Trennungen sind hier aufgehoben, das Physikalische und das Psychologische rinnt zusammen, Element und Empfindung sind eins, das Ich löst sich auf und alles ist nur eine ewige Flut, die hier zu stocken scheint, dort eiliger fließt, alles ist nur Bewegung von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen und Zeiten, die auf der anderen Seite, bei uns herüber, als Stimmungen, Gefühle und Willen erscheinen».

⁵⁸ Si tratta della lirica intitolata *Sie seh'n sich nicht wieder* (1841).

⁵⁹ SW XXXI, p. 77.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 79

ein Hund, eine Ratte, ein Käfer [...] mir mehr, als die schönste, hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist. [...] Diese stummen [...] Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle»⁶² aveva scritto già Lord Chandos). In questo sta la grandezza e la fortuna del poeta: perché anch'egli può interessare nei suoi scritti tali segni divini. Attraverso le parole di Gabriel, Hofmannsthal torna a esprimere il profondo fascino intriso di mistero che gli animali, tutti gli animali – quelli appartenenti alla lunga tradizione poetica, fortemente e ormai immutabilmente connotati, così come le piccole bestie assenti nella letteratura e generalmente disprezzate nel quotidiano per la loro bruttezza – esercitano su di lui, come moltissimi dei suoi lavori rivelano⁶³. In un appunto del 1918 Hofmannsthal scriverà ancora, questa volta indicando di singoli animali la peculiarità e dunque allegorizzandoli:

Takt – den wunderbarsten Takt hat die Natur in ihrer unaufhörlichen Chiffersprache, den Tieren. Die wunderwolle Übereinstimmung bei einem Reh zwischen der Intellektualität, der horchenden neugierigen Weise, der bestimmten Geschlechtlichkeit, der Aufmerksamkeit auf alles – der Abstand vom Reh zum hinbrütenden Raubtier – die Singvögel, die unaufhörliche Sprache, dies sich Hergeben in der kleinen Geschäftigkeit, die Unsichtbarkeit des Geschlechtes⁶⁴.

Così i cigni di Hebbel, e come loro gli altri elementi della poesia, non sono che segni che il linguaggio non è in grado di spiegare, di scomporre. Per questo è inesatto sostenere che la poesia dice una cosa per un'altra, perché, afferma Gabriel, non è possibile trovare parole né formulare pensieri e concetti in cui l'anima umana possa riversare un suo determinato stato emotivo meglio di quanto possa fare grazie a un'immagine. Verso la fine della sua lettera Chandos aveva scritto:

Die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, [...] eine Sprache (*ist*), von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen⁶⁵.

In questo senso il linguaggio poetico può essere definito simbolico e in questo senso il simbolo è l'elemento della poesia. Volentieri Gabriel acconsentirebbe all'impiego della parola «simbolo» se questa non fosse divenuta nel frattempo talmente piatta e vuota da ripugnarlo: «Ich möchte ein vom tiefsten Geist der Sprache geprägtes Wort erst von seiner Lehmkruste reinigen»⁶⁶.

⁶² *Ivi*, p. 52.

⁶³ Tra i maggiori studi dedicati alle figure di animali in Hofmannsthal cfr. H. Frink, *Animal Symbolism in Hofmannsthal's Work*, Lang, Francoforte-Berna-New York 1987 e il saggio di R. Böschstein, *Tiere als Elemente von Hofmannsthal's Zeichensprache*, «Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne», 1, 1993, pp. 137-164. Interessante anche la sezione, all'interno della sua storia della letteratura tedesca, che Ladislao Mittner dedica alle figure di animali in Hofmannsthal, in particolare proprio al cane e al cavallo, i due animali appartenenti alla sfera dell'aristocrazia e che ricorrono maggiormente nell'opera del poeta, soprattutto negli scritti giovanili (cfr. L. M., *Storia della letteratura tedesca – Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970) - Dal fine secolo alla sperimentazione 1890-1970*, tomo primo, Einaudi, Torino 2002, pp. 989-990, ed. orig., 1964-77).

⁶⁴ HvH GW *Aufzeichnungen 1889-1929*, p. 550.

⁶⁵ SW XXXI, p. 54.

⁶⁶ *Ivi*, p. 79.

Cos'è dunque un simbolo? Per spiegarlo, o meglio, per spiegare, da una nuova prospettiva, quale sia la natura del simbolo, e di conseguenza riabilitarlo, Gabriel si avvale dell'analogia tra il simbolo e il rituale del sacrificio.

Qual è l'origine del sacrificio animale? Bisogna immaginarsi la scena che ritrae il primo sacrificio in assoluto. Cosa fa sì che l'uomo, sentendosi odiato e perseguitato dagli dei, sentendosi in dissonanza con la natura circostante, avvertendo intorno a sé le anime dei morti avidi del suo sangue, possa credere, tramite l'uccisione di un animale, tramite lo scorrere del sangue della bestia, di espiare le proprie colpe e così placare la collera delle divinità, stabilendo anzi con esse un rapporto? La risposta: il momentaneo dissolversi (catartico) dell'io, del proprio essere nell'altro da sé. Il sacrificio, spiega Gabriel, è valido perché per un attimo l'uomo muore nell'animale che uccide, perché per un attimo il sangue che egli vede scorrere nelle proprie mani, lungo le proprie braccia è il 'proprio' sangue e non più quello del bue o dell'ariete. Questa identificazione è possibile perché l'uomo avverte l'animale come l'essere a lui più vicino, come un suo simile, una creatura costituita della sua stessa sostanza e insieme, tuttavia, come l'altro da sé:

[...] trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle⁶⁷.

Poiché anzi l'identità assoluta animale-uomo non dura che un attimo, imprescindibile, all'origine, è proprio la percezione da parte dell'uomo della diversità – che il sacrificio deve appunto cancellare: «Und ein Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut [...]; er muß, ein Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben»⁶⁸.

Con il sacrificio l'animale muore al posto dell'uomo, la sua morte si sostituisce al suicidio (che l'uomo non ha il coraggio di compiere) ed egli può anzi sperimentare, per così dire, la morte in vita. Alla base di questo atto simbolico compiuto dall'uomo vi è un processo psicologico, quello fondato appunto sull'immaginazione-identificazione, e questo processo psicologico, secondo Gabriel, coincide esattamente con quello artistico che dà origine alla poesia e che la poesia a sua volta aziona: come nel sacrificio rituale l'uomo per un attimo muore nell'animale, così nella poesia noi ci dissolviamo nei simboli, nei simboli che hanno il potere di incantarci, di ipnotizzarci. Medesima, del resto, è la funzione: l'esperienza per il soggetto di un'identità che, per un attimo, supera quella individuale a favore di un'altra che è universale. A permetterlo, conclude Gabriel, il fatto (la verità) che gli uomini e il mondo non sono cose diverse («[...] wir und die Welt (*sind*) nichts Verschiedenes»⁶⁹), l'abbattimento, in altre parole, del dualismo io-realtà, e così anche del dualismo soggetto-oggetto, fisico-psichico, e la conseguente fusione di ogni coppia di elementi.

Interessante ai fini della mia indagine è poi, più in generale, l'associazione che l'analogia tra sacrificio animale e simbolo poetico implica (aspetto che ha causato al testo di Hofmannsthal non poche critiche, a partire da quelle mosse da Theodor W. Adorno

⁶⁷ *Ivi*, p. 80.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 80-81.

⁶⁹ *Ivi*, p. 82.

nel 1939⁷⁰): quella cioè tra morte e poesia, e per estensione, tra morte e scrittura (anche paura e scrittura). Verso la fine del *Gespräch* Gabriel definisce il componimento poetico di cui la nostra anima si nutre:

[...] ein Hauch von Tod und Leben [...], eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheueres Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich⁷¹.

Costitutiva della poesia è dunque la morte o meglio la concomitanza di vita e morte (si pensi di nuovo al sacrificio); ogni poesia è un fiorire e contemporaneamente un decomporsi, è un qui e ora e insieme un aldilà, è desiderio e allo stesso tempo appagamento, è mancanza e pienezza – e non a caso Gabriel conclude la sua considerazione al riguardo recitando la bella lirica *Selige Sehnsucht* dal *West-östlicher Divan* di Goethe. Così, infine, nella fugace ed effimera immagine dello «Hauch»⁷² convergono il momentaneo magico dissolversi dell'io da una parte (*Auflösung*) e la divina coincidenza degli opposti dall'altra (*Vereinigung*), ciò che insomma ogni lirica è e deve realizzare.

2. Thomas Mann

Il 7 giugno del 1925, in occasione del cinquantesimo compleanno di Thomas Mann, il «Berliner Tageblatt» pubblicava i messaggi di auguri che numerosi autori di lingua tedesca rivolgevano al famoso e amato scrittore. A un anno dalla morte di Kafka, Max Brod non dimenticava di menzionare nel suo augurio anche l'amico scomparso, comunicando quanto fosse profonda l'ammirazione di Kafka per Thomas Mann e quanto la propria ricezione dell'autore fosse stata determinata da quella dell'amico. Brod scrive:

Er gestatte mir, zu seinem frohen Tage eines meiner traurigsten zu gedenken, sein Leben mit einem Toten, mit Franz Kafka, zu verknüpfen. Immer sah ich Thomas Mann durch das unendlich liebevolle, in Liebe bedachtsame Medium meines Freundes, der wenige der heutigen Autoren mit solcher Hingabe schätzte, wie Thomas Mann. Jedes seiner Werke las er mit Spannung. Es wurde für ihn zu einer wahren Lebensgelegenheit. Es gab mehr als eine Verbindungslinie. Ich glaube, etwas sehr Feines und etwas Geziertes und etwas Edles und etwas diebisch Schlaues in Kafka erfreute sich an feinen, gezierten, edlen, schlaunen Wendungen in Th. Manns Gestaltungswelt. »Still! Wir wollen einen Blick in eine Seele tun!« - eine Novelle Manns, die mit diesen Worten begann, las mir einst Kafka so entzückt, unvergeßlich vor. - Von zweien, die dem Jubilar heute gern gratulieren, bin nur ich zur Stelle⁷³.

Il racconto menzionato da Brod è intitolato *Ein Glück. Studie* e uscì nel gennaio del 1904 sulla «Neue Deutsche Rundschau». Kafka definisce espressamente il racconto

⁷⁰ T. W. Adorno, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906*, in Id., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft II*, in *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Wiss. Buchges, Darmstadt 1998, pp. 195-237, in particolare p. 233 sgg.

⁷¹ SW XXXI, p. 85.

⁷² In un passo poi cancellato dall'autore, Gabriel sosteneva riferendosi alla parola «Hauch» (*Ivi*, p. 331): «Ich weiß kein größeres Zauberwort».

⁷³ K. Schröter (a cura di), *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit*, Wegner, Amburgo 1969, p. 127.

di Thomas Mann un capolavoro; a entusiasmarlo, ricorda Brod, era stato innanzitutto l'incipit che recitava: «Still! Wir wollen in eine Seele schauen», un motto programmatico del determinismo psicologico nel ritrarre i personaggi – e si vedrà anche gli animali – tipico della prosa di Thomas Mann.

Nell'autunno dello stesso anno Kafka scrive a Max Brod di aver riletto la lunga novella *Tonio Kröger* (che quindi lesse per la prima volta molto probabilmente subito dopo la pubblicazione avvenuta nel febbraio del 1903 di nuovo sulla «Neue Deutsche Rundschau»), incredulo dinanzi al fatto che l'amico non gli abbia ancora scritto nulla riguardo alla novella di Thomas Mann data la somiglianza di questa con il racconto intitolato *Die Erziehung zur Hetäre: Ausflüge ins Dunkelrote* che Brod aveva appena ultimato (che uscirà però soltanto nel 1909). Kafka scrive all'amico:

Ich wunderte mich, dass Du mir nichts über Tonio Kröger geschrieben hast. Aber ich sagte zu mir: „Er weiß wie froh ich bin wenn ich einen Brief von ihm bekomme und über Tonio Kröger muß man etwas sagen. [...]“. Du schreibst vielleicht auch von der Ähnlichkeit mit Deiner Geschichte „Ausflug ins Dunkelrothe“. Ich habe auch früher an eine solche ausgebreitete Ähnlichkeit gedacht, ehe ich „Tonio Kröger“ jetzt wieder gelesen habe. Denn das Neue des „Tonio Kröger“ liegt nicht in dem Auffinden dieses Gegensatzes (Gott sei Dank, dass ich nicht mehr an diesen Gegensatz glauben muß, es ist ein einschüchternder Gegensatz) sondern in dem eigenthümlichen nutzbringenden (der Dichter im „Ausflug“) Verliebtsein in das Gegensätzliche⁷⁴.

La contrapposizione presente in Thomas Mann e Max Brod, di cui il giovane Kafka sembra parlare quasi con distacco, è nuovamente quella tra arte e vita, fulcro intorno a cui si costruisce il racconto *Tonio Kröger* – una tra le opere più amate dal giovane Kafka⁷⁵, come testimoniano anche le parole di Max Brod: «Er (*Kafka*) liebte Thomas Manns »Tonio Kröger« und suchte in der »Neuen Rundschau« jede Zeile dieses Autors andächtig auf»⁷⁶ – opera che affronta, dando espressione agli interrogativi che tormentano il giovane protagonista, i problemi dell'estetismo: l'esclusione dell'artista dalla comunità (isolamento che è agognato e insieme sofferto), la riflessione sull'inumanità dell'artista intesa come perdita di ricchezza sentimentale e incapacità pertanto di intrattenere relazioni umane, la concezione infine della propria arte, in questo caso la scrittura, non come dono ma come dannazione. Una posizione, quella rappresentata dal protagonista manniano, con la quale Kafka nel corso degli anni andrà a identificarsi pienamente. Nel *Tonio Kröger* si legge:

Ich liebe das Leben, - dies ist ein Geständnis [...] Nein, das »Leben«, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, - nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität!⁷⁷

⁷⁴ KKAB I, pp. 41-42; *Lettere*, pp. 31-32.

⁷⁵ Quanto alla ricezione del *Tonio Kröger* da parte di Kafka e alle affinità tematiche di quest'opera con gli scritti di Kafka cfr. B. M. Bornmann, *Kafka e il Tonio Kröger*, «Studi Germanici», 13, 1975, pp. 205-219.

⁷⁶ M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit., p. 59.

⁷⁷ GKFA 2.1, p. 278.

Ancora molti anni dopo, nell'ottobre del 1917, in occasione della lettura di un nuovo scritto di Thomas Mann apparso sulla «Neue Deutsche Rundschau», *Palestrina*⁷⁸ – che si può considerare anche un manifesto dell'estetismo di Mann – da Zürau, dove si è ritirato a seguito della diagnosi della malattia, Kafka confiderà in una lettera a Max Brod di essere «affamato degli scritti di Mann». Scrive:

Mann gehört zu denen, nach deren Geschriebenem ich hungere. Auch dieser Aufsatz ist eine wunderbare Speise, die man aber wegen der Menge der darin herumschwimmenden (beispielsweise ausgedrückt) Salus'scher Locken lieber bewundert als aufißt⁷⁹.

Quanto alla ricezione di Kafka da parte di Thomas Mann bisognerà aspettare il 1921. Sono di questo anno infatti due annotazioni diaristiche, una di agosto l'altra di ottobre, che recitano rispettivamente: «Zum Thee L. Hardt, der mir Prosa eines Pragers, Kafka, vorlas, merkwürdig genug» e «Sehr interessiert war ich von den Schriften Franz Kafka's, die der Recitator Hardt mir empfahl»⁸⁰. Certo è molto strano che fino ad allora Thomas Mann non avesse sentito parlare di Kafka, come si evince dalle parole appena riportate, dato che già diverse opere di Kafka avevano visto la pubblicazione su riviste e in volume e che non erano mancati neanche dei riconoscimenti per la sua attività letteraria come, da Berlino, il Premio Fontane nel 1915. Thomas Mann citerà ufficialmente per la prima volta Kafka e la sua opera (a seguito della pubblicazione postuma dei romanzi) nel 1927⁸¹, poi in un piccolo articolo nel 1930⁸²; nel 1931 Thomas Mann è tra gli autori che redigono la postfazione a una nuova pubblicazione curata da Max Brod e Hans-Joachim Schoeps⁸³. Un più lungo omaggio allo scrittore, in particolare al romanzo *Das Schloß*, è del 1941, comparso in originale inglese⁸⁴.

In questo contesto si analizzeranno due opere di Thomas Mann, cronologicamente molto distanti l'una dall'altra: la prima è la novella giovanile intitolata *Tobias Minder-nickel*, apparsa per la prima volta sulla «Neue Deutsche Rundschau» nel gennaio del

⁷⁸ Cfr. GKFA 13.1, pp. 442-463. Thomas Mann aveva seguito con entusiasmo gli eventi musicali tenutisi a Monaco nel giugno del 1917 nell'ambito dei quali era andata in scena per la prima volta, il 12 giugno al Prinzregententheater, sotto la direzione di Bruno Walter, l'opera lirica *Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten* di Hans Pfitzner, imperniata sulla figura del musicista italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). In una lettera a Paul Amann datata 30 giugno 1917 Thomas Mann scrive dell'opera *Palestrina* (*Briefe I*, p. 139): «[...] ein Stück sterbender Romantik, etwas Letztes aus der Wagner-Schopenhauer'schen Sphäre, etwas absolut Bezauberndes für mich». Palestrina veniva acclamato come il 'salvatore della musica', come il difensore di una visione alta della musica che vince sul radicalismo delle avanguardie. E nello stesso anno infatti Pfitzner pubblicò anche il saggio *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, scritto appunto in occasione dell'uscita del saggio di F. Busoni, vale a dire, come scrive Mann, «il libro programmatico del progresso musicale».

⁷⁹ KKAB III, p. 346; *Lettere*, p. 217. Con «Salus'schen» Kafka allude al poeta praghese Hugo Salus (1866-1929).

⁸⁰ P. de Mendelssohn (a cura di), *Thomas Mann - Tagebücher 1918-1921*, Fischer, Francoforte sul Meno 1979, p. 542 e p. 547.

⁸¹ T. Mann, *Verjüngende Bücher: Kafka - Schwob - Schmeljow - Graf*, «Frankfurter Zeitung» (*Literaturblatt*), 17/4/1927, p. 1 sgg.

⁸² *Die Vernachlässigten. Franz Kafka*, in ThM GW *Rede und Antwort*, p. 486.

⁸³ M. Brod e H.-J. Schoeps (a cura di), *Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass*, Kiepenheuer, Berlino 1931.

⁸⁴ T. Mann, *Dem Dichter zu ehren. Franz Kafka und »Das Schloß«*, in ThM GW *Rede und Antwort*, p. 486.

1898, la seconda è il racconto lungo *Herr und Hund. Ein Idyll* redatto nel 1918 e pubblicato l'anno successivo.

Thomas Mann compose la novella *Tobias Mindernickel* a Roma nel luglio del 1897; è l'ultimo racconto prima di dedicarsi, incoraggiato dal suo stesso editore, Samuel Fischer, a quello che divenne poi il suo primo romanzo e anche grande successo: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Alla pubblicazione sulla «Neue Deutsche Rundschau» seguì, nel maggio dello stesso anno, quella in volume con il titolo *Der kleine Herr Friedemann. Novellen*, curata sempre dalla Fischer che la incluse nella collana economica «Collection-Fischer».

Dell'intera raccolta, la prima in assoluto di Thomas Mann, *Tobias Mindernickel* è tra i racconti che risentono maggiormente dell'influsso del volumetto intitolato *Bilderbuch für artige Kinder* a cui Thomas Mann e il fratello Heinrich avevano lavorato nel 1896⁸⁵; una raccolta di versi e schizzi dal gusto tragicomico-grotesco, finali ad effetto, scene impressionanti, ricca di immagini e caricature (anche nel disegno i fratelli Mann mostravano uno spiccato talento), composti per la sorella minore Carla, in occasione della cresima della quindicenne. La famiglia Mann custodì il volumetto, unico esemplare, fino al 1933 quando poi andò purtroppo perduto⁸⁶.

Nel racconto *Tobias Mindernickel* si narra la macabra storia – «rätselhaft und über alle Begriffe schändlich»⁸⁷ la definisce il narratore – che ha come protagonista l'eccentrico, solitario, non più giovane Tobias Mindernickel, una figura tipica del repertorio narrativo del giovane Mann, come riconobbe subito la critica contemporanea che nel complesso accolse positivamente l'opera del giovane autore. Tra le recensioni si legge: «Am besten gelingt ihm (*Thomas Mann*) die burleske Darstellung körperlich oder seelisch verstümmelter Naturen»⁸⁸; «Sein (*Thomas Manns*) Lieblingsthema ist der geistige Krüppel, der Bajazzo, der sich schwer mit dem Leben zurechtfinden kann und so oft eine unglückliche und lächerliche Figur spielt»⁸⁹; «Kranke Helden, [...] Bucklige, Schwindsüchtige, Menschen, die mit ihrer Weltanschauung Fiasko gemacht haben, dann unstete, halbentwickelte Naturen mit halber Kraft und halbem Willen»⁹⁰.

Tobias Mindernickel, racconta il narratore, lascia raramente la sua umile e spoglia abitazione al terzo piano di un altrettanto modesto e cupo palazzo sul *Graue Weg*. Non

⁸⁵ H. Wiegmann, *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*, Aisthesis-Verlag, Bielefeld 1992, pp. 56-57.

⁸⁶ K. Harpprecht (K. H.), *Thomas Mann. Eine Biographie*, Rowohlt, Reinbek-Amburgo 1995, p. 106) riporta, sulla base dei ricordi e delle testimonianze del fratello minore Viktor Mann, la descrizione di un disegno di Thomas Mann, una grottesca raffigurazione femminile, la caricatura di una donna primordiale che lo scrittore chiamava ironicamente 'Mutter Natur', non molto diversa dalle inquietanti creature femminili, da quelle donne-demoni che Kafka, si vedrà nel prossimo capitolo, descrive spesso nei diari. Nella biografia di Harpprecht si legge: «[E]in von Fleisch und Fett quellendes Ungeheuer, schwarz korsettiert, zwischen den nackten Schultern ein Schweinsgesicht mit lüstern-hechelnder Zunge. Ein Weib zum Fürchten».

⁸⁷ GKFA 2.1, p. 181.

⁸⁸ Recensione di A. Eloesser, «Neue Deutsche Rundschau» sez. *Neue Bücher*, 5, 1899, citato da H. R. Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Monaco 1984, p. 51.

⁸⁹ Recensione di O. Grautoff, *Der kleine Herr Friedemann*, «Der Bote für deutsche Literatur», 2/6/1899, citato da H. R. Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, cit., pp. 52-53. Grautoff era amico e compagno di scuola di Mann, insieme avevano diretto la redazione della rivista scolastica «Der Frühlingsturm. Monatschrift für Kunst, Literatur und Philosophie» sulla quale era apparso, nel volume di giugno-luglio 1893, il primo scritto in assoluto di Thomas Mann intitolato *Vision. Prosa-Skizze*.

⁹⁰ Recensione anonima apparsa nella rubrica *Zeitschriften- und Bücherschau* delle «Münchener Neueste Nachrichten», citato da H. R. Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, cit, pp. 51-52.

appena compare per le vie, Mindernickel, figura macilenta avvolta in soprabito troppo stretto e pantaloni troppi corti, rigorosamente in nero, con bastone e cilindro fuori moda, diviene oggetto di scherno di grandi e piccoli: mentre i bambini lo seguono, lo offendono, lo tirano per i vestiti, gli adulti alle porte assistono divertiti alla scena. Ciò nonostante Mindernickel non si difende. Nelle sue vesti forzatamente borghesi Mindernickel continua a camminare, impacciato e frettoloso «come uno senza ombrello sotto un acquazzone»⁹¹, con la testa protesa in avanti e gli occhi arrossati che ogni tanto stacca da terra per salutare timidamente gli stessi che si fanno beffe di lui.

Quanto al carattere di Tobias Mindernickel, un preciso episodio «sembra parlare a suo favore»⁹², tanto che per un po' di tempo gli abitanti smettono di schernirlo: un giorno, per strada, uno dei ragazzini che gli corre alle calcagna cade ferendosi alla testa; Mindernickel torna indietro, raggiunge il bambino e piegandosi verso di lui inizia con voce tremante a compatirlo:

Du armes Kind [...] hast Du Dir wehgethan? Du blutest! Seht, das Blut läuft ihm von der Stirn herunter! Ja, ja, wie elend Du nun daliegst! Freilich, es thut so weh, daß es weint, das arme Kind! Welch Erbarmen ich mit Dir habe! Es war Deine Schuld, aber ich will Dir mein Taschentuch um den Kopf binden... So, so!⁹³.

Tirato su il ragazzino Mindernickel si volta e se ne va. La sua andatura però è cambiata e anche l'espressione sul volto non è più la stessa, intorno alle labbra gli si è disegnata una «dolorosa gioia»:

Er schritt fest und aufrecht, und seine Brust atmete tief unter dem engen Gehrock; seine Augen hatten sich vergrößert, sie hatten Glanz erhalten und faßten mit Sicherheit Menschen und Dinge, während um seinen Mund ein Zug von schmerzlichem Glücke lag...⁹⁴

La seconda parte del racconto si apre con l'acquisto da parte del protagonista di un cucciolo di cane. Mindernickel si imbatte per caso, durante una passeggiata sul pendio della collina, in un uomo che ha un piccolo cane da caccia al guinzaglio – «Ein kleines gelbes und muskulöses Tier»⁹⁵ – e la chiara intenzione di venderlo. Non appena scorge il cane da lontano Mindernickel si ferma a riflettere; poco dopo è già sulla via del ritorno che trascina al guinzaglio il cucciolo ricalitrante.

Come il suo omonimo biblico, Tobias Mindernickel ha ora come compagno un cane⁹⁶, un cane che battezza Esau, di nuovo un nome anticotestamentario qui scelto per segnalare da subito la condizione di inferiorità dell'animale rispetto al suo padrone: nella *Genesi*, infatti, Esau è sì un cacciatore ma è anche il fratello gemello di Giacobbe, da cui viene privato della primogenitura e della benedizione paterna.

Da quando Mindernickel possiede il cane lascia ancora più raramente la sua casa (e il resto del racconto avrà luogo infatti tra le pareti dello spoglio appartamento del

⁹¹ GKFA 2.1, p. 182. «[W]ie ein Mensch, der ohne Schirm durch einen Platzregen eilt».

⁹² *Ivi*, p. 182. «[D]er folgende Vorfall scheint zu Gunsten desselben zu sprechen».

⁹³ *Ivi*, p. 184.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 185.

⁹⁶ Nella Bibbia si legge (Tobia, 6, 1): «Il giovane (*Tobia*) parti insieme con l'angelo (*Raffaele*) e anche il cane li seguì e s'avvio con loro».

protagonista), tutta la sua vita ruota ora intorno all'animale da cui in cambio di cure e cibo pretende sottomissione e massima ubbidienza: il giorno stesso in cui Mindernickel porta a casa il cucciolo, questo, stanco di ripetere per l'ennesima volta lo stesso esercizio, saltellare cioè fino ai piedi dell'uomo e leccare lo stivale ogni volta che Mindernickel dopo essersi allontanato di qualche passo lo chiama a sé, l'uomo ha un attacco d'ira spropositato:

Da packte den Mindernickel ein maßloser, ein unverhältnismäßiger und toller Zorn. Er ergriff seinen schwarzen Stock, hob Esau am Nackenfell empor und hieb auf das schreiende Tierchen ein, indem er außer sich vor entrüsteter Wut und mit schrecklich zischender Stimme ein Mal über das andere wiederholte: »Wie, Du gehorchst nicht? Du wagst es, mir nicht zu gehorchen?«⁹⁷.

Seguirà 'l'assoluzione' del cucciolo da parte del padrone e la riconciliazione tra i due:

»Nun, ich will Erbarmen mit Dir haben« sagte er; als aber das gute Tier begann, ihm das Gesicht zu lecken, schlug plötzlich seine Stimmung völlig in Rührung und Wehmut um. Er presste den Hund mit schmerzlicher Liebe an sich, seine Augen füllten sich mit Thränen, und ohne den Satz zu vollenden, wiederholte er mehrere Male mit erstickter Stimme: »Sieh, Du bist ja mein einziger...mein einziger...«⁹⁸.

L'episodio che inaugura la convivenza tra i due è sintomatico. Fin dall'inizio l'atteggiamento dell'uomo nei confronti del cane sarà estremamente ambiguo: quando il cucciolo, con occhi malinconici per la mancanza di aria e di libertà, giace afflitto in qualche angolo della casa, Mindernickel è soddisfatto e felice di potergli rivolgere parole di commiserazione: «Siehst du mich schmerzlich an, mein armer Freund? Ja, ja, die Welt ist traurig, das erfährst auch du, so jung du bist»⁹⁹; quando al contrario l'animale è vivace, corre e salta da una parte all'altra, com'è nella sua indole di giovane cane da caccia, Mindernickel lo osserva sprezzante e sul volto gli si dipinge un sorriso ostile, infine richiama perentorio il cucciolo a sé: «Laß nun den Übermut. Es liegt kein Grund vor, umherzutanzten»¹⁰⁰.

Un giorno mentre Mindernickel affetta malfermo del pane, il cane, festoso e incontenibile per la fame, si ferisce al dorso con il coltello. Sul volto dell'uomo, inizialmente spaventato, si ridisegna quell'espressione di soddisfazione che aveva assunto quando il bambino si era ferito per strada, «un bagliore di sollievo e felicità»¹⁰¹. Con estrema dedizione Mindernickel inizia a prendersi cura della bestia ferita a cui solidale rivolge le consuete parole di conforto: «»Schmerzt es sehr? [...] Ja, ja, du leidest bitterlich, mein armes Tier! Aber sei still, wir müssen es ertragen.« - Sein Gesicht war ruhig, wehmütig und glücklich bei solchen Worten»¹⁰².

Solo questo può rendere sopportabile la vita a Tobias Mindernickel: la possibilità di compatire qualcuno, l'idea che al mondo ci sia un altro che soffre come lui,

⁹⁷ GKFA 2.1, p. 187.

⁹⁸ *Ivi*, p. 188.

⁹⁹ GKFA 2.1, p. 189.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*. «[E]in Schimmer von Erleichterung und Glück».

¹⁰² *Ivi*, p. 190.

un'altra creatura con cui condividere (si consideri il passaggio dal «du» al «wir»¹⁰³) l'esperienza dell'infelicità e della sofferenza terrene¹⁰⁴. E infatti non appena il giovane Esau riacquista le forze, quando, di conseguenza, Mindernickel si sente nuovamente in una condizione di solitudine e isolamento, accade il misfatto: l'uccisione del cane che nel racconto incarna appunto la vitalità esuberante, sana e incontenibile con la quale Mindernickel inevitabilmente si scontra (la stessa carica vitalistica assente nelle figure manniane di artisti, esteti, dediti al mondo dello spirito). In un altro racconto giovanile, *Der Weg zum Friedhof* (1900), è di nuovo un cagnolino – che su una carrozza diretta in città osserva mentre se ne allontana la via che conduce al cimitero – a contrapporsi (prima ancora del giovane in bicicletta che il narratore chiama espressamente 'la vita') alla figura cupa del protagonista, Lobgott Piepsam, come Tobias Mindernickel, un emarginato, un uomo solo, che ha perso moglie, figli, lavoro, un ubriaco ormai estraneo alla vita. In *Der Weg zum Friedhof* il narratore scrive: «Es war ein unvergleichliches Hündchen, Goldes wert, tief erheiternd; aber leider gehört es nicht zur Sache, weshalb wir uns von ihm abkehren müssen»¹⁰⁵ e poco più avanti: «Ein zweiter Wagen schlich, [...] ein Hündchen war nicht darauf, weshalb dieses Fuhrwerk ganz ohne Interesse ist»¹⁰⁶.

Quando insomma Esau, guarito, si sottrae all'abbraccio compassionevole del suo padrone, Mindernickel, per ristabilire un'ultima estrema uguaglianza – per lui possibile unicamente nella malattia e nel dolore – tra la sua persona e il cane, agguanta l'animale e gli infila il coltello nelle membra, dalla spalla giù in fondo fino al petto. Un attimo dopo il cane è sul divano, Mindernickel, inginocchiato, premendogli un fazzoletto sulla ferita, può balbettargli un'ultima volta: «Mein armes Tier! Mein armes Tier! Wie traurig alles ist! Wie traurig wir beide sind!»¹⁰⁷.

Allein Esau lag da und röchelte. Seine getrübten und fragenden Augen waren voll Verständnislosigkeit, Unschuld und Klage auf seinen Herrn gerichtet, – und dann

¹⁰³ I. Robles, *Ähnlichkeit und Differenz in Thomas Manns frühen Erzählungen*, «Thomas Mann Jahrbuch», 19, 2006, pp. 51-70, qui p. 54.

¹⁰⁴ Per questo motivo alcuni critici non escludono che il racconto *Tobias Mindernickel* sia l'elaborazione di un precedente progetto narrativo dal titolo *Mitleid*, di cui il giovane Mann aveva appuntato nei diari nel 1894 (cfr. H. R. Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, cit., p. 70).

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 211-212.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 212. Molto diversa è in Thomas Mann la valenza della metafora del cane. In riferimento alle metafore animali in generale, I. Robles scrive (I. R., *Ähnlichkeit und Differenz in Thomas Manns frühen Erzählungen*, cit., p. 52): «[D]ie Attribuierungen tierischer Charakteristika bei menschlichen Figuren [...] bedeuten in der Regel eine Herabwürdigung und sind oft der erste Hinweis auf den Kollaps, der folgen wird, die Demütigung und den Verlust der Selbstkontrolle bis hin zum plötzlichen Tod». Si consideri a questo proposito il finale del racconto *Der kleine Herr Friedemann*: per terra, sulla sponda del fiume, in preda all'odio e alla collera per essere stato umiliato e trattato 'come un cane' dalla donna che ama, il gobbo Friedemann – personaggio doppiamente escluso dalla società, e per la sua deformità fisica e per la sua dedizione allo studio, alla musica, alla contemplazione – raccoglierà le ultime energie per strisciare verso l'acqua e morire annegato (GKFA 2.1, pp. 118-119): «Vielleicht war es dieser wollüstige Haß, den er empfunden hatte, wenn sie ihn mit ihrem Blicke demütigte, der jetzt, wo er, behandelt von ihr wie ein Hund, am Boden lag, in einer irrsinnige Wut ausartete, die er bethätigen mußte, sei es auch gegen sich selbst. [...] Auf dem Bauche schob er sich noch weiter vorwärts, erhob den Oberkörper und ließ ihn ins Wasser fallen. [...] bei dem Aufklatschen des Wassers waren die Grillen einen Augenblick verstummt. Nun setzte ihr Zirpen wieder ein, der Park rauschte leise auf, und durch die lange Allee herunter klang gedämpftes Lachen».

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 191.

streckte er ein wenig seine Beine und starb. Tobias aber verharrte unbeweglich in seiner Stellung. Er hatte das Gesicht auf Esaus Körper gelegt und weinte bitterlich¹⁰⁸.

Esau è la creatura innocente strumentalizzata per soddisfare il cieco egoismo del protagonista, un uomo disadattato e perciò escluso dalla comunità che ha scorto nel sentimento di compassione verso il più debole (un cane), l'unico sul quale può esercitare il potere, una possibilità per liberarsi dal dolore¹⁰⁹ e che, dinanzi al fallimento dell'assurdo intento egoistico, reagisce con incontrollata violenza, fino ad uccidere. Scrive Manfred Dierks: «Er (*der Hund*) stirbt stellvertretend an der Krankheit seines Herrn, der an einem ‚haltlosen‘ Selbst leidet und zuweilen in einen ‚maßlosen, einen unverhältnismäßigen und tollen Zorn‘ verfällt, den er betätigen muß, und so tötet er wenigstens seinen Hund»¹¹⁰.

All'ignobile vicenda narrata nel racconto giovanile *Tobias Mindernickel* fa da contrappunto l'idillio *Herr und Hund*, scritto vent'anni dopo: una celebrazione del rapporto esclusivo tra cane e padrone, e insieme uno dei più bei ritratti e omaggi, in letteratura, dedicati al migliore amico dell'uomo.

Thomas Mann conclude la redazione della sua *Hundegeschichte*, cominciata subito dopo le *Betrachtungen eines Unpolitischen* – opera che Mann chiama più volte nelle lettere agli amici «das Untier» per via del suo carattere disarticolato¹¹¹ – nell'ottobre del 1918, prima ancora della fine della guerra. E al preciso contesto storico, politico e sociale in cui nasce, quest'opera è di fatto, in quanto reazione, fuga dal 'mondo' e rifugio nella 'natura', strettamente legata. Nei diari Thomas Mann definisce i due idilli, *Herr und Hund* e *Gesang vom Kindchen*:

[...] eine seelische, idyllisch-menschliche Reaktion auf die Zeit, ein Ausdruck einer durch Leiden und Erschütterungen erzeugten weichen Stimmung, des Bedürfnisses nach Liebe, Zärtlichkeit, Güte, auch nach Ruhe und Sinnigkeit¹¹².

Nella prefazione alla prima edizione di *Herr und Hund* del giugno 1919, una *Luxusausgabe* impreziosita dalle belle illustrazioni di Emil Preetorius, Thomas Mann scrive:

Im Folgenden ist ausschließlich von meinem Hunde Bauschan die Rede [...] weder werden höhere Probleme der Sittlichkeit darin aufgeworfen, noch bedeutende Charaktere zergliedert, geschweige denn, daß die gesellschaftliche Frage ihrer Lösung näher geführt würde. Auch gilt es nicht, zur sublimen Beklemmung und Befreiung des genießenden den Knoten einer leidenschaftlichen Handlung zu knüpfen und zu lösen. Sondern einzig darauf, die Gestalt jenes redlichen, behenden und bei aller Demut

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 192.

¹⁰⁹ Il racconto *Tobias Mindernickel* è considerato da diversi esegeti un'illustrazione letteraria (e una sorta di caricatura) tanto dell'idea schopenhaueriana della compassione come espediente e possibilità di liberarsi dal dolore universale (cfr. L. Leibrich, *Thomas Mann. Une Recherche spirituelle*, Aubier, Parigi 1974, p. 33), quanto di quella nietzschiana (Schopenhauer e Nietzsche sono, insieme a Wagner, due dichiarati maestri di Thomas Mann) che denuncia la compassione quale risentimento e istinto di prevaricazione e potere sul più debole (cfr. J. Klein, *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Steiner, Wiesbaden 1954, p. 411 e G. Fourrier, *Le Message d'un artiste-bourgeois*, Les Belles Lettres, Parigi 1960, p. 66 sgg.).

¹¹⁰ M. Dierks, *Krankheit und Tod im frühen Werk Thomas Manns*, «Thomas Mann Studien», 16, 1996, pp. 11-32, qui p. 11.

¹¹¹ Cfr. ad esempio la lettera a Philipp Witkop del 16 dicembre 1915.

¹¹² P. de Mendelssohn (a cura di), *Thomas Mann - Tagebücher 1918-1921*, cit., p. 47.

mit soviel schöner Eigenwürde ausgestatteten Warmblüters und Freundes in der Ruhe wie in der Bewegung der Anschauung recht unwiderstehlich aufzunötigen ist der Schriftsteller bedacht; und auch der illustrierende Künstler erklärt sich so gewillt wie verbunden, die ganze Genauigkeit und Heiterkeit seines Talentes auf eben dieser unscheinbaren Gestalt zu versammeln, ohne seinem Ehrgeiz für diesmal höhere Ziele zu gönnen. [...] So weit aber wenigstens ist das Gewissen der beiden Autoren rein, als sie versichern können, daß sie ihn Übereinkommen *ohne jeden Hintersinn* durchaus um seiner selbst und seines erquicklichen Gegenstandes willen getroffen haben, der, wie schon ausgesagt, auf den Namen Bauschan hört und gesprungen kommt (corsivo dell'autrice)¹¹³.

Queste ultime parole, l'annotazione sui diari riportata sopra, il fatto stesso che la figura di Bauschan non sia un'invenzione poetica ma davvero il cane della famiglia Mann¹¹⁴, nonché l'eccezionale narrazione in prima persona, autorizzano una lettura del racconto che esclude effettivamente qualunque tipo di «Hintersinn»¹¹⁵. Questa, tra l'altro, la ragione per cui l'autobiografico *Herr und Hund* raccolse numerosi consensi tra la critica contemporanea, come testimoniano molte recensioni, e soprattutto tra i lettori, che ebbero modo, grazie a quest'opera, di ritrovare un Thomas Mann realmente 'impolitico', un autore che mostrava nuovamente il suo lato umano e poetico¹¹⁶; al contrario, nella *Thomas-Mann-Forschung* da sempre caratterizzata, come scrive Horst-Jürgen Gerigk, da una certa inclinazione alla politicizzazione¹¹⁷, il racconto 'astorico', non prestandosi a interpretazioni di tipo politico (o almeno non prestandosi agevolmente), e collocandosi anche cronologicamente «all'ombra di due colossi»¹¹⁸, le *Betrachtungen eines Unpolitischen* prima e il romanzo *Der Zauberberg* dopo, ha destato scarso interesse, come dimostrano i pochi studi a esso dedicati.

Ciò nonostante il racconto *Herr und Hund* offre innumerevoli spunti di riflessione non trascurabili nel contesto di questo lavoro, tanto più che Kafka, «dedito alla ricerca di ogni rigo scritto da Thomas Mann», conosceva senz'altro l'opera – opera che dovette anche apprezzare dato che di passeggiate in compagnia di cani Kafka parla anche nei suoi diari; ancora nel 1922, quando è a Planá, annota: «Gestern Abendspaziergang mit

¹¹³ GKFA 15.1, p. 229.

¹¹⁴ Ricordando Bauschan (la famiglia Mann lo adottò nell'estate del 1916, poi a causa di una malattia nel 1920 venne fatto sopprimere), Klaus Mann scrive (K. M., *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Fischer, Francoforte sul Meno 1966, p. 84, ed. orig. 1952): «Die ausgedehnten Spaziergänge in Bauschans Gesellschaft waren Trost und Erholung in schwerer Zeit. Warum sollte man dem lieben Köter nicht ein artiges Denkmal setzen? Man kommt ohne Handlung aus. Nichts ist nötig als Genauigkeit, heitere Akkuratesse bei der Beschreibung von Bauschans Eigentümlichkeiten. Die Landschaft am Isarfluß gibt einen hübschen Hintergrund ab, anspruchslos, dabei pittoresk».

¹¹⁵ Allegorica è invece, ad esempio, l'interpretazione proposta da Michael Mann (cfr. M. M., *Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idyll Herr und Hund*, «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 57, 1965, pp. 336-342), che a sua volta si rifà alla lettura avanzata da Georg Lukács nel brano redatto nel 1945 in occasione del settantesimo compleanno di Thomas Mann (cfr. G. L., *Auf der Suche nach dem Bürger*, in Id., *Thomas Mann*, Aufbau Verlag, Berlino 1949, pp. 9-48).

¹¹⁶ H. R. Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, cit., p. 207.

¹¹⁷ H.-J. Gerigk, „Herr und Hund“ und Schopenhauer, «Thomas Mann Jahrbuch», 9, 1996, pp. 155-172, qui p. 156.

¹¹⁸ E. Stutz, *Studien über Herr und Hund. Marie von Ebner-Eschenbach, Thomas Mann, Günter Grass*, in U. Schwab (a cura di), *Das Tier in der Dichtung*, Winter, Heidelberg 1970, pp. 200-238, qui p. 204.

dem Hund»¹¹⁹ – e che in quegli anni anche Kafka si apprestava a scrivere, con altrettanta capacità analitica, applicata però allo scopo di osservare, scrutare, indagare se stesso (se stesso come cane), la sua *Hundgeschichte*: il racconto *Forschungen eines Hundes*.

Vediamo Bauschan per la prima volta svoltare in fretta l'angolo di casa al mattino presto, richiamato dal fischio del suo padrone – «un fischio di due note, simile alla melodia iniziale del secondo movimento della sinfonia incompiuta di Schubert»¹²⁰ – esultante perché quel fischio gli annuncia che trascorrerà la mattinata a spasso con il suo padrone. Bauschan è un incrocio tra un pointer tedesco e un griffone dal manto ruggine tigrato di nero, con petto, zampe e ventre bianchi, «una bestia bella e buona»¹²¹ di cui il padrone tratteggerà minuziosamente nel corso della narrazione, in cui si alternano descrizioni, aneddoti, ricordi, le abitudini e il temperamento e ancor più i sentimenti, i desideri e le angosce che, in virtù del forte legame che li unisce, egli è in grado di cogliere nell'animale, nella sua fisionomia, in ogni sua espressione, nella sua andatura. Tale capacità di comprendere in modo immediato lo stato d'animo e la situazione emotiva di Bauschan (nel testo si parla ripetutamente di «Seele», «Gemüt», «Inneres», «Herz», «Sinn») e di riproporla al lettore con estremo realismo (e talvolta ironia) non è perciò in nessun caso il tentativo o il risultato di una 'umanizzazione' del cane da parte del padrone¹²², né in questo racconto l'animale è inteso mai simbolicamente o allegoricamente. Alla base vi è piuttosto una forma purissima di empatia tra cane e padrone. A renderla possibile contribuisce innanzitutto quella che in *Herr und Hund* il padrone considera una peculiarità degli animali in genere: la correlazione, intima e diretta, tra corpo e anima, che fa di ogni manifestazione esteriore (ricorrono altrettanto spesso i termini «Physiognomie», «Gebaren», «Ausdruck», «Miene», «Mienenspiel») un riflesso dell'interiorità, un'interiorità, quella dell'animale, non distinta da quella umana (solo in questo senso è legittimo, in *Herr und Hund*, parlare di antropomorfismo del cane). Tanto che a un certo punto del racconto l'uomo osserva:

¹¹⁹ KKAT, p. 924; *Confessioni e diari*, p. 633. Pare che Kafka sia stato un amante dei cani e ne abbia posseduto almeno uno, probabilmente un foxterrier che portarono a casa le sue sorelle (KKAB I Kommentar, p. 407) come si evince da una lettera del 1904 indirizzata a Max Brod in cui si legge (KKAB I, p. 40; *Lettere*, p. 29): «Beim einem Spaziergang ertappte mein Hund einen Maulwurf». In un'altra lettera della primavera 1920 indirizzata a Minze Eisner, una giovane che Kafka conobbe a Schelesen, anche lei in convalescenza dopo una malattia, Kafka allega una fotografia in cui sono raffigurati i cuccioli della cagna appartenente alla proprietaria della pensione Stüdl e scrive (KB, p. 276; *Lettere*, p. 331): «Ich schicke das Bild, weil es offenbar den letzten Wurf der Meta darstellt». Esiste infine una famosissima fotografia risalente al 1907-1908, una delle più belle che ci restano di Kafka, spesso riprodotta sulle copertine dei volumi dedicati allo scrittore (cfr. ad esempio K. Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, Wagenbach, Berlino 1985, p. 51, ed. orig. 1983). La fotografia ritrae il giovane Kafka elegantemente vestito, con la bombetta sulle ventitré. L'intera foto però (Kafka occupa solo la metà destra) mostra anche una ragazza, una cameriera viennese di nome Juliane ('Hansi') Szokoll con la quale Kafka ebbe una breve relazione, e tra i due, venuto molto mosso nella foto, il cane pastore di lei, che entrambi i giovani accarezzano.

¹²⁰ Quanto al racconto *Herr und Hund* si citerà dall'edizione ThM GW *Späte Erzählungen*, qui p. 7. «[E] in Pfiff von zwei Tönen [...] wie die Melodie des zweiten Satzes von Schuberts unvollendeter Sinfonie beginnt».

¹²¹ *Ivi*, p. 10. «[E]in schönes und gutes Tier».

¹²² Scrive E. Stutz (*Studien über Herr und Hund. Marie von Ebner-Eschenbach, Thomas Mann, Günter Grass*, cit., p. 230): «Weder vermenschlicht Thomas Mann die Hunde, noch animalisiert er die Menschen, sondern er erörtert Erscheinungen, die seiner Überzeugung nach – mutatis mutandis – Mensch und Tier verbinden. Notwendigerweise spricht er in menschlichen Worten und nimmt Übertragungen vor, aber da alles in der Absicht, dem Hunde als Hunde gerecht zu werden».

Tiere sind ungehemmter und ursprünglicher, also gewissermaßen menschlicher in dem körperlichen Ausdruck ihrer Gemütszustände als wir; Redensarten, die unter uns eigentliche nur noch in moralischer Übertragung und als Metapher fortleben, treffen bei ihnen noch – und das hat jedenfalls etwas Erheiterndes für das Auge – im frischen Wortsinne und ohne Gleichnis zu¹²³.

D'altra parte l'empatia è anche il prodotto di un preciso «processo di acclimazione e consolidamento borghese»¹²⁴, lo definisce il padrone, in altre parole dell'addomesticamento di Bauschan, avvenuto pure lentamente e non senza difficoltà, che lo ha portato a diventare a tutti gli effetti un componente della famiglia e della casa in cui vive. A conferma di quanto il processo di addomesticamento sia stato delicato l'uomo racconta l'episodio dell'allontanamento di Bauschan ancora cucciolo: condotto dai bambini in giardino senza guinzaglio, da una piccola apertura nello steccato, nell'attimo in cui nessuno lo guarda, Bauschan abbandona la casa padronale e prende il largo per tornare, dopo venti chilometri di marcia solitaria, nell'azienda agricola dove è nato, e da cui è stato poi condotto nella locanda di montagna, dove il piccolo Lux, questo originariamente il suo nome, uno scheletrino debole e impaurito, «il ritratto della tribolazione»¹²⁵, legato con una cordicella logora alla gamba della sedia, era stato presentato alla famiglia che lo avrebbe infine adottato. Per la seconda volta Bauschan, «l'errabondo»¹²⁶, viene così ricondotto a casa:

Es kam eine Zeit, da deutlich war, daß er sich die Ökonomie wohl als dem Sinne geschlagen, bei uns aber auch so recht noch nicht Wurzel gefaßt hatte, so daß er *in seiner Seele herrenlos* und gleich einem taumelnden Blatt im Winde war. Damals mußte man beim Spaziergehen scharf auf ihn achthaben, da er sehr dazu neigte, das schwache sympathetische band zwischen sich und uns unvermerkt zu zerreißen und sich in den Wäldern zu verlieren, wo er gewiß bei selbständig schweifender Lebensweise auf den Zustand seiner wilden Ureltern zurückgesunken wäre. Unsere Fürsorge bewahrte ihn vor diesem dunkeln Schicksal, sie hielt ihn fest auf der hohen, von seinem Geschlecht in Jahrtausenden erreichten Gesittungsstufe an der Seite des Menschen (corsivo dell'autrice)¹²⁷.

Col tempo Bauschan perderà la tendenza a strappare il legame simpatetico con la famiglia, ed emergerà anzi una caratteristica propria dei cani della sua razza, che rischia di renderli perfino molesti: l'attaccamento tenace al padrone, un «istinto patriarcale di origine lontana»¹²⁸ che porta anche Bauschan, come i suoi simili, a riconoscere nel capo della famiglia e della casa il suo padrone, a riverirlo «con occhi fedelissimi»¹²⁹, a «trovare la dignità della propria vita in una particolare relazione di devota amicizia servile»¹³⁰ verso il padrone (conservando invece una maggiore indipendenza verso gli altri membri della famiglia), convinto che l'indivisibilità dal padrone sia «nella sacra

¹²³ ThM GW *Späte Erzählungen*, p. 81.

¹²⁴ *Ivi*, p. 21. «Prozeß seiner Eingewöhnung und bürgerlichen Festigung».

¹²⁵ *Ivi*, p. 16. «Kummerbild».

¹²⁶ *Ivi*, p. 21. «Irrfahrer».

¹²⁷ *Ivi*, pp. 21-22.

¹²⁸ *Ivi*, p. 22. «[E]in[] von weither überkommene[r] patriarchalische[r] Instinkt».

¹²⁹ *Ibidem*. «[M]it mannentreuen Augen».

¹³⁰ *Ibidem*. «(Er findet) in einem besonderen Verhältnis ergebener Knechtsfreundschaft (zu dem Herrn) seine Lebenswürde».

natura delle cose»¹³¹, tanto che di una vita indipendente vissuta da Bauschan lontano dal padrone non si può in fondo parlare:

Sein Leben beginnt, wenn ich ausgehe – und ach, auch dann beginnt es oftmals noch nicht! Denn indem ich das Haus verlasse, fragt es sich, ob ich mich nach rechts wenden werde, die Allee hinunter, dorthin, wo es ins Freie und in die Einsamkeit unserer Jagdgründe geht, oder nach links, gegen die Trambahnstation, um in die Stadt zu fahren – und nur im ersteren Falle hat es für Bauschan einen Sinn, mich zu begleiten¹³².

Due mondi che si oppongono, meglio, da una parte 'il mondo', la città, la società, la gente, dall'altra la riserva di caccia e le passeggiate nella natura con Bauschan: l'idillio. Ma anche quando l'uomo sceglie (o deve anteporre) il mondo, la città, la mondanità che gli infonde (falsa) spensieratezza nell'animo, alla vista poi di Bauschan – la sua casa, la sua vera e silenziosa vita lo definisce – che gli va incontro nel buio della notte, l'uomo ritorna in sé, sfuma l'umore mondano, ricompaiono nello spirito serietà e sobrietà, e all'idea delle zone di caccia e della loro solitudine si unisce «il pensiero a incombenze più alte, misteriose e bizzarre...»¹³³.

Parte della descrizione del carattere di Bauschan emerge dal confronto con il suo predecessore, Perceval¹³⁴, il cane che la famiglia aveva dovuto far sopprimere a causa di una malattia inguaribile e tormentosa per l'animale: «Ein ausgeprägterer Gegensatz, als der zwischen diesen beiden Naturen ist innerhalb ein und derselben Gattung kaum erdenklich»¹³⁵. Per descriverli il padrone ricorre in entrambi i casi anche a categorie sociali e morali: mentre Percy è un cane «aristocratico», un cane «nobile», ma anche «alienato», «isterico», a un certo punto della sua vita completamente «matto», «un folle»¹³⁶, Bauschan, che al contrario gode di una «completa salute spirituale», «ha l'indole di semplicità popolare», è «grossolano» e «piagnucoloso come il popolo», è «rozzo», è «un contadinotto»¹³⁷ che ha paura di ogni minimo dolore fisico al quale reagisce con vigliaccheria piangendo e lamentandosi:

Da war es ein ander Ding mit Perceval. Der biß die Zähne zusammen. Die Lederpeitsche fürchtete er, wie Bauschan sie fürchtete, und leider bekam er sie öfter zu kosten als dieser [...]. Wenn ich denn also, zum äußersten gebracht, die Karbatsche vom Nagel nahm, so verkroch er sich wohl zusammengeduckt [...] aber nicht ein Wehelaut kam über seine Lippen [...] während Gevatter Bauschan vor ordinärer Feigheit schon quiekt und schreit, wenn ich nur den Arm hebe. [...] Übrigens gibt seine Führung zu strafendem Einschreiten kaum jemals Veranlassung, zumal ich es längst verlernt habe, Leistungen von ihm zu verlangen, die seiner Natur widersprechen, und deren Forderung also zum Zusammenstoß führen könnte. Kunststücke, zum Beispiel, verlange ich nicht von ihm; es wäre vergebens¹³⁸.

¹³¹ *Ivi*, p. 23. «[I]n der heiligen Natur der Dinge».

¹³² *Ivi*, p. 25.

¹³³ *Ivi*, p. 32. «[D]er Gedanke an höhere, geheime und wunderliche Obliegenheiten...».

¹³⁴ Perceval è anche il nome del collie nel romanzo del 1909 *Königliche Hoheit* (GKFA 4.1, cap. *Imma*).

¹³⁵ *ThM GW Späte Erzählungen*, p. 32.

¹³⁶ *Ibidem*. «[E]in [] harmlos geisteskrank[e] Aristokrat []»; «adlig»; «ein Narr»; «verrückt».

¹³⁷ *Ivi*, p. 33. «[V]ollkommene geistige Gesundheit»; «(*Bauschans*) volkstümlich schlichter Sinn»; «derb, wie das Volk, [...] wehleidig wie dieses»; «grob»; «Bauerlein».

¹³⁸ *Ivi*, pp. 33-34.

Inutile chiedergli ad esempio di eseguire esercizi acrobatici, giochi di destrezza, numeri circensi: in lui domina «una resistenza razionale verso la pura acrobazia»¹³⁹, non è una «meraviglia da fiera»¹⁴⁰ Bauschan e si rifiuta infatti di saltare un «ostacolo irrealista»¹⁴¹ per pura destrezza, per esibizionismo, e questo non a causa di un problema fisico ma perché evidentemente gli mancano «le risorse spirituali»¹⁴², tanto che l'uomo sente di poter concludere affermando: «Seinen Widerstand [...] gegen das absolute Kunststück würde er mit dem Tode besiegen»¹⁴³.

Si è accennato precedentemente alla narrazione in prima persona, eccezionale in Thomas Mann. Pure, nel racconto *Herr und Hund* tale scelta stilistica non è dettata unicamente dal carattere autobiografico dell'opera. Ponendo al centro della narrazione un cane e il suo specifico mondo, svanisce inevitabilmente la capacità di essere un autore onnisciente; la narrazione in prima persona è pertanto anche un riflesso della soggettività, intesa come presa d'atto dei limiti della conoscenza umana dinanzi a una realtà eterogenea, quella appunto dell'animale, che all'uomo non è dato penetrare fino in fondo¹⁴⁴. L'io narrante, il padrone, conosce bene infatti anche l'estraneità che, nonostante l'amicizia e l'empatia che lo lega al cane, pure aleggia nel loro rapporto. All'inizio del racconto, il padrone, riferendosi alla posizione assunta da Bauschan ai piedi della panchina, ma alludendo certo anche alla natura enigmatica, misteriosa, oscura dell'animale – per l'uomo anche destabilizzante – lo chiama «sfinge»:

Dann legt er sich nieder, wobei er jedoch die Berührung mit meinem Fuße wahrte. Er liegt im Profil gegen mich, in der uralten, ebenmäßigen und tierisch-idolhaften Haltung der Sphinx, Kopf und Brust erhoben, die vier Oberschenkel am Leibe, die Pfoten gleichlaufend vorgestreckt¹⁴⁵.

Successivamente dirà in maniera esplicita: «Wunderliche Seele! So nah befreundet und doch so fremd, so abweichen in gewissen Punkten, daß unser Wort sich als unfähig erweist, ihrer Logik gerecht zu werden»¹⁴⁶. Una in particolar modo la circostanza capace di spezzare momentaneamente l'empatia e l'identificazione che regna tra i due: l'incontro di Bauschan con altri cani.

Hundertmal machten meine Streifzüge mit Bauschan mich zum Zeugen eines solchen Zusammentreffens – ich sage besser: sie zwangen mich, beklommener Zeuge davon

¹³⁹ *Ivi*, p. 35. «[E]in Vernunftwiderstand gegen das reine Kunststück».

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 34. «[K]ein Marktwunder».

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 34-35. «[U]nwirkliches Hindernis».

¹⁴² *Ivi*, p.35. «[D]ie seelische Möglichkeit».

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Secondo Franz Orlik la narrazione in prima persona del racconto *Herr und Hund* è sintomatica, tra l'altro, del mutamento del rapporto dell'autore alla realtà empirica, mutamento determinato dal sopraggiungere della grande guerra. Scrive (F. O., *Das Sein im Text. Analysen zu Thomas Manns Wirklichkeitsverständnis und ihrem Wandel*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997, pp. 95-149, qui p. 117): «[D]ieses ‚Idyll‘ (wird) [...] zum Dokument eines Wandels von Thomas Manns Verhältnis zur empirischen Wirklichkeit. Wo er metaphysische Raster zum Weltverständnis nicht mehr gegeben ist, der [...] als Garant der Stimmigkeit von Ich und Welt Thomas Manns Sicht der Wirklichkeit vor dem Ersten Weltkrieg wesentlich geprägt hatte, da ist auch kein auf intakten metaphysischen Strukturen fußendes Stimmigkeitsverhältnis innerhalb der Wirklichkeit und zwischen Wirklichkeit und metaphysischem Substrat mehr möglich».

¹⁴⁵ ThM GW *Späte Erzählungen*, p. 15.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 35.

zu sein; und jedesmal, für die Dauer der Szene, wurde sein sonst vertrautes Benehmen mir undurchsichtig – ich fand es unmöglich, in die Empfindungen, Gesetze, Stammessitten, die diesem Benehmen zugrunde liegen, sympathisch einzudringen. Wirklich gehört die Begegnung zweier einander fremder Hunde im Freien zu den peinlichsten, spannendsten und fatalsten aller denkbaren Vorgänge; sie ist von Dämonie und Sonderbarkeit umwittert¹⁴⁷.

L'incontro tra due cani sconosciuti, circondato di un alone demoniaco, è vissuto con angoscia dall'uomo che si sente assolutamente escluso dal «vincolo interiore»¹⁴⁸ che lega i due cani, dall'incantesimo che rapisce gli animali – sia che, separati da un recinto, si rivolgano «le ingiurie più volgari»¹⁴⁹, sia che, entrambi liberi, si annusino soltanto o si azzuffino senza che se ne possa comprendere il motivo – e da cui lo stesso Bauschan, quando a un certo punto quell'incantesimo si rompe, esce alleggerito, «come gli fosse stata ridonata la vita»¹⁵⁰:

Ich rede von diesen Dingen, um anzudeuten, wie wildfremd und sonderbar das Wesen eines so nahen Freundes sich mir unter Umständen darstellt – es wird mir unheimlich und dunkel dann; kopfschüttelnd betrachte ich es, und nur ahnungsweise finde ich mich hinein¹⁵¹.

Ma poi il padrone aggiunge subito: «Sonst aber kenne ich sein Inneres so gut, verstehe mich mit heiterer Sympathie auf alle Äußerungen desselben, sein Mienenspiel, sein ganzes Gebaren»¹⁵². Così ad esempio il padrone conosce perfettamente il significato di un particolare modo di sbadigliare di Bauschan al ritorno da un'uscita col padrone, a lungo attesa, che lo ha deluso perché troppo breve o sportivamente infruttuosa, uno sbadiglio insolente, scortese, bestiale, accompagnato da un'espressione offensiva e annoiata, che esprime con chiarezza:

Einen schönen Herrn habe ich [...] Spät in der Nacht habe ich ihn von der Brücke abgeholt, und da sitzt er denn heut hinter der Glastür und läßt einen auf den Ausgang warten, daß man vor Langerweile verenden möchte, wenn er aber endlich ausgeht, so tut er es, um wieder umzukehren, bevor man nur irgendein Wild gerochen. Ah – i, ein schöner Herr! Kein rechter Herr! Ein lumpiger Herr!¹⁵³

Neanche questo tradurre in parole i pensieri di Bauschan, questo dare voce direttamente al cane, corrisponde a una umanizzazione dell'animale. Bauschan è un cane parlante esclusivamente agli occhi (alle orecchie) del suo padrone che sostiene di conoscere benissimo l'intimo del suo cane, di comprenderne tutte le manifestazioni. E non è un caso che le parole di biasimo di Bauschan seguano immediatamente la menzione, da parte del padrone, degli incontri tra i cani, quegli avvenimenti tanto sgradevoli per l'uomo perché misteriosi, incomprensibili, impenetrabili; lasciare la parola direttamente a Bauschan è

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 39. «[E]in innerlich Band».

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 37. «[D]ie gemeinsten Schmähungen».

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 40. «[A]ls sei ihm das Leben wiedergeschenkt».

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ivi*, p. 40.

un modo per ribadire la trasparenza che caratterizza la comunicazione tra cane e padrone (e più avanti, si vedrà, anche delle «parole interiori», di nuovo di biasimo, del padrone rivolte al cane, l'animale – dice l'uomo – «capi alla perfezione cosa io intendessi»¹⁵⁴) e ristabilire così un'uguaglianza tra i due (dopo aver menzionato le circostanze che rammentano la diversità). Scrive Elfriede Stutz: «Die Übertragung in menschliche Rede ist insofern möglich und wahrhaftig, als ihr die Überzeugung von einer Verwandtschaft des tierischen mit dem menschlichen Seelenleben zugrunde liegt»¹⁵⁵.

Prima di presentare Bauschan «nel suo splendore e nel suo elemento, nella situazione in cui, più di ogni altra, è se stesso»¹⁵⁶, cioè a caccia, l'uomo dedica una lunga descrizione al teatro delle gioie venatorie: l'intera riserva costituita dal bosco, il pendio, il fiume. È il *Landschafts-Kapitel*¹⁵⁷, per la cui stesura Thomas Mann, bisognoso dei nomi specifici della botanica, si rivolse a un suo conoscente naturalista. Tutto del paesaggio viene descritto minuziosamente. È un giardino incantato il bosco, e insieme un luogo selvaggio; la natura, descritta come romantica e pittoresca, non presenta una grande varietà ma gli alberi sono di età e mole molto diverse così che passeggiando tra giganteschi progenitori e giovani arboscelli l'io narrante ha da sempre la sensazione di ritrovarsi «nel paesaggio di un'altra epoca geologica oppure sotto il mare, a camminare sul fondo»¹⁵⁸:

[...] unter dem malerischen und romantischen Gesichtspunkt gibt es gewiß in der ganzen Welt keine schönere Straßen als diese in ihrem derzeitigen Zustande. Nichts erfreulicher, als durch die Verwahrlosung ihrer Unfertigkeit zu schlendern [...]. Es ist ein Baumschlag, wie jener lothringische Landschaftsmeister vor dreihundert Jahren ihn malte... Aber was sage ich, - wie er ihn malte? Diesen hat er gemalt! Er war hier, er kannte die Gegend, er hat sie sicher studiert; und wenn nicht der schwärmerische Sozietär, der meine Parkstraßen benannte, sich so streng auf die Literatur beschränkt hätte, so dürfte wohl eines der verrosteten Schilder den Namen Claude Lorrains zu erraten geben¹⁵⁹.

Da una parte i vasti prati su cui pascola il gregge, dall'altra il pendio e il ruscello che conferisce alla zona «l'impronta panoramica-idillica»¹⁶⁰, formando poi un laghetto dove le abitanti della zona lavano la biancheria. Infine il fiume tanto amato dall'uomo, il cui rumore costante è in grado di sostituire il «sacro fragore del mare»¹⁶¹:

Die Anziehungskraft, die das Wasser auf den Menschen übt, ist natürlich und sympathischer Art. Der Mensch ist ein Kind des Wasser [...] und in einem bestimmten Stadium unserer Entwicklung vor der Geburt besitzen wir Kiemen. Für meine Person bekenne ich gern, daß die Anschauung des Wassers in jederlei Erscheinungsform und Gestalt mir die weitaus unmittelbarste und eindringlichste Art

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 99. «[E]r verstand genau, wie ich es meinte».

¹⁵⁵ E. Stutz, *Studien über Herr und Hund. Marie von Ebner-Eschenbach, Thomas Mann, Günter Grass*, cit., p. 228.

¹⁵⁶ ThM GW *Späte Erzählungen*, p. 42. «[I]n seiner Pracht und in seinem Elemente [...], in jener Lebenslage, worin er am meisten er selbst ist».

¹⁵⁷ Cfr. I. Jens (a cura di), *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955*, Neske, Pfuldingen 1960, p. 68.

¹⁵⁸ ThM GW *Späte Erzählungen*, p. 48. «[I]n die Landschaft einer anderen Erdperiode [...] oder auch in eine unterseeische, als wandle man auf Wasserboden».

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 51-52.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 52. «[D]as idyllisch-landschaftliche Gepräge».

¹⁶¹ *Ivi*, p. 58. «[D]e[r] heilige[] Anprall des Meeres».

des Naturgenusses bedeutet, ja, daß wahre Versunkenheit, wahres Selbstvergessen, die rechte Hinlösung des eigenen beschränkten Seins in das allgemeine mit nur in dieser Anschauung gewährt ist¹⁶².

La riserva è in stretta relazione alla persona di Bauschan perché ricca di selvaggina cacciabile; il paesaggio descritto è perciò caro, familiare e importante tanto per il cane quanto per il padrone che dice: «Sie (*die Landschaft*) ist mein Park und meine Einsamkeit; meine Gedanken und Träume sind mit ihren Bildern vermischt und verwachsen»¹⁶³.

L'ultimo capitolo, il più lungo, è interamente dedicato alla caccia durante la quale, malgrado soltanto Bauschan sia la parte attiva («Bauschan jagt [...] und ich sehe zu»¹⁶⁴), cane e padrone sperimentano il culmine della loro intesa. La caccia con il cane distrae l'uomo e gli risveglia gli istinti vitali; ed egli in fondo non è solo uno spettatore passivo perché alla vista di Bauschan che appassionato cerca, corre, insegue la sua preda, scava – «Wie schön er wird, wie idealisch, wie vollkommen! [...] Alles Edle, Echte und Beste in Bauschen wird nach außen getrieben»¹⁶⁵ – l'uomo si sente come contagiato dal fervore dell'animale («Ein Wesen in der äußersten Anspannung aller seiner Kräfte»¹⁶⁶), la passione del cane conquista anche lui, nel cuore egli partecipa vivamente della caccia, gli augura la vittoria contro la preda braccata, tanto che alle volte non riesce a reprimere il suo desiderio di collaborazione, se pur modesta:

Ich fühle kein Mitleid mit der Maus, innerlich bin ich auf Bauschans Seite, und oftmals leidet es mich nicht in der Rolle des Zuschauers: mit dem Stock greife ich ein, wenn ein festeingebetteter Kiesel, ein zäher Wurzelstrang ihm im Wege ist, und helfe ihm bohrend und hebend das Hindernis zu beseitigen. Dann sendet er wohl, aus der Arbeit heraus, einen raschen, erhitzten Blick des Einverständnisses zu mir empor¹⁶⁷.

Qualche volta, ma solo raramente, l'«abile ingegneria sotterranea»¹⁶⁸ della preda fallisce (ai timori di una potenziale preda Kafka darà voce nel racconto *Der Bau*): se la povera bestiolina, mal consigliata dai suoi istinti vitali, ha scelto per la sua tana un punto in cui la terra è troppo soffice o se il suo cunicolo non è abbastanza profondo, in un attimo le unghie di Bauschan la tirano su alla luce del giorno e ancora viva, senza misericordia, il cane mastica la sua preda, gli ossicini scricchiolano, lembi di pelle gli pendono dalla bocca. Quando ha finito comincia a eseguire una danza di gioia e vittoria intorno al padrone; non stupirebbe se a un certo punto lo si sentisse perfino ridere:

»Du bist mir einer!« sage ich mit grausenvoller Anerkennung zu ihm und nicke. »Ein schöner Mörder und Kannibale bist du mir ja!«. Auf solche Worte hin verstärkt er sein Tanzen, und es fehlt nur, daß er laut dazu lachte. So gehe ich denn auf meinem Pfade weiter, etwas kalt in den Gliedern von dem, was ich gesehen habe, und doch auch wieder aufgeräumt in meinem Innern durch den rohen Humor des Lebens. Die Sache ist in der natürlichen Ordnung, und ein von seinen Instinkten mangelhaft beratenes

¹⁶² *Ivi*, p. 56.

¹⁶³ *Ivi*, p. 64.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 66.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 73.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 84.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 70.

¹⁶⁸ *Ibidem*. «[F]linke Miniierkunst».

Mäuschen wird eben in Speisebrei verwandelt. Aber lieb ist es mir doch, wenn ich in solchem falle der natürlichen Ordnung nicht mit dem Stocke nachgeholfen, sondern mich rein betrachtend verhalten habe¹⁶⁹.

Senza speranza è invece per Bauschan, come per qualunque altro cane solitario, la caccia alla lepre, inseguimento che pure il cane avvia con entusiasmo vivissimo ogni qualvolta se ne presenti l'occasione. La partecipazione emotiva dell'uomo è talmente intensa, l'ululato furioso emesso da Bauschan gli penetra così profondamente nelle ossa, che un'autentica sete di vendetta si impadronisce di lui quando durante l'inseguimento la lepre, svoltando improvvisamente ad angolo retto rispetto alla direzione di corsa, in un attimo pone fine alla caccia, diventa irraggiungibile:

»Es müssten mehrere Hunde sein, fünf oder sechs, eine ganze Meute. Andre müssten ihm in die Flanke stoßen, ihm von vorn den Weg abschneiden, ihn stellen und ihm den Genickfang geben...«. Und mein erregtes Auge erblickt ein Rudel von Schweißhunden, die sich mit hängenden Zungen auf den Hasen in ihrer Mitte stürzen. Ich denke und träume so aus Jagdleidenschaft, denn was hat mit der Hase getan, daß ich ihm ein entsetzliches Ende wünsche?¹⁷⁰

All'identificazione con il cane, che annulla il sentimento di pietà per il topo e gli fa desiderare la morte della lepre, segue un senso di vergogna nell'uomo. Perché non è un cacciatore; perché se in mano al posto di un inutile bastone da passeggio (che utilizza talvolta per indicare a Bauschan la direzione in cui ha visto scappare la preda) avesse un fucile, potrebbe realmente venire in aiuto a Bauschan, potrebbe 'fermare' la maledetta lepre, e avere così la sua parte attiva accanto al cane, essere «un vero padrone»¹⁷¹. Con le parole di derisione rivolte a Bauschan per l'insuccesso («„Wo ist der Hase, Bauschan?“ kann ich wohl fragen. „Das Häschen bringst du mir also nicht?“»¹⁷²), l'uomo, è consapevole, non fa che mascherare «la coscienza sporca»¹⁷³ che sente nei confronti del cane.

La bellezza, la forza e la nobiltà d'animo di Bauschan a caccia lasciano riaffiorare alla mente dell'uomo il ricordo della malattia dell'animale, di quella «depressione fisica e psichica»¹⁷⁴ che tempo addietro lo aveva costretto a trascorrere un periodo di ricovero in una clinica veterinaria. Aveva due anni quando si verificarono delle improvvise «emorragie occulte»¹⁷⁵. Cominciò a sanguinare dalla bocca, dal naso, dalla gola, si lasciava dietro tracce di sangue, sull'erba della riserva, sulla paglia della cuccia, sul pavimento della stanza in cui entrava; starnutando schizzava sangue tutt'intorno, che poi calpestava con le zampe: «War er *lungensüchtig*? Oder sonst mit einem uns unbekanntem Übel geschlagen, dem seine Art ausgesetzt sein mochte? (corsivo dell'autrice)»¹⁷⁶.

Mentre Bauschan è sotto osservazione nella clinica – stanco e apatico, completamente indifferente anche alle visite del padrone («Verachtung und bittere Hoffnungslosigkeit schienen auf ihn zu liegen. „Da du fähig warst“, schien seine Haltung auszu-

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 71.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 85.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 87. «[E]in[] richtige[r] Herr[]».

¹⁷² *Ivi*, p. 87.

¹⁷³ *Ibidem*. «[D]as schlechte[] Gewissen».

¹⁷⁴ *Ivi*, p.74. «[D]e[r] körperliche[] und seelische[] Tiefstand».

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 78. «[O]kkulte[] Blutungen».

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 74.

drücken, „mich in diesen Käfig zu liefern, erwarte ich nichts mehr von dir“»¹⁷⁷) – nell'uomo al dispiacere per la mancanza si uniscono la crescente preoccupazione per lo stato d'animo del cane e il senso di colpa giacché a indurlo a portare Bauschan in clinica era stato probabilmente anche il desiderio di liberarsi per un po' di tempo della sua costante e invadente presenza. Ma si era ingannato:

[...] meine Spaziergänge waren fortan, was ungesalzene Speisen dem Gaumen sind; [...] Kein stiller Freudensturm herrschte bei meinem Ausgang, kein stolzes Jagdgetümmel um mich her unterwegs. Der Park schien mir öde, ich langweilte mich. [...] Meine Gesundheit litt; und während mein Zustand demjenigen Bauschans in seinem Käfig nachgerade auffallend ähnlich wurde, stellte ich die sittliche Betrachtung an, daß die Fessel des Mitgefühles meinem eignen Wohlsein zuträglicher gewesen war, als die egoistische Freiheit, nach der mich gelüftet hatte¹⁷⁸.

Dopo due settimane il padrone riconduce a casa Bauschan, dimagrito, con il pelo ispido, la coda tra le gambe e le orecchie abbassate, visibilmente «affranto nel corpo e nell'anima»:

Er war gebrochen an Leib und Seele. Tiere sind ungehemmter und ursprünglicher, also gewissermaßen menschlicher in dem körperlichen Ausdruck ihrer Gemütszustände als wir; Redensarten, die unter uns eigentliche nur noch in moralischer Übertragung und als Metapher fortleben, treffen bei ihnen noch – und das hat jedenfalls etwas Erheiterndes für das Auge – im frischen Wortsinne und ohne Gleichnis zu. Bauschan »ließ«, wie man sagt, »den Kopf hängen«, das heißt: er tat es wirklich und anschaulich¹⁷⁹.

Conclusa la digressione sulla malattia di Bauschan, il racconto procede con la descrizione della caccia agli uccelli acquatici, meno eccitante dell'inseguimento alla lepre ma ugualmente attraente «per cacciatore e cane, o piuttosto per il cacciatore e il suo padrone»¹⁸⁰. Contro gabbiani e anatre Bauschan, il cacciatore, non può che rivolgere il suo abbaio, la sua voce minacciosa; e di nuovo il padrone partecipa dell'odio provato dal cane nei confronti di quegli uccelli, in particolare delle anatre che imperturbabili e indifferenti all'abbaio di Bauschan (e a quello 'interiore' dell'uomo) si lasciano dondolare sulle sponde del fiume, sicure e dispettose, sotto il naso di cane e padrone:

Bauschan bellt, indem er die Vorderfüße gegen die Steine stemmt, *und ich belle innerlich mit*; denn einiger Teilnahme an seinen Haßempfindungen gegen die Ente und ihre freche Vernünftigkeit kann ich mich nicht erwehren und wünsche ihr Böses. »Gib wenigstens acht auf *unser Gebell*«, denke ich, »und nicht auf den Katarakt, damit du unversehens in den Strudel gezogen wirst und vor unsern Augen in ein schimpfliche und gefährliche Lage gerätst« (corsivo dell'autrice)¹⁸¹.

Il racconto si conclude con la rievocazione di un episodio accaduto mesi prima che provocò, dice il padrone, «un temporaneo raffreddamento dei rapporti»¹⁸² tra lui e Bau-

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 79.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 76.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 81.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 89. «Für Jäger und Hund, oder vielmehr für den Jäger und seinen Herrn».

¹⁸¹ *Ivi*, p. 93.

¹⁸² *Ibidem*. «[E]ine vorübergehende Erkältung des Verhältnisses».

schan: la vista, dall'altra parte del fiume, di un cacciatore, un uomo rozzo e prestante, vestito con calzoni a sbuffo e mollettiere, cappello, giubba, zaino, i cinturoni contenenti le cartucce e naturalmente il fucile a tracolla. Alla detonazione del fucile, che sparpagliò il gruppo di anatre in volo lasciando cadere il corpo centrato nell'acqua, Bauschan, come «fulminato»¹⁸³ dinanzi a una «novità mostruosa»¹⁸⁴, si arrestò di botto: «Es war dasselbe Stutzen, das ihm überhaupt vor auffälligen Dingen eigentümlich und mir an ihm wohl-bekannt war, nur allerdings ins Grenzenlose gesteigert»¹⁸⁵; era sconvolto, sembrava si voltasse di scatto a destra e a sinistra alla ricerca di se stesso, come si chiedesse: «Was bin ich? Wer bin ich? Bin ich's?»¹⁸⁶. E mentre il cacciatore, dopo aver recuperato l'anatra dal fiume si allontanava lentamente dalla scena, Bauschan, seduto sulle zampe posteriori, continuò a seguirlo con lo sguardo ancora per un pezzo. Quella volta durante il percorso verso casa non corse davanti al padrone come era solito fare, ancora alla ricerca di selvaggina, ma camminò un po' indietro, «mettendo il muso»¹⁸⁷ e ostentando quello sbadiglio ben noto al padrone, quello che esprimeva con chiarezza: «Ein schöner Herr! Kein rechter Herr! Ein lumpiger Herr!»¹⁸⁸. «La discordia era profonda»¹⁸⁹ dice non senza ironia il padrone che sentendo crescere in sé la gelosia per la comparsa del rivale, il cacciatore, in silenzio – come il cane – ribatte indispettito alle parole di biasimo di Bauschan:

»Geh!« sagte ich. »Geh fort! Geh doch zu deinem Herrn mit der Donnerbüchse und schließ dich ihm an, er scheint ja nicht im Besitz eines Hundes, vielleicht kann er dich brauchen bei seinen Taten. Er ist zwar nur ein Mann in Manchester und kein Herr, aber in deinen Augen mag er ja einer sein, ein Herr für dich, und darum empfehle ich dir aufrichtig, zu ihm überzugehen, da er dir denn nun einmal einen Floh ins Ohr gesetzt hat, zu deinen übrigen [...]«¹⁹⁰.

E di nuovo, per mascherare il suo senso di colpa, quello che avverte per essere – agli occhi di Bauschan – solo un padrone con bastone da passeggio invece che un cacciatore armato di fucile, si fa beffe dell'infruttuosità delle fatiche di Bauschan a caccia, della sua incapacità di acchiappare una lepre: «So beißend sprach ich [...], und wenn ich auch nur innerlich redete und meine Worte nicht laut werden ließ [...], so bin ich doch überzeugt, saß er genau verstand»¹⁹¹.

Quell'avventura, conclude il padrone, lasciò Bauschan penseroso ancora per alcuni giorni, poi col tempo la vicenda venne del tutto dimenticata: «Zeit und Vergessen haben es zugedeckt, und auf ihrem Schwemmgrunde, welcher der Grund alles Lebens ist, leben wir fort»¹⁹². E tutto si ripete come descritto: la caccia, l'attesa per l'uscita successiva, il loro idillio quotidiano.

¹⁸³ *Ivi*, p. 95. «[W]ie vom Donner gerührt».

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 96. «[U]ngeheuerliche Neuigkeit».

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 95.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 96.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 98. «[Z]og eine Art von Maul».

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 99. «[D]as Zerwürfnis war tiefgreifend».

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 98.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 99.

¹⁹² *Ibidem*.

Capitolo 3

La corporeità del cane

Il capitolo è dedicato all'analisi dell'immagine del cane in due frammenti kafkiani, entrambi tratti dai diari: il primo breve appunto, il cui capoverso recita *Aus Müdigkeit nicht geschrieben*, è del 1911 e si tratta dell'annotazione di un sogno; il secondo frammento, più ampio e a carattere narrativo, è oggi noto con il titolo *Verlockung im Dorf* ed è datato 1914. Segue l'analisi dell'immagine del cane nel racconto incompiuto intitolato postumo *Blumfeld ein älterer Junggeselle*, composto nel 1915.

La scelta di esaminare nel medesimo capitolo questi tre testi è da ricondurre alla presenza di analogie che consentono un confronto interessante tra i frammenti, pure tanto diversi per lunghezza, stile e tono. Ciò che caratterizza questi primi riferimenti al cane è la corporeità, la presenza o la vicinanza fisica dell'animale che crea nell'uomo inquietudine, fastidio, repulsione. Ad accomunare i brani è perciò innanzitutto la funzione svolta dall'animale al loro interno: si tratta di cani che comprimono il petto in sogno (frammento *Aus Müdigkeit nicht geschrieben*), che irrompono fisicamente nella notte del protagonista (frammento *Verlockung im Dorf*), di cani infine che, sebbene immaginari, vengono avvertiti nuovamente in tutta la loro fisicità come presenze invadenti (in *Blumfeld*). Nei primi due casi il cane diviene simbolo di tormento, di malattia, di inattività, in *Blumfeld* simbolo del desiderio – che si rivela poi repulsione – nei confronti dei rapporti interpersonali.

Un ulteriore, significativo, dato concorre ad accomunare i suddetti testi. L'annotazione del sogno in cui compare per la prima volta il cane, quella del 1911, è subito preceduta, sempre nei diari, da un altro appunto in cui fa la sua apparizione una strana figura femminile, esattamente così come alla stesura del brano *Verlockung im Dorf* del 1914 segue immediatamente la composizione di un frammento in cui di nuovo compare un'inquietante, grottesca immagine di donna. Tali riferimenti suggeriscono l'esistenza, in questi anni, di una relazione tra l'immagine del cane, come descritta da Kafka nei testi presi in analisi, e la figura reale, concreta della donna, e con essa, di riflesso, la contrapposizione agli occhi di Kafka tra il celibato e la scrittura da una parte, la sistemazione borghese, il matrimonio, la convivenza dall'altra.

1. Il cane come personificazione dell'incubo

L'immagine del cane in Kafka fa la sua prima comparsa in un'annotazione diaristica in data 13 dicembre 1911¹.

¹ Ancora prima di questa comparsa si trovano nei diari del 1910 due riferimenti al cane, più precisamente due paragoni, di cui però come detto nell'introduzione non mi occuperò nello specifico. Il primo

Kafka – grande lettore ed estimatore di diari e memorie oltre che di epistolari – inizia la scrittura del suo diario presumibilmente nel 1909 o nel 1910² (nelle prime pagine si legge programmaticamente: «[...] jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden, wie man Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet»³). Le prime annotazioni tuttavia, salvo pochissime eccezioni, non recano alcuna data; è legittimo pertanto affermare, considerata anche la spiccata tendenza di questi testi alla letterarietà, che in origine Kafka concepì tali quaderni come *Arbeitshefte* piuttosto che *Tagebuchhefte* e che solo a partire dal dicembre 1910 i quaderni assumono un carattere più diaristico, senza mai tuttavia corrispondere appieno alla concezione classica di diario o almeno quasi mai palesemente. In Kafka, infatti, solo di rado i diari ricoprono espressamente la funzione classica di raccolta di annotazioni giornaliere in cui vengono descritti e analizzati avvenimenti biografici. E tuttavia se da una parte si deve tener conto del fatto che molte delle annotazioni, apparentemente autobiografiche, sono in realtà già elaborati artistici, d'altra parte va anche ricordato che il più delle volte il nucleo di uno scritto di Kafka è costituito dall'analisi o dal tentativo di analisi della sua persona, della sua interiorità, del suo rapportarsi, ora alla scrittura ora agli altri uomini, e si sviluppa non di rado a partire dalla percezione, molto spesso fulminea, di una qualche sua peculiarità, di una qualche sua precisa ansia; in questo senso, pertanto, anche ciò che non appare a prima vista uno scritto autobiografico, lo è alla fine a tutti gli effetti. La stessa considerazione vale per l'epistolario dell'autore: tutte le lettere che Kafka scrisse agli amici, ma soprattutto alle donne amate e ancor di più la lunga lettera destinata – mai effettivamente giunta – al padre (le lettere alla sorella Ottla e alla famiglia sono probabilmente l'unica eccezione) costituiscono un ulteriore aspetto del lavoro letterario, sono prodotti artistici a tutti gli effetti e non 'semplici' scritti biografici⁴.

riferimento appartiene a un lungo frammento di cui Kafka sviluppa in successione ben sei varianti, in cui l'io narrante (si tratta quasi sicuramente di uno scritto autobiografico sebbene molti particolari come ad esempio l'età o l'aspetto esteriore del protagonista non corrispondano alla realtà) lamenta gli effetti nocivi che l'educazione ha avuto sulla sua persona. Il rimprovero è rivolto a una quantità enorme di persone, molte ormai morte, delle quali si dice (KKAT, p. 21; *Confessioni e diari*, p. 125): «[...] können sich an nichts erinnern und dringt man auf sie ein, schieben sie einen stumm bei Seite, kein Mensch kann sie dazu zwingen, aber offenbar kann man gar nicht sie dazu zwingen reden, denn höchstwahrscheinlich hören sie gar nicht die Worte. Wie müde Hunde stehn sie da, weil sie alle Kraft dazu verbrauchen um in Erinnerung aufrecht zu bleiben. Wenn man sie aber wirklich dazu brächte zu hören und zu reden, dann würde es einem von Gegenwürfen nur so in den Ohren sausen [...]». Il secondo riferimento è contenuto in un frammento in forma dialogica (anche di questo esistono più stesure) tra un 'io' e un interlocutore non meglio identificati, che discorrono sull'alternativa tra la vita da scapolo e la vita in società. L'interlocutore afferma a un certo punto (KKAT, p. 117; *Confessioni e diari*, p. 131): «Wahr ist es, das kann ich vor wem Du willst wiederholen, hier unten geht es uns schlecht, ja es geht uns sogar hundsmiserabel, aber mir ist nun nicht zu helfen».

² Se Kafka iniziò la stesura del primo *Heft* nel 1909 o nel 1910 non è dato stabilirlo con certezza. Considerata la mancanza di indizi contenutistici, le prime cinque brevissime annotazioni non si lasciano facilmente datare: si tratta di appunti stesi allo scopo di fissare delle impressioni che l'autore probabilmente si proponeva di sviluppare in seguito. Di certo questi appunti mostrano già un carattere letterario. Le annotazioni successive sono dedicate alla ballerina Eduardowa, e si tratta in effetti dei primi appunti che rimandano a un evento reale (la ballerina in questione si esibì insieme alla sua compagnia a Praga il 24 maggio 1909). La prima data apportata da Kafka sugli scritti è però quella del 17/18 maggio 1910, relativa alla «Kometennacht».

³ KKAT, p. 14; *Confessioni e diari*, p. 120.

⁴ Quanto al rapporto tra scrittura autobiografica e scrittura letteraria cfr. ad esempio T. Anz, *Franz Kafka*, cit., p. 22: «Zwischen Kafkas autobiographischen Zeugnissen und seinem literarischen Werk strikte Gren-

Nel 1911 gli appunti raggiungono il massimo della regolarità, i quaderni che li contengono (i primi quattro *Hefte*, utilizzati molto spesso parallelamente) sono fittissimi, ogni annotazione è accuratamente datata in ordine progressivo e la registrazione assidua: si aprono il 3 gennaio e si concludono il 31 dicembre.

Kafka mantiene la scrittura del diario con una certa costanza fino al 1917 (salvo una lacuna di circa cinque mesi dall'ottobre 1916 all'aprile 1917), l'anno in cui gli verrà diagnosticata la malattia, cesura fondamentale nella vita dello scrittore. Successivamente le annotazioni si assottigliano. Del 1918 non vi è alcun appunto, l'unica testimonianza relativa a quel periodo è data dagli scritti e dalle riflessioni che costituiscono gli *Oktavhefte*, la cui stesura inizia nel novembre 1916, e di cui si parlerà nel prossimo capitolo. Il 1919 si riduce a poche righe, del 1920 le annotazioni si limitano ai primi due mesi dell'anno, al contrario del 1921 in cui iniziano solo a ottobre; il 1922 è nuovamente fitto di annotazioni (si tratta del dodicesimo e ultimo *Heft*) e sebbene il tono sia molto cambiato, sembra che Kafka, ormai gravemente malato, avverta nuovamente e in maniera profonda il bisogno di quella scrittura privata a cui si era affidato nei primi anni⁵.

I diari, che come accennato nascono originariamente come quaderni di lavoro, conservano nel corso degli anni un carattere sostanzialmente invariato; nei dodici fa-

zen zu ziehen ist unmöglich. Wenn ich im Blick auf Kafkas Schriften von »literarischer Autobiographik« spreche, so in einem doppelten Sinn: Kafkas »Autobiographik« (die Briefe und die Tagebücher) ist in hohem Maße literarisch stilisiert, und Kafkas »Literatur« (die fiktionalen Erzählungen und Romane vor allem) ist in hohem Maße autobiographisch».

⁵ Bisogna qui fare una precisazione. L'atteggiamento fiducioso riguarda soltanto la scrittura diaristica; al contrario Kafka svilupperà una sempre maggiore diffidenza nei confronti delle lettere, dei carteggi (pur tuttavia non smettendo di scriverne, aumentando anzi proprio negli ultimi anni di vita i rapporti epistolari). Basti pensare a quanto Kafka, certo ironizzando a posteriori proprio sul suo personale atteggiamento, scriverà a Milena nel marzo del 1922. Riporto a seguire il lungo estratto della lettera (BM, p. 259; *Lettere*, p. 881): «Sie wissen ja, wie ich Briefe hasse. Alles Unglück meines Lebens – womit ich nicht klagen, sondern eine allgemein behelrende Feststellung machen will – kommt, wenn man will, von Briefen oder von der Möglichkeit des Briefeschreibens her. Menschen haben mich kaum jemals betrogen, aber Briefe immer und zwar auch hier nicht fremde, sondern meine eigenen. [...] Die leichte Möglichkeit des Briefeschreibens muß – bloß theoretisch angesehen – eine schreckliche Zerrüttung des Seelen in die Welt gebracht haben. Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt oder gar in einer Folge von Briefen, wo ein Brief den andern erhärtet und sich auf ihn als Zeugen berufen kann. Wie kam man nur auf den Gedanken, daß Menschen durch Briefe miteinander verkehren können! Man kann an einen fernen Menschen denken und man kann einen nahen Menschen fassen, alles andere geht über Menschenkraft. Briefe schreiben aber heißt, sich vor den Gespenstern entblößen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den gespenstern auf dem Wege ausgetrunken. Durch diese reichliche Nahrung vermehren sie sich ja so unerhört. Die Menschheit fühlt das und kämpft dagegen; sie hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist soviel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funktelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrundegehn. Ich wundere mich, daß Sie darüber noch nicht geschrieben haben, nicht etwa, um mit der Veröffentlichung etwas zu verhindern oder zu erreichen, dazu ist es zu spät, aber um »ihnen« wenigstens zu zeigen, daß sie erkannt sind. Man kann »sie« übrigens auch an den Ausnahmen erkennen, manchmal lassen sie nämlich einen Brief ungehindert durch und er kommt an wie eine freundliche Hand, leicht und gut legt sie sich in die eigene. Nun, wahrscheinlich ist auch das nur scheinbar und solche Fälle sind vielleicht die gefährlichsten, vor denen man sich mehr hüten soll, als vor andern, aber wenn es eine Täuschung ist, so ist es doch jedenfalls eine vollkommene».

scicoli complessivi contenenti le annotazioni Kafka riporta per lo più abbozzi narrativi, racconti completi, varianti di alcuni passi, commenti a opere altrui, classiche e contemporanee, progetti di lavoro, riflessioni, considerazioni e un numero elevatissimo di sogni, fantasie e visioni, il tutto dai contorni tanto labili da formare oggi per il lettore un intreccio ormai indissolubile.

La quantità delle annotazioni diaristiche riservate ai sogni, l'attenzione e la minuziosità che Kafka dedica alla loro stesura, il ritmo onirico adottato poi come tecnica narrativa, il costante ed equilibrato gioco di alternanza tra fatti reali e fatti irreali tipico di molte opere, hanno fatto sì che il *Traummotiv* in Kafka divenisse uno degli aspetti più dettagliatamente studiati e in certi casi, per alcuni interpreti, un punto di partenza per la comprensione e l'esegesi di tutta la produzione letteraria dello scrittore.

Ora, il motivo onirico è strettamente legato a quello degli animali perché, come testimoniano appunto i diari – che costituiscono il suolo comune su cui tanto agli uni quanto agli altri Kafka sembra riservare un posto di tutto rilievo – l'autore prende nota di frequente della visione avvenuta in sogno di strane creature. Il seguente appunto risale ad esempio all'ottobre del 1911:

Ich träumte heute von einem windhundartigen Esel, der in seinen Bewegungen sehr zurückhaltend war. Ich beobachtete ihn genau weil ich mir der Seltenheit der Erscheinung bewußt war, behielt aber nur die Erinnerung daran zurück, daß mir seine schmalen Menschenfüße wegen ihrer Länge und Gleichförmigkeit nicht gefallen wollten. Ich bot ihm frische, dunkelgrüne Cypressenbüschel an, die ich eben von einer alten Züricher Damen (das ganze spielte sich in Zürich ab) bekommen hatte, er wollte sie nicht, schnupperte nur leicht an ihnen; als ich sie aber dann auf einem Tisch liegen ließ, fraß er mir sie so vollständig auf, daß nur ein kaum zu erkennender kastanienähnlicher Kern übrig blieb. Später war die Rede davon, daß dieser Esel noch nie auf vieren gegangen sei, sondern sich immer menschlich aufrecht halte und seine silbrig glänzende Brust und das Bäuchlein zeige⁶.

L'animale apparso in sogno è un ibrido non solo tra due specie diverse di animali, l'asino e il cane levriero, ma tra animale e uomo; possiede infatti lunghi e sottili piedi umani e cammina esclusivamente tenendosi dritto sugli arti posteriori, mostrando il petto e la pancia. La strana figura è tuttavia riconducibile al prodotto di un sogno inteso come fenomeno legato al sonno, vale a dire caratterizzato dalla creazione inconscia di immagini percepite dal dormiente come apparentemente reali; che Kafka, profondamente incuriosito, osservi attentamente lo strano incrocio⁷ perché consapevole della rarità, anzi dell'assurdità di tale fenomeno (stupore del tutto assente negli scritti narrativi, dove notoriamente non si assiste mai a un autentico disorientamento dei protagonisti dinanzi alle assurdità), conferma in qualche modo che questa particolare immagine registrata da Kafka si riferisce in effetti a ciò che comunemente si spiega come un sogno rimasto nella memoria.

Tuttavia, salvo singole e rare eccezioni, come appunto quella relativa all'immagine dell'asino-levriero, nella maggior parte dei casi il concetto di sogno in Kafka non è rap-

⁶ KKAT, pp. 205-206; *Confessioni e diari*, pp. 225-226.

⁷ L'immagine di questo ibrido tra due animali che possiede anche atteggiamenti umani, richiama presto alla mente lo strano essere metà gatto metà agnello che si atteggia anche a cane e che pare avere persino ambizioni umane descritto nel racconto del 1917 intitolato *Eine Kreuzung*, di cui si tratterà nel prossimo capitolo.

portabile al fenomeno psicologico racchiuso nei binomi sogno-sonno e sogno-inconscio. Ciò che molto spesso lo scrittore definisce «Traum» è per lo più il frutto di uno stato percettivo ancora vigile, di una sorta di dormiveglia in cui, come scriverà in una delle prime lettere a Felice Bauer nell'ottobre del 1912, «i sogni non sono ancora sogni e il sonno non ancora un vero e proprio sonno»⁸.

Per questi motivi i sogni di cui Kafka riferisce sono in sostanza visioni anteriori al sonno e in un certo senso indipendenti da quest'ultimo. Paradigmatica è la seguente annotazione in data 2 ottobre 1911. Si legge:

Schlaflöse Nacht. Schon die dritte in einer Reihe. Ich schlafe gut ein, nach einer Stunde aber wache ich auf, als hätte ich den Kopf in ein falsches Loch gelegt. Ich bin vollständig wach, habe das Gefühl gar nicht oder unter einer dünnen Haut geschlafen zu haben, habe die Arbeit des Einschlafens von neuem vor mir und fühle mich vom Schlaf zurückgewiesen. Und von jetzt an bleibt es die ganze Nacht bis gegen 5 so, daß ich zwar schlafe daß aber starke Träume mich gleichzeitig wach halten. *Neben mir schlafe ich förmlich, während ich selbst mit Träumen mich herumschlagen muß.* Gegen 5 ist die letzte Spur von Schlaf verbraucht, ich träume nur, was anstrengender ist als Wachen. [...] *Wenn ich erwache sind alle Träume um mich versammelt aber ich hüte mich, sie zu durchdenken* (corsivo dell'autrice)⁹.

Il giorno seguente Kafka appunta: «Wieder war es die Kraft meiner Träume, die schon ins Wachsein vor dem Einschlafen strahlen, die mich nicht schlafen ließ»¹⁰ e oltre dieci anni dopo, nel febbraio del 1922, annoterà similmente: «Schlaflos, fast gänzlich; von Träumen geplagt, so wie wenn sie in mich, in ein widerwilliges Material eingekratzt würden»¹¹.

Kafka è del parere che a generare i sogni sgraditi non sia l'insonnia, lo stato intermedio tra il sonno e la veglia, di cui egli pure lamenterà i disturbi per tutta la vita; il rapporto causa-effetto sembra essersi qui invertito per cui sono i sogni e la potenza delle immagini di cui questi sono costituiti che impediscono il sonno. Tali sogni si irradiano già durante la veglia e lo costringono a trascorrere l'intera notte a sognare soltanto, senza che ne derivi un effettivo riposo. Al mattino è come se tutti i sogni fossero minacciosamente raccolti intorno allo scrittore che, inorridito, dichiara fermamente di guardarsi bene dal ripensarli. Tuttavia le visioni oniriche che Kafka afferma di voler allontanare da sé, che tenta di rimuovere dai propri pensieri, dalla memoria, secondo alcuni critici costituiscono invece, alla stregua di studi preparatori, un primo nucleo per la stesura di eventuali opere.

Le esperienze sensoriali che Kafka annota, che definirò perciò da questo momento in avanti fantasie o allucinazioni, creano un legame molto forte tra il mondo dei sogni e quello della veglia che nell'opera di Kafka paiono di fatto comunicare tra di loro in maniera così diretta da essere in grado di riversarsi l'uno nell'altro¹². Si consideri

⁸ KKAB I, p. 186; *Lettere a Felice*, p. 10. «[D]ie Träume noch lange nicht Träume und der Schlaf erst recht kein Schlaf ist».

⁹ KKAT, pp. 49-50; *Confessioni e diari*, pp. 181-182.

¹⁰ KKAT, p. 53; *Confessioni e diari*, p. 184.

¹¹ KKAT, p. 900; *Confessioni e diari*, p. 620.

¹² K. E. Grözinger richiama l'attenzione sul motivo onirico alla base di svariate storie ebraiche in cui il sogno è parte integrante della realtà così che sonno e veglia, giorno e notte diventano un tutt'uno inscindibile. Tale unione si manifesta in un rapporto osmotico in grado di far proseguire i sogni nella vita reale

ad esempio l'eccentrica vicenda riferita in un lungo frammento narrativo annotato nei diari nel gennaio del 1915, il cui protagonista, al risveglio, scopre nel proprio corpo un'antica spada da cavaliere penetrata da un taglio dietro la nuca. Non si esclude che il frammento possa essere almeno in parte la trasposizione letteraria di un sogno:

[...] ich hatte schon seit dem Erwachen irgendetwas gefühlt, das mich hinderte den Kopf zurückzuneigen und tastete nun mit der Hand nach diesem Hindernis. Gerade riefen die Freunde, die sich schon ein wenig gesammelt hatten „sei vorsichtig, verletze Dich nicht“ als ich hinter meinem Kopf den Griff eines Schwertes erfaßte. Die Freunde kamen näher, untersuchten mich, führten mich ins Zimmer vor den Schrankspiegel und entkleideten meinen Oberkörper. Ein großes altes Ritterschwert mit kreuzartigem Griff steckte in meinem Rücken bis zum Heft, aber in der Weise, daß sich die Klinge unbegreiflich genau zwischen Haut und Fleisch geschoben und keine Verletzung herbeigeführt hatte. Aber auch an der Stelle des Einstoßes am Halse war keine Wunde, die Freunde versicherten, daß sich dort völlig blutleer und trocken der für die Klinge notwendige Spalt geöffnet habe. [...] Wer duldete es, daß sich alte Ritter in den Träumen herumtrieben, verantwortungslos mit ihren Schwertern fuchtelten, unschuldigen Schläfern sie einbohrten und nur deshalb nicht schwere Wunden beibrachten, weil ihre Waffen zunächst wahrscheinlich an lebenden Körpern abgleiten und weil auch treue Freunde hinter der Tür stehn und hilfsbereit klopfen.¹³

Come probabilmente per questo frammento, alla base di innumerevoli immagini e invenzioni kafkiane, anche di animali, vi sono a parere di molti interpreti proprio tali visioni oniriche o semi-oniriche cui seguirebbe l'elaborazione letteraria¹⁴. Allo stesso modo l'abitudine di annotare i sogni potrebbe non essere altro che un tentativo da parte di Kafka di raccogliere una scorta di immagini poi riutilizzabili successivamente in connessione con determinati processi interiori¹⁵.

e viceversa, così come, caso limite, le ferite inferte in sogno dal tribunale celeste lasciano segni visibili sul corpo anche al risveglio (cfr. K. E. G., *Kafka und die Kabbala. Das jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka*, cit., pp. 85-92).

¹³ KKAT, pp. 719-720; *Confessioni e diari*, pp. 518-519.

¹⁴ Già nel 1957 Selma Fraiberg, in *Kafka and the Dream*, in W. Phillips (a cura di), *Art and Psychoanalysis*, Criterion Books, New York 1957, pp. 12-29, qui p. 21, osservava: «There is evidence that he (Kafka) experienced mental states in which dreamlike images and fantasies emerged, then were caught and held in consciousness [...] In many instances a dream, a fantasy or a piece of imagery recorded in the notebooks becomes the starting point for a story».

¹⁵ A tal proposito cfr. F. Altenhöner, *Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas*, Kramer, Münster 1964, p. 41. Altenhöner, il quale ha concentrato tutto uno studio intorno al rapporto esistente tra sogno e opera letteraria in Kafka, scrive: «Die Träume sind zwar Projektionen seines Innern, die Erzählungen aber sind nicht mit den Träumen identisch. Sie nehmen die Traumbilder als Kern in sich auf oder benutzen die Träume sonst als Material. Entscheidend ist für sie der künstlerische Vorgang, in dem das so abgründige Traummaterial in die Erzählung überformt und somit aus dem Persönlich-Individuellen ins Allgemeine gewendet wird, ohne seinen spezifisch traumhaften Bildcharakter zu verlieren. Zwischen der Traum und der Erzählung steht der formende Kunstwille». Ingeborg C. Henel afferma similmente in *Die Deutbarkeit von Kafkas Werken*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 86, 1967, pp. 250-266, qui p. 251: «Kafka hat Träume einerseits zum Zweck der Selbstanalyse aufgeschrieben, andererseits, um sich einen Vorrat an Bildern anzulegen, die er in seinen Werken zur Darstellung innerer Vorgänge gebrauchen konnte». Willy Haas sostiene nella postfazione del volume che raccoglie le lettere dello scrittore indirizzate a Milena Jesenská che Kafka 'sognava' le sue opere, cfr. W. Haas (a cura di), *Briefe an Milena* (ed. orig. 1958), Fischer, Francoforte sul Meno 1966, p. 277, e anche Walter H. Sokel ha indicato la struttura onirica come

Tra i due frammenti, il sogno e il racconto, dunque il documento personale e l'opera letteraria in cui per la prima volta compare l'immagine del cane, mi sembra susistere esattamente un rapporto di questo tipo.

Verso la fine del 1911 Kafka registra la comparsa 'in sogno' di figure grottesche che lo tormentano, non lo lasciano riposare; la suggestione raggiunge un'intensità tale che l'autore ne percepisce la minaccia ancora al risveglio. Tuttavia, se l'immagine dello strano incrocio tra asino e cane levriero aveva suscitato nel dormiente un certo interesse, una certa curiosità e perfino il desiderio di avvicinarsi fisicamente all'animale, di instaurare con esso un contatto, attraverso ad esempio l'offerta di cibo, nell'annotazione del 13 dicembre 1911 il cane, nella cui immagine sembrano condensarsi i «sogni disgustosi» che torturano lo scrittore, provoca al contrario un forte turbamento sebbene, paradossalmente, il cane non sia qui descritto come uno strano incrocio, un inquietante ibrido o una figura grottesca in sé. Il breve appunto recita:

Aus Müdigkeit nicht geschrieben und abwechselnd auf dem Kanapee im warmen und im kalten Zimmer gelegen, mit kranken Beinen und ekelhaften Träumen. Ein Hund lag mir auf dem Leib, eine Pfote nahe beim Gesicht, ich erwachte davon, aber hatte noch ein Weilchen Furcht, die Augen aufzumachen und ihn anzusehen¹⁶.

Occorre a questo punto un chiarimento preliminare. A fare della figura del cane un incubo non è l'animale in sé, verso cui Kafka non manifestò mai né una fobia, né tantomeno una particolare avversione, si è detto nel capitolo precedente che ne fu anzi un amante¹⁷, quanto piuttosto la prossimità fisica, il fatto che l'animale gli stia pesantemente addosso, gli comprima il petto. L'immagine del cane sul petto, con una zampa accanto al volto, quasi a togliere il respiro, è immediatamente riconducibile a uno stato di inquietudine e oppressione. Il sogno lo ha sconvolto a tal punto che al risveglio Kafka confessa di avere ancora paura di aprire gli occhi e, come fosse possibile una contaminazione di piani tra sogni e realtà, vedere per davvero il cane disteso sul suo petto, in tutta la sua corporeità¹⁸.

tratto caratterizzante dello stile kafkiano, soprattutto nei primi scritti, cfr. W. H. S., *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, cit., p. 9 sgg.

¹⁶ KKAT, p. 289; *Confessioni e diari*, p. 280.

¹⁷ Dalle testimonianze emerge che Kafka ebbe invece per tutta la vita un vero e proprio terrore dei topi, degli insetti e in generale dei piccoli animali, come confidò a Max Brod in una lettera nel dicembre del 1917 da Zürau (KKAB III, p. 373; *Lettere*, p. 245): «Das was ich gegenüber den Mäusen habe, ist platte Angst. Auszuforschen woher sie kommt, ist Sache der Psychoanalytiker, ich bin es nicht. Gewiß hängt sie wie auch die Ungezieferangst mit dem unerwarteten, ungebetenen, unvermeidbaren, gewissermaßen stummen, verbissenen, geheimabsichtlichen Erscheinen dieser Tiere zusammen, mit dem Gefühl daß sie die Mauern ringherum hundertfach durchgraben haben und dort lauern, daß sie sowohl durch die ihnen gehörige Nachtzeit als auch durch ihre Winzigkeit so fern uns und damit noch weniger angreifbar sind. Besonders die Kleinheit gibt einen wichtigen Angstbestandteil ab, die Vorstellung z.B. daß es ein Tier geben sollte, das genau so aussehen würde wie das Schwein, also an sich belustigend, aber so klein wie eine Ratte und etwa aus einem Loch im Fußboden schnaufend herauskäme – das ist eine entsetzliche Vorstellung».

¹⁸ La lettura del breve frammento kafkiano mi ha richiamato alla mente la famosa tela del pittore romantico svizzero Johann Heinrich Füssli intitolata *L'incubo* (1781). Il dipinto, di cui l'artista realizzò nello stesso anno più varianti, raffigura una giovane dormiente pallidissima, in atteggiamento sofferente, le braccia e la testa rovesciate all'indietro, in un equilibrio precario sull'imponente letto e una grottesca figura che giace pesantemente sul petto della fanciulla. Nella tela conservata a Londra la strana creatura – che insieme alla giumenta spettrale raffigurata in secondo piano è la materializzazione dell'incubo di cui la giovane

Secondo Friedrich Altenhöner, il brevissimo appunto è di grande importanza per la comprensione e l'analisi della diffusa *Traumatmosphäre* in Kafka. Il frammento getta infatti una luce sul principio e sul procedimento narrativo di cui lo scrittore si servirà successivamente nella stesura di molte opere, vale a dire la *Traumstruktur* caratterizzata dall'intreccio di realtà e fantasia¹⁹. La sopraccitata annotazione diaristica dal carattere spiccatamente grottesco, continua Altenhöner, potrebbe perciò costituire l'inizio di una storia; in fondo non si differenzia troppo dall'*incipit* del celeberrimo racconto *Die Verwandlung*: «Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt»²⁰, e un inizio per certi versi analogo è anche quello del romanzo *Der Proceß*: «Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet»²¹. Nella maggior parte dei casi è infatti immediatamente al risveglio, come sottolineava già Heinz Politzer²², oppure sul finire di una giornata, alla sera²³ – dunque sempre in un momento di confine tra il giorno e la notte, tra il sonno e la veglia – che nella vita apparentemente regolare dei protagonisti kafkiani si materializza e irrompe l'evento straordinario.

Nel breve passo del dicembre 1911 Kafka scrive anche delle ragioni che presumibilmente hanno determinato sogni tanto opprimenti: la stanchezza, derivata dall'inconciliabilità delle sue due professioni, quella di scrittore e quella di impiegato, e le cattive condizioni fisiche di cui in un altro appunto sempre del 1911 scriverà ad esempio: «Seit längerer Zeit klage ich schon, daß ich zwar immer krank bin, niemals aber eine besondere Krankheit habe, die mich zwingen würde, mich ins Bett zu legen»²⁴. La stanchezza e il continuo sentirsi fisicamente indisposto impediscono l'attività letteraria ma paradossalmente è nella stessa scrittura, per quanto ritenuta dall'autore scarsa e insoddisfacente, che risiede la causa principale della difficile insonnia. Nell'ottobre dello stesso anno Kafka osserva:

Ich glaube, diese Schlaflosigkeit kommt nur daher, daß ich schreibe. Denn so wenig und so schlecht ich schreibe, ich werde doch durch diese kleinen Erschütterungen empfindlich, spüre besonders gegen Abend und noch mehr am Morgen, das Wehen, die nahe Möglichkeit großer mich aufreißender Zustände, die mich zu allem fähig machen könnten und bekomme dann in dem allgemeinen Lärm der in mir ist und dem zu befehlen ich nicht Zeit habe, keine Ruhe. [...] Jetzt aber verursachte mir

è vittima – è un ibrido dai tratti diabolici e dalle orecchie appuntite; nella variante situata invece a Detroit il mostro ha tratti scimmieschi.

¹⁹ F. Altenhöner, *Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas*, cit., pp. 5-6.

²⁰ KKAD, p. 115; *Racconti*, p. 157.

²¹ KKAP, p. 7; *Romanzi*, p. 319.

²² H. Politzer, *Eine Parabel Franz Kafkas. Versuch einer Interpretation*, in J. Schillemeit (a cura di), *Interpretationen, 4, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, Fischer, Francoforte sul Meno 1966, pp. 319-339, qui p. 319: «In der Verwandlung öffnet Gregor Samsa die Augen und findet sich als ungeheures Ungeziefer wieder. Im Prozeß wird Joseph K. in seinem Bett verhaftet und vor ein unbekanntes Gericht zitiert. Sogar der Landvermesser des Schlosses muß kurz nach seinem Auftreten in Schlaf versinken und wieder erwachen, ehe aus »scheinbarer Leere« das Schloß in Erscheinung tritt».

²³ Il vecchio scapolo Blumfeld, come si vedrà più avanti, sarà sorpreso dall'intrusione di due strani oggetti nella sua abitazione una sera al ritorno da lavoro. Nel racconto *Unglücklichsein* a materializzarsi una sera, come un fantasma, nel corridoio buio, è un bambino. Anche in altri frammenti l'irrompere di strani animali, oggetti, presenze, avrà luogo di sera.

²⁴ KKAT, p. 101; *Confessioni e diari*, p. 217.

dieser Zustand neben schwachen Hoffnungen nur schaden, da mein Wesen nicht genug Fassungskraft hat, die gegenwärtige Mischung zu ertragen, bei Tag hilft mir die sichtbare Welt, in der Nacht zerschneidet es mich ungehindert²⁵.

L'attività letteraria è dunque responsabile dell'eccessiva sensibilità dello scrittore. Nei periodi di ispirazione creativa Kafka si dichiara in grado di percepire la possibilità di grandi situazioni, di sperimentare, come annota nella primavera dello stesso anno, condizioni di chiarezza in cui si sente prossimo «non solo ai limiti suoi personali ma in genere ai limiti dell'umano»²⁶. Questa potenza del suo sentire è tuttavia indomabile e finisce col recare al suo equilibrio psichico, insieme a poche speranze, soltanto disturbi che si materializzano poi nelle fantasie oniriche. A conferma di ciò si legge in un appunto successivo: «Ende des Schreibens. Wann wird es mich wieder aufnehmen? [...] Möge ich den einzig hiebei denkbaren Gewinn genießen: bessern Schlaf»²⁷.

Malgrado sia assente un riferimento esplicito non è da escludere che lo stato di malessere lamentato da Kafka in questo periodo sia in parte riconducibile alla questione matrimoniale. Le considerazioni sull'esistenza della figura dello scapolo, che suscita in Kafka ora compassione ora disprezzo, e di cui egli stesso – peraltro ancora giovanissimo – già si sente una perfetta incarnazione, popolano numerose pagine di diario ed è nota la breve riflessione registrata proprio nel novembre del 1911 e poi edita, leggermente modificata, nella raccolta *Betrachtung* con il titolo *Das Unglück des Junggesellen*. La prosa recita:

Es scheint so arg, Junggeselle zu bleiben, als alter Mann unter schwerer Wahrung der Würde um Aufnahme zu bitten, wenn man einen Abend mit Menschen verbringen will, krank zu sein und aus dem Winkel seines Bettes wochenlang das leere Zimmer anzusehen, immer vor dem Haustor Abschied zu nehmen, niemals neben seiner Frau sich die Treppe hinaufzudrängen, in seinem Zimmer nur Seitentüren zu haben, die in fremde Wohnungen führen, sein Nachtmahl in einer Hand nach Hause zu tragen, fremde Kinder anstauen zu müssen und nicht immerfort wiederholen zu dürfen: „Ich habe keine“, sich im Aussehen und nach ein oder zwei Junggesellen der Jugenderinnerungen auszubilden. So wird es sein, nur daß man auch in Wirklichkeit heute und später selbst dastehen wird, mit einem Körper und einem wirklichen Kopf, also auch einer Stirn, um mit der Hand an sie zu schlagen²⁸.

²⁵ KKAT, p. 51; *Confessioni e diari*, pp. 182-183.

²⁶ KKAT, pp. 33-35; *Confessioni e diari*, p. 167. «Und hier habe ich allerdings Zustände erlebt [...] in welchen ich mich nicht nur an meinen Grenzen fühlte, sondern an den Grenzen des Menschlichen überhaupt».

²⁷ KKAT, p. 721; *Confessioni e diari*, p. 520.

²⁸ KKAD, pp. 20-21; *Racconti*, p. 119. Tra le riflessioni di cui è oggetto la figura dello scapolo si riportano qui di seguito anche due interessanti frammenti estratti dai diari. Il primo è del 1910, la data è assente ma presumibilmente compresa tra giugno e novembre (KKAT, pp. 113-118; *Confessioni e diari*, pp. 131-134): «Dieser (*der Junggeselle*) ist ja schon zufrieden, wenn er mit seiner allerdings schäbigen, aber festen Körperlichkeit standhält, seine Mahlzeiten schützt, Einflüsse anderer Menschen vermeidet [...]; der Mann steht nun einmal außerhalb unseres Volkes, außerhalb unserer Menschheit, immerfort ist er ausgehungert, ihm gehört nur der Augenblick, der immer fortgesetzte Augenblick der Plage, dem kein Funken eines Augenblicks der Erhöhung folgt, er hat immer nur eines. Seine Schmerzen aber im ganzen Umkreis der Welt kein Zweites, das sich als Medizin aufspielen könnte, er hat nur soviel Boden als seine zwei Füße brauchen, nur soviel Halt als seine Hände bedecken, also um soviel weniger als der Trapezkünstler im Variete, für den sie unten noch ein Fangnetz aufgehängt haben». Il secondo frammento risale al dicembre del 1911 (KKAT, pp. 279-280; *Confessioni e diari*, pp. 273-274): «Das Unglück des Junggesellen ist für die Umwelt, ob scheinbar oder wirklich, so leicht zu erraten, daß er, jedenfalls, wenn er aus Freude am Geheimnis Junggeselle geworden ist, seinen Entschluß verfluchen wird. Er geht zwar umher mit zugeknöpften Rock die Hände

I diari testimoniano in realtà che già nel 1910 lo scrittore iniziava a confrontarsi con la sua condizione di scapolo e a ben vedere ancora prima delle annotazioni diaristiche già le due opere giovanili *Beschreibung eines Kampfes* (1904-1905) e *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (1907) ruotano intorno al problema del matrimonio e del celibato²⁹.

Tuttavia, sebbene la questione matrimoniale sia trattata già in questi primi scritti, è soprattutto a partire dall'autunno 1911, periodo in cui Kafka frequenta con vivo entusiasmo la compagnia teatrale yiddish³⁰ giunta a Praga, di cui era capocomico il giovane Isaak Löwy, che il celibato diviene per Kafka motivo di ansia e viene per la prima volta percepito perfino come una sorta di maledizione.

Verso la fine del 1911 a contatto con il teatro ebraico-orientale si risvegliano in Kafka un interesse e un coinvolgimento nei confronti dei problemi dell'ebraismo del tutto eccezionali se paragonati all'atteggiamento piuttosto freddo e indifferente o quantomeno distaccato e formale che il giovane Kafka aveva riservato alla questione fino a quel momento, in senso tanto religioso quanto nazionalistico. In occasione ad esempio della circoncisione del nipote Felix, avvenuta il 24 dicembre 1911, Kafka annota sui diari:

Als ich heute den Begleiter des Moule zum Nachtsch beten hörte und die Anwesenden abgesehn von den beiden Großvätern die Zeit in vollständigem Unverständnis des Vorgebeteten mit Träumen oder Langweile verbrachten, sah ich das in einem deutlichen unabsehbaren Übergang begriffene westeuropäische Judentum vor mir [...]»³¹.

Annotazioni di questo genere, di fatto non rintracciabili in precedenza, testimoniano l'attenzione con cui Kafka osserva criticamente a partire da questo periodo – a contatto con gli ebrei orientali – i brandelli di religiosità conservati, seppure svuotati dell'originario significato, nella sua società. L'importanza del teatro yiddish per Kafka risiede proprio in questo, nell'avergli cioè offerto, in quanto realtà esterna, una possibilità di paragone che diventa per lo scrittore il mezzo per osservare la realtà ebraica praghese nella sua specificità. La stessa cosa avverrà dieci anni dopo a contatto con

in den hohen Rocktaschen, die Ellbogen spitz, den Hut tief im Gesicht, ein falsches schon Eingeborenes Lächeln soll den Mund schützen, wie der Zwicker die Augen, die Hosen sind schmaler, als es an magern Beinen schön ist. Aber jeder weiß wie es um ihn steht, kann ihm aufzählen was er leidet. [...] je weiter er von den Lebenden wegrückt, für die er doch, und das ist der ärgste Spott, arbeiten muß, wie ein bewußter Sklave der sein Bewußtsein nicht äußern darf, ein desto kleinerer Raum wird für ihn als genügend befunden. [...] er, dieser Junggeselle bescheidet sich aus scheinbar eigene Willen schon mitten im Leben auf einen immer kleineren Raum und stirbt er, ist ihm der Sarg gerade recht».

²⁹ Soprattutto il lungo racconto *Beschreibung eines Kampfes* si sviluppa intorno al rapporto 'di lotta' tra l'io narrante, scapolo solitario, e il conoscente prossimo al fidanzamento. Già in quest'opera giovanile il possesso della donna è sinonimo di sicurezza, superiorità, potere, affermazione di sé, relazione con il mondo esterno, mentre il celibato si connota al contrario come insuccesso e dunque fallimento.

³⁰ Per un ragguaglio dettagliato sul tema cfr. E. Torton Beck, *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his works*, University of Wisconsin Press, Madison 1971. La monografia è estremamente interessante perché prendendo in esame quattordici degli spettacoli yiddish a cui Kafka assistette con certezza (l'autore ne cita i titoli precisi, riportandone sui diari impressioni e giudizi), tenta di documentare l'influenza che tali drammi hanno avuto sulla prosa kafkiana (di cui in passato illustri critici come W. Benjamin e H. Politzer avevano già notato il carattere 'drammatico') e che, a partire dal racconto *Das Urteil*, dunque dal 1912, determinarono un cambiamento di stile che contraddistinguerà tutta l'opera successiva.

³¹ KKAT, p. 321; *Confessioni e diari*, p. 295.

Milena Jesenská, cristiana, il rapporto più importante che Kafka intrattenne al di fuori dell'ambiente ebraico: di nuovo l'ebraismo occidentale, il suo 'essere ebreo', acquisterà consistenza al confronto con una realtà esterna, quella cioè in questo caso data dalla visione che dell'ebraismo hanno i non ebrei; accanto a Milena Kafka analizzerà insomma cristianamente il suo essere ebreo.

L'interesse per il teatro yiddish è documentato dalla costanza e dai toni entusiastici con cui Kafka annota e commenta, nei diari e nelle lettere, non solo le descrizioni dei singoli spettacoli del repertorio che la compagnia teatrale presentò nei circa quattro mesi trascorsi a Praga al Café Savoy ma anche dalle considerazioni sugli attori, soprattutto sul loro modo di vivere, sulla genuinità e la purezza che caratterizzava la loro appartenenza religiosa (ciò che incanta Kafka è proprio questa, per lui nuova, fisionomia di ebraismo del tutto aliena dalle forme occidentali a lui note – e per questo ostile a molti³²), considerazioni che, alla luce della polarità orientale-occidentale, condurranno presto a una più generale riflessione da parte dello scrittore sulla propria situazione, vale a dire quella minoritaria di ebreo di lingua tedesca sul suolo ceco, comune a molti intellettuali della sua stessa generazione, laddove peraltro assume particolare rilievo, soprattutto per Kafka scrittore, la questione linguistica³³.

Oltre alla regolare frequentazione del Café Savoy, Kafka strinse ben presto un rapporto di amicizia più stretto con Löwy. I due erano soliti incontrarsi per lunghe passeggiate serali durante le quali Kafka ascoltava con avidità non solo i racconti dell'attore circa le proprie origini e i propri studi in Polonia e in Russia ma anche informazioni sulla letteratura yiddish, su quella polacca, storie sulla città di Varsavia e aneddoti e usanze religiose dell'Est. Più in generale l'incontro con gli attori è anche lo stimolo per nuove letture; il primo novembre ad esempio – meno di un mese da quando Kafka fa la loro conoscenza – il giovane scrittore annota sui diari di aver iniziato a leggere, «avido e beato», la *Geschichte des Judentums* redatta da Grätz³⁴.

La compagnia teatrale yiddish assume ben presto per Kafka una doppia valenza: da una parte gli attori girovaghi rappresentano l'arte e il distacco dalle forme consuete di esistenza borghese, dall'altra però, essendo ebrei orientali, per la loro religiosità autentica e spontanea, ed essendo anche tutti sposati (Löwy è l'unico scapolo del gruppo), sono l'incarnazione di una riuscita armonia esistenziale tra arte e comunità, tra arte e vita – mentre Kafka al contrario, come anticipato nel capitolo precedente in riferimento al *Tonio Kröger*, considera la sua arte, la scrittura, 'anche' una condanna perché responsabile della sua estromissione dalla collettività. È in questo senso che gli attori ebrei sono all'origine di nuovi dubbi e problematiche esistenziali per Kafka: sensibilizzato rispetto ai problemi dell'ebraismo, egli avverte ora maggiormente il senso di colpa nei confronti della comunità e insieme l'instabilità e soprattutto l'inconsistenza della sua vita da scapolo.

Dagli scritti privati di Kafka emerge una sorta di idealizzazione del matrimonio: il legame coniugale sembra costituire per lui non solo un diritto naturale teso a fondare una propria famiglia e a soddisfare i bisogni sessuali. A differenza degli altri ebrei assi-

³² Dei molti letterati ebrei nella Praga del primo Novecento (si pensi a Max Brod, Felix Weltsch, Oskar Baum, Hugo Bergmann, Franz Werfel, Willy Haas, Paul Kisch, Otto Pick, Ernst Weiss, Oskar Pollak, Emil Utitz, Johannes Urzidil e altri ancora, cfr. M. Brod, *Der Prager Kreis*, cit.), a parte pochissimi osservanti e alcuni che avevano aderito al sionismo, la maggior parte era ormai del tutto assimilata.

³³ Si considerino a questo proposito gli scritti di Kafka sulla lingua yiddish.

³⁴ KKAT, p. 215; *Confessioni e diari*, p. 232. «[G]ierig und glücklich».

milati suoi amici e coetanei, per la maggior parte dei quali il matrimonio veniva contratto o per amore o per convenienza sociale, il matrimonio sembra essere per Kafka quasi un dovere, una responsabilità, come se egli avvertisse più nell'intimo rispetto alla sua generazione l'adempimento a una sorta di precetto religioso. Il 3 luglio del 1913, giorno del suo trentesimo compleanno, si legge in un appunto diaristico: «Die Erweiterung und Erhöhung der Existenz durch eine Heirat. Predigtspruch. Aber ich ahne es fast»³⁵. Qualche anno dopo, nel *Brief an den Vater*, Kafka scriverà similmente: «Heiraten, eine Familie gründen, alle Kinder, welche kommen, hinnehmen, in dieser unsichern Welt erhalten und gar noch ein wenig führen ist meiner Überzeugung nach das Äußerste, das einem Menschen überhaupt gelingen kann»³⁶.

Non solo il matrimonio ma più in generale l'amore è per Kafka sempre amore ideale che si manifesta a prescindere dalla presenza del suo oggetto, che anzi si potenzia in sua assenza perché la vicinanza altrui è sempre vissuta come limitazione della libertà individuale. E infatti all'idealizzazione del matrimonio e dell'amore si contrappone il rapporto concreto con la donna.

Nella relazione con l'altro sesso Kafka intravede innanzitutto la piena realizzazione di sé come uomo. Il 24 novembre del 1911 – proprio a seguito di una serata trascorsa con gli attori yiddish – Kafka annota sui diari:

Gestern abend fühlte ich mich besonders elend.[...] Meine traurige nächste Zukunft erschien mir nicht wert in sie einzutreten, [...] Da kamen mir an der Mündung des Bergstein wieder die Gedanken an die spätere Zukunft. Wie wollte ich sie mit diesem aus einer Rumpelkammer gezogenem Körper ertragen? Auch im Talmud heißt es: Ein Mann ohne Weib ist kein Mensch³⁷.

«Un uomo senza una donna non è una creatura umana» si legge nel Talmud; anche Kafka nella sua condizione di scapolo sembra smarrire poco alla volta il senso del suo essere uomo, della sua corporeità e definisce il proprio corpo come un assemblaggio di vecchie cianfrusaglie tirate fuori da un ripostiglio (siamo forse già dinanzi al prototipo del futuro Odradek nel racconto *Die Sorge des Hausvaters?*). D'altra parte Kafka è ben consapevole che un legame sentimentale stabile, la convivenza e la costruzione di una propria famiglia costituirebbero l'impedimento principale alla propria attività di scrittore, alla sua solitudine, solitudine che è per lui «un obbligo superiore, [...] un dovere e un dolore»³⁸, la condizione essenziale e imprescindibile per la letteratura³⁹.

³⁵ KKAT, p. 564; *Confessioni e diari*, p. 386.

³⁶ KKAN II, p. 200; *Confessioni e diari*, p. 678.

³⁷ KKAT, p. 266; *Confessioni e diari*, p. 268. Anche la conoscenza del Talmud, sebbene solo negli ultimi anni di vita lo scrittore si accosti con più assiduità alla lettura del testo, ha le sue origini nello stretto contatto con gli attori yiddish, i cui drammi rappresentati (in particolare quelli di Abraham Goldfaden) erano spesso basati su temi biblici e talmudici e contenevano pertanto numerose citazioni, che spesso Kafka, tornato a casa, non tralasciava di annotare, come testimoniano appunto i diari di quel periodo.

³⁸ KKAB II, p. 311; *Lettere a Felice*, p. 495. «[I]m vollständigen Alleinsein liege eine höhere Verpflichtung für mich, nicht etwa ein Gewinn, nicht etwa eine Lust (wenigstens nicht in dem Sinne Deiner Meinung) sondern Pflicht und Leid».

³⁹ Più tardi Kafka metterà bene a fuoco le sue contraddizioni esistenziali in una quanto mai precisa annotazione di diario in forma di elenco numerato datata 21 luglio 1913 in cui scrive (KKAT, pp. 568-569; *Confessioni e diari*, pp. 389-390): «Zusammenstellung alles dessen, was für und gegen meine Heirat spricht: 1. Unfähigkeit allein das Leben zu ertragen, nicht etwa Unfähigkeit zu leben, ganz im Gegenteil, es ist sogar unwahrscheinlich, daß ich es verstehe, mit jemandem zu leben, aber unfähig bin ich den Ansturm meines

La sua scrittura si nutre di solitudine, tanto che sebbene in Kafka, nell'uomo Kafka, sia costante il timore di una solitudine totale e la consapevolezza dell'incapacità di sopportare la vita da solo, l'artista non può fare a meno di dichiarare che tutto ciò che di positivo ha prodotto nella vita è esclusivamente frutto del suo categorico isolamento. Tali dichiarazioni tuttavia hanno luogo per lo più quando Kafka è in una fase artistica fertile o è sorretto da un certo ottimismo, quando insomma la scrittura riesce a dare un senso alla sua esistenza. Al contrario a intensificare il malessere per la condizione di scapolo e in generale il dissidio interiore che vede da una parte il matrimonio dall'altra l'arte influiscono le fasi di inattività letteraria; è quando la scrittura gli si nega che Kafka, sentendo il peso del fallimento sul fronte letterario, avverte come d'improvviso anche quello sul fronte matrimoniale, perché al matrimonio che potrebbe costituire una valida e degna alternativa alla scrittura che gli si nega egli è ben consapevole di essere inadatto. Per riacquistare un certo equilibrio egli dovrà allora attendere un nuovo flusso creativo che lo isoli e insieme lo assorba completamente.

Da queste insanabili antinomie interiori, da questo dualismo senza scampo deriva la problematicità che ha caratterizzato tutti i più importanti rapporti sentimentali dell'autore e il conseguente fallimento dei suoi tentativi matrimoniali. Non solo. La concezione dell'amore e dell'unione coniugale da una parte come massima realizzazione personale ma dall'altra come necessità, imposizione e dunque limitazione, conduce all'identificazione del sentimento amoroso invece che con una forza vitale e fortificatrice con una forma di cristallizzazione e di morte. In Kafka è di fatti possibile rintracciare numerosi passi, tratti sia da lettere e scritti privati che da opere e schizzi narrativi⁴⁰, in cui l'amore e il matrimonio (i due concetti non necessitano d'altronde di una differenziazione poiché in Kafka all'amore per la donna è immediatamente connessa l'idea del matrimonio) sono associati a immagini di morte. Alla base è l'idea kafkiana dell'amore come patto irrevocabile, come passo decisivo, trapasso che non consente un ritorno. Sempre nei diari si legge ad esempio: «Die Angst vor der Verbindung, dem Hinüberfließen. Dann bin ich nie mehr allein»⁴¹.

Un frammento del lascito kafkiano dai toni a prima vista favoleggianti conferma a parere di Jürg Beat Honegger⁴² lo stretto legame tra amore, matrimonio e morte in Kafka. Lo schizzo, contenuto nel *Blaues Schulheft*, risale all'estate del 1916, dunque a seguito delle vacanze trascorse insieme con Felice Bauer a Marienbad, riavvicinamen-

eigenen Lebens, die Anforderungen meiner eigenen Person, den Angriff der Zeit und des Alters, den vagen Andrang der Schreiblust, die Schlaflosigkeit, die Nähe des Irreseins – alles dies allein zu ertragen bin ich unfähig. Vielleicht, füge ich natürlich hinzu. Die Verbindung mit F. wird meiner Existenz mehr Widerstandskraft geben. 2. Alles gibt mir gleich zu denken. Jeder Witz im Witzblatt, die Erinnerung an Flaubert und Grillparzer, der Anblick der Nachthemden auf den für die Nacht vorbereiteten Betten meiner Eltern, Maxens Ehe. Gestern sagte meine Schwester: „Alle Verheirateten (unserer Bekanntschaft) sind glücklich, ich begreife es nicht“ auch dieser Ausspruch gab mir zu denken, ich bekam wieder Angst. 3. Ich muß viel allein sein. Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des Alleinseins. 4. Alles was sich nicht auf Litteratur bezieht, hasse ich, es langweilt mich Gespräche zu führen (selbst wenn sie sich auf Litteratur beziehen) es langweilt mich Besuche zu machen, Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein. Gespräche nehmen allem was ich denke die Wichtigkeit, den Ernst, die Wahrheit. 5. Die Angst vor der Verbindung, dem Hinüberfließen. Dann bin ich nie mehr allein».

⁴⁰ In un'annotazione contenuta nello *Oktavheft G* si legge ad esempio (KKAN II, pp. 52-53; *Confessioni e diari*, p. 720): «Coelibat und Selbstmord stehn auf ähnlicher Erkenntnisstufe, Selbstmord und Märtyrertod keineswegs, vielleicht Ehe und Märtyrertod».

⁴¹ KKAT, p. 570; *Confessioni e diari*, p. 390.

⁴² J. B. Honegger, *Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka*, Schmidt, Berlino 1975, pp. 50-56.

to che portò poi al secondo fidanzamento. Lo scritto è interessante perché fa la sua comparsa anche l'immagine di un altro animale, il lupo. Si legge:

Peter begegnete im Wald einem Wolf. „Endlich!“ sagte der Wolf, „den ganzen Tag suche ich schon etwas zum Fressen.“ „Bitte, Wolf“, sagte Peter, „heute verschone mich noch, in einer Woche soll meine Hochzeit sein, laß mich die noch erleben.“ „Ungern“, sagte der Wolf. „Und was für einen Vorteil soll ich denn vom Warten haben?“ „Nimm uns dann beide, mich und meine Frau“, sagte Peter. „Und was soll bis zur Hochzeit geschehn?“ sagte der Wolf. „Ich kann doch bis dahin nicht hungern. Schon jetzt habe ich Übelkeiten vom Hungern und wenn ich nicht sehr bald etwas bekomme, fresse ich Dich jetzt auch gegen meinen Willen auf.“ „Bitte“, sagte Peter, „komm mit mir, ich wohne nicht weit, ich werde Dich die Woche über mit Kaninchen füttern.“ „Ich muß auch zumindest ein Schaf bekommen.“ „Gut, ein Schaf.“ „Und fünf Hühner“⁴³.

La fame del lupo e la minaccia mortale che questa costituisce per il giovane protagonista potrebbero essere un'allusione alla resistenza interiore e al terrore dell'uomo dinanzi al matrimonio che insidia la libertà individuale ed è pertanto percepito come morte di entrambi i componenti della coppia. Il lupo affamato a caccia di prede è dunque il simbolo del matrimonio stesso che si nutre di uomini e di donne. L'immagine del lupo parlante incontrato nel bosco rimanda chiaramente a una componente fiabesca ben nota ma altrettanto vero è che, a prescindere dall'antica fiaba, la presenza minacciosa è qui nuovamente affidata all'immagine di un animale, quella del lupo, peraltro strettamente imparentata con quella del cane.

Analogamente al lupo dello schizzo narrativo sopraccitato, anche l'immagine del cane, ricollegandosi molto probabilmente alla questione matrimoniale, diventa a mio parere per Kafka un simbolo di morte. Se la questione matrimoniale, così inestricabilmente fusa con quella religiosa (non a caso acuitizzata dall'incontro con la compagnia teatrale yiddish) e che trova ripetutamente espressione mediante immagini di morte, costituisce effettivamente motivo di malessere per l'autore già nell'autunno del 1911, potrebbe allora non essere un caso (ma anzi una conferma) che nello stesso periodo, pochi giorni prima dell'incubo avente come oggetto il cane, Kafka annoti sul diario un'altra singolare visione:

Heute mittag vor dem Einschlafen – ich schlief aber gar nicht ein – lag auf mir der Oberkörper einer Frau aus Wachs. Ihr Gesicht war über dem meinen zurückgebogen, ihr linker Unterarm drückte meine Brust⁴⁴.

L'altra immagine in cui si sintetizza il sentimento di oppressione e insieme di minaccia è quella di una donna di cera con il viso reclinato su quello dello scrittore e un'avambraccio che gli preme pesantemente il petto. L'annotazione si apre con una precisa indicazione temporale da cui in effetti ci si aspetta più la registrazione di un avvenimento reale che non un'apparizione fantastica. Questa volta Kafka non parla di una visione onirica né dalle sue parole trapela profondo turbamento. E malgrado l'immagine descritta abbia tutte le caratteristiche di un incubo, essa non si compone degli elementi che all'incubo sono generalmente correlati, vale a dire la notte, le tenebre, il sonno,

⁴³ KKAN II, p. 27; *Confessioni e diari*, pp. 837-838.

⁴⁴ KKAT, p. 251; *Confessioni e diari*, p. 258.

l'inconscio. Al contrario, l'immagine della donna di cera fa la sua comparsa in pieno giorno e durante la veglia. A fare di questa figura femminile un'immagine demoniaca è dunque proprio il superamento di precisi confini, quelli appunto onirici, all'interno dei quali la sua apparizione sarebbe stata invece accettabile e giustificata: essa è insomma tanto più mostruosa in quanto ha fatto del giorno e della veglia dell'uomo i suoi elementi. Allo stesso tempo, però, il tono oggettivo, laconico, quasi accidentale che caratterizza l'annotazione diaristica sembra voler conferire all'apparizione una parvenza di normalità, ordinarietà e insieme di ripetitività.

L'incubo che assume sembianze femminili non è solo un'immagine demoniaca ma anche e soprattutto un simbolo di morte dato che a contraddistinguere il mezzobusto di cera femminile è innanzitutto la rigidità, l'inanimità. Manfred Hornschuh scrive a proposito della singolare apparizione:

Seine Mächtigkeit ist [...] verbunden mit den auffälligsten Merkmalen von Leblosigkeit. [...] Der zauberischen, diabolisch-munteren Behendigkeit als des herkömmlichen Attributs entkleidet, stellt das Dämonische sich unter dem Ausdruck des Gegenteils dar, nämlich in Totenstarre. Das Junktum von Eros und Thanatos verändert sich von der Vorstellung, nach der die Todesmacht, begleitet von den Lockungen des Geschlechtlichen, nächstens umgeht, in die, daß mit denaturiertem Eros, der Todesgestalt annahm, die Ängste der Nacht den Tag unterwandern⁴⁵.

La donna del frammento sopraccitato acquista tratti grotteschi, mostruosi, probabilmente perché simbolo della compagna, della metà che Kafka non possiede, che desidera ma che, è consapevole, condizionerebbe fatalmente la sua esistenza letteraria. La sostanza stessa di cui la donna di questa allucinazione è composta, la cera, suggerisce una valenza religiosa. E la cera è inoltre un collante, e Kafka, è noto, vedeva nella donna e nel matrimonio una possibilità di partecipazione, dunque di adesione, alla tradizione paterna. Come l'autore tenta di spiegare, a freddo, nel *Brief an den Vater*, le nozze lo avrebbero posto sullo stesso livello del padre rendendolo un suo pari ma allo stesso tempo proprio la condizione di parità tra figlio e genitore ha finito per distoglierlo dall'intraprendere un passo simile che avrebbe costituito un ulteriore stretto legame tra i due, dunque un impedimento alla volontà di Kafka di rendersi indipendente dal genitore, di uscire definitivamente dal campo gravitazionale paterno. Questa la ragione per cui al contrario la letteratura, nel rapporto con il padre, è per Kafka positiva, costituisce un atto di ribellione che proprio perché suscita nel genitore freddezza e disinteresse, se non addirittura avversione, scioglie il legame tra padre e figlio.

Come accennato nel trafiletto introduttivo l'aspetto interessante è che dopo oltre due anni Kafka recupera l'immagine del cane avvalendosi in un nuovo frammento narrativo, e che a questo scritto segue immediatamente un altro breve brano, sempre a carattere narrativo, in cui nuovamente fa la sua comparsa una grottesca figura femminile.

2. Il cane come tormento

Il frammento oggi noto come *Verlockung im Dorf* (dall'annotazione immediatamente precedente) è appuntato nei diari in data 21 giugno 1914, senza titolo. Nel

⁴⁵ M. Hornschuh, *Die Tagebücher Franz Kafkas. Funktionen, Formen, Kontraste*, Lang, Francoforte sul Meno 1987, p. 251.

curarne la pubblicazione Max Brod considerò il racconto incompiuto uno studio preparatorio per il romanzo *Das Schloß* e successivamente anche Hartmut Binder, inserendo il frammento nell'antologia di racconti, elenca i motivi che concorrono a fare di questo racconto un possibile primissimo abbozzo dell'ultimo grande romanzo⁴⁶.

Quanto alla ricerca svolta in questa sede, dal confronto dei due frammenti, quello trattato nel primo paragrafo e quello che si andrà ad analizzare adesso, risulta come il cane, divenuto la concretizzazione di un determinato stato psichico, interiore dell'autore, intorno alla cui immagine apparsa minacciosamente in sogno era già stata costruita una piccola scena, divenga a sua volta più tardi, a distanza di anni, il nucleo di un più lungo e complesso frammento narrativo.

Il brano, scritto in prima persona, narra la vicenda di un forestiero giunto una sera d'estate in un villaggio sconosciuto. Rimasto affascinato dall'atmosfera, il protagonista decide di trascorrervi la notte e si mette alla ricerca di una locanda. Un uomo comparso improvvisamente al suo fianco gli comunica che l'unica locanda del villaggio è inabitabile a causa del sudiciume e del cattivo odore che vi regnano ma il viaggiatore non si lascia persuadere e dopo aver chiesto informazioni circa la via da seguire fino alla locanda si mette in cammino. Lasciatosi l'uomo alle spalle il protagonista sente la voce di una donna, presumibilmente la moglie dell'uomo appena incontrato. I due coniugi osservano incuriositi lo straniero e iniziano a parlare di lui come se questo non fosse presente, non comprendesse la loro lingua, come fosse sordo. Stizzito per l'atteggiamento sfacciato dei due, il protagonista volta loro le spalle e prosegue in direzione della locanda, quando un giovane seduto in cima al muretto di un giardino lo chiama e gli offre una stanza per la notte. L'uomo accetta ed entra in casa. A un tavolo due anziani, un uomo e una donna (si noti la ricorrenza nel testo di coppie di uomini e donne), consumano la loro cena. Anche questa coppia di coniugi si rivela sgarbata e non risponde alle legittime domande del viaggiatore circa la reale disponibilità di una camera. Intimidito e in preda a un inspiegabile senso di colpa lo straniero preferisce rintanarsi in un angolo buio della stanza. Dal giardino accorrono nel frattempo alcuni bambini; il vecchio ordina loro di andare a letto e anche il viaggiatore, ormai stanco, tenuto per mano da uno dei piccoli, segue il gruppetto attraverso una scala a pioli fino al solaio. Disteso su un mucchio di paglia, mentre i bambini ancora giocano in un angolo, il protagonista presto si addormenta. Poco dopo si sveglia senza una ragione precisa e si accorge, all'altezza dell'orecchio, della presenza inquietante di uno strano cagnolino:

Da bemerkte ich neben mir etwa in der Höhe meines Ohres einen ganz kleinen buschigen Hund, eines jener widerlichen Schoßhündchen mit verhältnismäßig großem von lockigen Haaren umgebenen Kopf, in den die Augen und die Schnauze wie Schmuckstücke aus irgendeiner leblosen hornartigen Masse locker eingesetzt sind. Wie kam ein solcher Großstadthund ins Dorf? Was trieb ihn bei Nacht im Haus herum? Warum stand er bei meinem Ohr? Ich fauchte ihn an, damit er wegginge, vielleicht war er ein Spielzeug der Kinder und hatte sich zu mir nur verirrt. Er erschrak über mein Blasen, lief aber nicht weg, sondern drehte sich nur um, stand nun mit krummen Beinchen da und zeigte seinen besonderes im Vergleich zum großem Kopf verkrümmerten kleinen Leib. Da er ruhig blieb, wollte ich wieder schlafen, aber ich

⁴⁶ H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., p. 172.

konnte nicht immerfort sah ich gerade vor meinen geschlossenen Augen in der Luft den Hund schaukeln und die Augen hervordrücken⁴⁷.

Il forestiero è infastidito dalla presenza dell'animale; non si spiega come sia possibile che un cane di quella razza, un cane da metropoli lo definisce, si trovi a girare di notte in un tranquillo villaggio di contadini. Il cane perde ben presto anche le qualità che fanno di lui un animale, una creatura animata; il protagonista pensa infatti si possa trattare di un giocattolo dei bambini. Irritato da quella molesta presenza l'uomo soffia sul muso del cane ma questo non appare intimorito. Alzandosi sulle zampe posteriori, anzi, mostra meglio il piccolo corpo rattrappito e sproporzionato in confronto alla grande testa circondata dal pelo ricciuto. L'uomo, che nel frattempo tenta nuovamente di riposare, ne avverte la presenza fastidiosa anche a occhi chiusi, lo avverte oscillare all'altezza dell'orecchio:

Das war unerträglich, ich konnte das Tier nicht neben mir behalten, ich stand auf und nahm es auf den Arm, um es hinauszutragen. Aber das bisher so stumpfe Tier fieng sich zu wehren an und versuchte mit seinen Krallen mich zu fassen. Ich mußte also auch seine Pfötchen verwahren, was freilich sehr leicht war, alle 4 konnte ich in einer Hand zusammenhalten. „So mein Hundchen“ sagte ich zu dem aufgeregten Köpfchen mit den sich schüttelnden Locken hinunter und gieng mit ihm ins Dunkel, um die Tür zu suchen. Erst jetzt fiel mir auf, wie still das Hündchen war, es bellte und quietschte nicht, nur das Blut klopfte ihm wild durch alle Adern das fühlte ich⁴⁸.

L'uomo decide dunque di allontanarlo con la forza e lo afferra per portarlo fuori dalla stanza. L'animale diventa d'un tratto aggressivo: si difende, mostra le unghie ma non è difficile domarlo perché tutte e quattro le sue misere zampine stanno in una sola mano. Infine è calmo, non abbaia né guaisce. È impassibile; a fare di lui un essere vivente è solo il sangue che l'uomo ancora sente scorrergli fervidamente nelle vene.

Mentre il protagonista porta fuori il cane urta sbadatamente contro uno dei bambini. Questo si sveglia seguito da tutti gli altri bambini, i quali, dopo avergli sottratto il cane dalle mani, scappano via. Anche se controvoglia il protagonista li segue per i lunghi corridoi bui. L'uomo preferirebbe abbandonare quella casa in cui sente di aver recato solo fastidi, ma poi si accorge di aver lasciato nel solaio cappello, bastone e zaino. A un tratto compare finalmente una luce: in una stanza una donna scrive a un tavolo sotto una grande lampada. I bambini sembrano volerle molto bene, la guardano amorevolmente, le accarezzano la mano. Il cane è stato posato sulla scrivania, giace tranquillo sulla lettera che la donna ha scritto fino a quel momento e mostra la piccola lingua tremante. Nel frattempo anche i bambini si sono stesi sul pavimento, in silenzio, felici di poter stare accanto alla donna. A questo punto il brano si interrompe.

Avanzare un'ipotesi di interpretazione del racconto non è semplice e la stessa condizione di frammento non può che generare ulteriori difficoltà. Certo è che nel brano si rintracciano motivi ricorrenti nell'opera kafkiana: oltre a quelli riportati da Binder che accomunerebbero il frammento e il romanzo *Das Schloß* (l'arrivo nel villaggio a tarda sera, la locanda non attrezzata per gli stranieri, l'atteggiamento scortese e inospitale degli abitanti, la condizione di nullatenente del protagonista, persino il giaci-

⁴⁷ KKAT, pp. 652-653; *Confessioni e diari*, pp. 464-465.

⁴⁸ KKAT, p. 653; *Confessioni e diari*, pp. 464-465.

glio di paglia dove dormire), Kafka si avvale di altri elementi altrettanto ricorrenti nei suoi scritti: le figure infantili per esempio, la sporcizia, il buio dei lunghi corridoi e, in forte contrasto con questo, la luce rassicurante proveniente da una delle stanze della locanda⁴⁹.

Poiché il manoscritto del racconto è accluso ai fascicoli dei diari e non in fogli sparsi o quaderni non datati è se non altro possibile una datazione certa del brano. Kafka lavora al racconto nella terza settimana del giugno 1914, dunque pochi giorni dopo la data del suo fidanzamento ufficiale con Felice Bauer, avvenuto il primo giugno a Berlino in casa della famiglia Bauer. Celebri sono ormai le parole che Kafka annota sul diario al ritorno da Berlino:

Aus Berlin zurück. War gebunden wie ein Verbrecher. Hätte man mich mit wirklichen Ketten in einen Winkel gesetzt und Gendarmen vor mich gestellt und mich nur auf diese Weise zuschauen lassen, es wäre nicht ärger gewesen. Und das war meine Verlobung [...] ⁵⁰.

Non è escluso pertanto che il frammento *Verlockung im Dorf* possa alludere, almeno in parte, alla situazione matrimoniale e aver avuto origine, pochi giorni dopo il fidanzamento, dallo stato d'animo recalcitrante di Kafka dinanzi alle nozze ormai imminenti. Come accennato sopra, nel momento in cui, con il fidanzamento ufficiale, la presenza fisica di Felice, della donna, diviene concreta, anche l'autentico e profondo desiderio di diventare un uomo completo sposandosi si trasforma nella minaccia di dover rinunciare per sempre alla letteratura. Persino la fonte di ispirazione poetica che Felice aveva costituito – si pensi al racconto *Das Urteil*, scritto tutto d'un fiato nella notte tra il 22 e il 23 settembre del 1912 e, come l'autore riconobbe nel febbraio dell'anno successivo in occasione della correzione delle bozze, influenzato sensibilmente dal pensiero di Felice, conosciuta all'incirca un mese prima – si tramuta in un incubo⁵¹. Infine proprio la consapevolezza (e il terrore) di non riuscire a conciliare letteratura

⁴⁹ Sebbene si tratti in questo caso di una luce artificiale proveniente da una comune lampada a stelo, che ha dunque un'origine ben determinabile, la metafora della luce è in Kafka di estrema importanza, in quanto solitamente simbolo di una verità più alta, riconducibile a una rivelazione ultraterrena, a una manifestazione trascendentale, divina. Si pensi ad esempio alla parabola *Vor dem Gesetz* in cui, verso la fine, si legge in riferimento all'uomo di campagna (KKAD, pp. 268-269; *Racconti*, p. 239): «Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht ob es um ihn wirklich dunkel wird, oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange». Significativo il passaggio dalle tenebre alla luce che, nel racconto *Forschungen eines Hundes*, si vedrà nell'ultimo capitolo del lavoro, segna l'incontro tra il protagonista e i sette cani musicanti. Si legge (KKAN II, p. 427; *Racconti*, pp. 460-461): «Ich war damals lange durch die Finsternis gelaufen, in Vorahnung großer Dinge, eine Vorahnung, die freilich leicht täuschte, denn ich hatte sie immer, war lange durch die Finsternis gelaufen, kreuz und quer, geführt von nichts anderem als dem unbestimmten Verlangen, machte plötzlich Halt in dem Gefühl, hier sei ich am rechten Ort, sah auf und es war überheller Tag, nur ein wenig dunstig, ich begrüßte den Morgen mit wirren lauten, da – als hätte ich sie heraufbeschworen – traten aus irgendwelcher Finsternis unter Hervorbringung eines entsetzlichen Lärms, wie ich ihn noch nie gehört hatte, sieben Hunde ans Licht».

⁵⁰ KKAT, pp. 528-529; *Confessioni e diari*, p. 452. Più in generale a partire dal 1912 fino al 1917 – gli anni in cui Kafka è legato a Felice – sono numerosissime non solo le immagini di presenze fastidiose ma anche quelle di lotta, inseguimento e soprattutto cattura. Queste immagini, unite al campo metaforico di tipo giuridico, culmineranno con l'arresto di Josef K. nel romanzo *Der Proceß*.

⁵¹ È d'altra parte quasi sconcertante che la conoscenza di Felice, alla quale inoltre il racconto è dedicato, e il pensiero di lei, di una donna che in fondo per Kafka era ancora solo una sconosciuta (Kafka scrive *Das*

e vita coniugale, che ai suoi occhi si escludono a vicenda, condurrà, dopo nemmeno due mesi con la memorabile discussione allo Askanischer Hof di Berlino («Der Gerichtshof im Hotel»⁵² scrive Kafka nei diari), alla rottura del fidanzamento.

Riporto l'annotazione che segue immediatamente il frammento *Verlockung im Dorf*. Si legge:

Ich kam an einem abend etwas später als sonst aus dem Bureau nachhause – ein Bekannter hatte mich unten vor dem Haustor lange aufgehalten – und öffnete noch in Gedanken an das Gespräch, das ich hauptsächlich um Standesfragen gedreht hatte, mein Zimmer, hieng den Überrock an den Haken und wollte zum Waschtisch gehen, da hörte ich fremde kurze Atemzüge. Ich sah auf und bemerkte auf der Höhe des tief in einen Winkel gestellten Ofens im Halbdunkel etwas Lebendiges. Gelblich glänzende Augen blickten mich an, unter dem unkenntlichen Gesicht lagen zu beiden Seiten große runde Frauenbrüste auf dem Gesimse des Ofens auf, das ganze Wesen schien nur aus aufgehäuften weichen weißen Fleisch zu bestehen, ein dicker langer gelblicher Schwanz hieng am Ofen herab, sein Ende strich fortwährend zwischen den ritzen der Kacheln hin und her.

Das erste das ich tat, war, daß ich mit großen Schritten und tief gesenktem Kopf – Narrheit! Narrheit! Wiederholte ich leise wie ein Gebet – zu der Tür gieng, di ein die Wohnung meiner Vermieterin führte. Erst später bemerkte ich, daß ich ohne zu klopfen eingetreten war. Fräulein Hefter⁵³

Che l'allucinazione sia inserita in un frammento narrativo si comprende solo dalle ultime parole dell'io narrante, quando, confuso e spaventato, questo afferma di avviarsi verso la porta che dà all'appartamento della padrona di casa, una certa signorina Hefter; potrebbe altrimenti trattarsi di una delle numerose visioni annotate dall'autore in prima persona, come appunto, tre anni prima, quella della donna di cera.

Anche in questa circostanza l'immagine del cane e quella di una grottesca figura femminile risultano essere in qualche modo connesse. Nel 1911 Kafka sogna una donna di cera, per la precisione un mezzobusto femminile, e poco dopo un cane, entrambi gli stanno sul petto e in parte sul volto. Nel 1914 Kafka ripropone queste due stesse immagini, solo più elaborate, in due frammenti narrativi, come materializzazioni del suo stato interiore di oppressione.

Malgrado le immagini della donna e del cane appaiano qui in frammenti separati, l'associazione che è alla base è quella molto antica, di origine aristotelica, che lega il bestiale – e in particolare proprio il cane (che nel mondo greco antico rappresenta la spudoratezza, l'indecenza) – con il femminile, associazione che perdura nella cultura occidentale anche moderna e contemporanea, dove il corpo sessuato, secondo le parole di Ornella De Zordo, «è divenuto per antonomasia il corpo femminile, demonizzato e associato all'irrazionalità animalesca»⁵⁴. Il cane e la figura femminile (grottesca) sono insomma in Kafka, in questi anni, due espressioni, l'una allusiva l'altra più o meno esplicita, della stessa problematica, quella appunto della donna. Scrive a questo

Urteil due giorni dopo averle inviato la prima lettera), abbiano dato luogo a un racconto oltre che ben riuscito a parere del suo stesso autore, per certi versi anche profetico.

⁵² KKAT, p. 658; *Confessioni e diari*, p. 473.

⁵³ KKAT, pp. 656-657; *Confessioni e diari*, pp. 467-468.

⁵⁴ O. De Zordo, *Bestiari post-moderni le ibridazioni di Angela Carter e Jeanette Winterson*, in E. Biagini e A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma 2001, p. 332.

proposito Reiner Stach in riferimento non solo a Kafka ma in generale alla letteratura del primo Novecento: «Wo weibliche Figuren auftreten, wird Weiblichkeit zum Thema, unweigerlich, während „menschliche“ Tragödien, die nicht geschlechtsspezifisch sind, ihre vorzugsweise männlichen Helden finden»⁵⁵.

L'inquietante essere descritto nel frammento del giugno 1914 è costituito da una massa di carne bianca e morbida⁵⁶, ha un viso irriconoscibile, occhi giallognoli, grandi e rotondi seni femminili, e una lunga coda in movimento. Come nella figura mitica della sirena⁵⁷, che è a seconda delle tradizioni ora seduttrice mortifera ora consolatrice vivificatrice, anche in questa creatura si mescolano attributi animaleschi e sessuali, più precisamente, volendo utilizzare le parole di Fingerhut:

Katzenhaftes und Weibliches, Abstoßendes und Verführerisches, sie liegt zugleich träge, lasziv und voll nervöser Spannung [...]. Sie wartet in den Abendstunden auf den Bureauarbeiter, um ihn und sein Zimmer zu beherrschen⁵⁸.

Ora, nella sua monografia dedicata alle figure di animali in Kafka, Fingerhut identifica molte apparizioni di animali e creature fantastiche (che in Kafka sono per lo più figure femminili) non tanto come materializzazioni di uno stato di oppressione (legato ad esempio alla donna) ma piuttosto come immagini dell'anelata ispirazione poetica. Due aspetti che mi paiono d'altronde a loro volta strettamente connessi data la natura terapeutica che la letteratura riveste per Kafka. A conferma della sua tesi Fingerhut riporta una breve annotazione registrata da Kafka nel novembre del 1913 che recita: «Ich bin auf der Jagd nach Konstruktionen. Ich komme in ein Zimmer und finde sie in einem Winkel weißlich durcheinandergeh»⁵⁹. Alla luce di tale annotazione potrebbe essere possibile, secondo lo studioso, chiarire il significato del misterioso frammento sopraccitato: il poeta, costantemente «a caccia di costruzioni», vale a dire alla ricerca dell'ispirazione poetica e di una forma a cui consegnarla, giunta la sera (quando in effetti Kafka è solito dedicarsi alla scrittura) scorge all'improvviso l'agognata in un angolo della propria stanza, biancastra e ancora informe⁶⁰.

⁵⁵ R. Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Fischer, Francoforte sul Meno 2008, p. 476.

⁵⁶ Si pensi a questo punto anche all'immagine di Brunelda, figura femminile nel primo romanzo kafkiano *Der Verschollene*, descritta come una montagna di carne, di cui ancora R. Stach scrive (cfr. R. S., *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Fischer, Francoforte sul Meno 1987, p. 69): «Bruneldas Körper erscheint als monströses, von grellem Licht übergossenes unbeseeltes Objekt, von dessen partikularen Regungen wir in einem Ton Kenntnis erhalten, als handle es sich um die Funktionsweise eines Apparats. Dessen hervortretende Eigenschaften sind vor allem Masse und Trägheit: Brunelda ist fast völlig unbeweglich, ist nicht in der Lage, sich allein zu entkleiden und zu waschen. Da sie „trotz ihrer Dicke sehr schwach veranlagt“ ist, verbringt sie ihre Tage liegend auf dem Kanapee; beim Umzug muß sie in stundenlanger Arbeit die Treppe hinabgetragen werden [...]. Diese Masse nimmt den Mitbewohnern des Asyls Luft und Raum».

⁵⁷ Quanto alla figura della sirena in Kafka si consideri il racconto postumo *Das Schweigen der Sirenen*, annotato all'interno dello *Oktavheft G*, presumibilmente il 24 ottobre del 1917. L'immagine della sirena in questo racconto, demone marino metà donna e metà uccello, è conforme a quella classica tramandata a partire dall'Odissea.

⁵⁸ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 127.

⁵⁹ KKAT, p. 597; *Confessioni e diari*, p. 407.

⁶⁰ All'ispirazione poetica è da ricondurre anche il motivo dell'ammaestramento, frequente nei frammenti kafkiani. Non è solo l'uomo però a dover addestrare strani animali, dunque il poeta a formare il suo genio; poiché è la musa ad ammaliare il poeta, il suo stesso gioco di seduzione e sottrazione non può che voler essere un tentativo di ammaestrare l'artista. Un interessantissimo frammento del lascito kafkiano, in cui

Del resto che l'ispirazione artistica, l'estro creativo, possa avere in Kafka un volto di donna, sembianze femminili, non stupisce se si considera quanto sostenuto finora circa l'ambivalenza che caratterizza il rapporto tra lo scrittore e l'altro sesso; anche la scrittura è definita da Kafka – sempre per mezzo di espressioni che suonano fortemente ossimoriche – «una dolce meravigliosa ricompensa [...] per un servizio del diavolo»⁶¹, o una «strana, misteriosa, forse pericolosa, forse redentrica consolazione»⁶², poiché la letteratura, si è detto, è per lui una condanna e insieme l'ancora di salvezza, è minaccia e rifugio, impossibilità e bisogno, esattamente come avviene nella relazione con la donna amata.

L'immagine della strana creatura femminile del frammento sopraccitato e allo stesso modo quella del cane potrebbero allora essere anche personificazioni di un tormento, di un disagio proprio in quanto simboli dell'ispirazione poetica, della scrittura stessa. Tale ipotesi, altrettanto plausibile, conduce a un'ulteriore importante considerazione: nei periodi in cui il dualismo interiore diventa per Kafka lacerante, come appunto immediatamente a seguito del fidanzamento ufficiale con Felice, stabilire la fisionomia di ciò che Kafka stesso considera e descrive come un tormento appare quanto mai complicato. In altre parole permane costantemente il dubbio se lo stato di malessere avvertito in questo periodo sia dato dalla presenza della donna, la quale, facendosi realtà, minaccia l'attività dello scrittore o al contrario dalla scrittura stessa che, imponendosi in un certo qual senso quasi deliberatamente, insidia la regolare vita dell'uomo accanto a una donna⁶³.

Se oltre a ciò, oltre al cane come simbolo di tormento legato ora al rapporto con la donna ora alla scrittura, nella sua immagine, nella corporeità in cui questo viene a presentarsi nei vari frammenti, si concretizza d'altra parte anche la sessualità – e, come già detto, il cane per la sua sessualità esibita che non teme vergogna, non conosce pudore, ne è fin dall'antichità un simbolo (e lo è ancora, ad esempio, nel linguaggio della psicologia freudiana) – allora è altrettanto probabile che anche il cane immaginario nel racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle* rappresenti ancora una volta la donna con la quale il vecchio protagonista, totalmente incapace di amare, incapace di avvertire l'amore come calore e la convivenza come condivisione con l'altro, non ha mai voluto impegnarsi.

3. Blumfeld e il cane immaginario

Kafka compone il racconto rimasto frammento e noto con il titolo *Blumfeld ein älterer Junggeselle* tra il febbraio e la primavera del 1915. Il primo riferimento allo scrit-

nuovamente fa la sua comparsa uno strano ibrido, un animale dalla coda volpina lunga molti metri, simile a un canguro e insieme dai tratti quasi umani, recita ad esempio (KKAN II, p. 335; *Confessioni e diari*, p. 921): «Es ist das Tier mit dem großen Schweif, einem viele Meter langen, fuchsartigen Schweif. Gern bekäme ich den Schweif einmal in die Hand, aber es ist unmöglich, immerfort ist das Tier in Bewegung, immerfort wird der Schweif herumgeworfen. Das Tier ist kanguruhartig, aber uncharakteristisch im fast menschlich flachen, kleinen, ovalen Gesicht, nur seine Zähne haben Ausdruckskraft, ob es sie non verbirgt oder fletscht. Manchmal habe ich das Gefühl, daß mich das Tier dressieren will; was hätte es sonst für einen Zweck, mir den Schwanz zu entziehen, wenn ich nach ihm greife, dann wieder ruhig zu warten, bis es mich wieder verlockt, und dann von neuem weiterzuspringen».

⁶¹ KB, p. 384; *Lettere*, p. 458. «Das Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn [...] für Teufelsdienst».

⁶² KKAT, p. 592; *Confessioni e diari*, p. 615. «Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens».

⁶³ A questo proposito si rimanda anche all'analisi del brano intitolato *Ein Leben* contenuta nel prossimo capitolo.

to compare in una nota di diario in data 9 febbraio, in cui si legge: «Gestern und heute ein wenig geschrieben. Hundegeschichte»⁶⁴. L'autore fa riferimento al manoscritto che ha appena iniziato a stendere designandolo come «Hundegeschichte», proprio in relazione al passo che apre il racconto, vale a dire il desiderio da parte del protagonista di prendere con sé a casa un piccolo cane⁶⁵.

Kafka appare tuttavia molto critico nei confronti del testo tant'è che sempre in data 9 febbraio annota: «Jetzt den Anfang gelesen. Es ist häßlich und verursacht Kopfschmerzen. Es ist trotz aller Wahrheit böse, pedantisch, mechanisch, auf einer Sandbank ein noch knapp atmender Fisch»⁶⁶. Il giorno successivo appunta: «Das seit 2 Tagen in Gang gekommene Schreiben unterbrochen, wer weiß, für wie lange Zeit»⁶⁷. Come testimonia un'altra annotazione recante la medesima data, l'interruzione della scrittura avviene lo stesso giorno in cui l'autore, trentunenne, lascia la casa paterna e prende in affitto una stanza nella Bilekgasse⁶⁸, in parte per lasciare posto alla sorella maggiore che nella casa paterna si era trasferita con i due figli quando il marito era stato richiamato alle armi, in parte nella speranza di trovare, in solitudine, le condizioni ideali per dedicarsi finalmente alla scrittura. La tranquillità tanto desiderata tuttavia non sopraggiunge e difatti nell'annotazione già citata si legge successivamente:

Erster Abend. Der Nachbar unterhält sich stundenlang mit der Wirtin. Beide sprechen leise, die Wirtin fast unhörbar, desto ärger. [...] Reine Verzweiflung. Ist es so in jeder Wohnung? Erwartet mich eine solche lächerliche und unbedingt tötliche Not bei jeder Vermieterin, in jeder Stadt? Die zwei Zimmer meines Klassenvorstandes im Kloster. Es ist aber unsinnig sofort zu verzweifeln, lieber Mittel suchen, so sehr – nein es ist meinem Charakter nicht entgegen, etwas zähes Judentum ist noch in mir, nur hilft es meistens auf der Gegenseite⁶⁹.

La scrittura, per la quale Kafka necessita del massimo silenzio – «[...] kein Mensch brauchte im gewöhnlichen Haushalt die Ruhe, die ich brauche; zum Lesen, zum Lernen, zum Schlafen, zu nichts braucht man die Ruhe, die ich zum Schreiben brauche»⁷⁰ scriverà a Felice nel febbraio del 1915 e similmente a Robert Klopstock, nell'estate del 1922: «So viel Ruhe wie ich brauche gibt es nicht oberhalb des Erdbodens. Wenigstens für ein Jahr wollte ich mich mit meinem Heft verstecken und mit niemandem spre-

⁶⁴ KKAT, p. 726; *Confessioni e diari*, p. 523.

⁶⁵ Che con «Hundegeschichte» Kafka faccia riferimento al frammento che vede protagonista Blumfeld e non al lungo racconto *Forschungen eines Hundes* (come molti critici, tra cui lo stesso Max Brod, avevano invece ritenuto) è stato dimostrato dagli studi successivi a cura di Malcolm Pasley e Klaus Wagenbach e rimane un dato oggi condiviso dalla maggior parte degli studiosi, cfr. J. Born *et al.* (a cura di), *Kafka-Symposium*, Wagenbach, Berlino 1965.

⁶⁶ KKAT, p. 726; *Confessioni e diari*, p. 523.

⁶⁷ KKAT, p. 727; *Confessioni e diari*, p. 524.

⁶⁸ H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., pp. 190-191. In un'altra stanza dello stesso appartamento nella Bilekgasse Kafka aveva già abitato per quattro settimane a partire dal 3 agosto 1914, ospite presso la sorella Valli; in seguito aveva occupato una stanza nella Nerudagasse, liberata dalla sorella Elli. Anche successivamente, a causa dei rumori, cambierà molto spesso abitazione: nel 1916 traslocherà nella Alchimistengasse, nel 1917 nel palazzo Schönborn e, alla fine dello stesso anno per otto mesi, a Zürau, nella fattoria dove abitava la sorella Ottila.

⁶⁹ KKAT, p. 727; *Confessioni e diari*, p. 524.

⁷⁰ KKAB III, p. 119; *Lettere a Felice*, p. 659.

chen. Die kleinste Belanglosigkeit zerrüttet mich»⁷¹ – non procede se non in maniera estremamente irregolare e l'11 marzo 1915 Kafka annota nuovamente: «Wie die Zeit hingeht, schon wieder zehn Tage und erreiche nichts. Ich dringe nicht durch. Eine Seite gelingt hie und da, aber ich kann mich nicht halten, am nächsten Tag bin ich machtlos»⁷². Ancora a proposito della stanza e dell'inattività letteraria di cui la nuova abitazione, ma solo in parte come egli stesso riconosce, è la causa, il 3 marzo, in una lettera indirizzata a Felice Bauer, Kafka scrive:

Das Zimmer, das ich jetzt gemietet habe, ist vielleicht nicht viel besser, immerhin ist es ein anderes Zimmer. Es ist vielleicht nicht sosehr die Unruhe in der Wohnung, die mich von dort vertrieben hat, denn ich habe ja in der letzten Zeit fast gar nichts in meiner Arbeit erreicht, habe also im Grunde weder die Ruhe noch die Unruhe der Wohnung erproben können, es war viel mehr meine eigene Unruhe, ein Gefühl, das ich nicht weiter ausdeuten will⁷³.

Lo stesso stato d'animo è riscontrabile in numerose pagine di diario, anche dopo il trasferimento, avvenuto il 15 marzo, in una nuova stanza nella Langengasse, di cui, nonostante i rumori maggiori, Kafka apprezza molto il panorama (si tratta di una stanza ad angolo al quinto piano, con balcone), aspetto che, come confessa in una lettera a Felice, non credeva potesse influire tanto sulle sue condizioni psicologiche:

Ich dachte unabhängig von der Lage und dem Aussehn des Zimmers zu sein. Aber das bin ich nicht. Ohne freie Aussicht, ohne die Möglichkeit, ein großes Stück Himmel aus dem Fenster zu sehn und etwa einen Turm in der Ferne, wenn es schon nicht freies Land sein kann, ohne dieses bin ich ein elender, gedrückter Mensch, ich kann zwar nicht angeben, was für ein teil des Elends dem Zimmer anzurechnen ist, aber es kann nicht wenig sein⁷⁴.

Finalmente il 9 aprile scriverà: «Paar Abende gut gearbeitet»⁷⁵. È probabile che queste parole si riferiscano proprio a un eventuale sviluppo del racconto in questione, in seguito abbandonato, come testimonierebbe la scomparsa nei diari di ogni riferimento al testo, con l'eccezione di un appunto risalente all'estate del 1916, citato più avanti.

L'esperienza del trasferimento risulta determinante per l'ideazione e la stesura di *Blumfeld*: il distacco dalla casa paterna, ponendo lo scrittore dinanzi agli aspetti anche concreti della vita da scapolo, accresce il malessere causato da questa condizione di solitudine. Fondamentali per la genesi di *Blumfeld* sono anche altri episodi legati alla vita di Kafka. Si pensi in particolare che all'inizio del 1915 si assiste a una nuova fase di stagnazione letteraria che costringe l'autore ad abbandonare il lavoro al romanzo *Der Proceß*, iniziato nell'agosto 1914, un periodo in cui egli aveva manifestato invece una rinnovata fiducia nelle proprie capacità creative tanto che il 15 agosto 1914, appena un mese dopo la rottura del primo fidanzamento con Felice, Kafka annota sul diario: «Ich schreibe seit paar Tagen, möchte es sich halten. [...] mein regelmässiges, leeres, irrsin-

⁷¹ KB, p. 374; *Lettere*, p. 446.

⁷² KKAT, p. 730; *Confessioni e diari*, p. 525.

⁷³ KKAB III, p. 122; *Lettere a Felice*, p. 662.

⁷⁴ KKAB III, p. 123; *Lettere a Felice*, p. 664.

⁷⁵ KKAT, p. 734; *Confessioni e diari*, p. 528.

niges junggesellenmäßiges Leben hat eine Rechtfertigung»⁷⁶. Le seguenti annotazioni, sempre più laconiche, tratte dalle pagine di diario del gennaio e dei primi di febbraio del 1915 consentono al contrario di comprendere la frustrazione di Kafka, come uomo ma soprattutto come scrittore. Si legge: «Dorfschullehrer und Unterstaatsanwalt vorläufig aufgegeben. Aber auch fast unfähig den Proceß fortzusetzen»; «Unfähig zu längerer konzentrierter Arbeit. [...] Trotzdem eine neue Geschichte angefangen, die alten fürchtete ich mich zu verderben»; «Wieder zu schreiben versucht, fast nutzlos»; «Vollständige Stockung. Endlose Quälereien»⁷⁷.

Ma a costituire il nucleo centrale del racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle* mi pare concorra innanzitutto la complessa relazione con Felice e in particolare le impressioni che Kafka aveva ricevuto a seguito dell'incontro avvenuto a Bodenbach il 23 e il 24 gennaio del 1915, dopo un riavvicinamento epistolare iniziato nell'ottobre dell'anno precedente⁷⁸.

È interessante, ma ancor più paradossale, mettere in relazione il tema affrontato in *Blumfeld*, il racconto che ha come protagonista uno scapolo egoista, con il periodo della sua stesura, quello cioè dal riavvicinamento tra Kafka e Felice, e soprattutto riflettere sulle dinamiche che emergono da tale confronto. Se da una parte, vale a dire nella vita privata, Kafka riallaccia i rapporti con la ex fidanzata, dall'altra, si potrebbe dire nei fogli che costituiscono il manoscritto del racconto, lo scrittore non fa che ribadire, condannare e in un certo qual senso rassegnarsi al suo ormai inevitabile destino da scapolo. E sono infatti questi gli anni in cui l'autore appare quanto mai combattuto tra il matrimonio e quell'irrinunciabile bisogno di isolamento, a cui solo si sente adeguato e da cui solo può derivare la sua letteratura. I giorni trascorsi insieme a Bodenbach, a stretto contatto con Felice, amplificano il dissidio interiore dello scrittore; ancora una volta, Kafka – più forte e sicuro nelle corrispondenze epistolari (di cui anzi sembra non poter fare a meno) – vacilla dinanzi a un rapporto che si concretizza, o che solo, per così dire, 'minaccia' di concretizzarsi con l'incontro. Il 24 gennaio del 1915 Kafka annota sul diario:

Ich glaube es ist unmöglich daß wir uns jemals vereinigen, wage es aber weder ihr noch im entscheidenden Augenblick mir zu sagen. So habe ich sie wieder vertröstet, unsinniger Weise, denn jeder Tag macht mich älter und verknöchert. [...] Jeder sagt es sich im Stillen, daß der andere unerschütterlich und erbarmungslos ist. Ich lasse nichts nach von meiner Forderung nach einem phantastischen nur für meine Arbeit berechnetem Leben, sie will stumpf gegen alle stummen Bitten das Mittelmaß, die behagliche Wohnung, Interesse für die Fabrik, reichliches Essen, Schlaf von 11 Uhr abends an, geheiztes Zimmer [...]»⁷⁹.

⁷⁶ KKAT, pp. 548-549; *Confessioni e diari*, p. 486.

⁷⁷ KKAT, p. 715 sgg.; *Confessioni e diari*, p. 516 sgg.

⁷⁸ Un altro incontro ebbe luogo nel giugno dello stesso anno a Karlsbad. Questi, seguiti dalle vacanze trascorse insieme a Marienbad nel luglio 1916, portarono, come già detto, al secondo fidanzamento, avvenuto i primi di luglio dell'anno successivo ma già sciolto dopo pochi mesi a seguito della diagnosi della tubercolosi polmonare dello scrittore nel settembre del 1917. L'ultima lettera che Kafka scrisse a Felice da Zürau porta la data 16 ottobre 1817; l'ultimo incontro tra i due, cui seguì la rottura definitiva anche del secondo fidanzamento, avvenne a Praga tra il 25 e il 27 dicembre 1917.

⁷⁹ KKAT, pp. 721-722; *Confessioni e diari*, p. 520.

L'anno successivo, durante le vacanze con Felice a Marienbad, Kafka dà sfogo al suo stato d'animo e appunta in data 6 luglio:

Unglückliche Nacht. Unmöglichkeit mit F. zu leben. Unerträglichkeit des Zusammenleben mit irgendjemandem. Nicht Bedauern dessen, Bedauern der Unmöglichkeit nicht allein zu sein. Weiter aber: Unsinnigkeit des Bedauern, sich Fügen und endlich Verstehen⁸⁰.

Tali riflessioni gli avevano senz'altro richiamato alla mente le vicende del vecchio scapolo Blumfeld, motivo per cui, come già accennato, proprio in quei giorni, Kafka legge a Felice il suo racconto, «quasi come un atto esemplare d'accusa allo scapolo inguaribile che lui (*Kafka*) era»⁸¹. Con la seguente annotazione si concludono di fatto i riferimenti al brano, mai portato a termine e lasciato senza titolo:

[...] Vorlesung des „Junggesellen“, sie (*Felice*) bei den Handarbeit, als „Zeitung“ in der Erzählung vorkommt, ruft sie: Wir wollen ja Zeitung kaufen, zu meinem Heft sagt sie: es ist schön, wie kommst Du dazu und als ich frage, was sie damit meint: Nun durch guten Geschmack hast Du mich ja nicht verwöhnt. Sie entringt mir zum Schluß das Heft, um eine Seite kurz zu streifen und das Heft zuzuklappen⁸².

Sebbene, come già osservato, Kafka non fosse soddisfatto della qualità letteraria del breve racconto, *Blumfeld* rimane – accanto naturalmente ai numerosi frammenti che l'autore scrisse incessantemente per tutta la vita – l'unico prodotto artistico di quel periodo relativamente lungo di crisi (durato dai primi di gennaio alla fine di aprile del 1915, quando interrompe ogni lavoro per intraprendere un viaggio in Ungheria con la sorella Elli) e a parere della critica, contrariamente al giudizio inflessibile del suo autore, un testo innovativo per la radicalità della tecnica narrativa ed essenziale per la successiva stesura di opere maggiori⁸³. Un testo infine che, in ma-

⁸⁰ KKAT, pp. 791-792; *Confessioni e diari*, p. 559.

⁸¹ Franz Kafka, *Storie di animali*, introduzione e cura di G. Giudice, Sellerio, Palermo 2005, p. 118. È bene qui tuttavia ricordare che, a prescindere del messaggio che probabilmente in quella precisa situazione voleva giungesse alla fidanzata, Kafka amava leggere i suoi scritti non solo agli amici ma alla stessa Felice; nel gennaio del 1915 a Bodenbach, per esempio, Kafka le aveva letto la parabola del guardiano *Vor dem Gesetz*. E proprio a Felice, in una lettera del 4 dicembre 1912 in seguito alla lettura del racconto *Das Urteil* nella serata dell'associazione Herder di Praga, lo scrittore confessa di trarre dalla lettura pubblica «una gioia infernale» (cfr. KKAB I, p. 298; *Lettere a Felice*, p. 126: «[I]ch lese nämlich höllisch gerne vor»).

⁸² KKAT, pp. 793-794; *Confessioni e diari*, p. 560. Da questa nota di diario si evince inoltre – come sostiene M. Pasley, curatore dell'apparato critico relativo agli scritti del lascito e dei frammenti, che il *Blumfeld-Konvolut* (1915), che Kafka stavolta indica come «racconto dello scapolo», non era stato ancora separato dal cosiddetto *Heft* (KKAN I Apparataband, pp. 74-75).

⁸³ Riferendosi al racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle* Gerhard Neumann scrive in W. Kittler e G. Neumann (a cura di), *Franz Kafka. Schriftverkehr*, Rombach, Freiburg 1990, pp. 211-212: «Dieser von Kafka nicht abgeschlossene Text präpariert eben jenes kommunikative Grundmuster heraus, das dann auch die Basis des »Schloß«-Romans bilden wird. [...] An dieser Stelle, an der Kafka das Blumfeld-Fragment abbricht, sucht der »Schloß«-Roman gestalterisch anzuknüpfen. Die beide zwillingshaften Boten, die eine so wichtige Rolle in der Verknüpfung K. 's mit seiner Berufswelt spielen, sind unschwer als die gleichsam wiederauferstandenen Zelluloidbälle Blumfelds zu erkennen. Im »Schloß«-Roman wird diese (durch das »Blumfeld«-Fragment erprobte) Konstellation nun zur beherrschenden Grundfigur des Geschehens». Peter Höfle scrive in *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, Fink, Monaco 1998, p. 224: «Noch einen Schritt weiter geht Kafka in der *Blumfeldgeschichte*, die die

niera molto più evidente rispetto ad altre opere, offre la possibilità di comprendere il complesso rapporto tra realtà esterna, struttura e funzione che intercorre negli scritti kafkiani⁸⁴.

Tuttavia, a prescindere da pochi studi⁸⁵, il racconto *Blumfeld* non ha in verità ottenuto da parte della ricerca l'attenzione che meritava e rimane un testo ancora oggi trascurato. Gli studi a esso dedicati, del resto, concentrano l'attenzione esclusivamente sulla fantastica e senz'altro stravagante immagine delle due misteriose palline di celluloido che una sera, tornato da lavoro, lo scapolo Blumfeld trova nel suo appartamento. La stessa sera in cui, mentre sale i sei piani che lo conducono nella sua abitazione, riflette, come gli accade ormai da tempo, sulla sua solitaria vita da scapolo. Si riporta di seguito l'incipit del racconto:

Blumfeld ein älterer Junggeselle stieg eines Abends zu seiner Wohnung hinauf, was eine mühselige Arbeit war, denn er wohnte im sechsten Stock. Während des Hinaufsteigens dachte er, wie öfters in der letzten Zeit daran, daß dieses vollständig einsame Leben recht lästig sei, daß er jetzt diese sechs Stockwerke förmlich im Geheimen hinaufsteigen müsse um oben in seinem leeren Zimmer anzukommen, dort wieder förmlich im Geheimen den Schlafrock anzuziehen, die Pfeife anzustecken, in der französischen Zeitschrift, die er schon seit Jahren abonniert hatte, ein wenig zu lesen, dazu an einem von ihm selbst bereiteten Kirschnaps zu nippen und schließlich nach einer halben Stunde zu Bett zu gehn, nicht, ohne vorher das Bettzeug vollständig umordnen zu müssen, das die jeder Belehrung unzugängliche Bedienerin immer nach ihrer Laune hinwarf. Irgend ein Begleiter, irgendein Zuschauer für diese Tätigkeiten wäre Blumfeld sehr willkommen gewesen⁸⁶.

Il narratore descrive le serate che Blumfeld, al ritorno dall'ufficio (è impiegato in una fabbrica di biancheria) trascorre ormai da anni sempre alla stessa maniera, scandite dai piccoli e insignificanti rituali domestici di cui è l'unico testimone. E altrettanto magistralmente è descritto il bisogno di compagnia, già da principio arido e sterile, avvertito dal protagonista, disposto ad accontentarsi di un semplice spettatore, di qualcuno che, lungi dal partecipare attivamente alla sua vita, si limiti a osservarla.

Il desiderio di compagnia avvertito dal protagonista si concretizza quando questo pensa all'eventuale acquisto di un cane. Non è la prima volta che Blumfeld valuta l'idea di prendere con sé nella propria «stanza vuota» un piccolo cane, così come ha già fatto un suo collega. Inizia a questo punto la previsione dei vantaggi e degli svantaggi che l'eventuale stretta convivenza con un cane comporterebbe:

Ein solches Tier ist lustig und vor allem dankbar und treu; ein Kollege von Blumfeld hat einen solchen Hund, er schließt sich niemandem an, außer seinem Herrn, und hat er ihn paar Augenblicke nicht gesehen, empfängt er ihn gleich mit großem Bellen,

durch den *Proceß* und die *Strafkolonie* eingeleitete Schaffensperiode abschließt und die durch eine Radikalisierung der Erzähltechnik einer Stagnation des Schreibflusses zuvorkommen versucht».

⁸⁴ D. Hasselblatt, *Zauber und Logik: Eine Kafka-Studie*, Verlag Wissenschaft und Politik, Colonia 1964, p. 102.

⁸⁵ Il primo studio più approfondito fu quello condotto da L. Bergel, *Blumfeld, an Elderly Bachelor*, in A. Flores (a cura di), *The Kafka Problem*, New Directions, New York 1946, pp. 181-187, di cui il critico elogia l'unità narrativa e la perfezione artistica.

⁸⁶ KKAN I, p. 229; *Racconti*, p. 338.

womit er offenbar seine Freude darüber ausdrücken will, seinen Herrn, diesen außerordentlich Wohltäter wieder gefunden zu haben⁸⁷.

«Dankbar» e «treu» in particolare sono gli attributi che, agli occhi dello scapolo solitario vittima di un momento di sconforto, fanno del cane una compagnia allettante. Il cane è una bestia riconoscente e fedele che concentra fedeltà e riconoscenza unicamente sul padrone; è solo a questo «benefattore» che l'animale si lega e che, felice di vederlo dopo anche una breve separazione, accoglie abbaiando e scodinzolando. Ciò nonostante è innegabile, secondo Blumfeld, che la convivenza con un cane abbia anche degli svantaggi; questi ultimi sembrano addirittura superare di gran lunga l'elenco dei vantaggi di cui, in compagnia di un cane, si può beneficiare:

Allerdings hat ein Hund auch Nachteile. Selbst wenn er noch so reinlich gehalten wird, verunreinigt er das Zimmer. Das ist gar nicht zu vermeiden, man kann ihn nicht jedesmal, ehe man ihn ins Zimmer hineinnimmt, in heißem Wasser baden, auch würde das seine Gesundheit nicht vertragen. Unreinlichkeit in seinem Zimmer aber verträgt wieder Blumfeld nicht, die Reinheit seines Zimmers ist ihm etwas Unentbehrliches [...]. Mit der Einführung eines Hundes würde er aber geradezu den bisher so sorgfältig abgewehrten Schmutz freiwillig in sein Zimmer leiten⁸⁸.

La sporcizia⁸⁹ risulta essere dunque il problema maggiore per Blumfeld, così fiscale ed esigente in fatto di pulizia. Punto che, come ci informa la voce del narratore, costituisce motivo di beghe anche con la donna di servizio, purtroppo assai meno scrupolosa di lui al riguardo, tanto che Blumfeld è spesso costretto a prenderla per un braccio (la donna è dura d'orecchio) e mostrarle i punti della stanza che peccano in fatto di pulizia e ordine.

Portare un cane in casa significherebbe d'altronde introdurre automaticamente le pulci che è risaputo accompagnano sempre l'animale, e arrivare probabilmente al punto di cedere la propria stanza al cane e alla sua sporcizia e cercarsi preferibilmente un'altra più degna sistemazione:

Flöhe, die ständigen Begleiter der Hunde würden sich einstellen. Waren aber einmal Flöhe da, dann war auch der Augenblick nicht mehr fern, an dem Blumfeld sein behagliches Zimmer dem Hund überlassen und ein anderes Zimmer suchen würde⁹⁰.

Blumfeld non esclude neanche la possibilità che la bestia si ammali. E la malattia in questione potrebbe essere passeggera, ma potrebbe anche trattarsi di una malattia ben più seria, magari ripugnante o addirittura contagiosa per il padrone:

⁸⁷ KKAN I, p. 229; *Racconti*, p. 338.

⁸⁸ KKAN I, p. 230; *Racconti*, p. 338.

⁸⁹ Il 7 febbraio, dunque presumibilmente il giorno prima di iniziare a scrivere la *Hundegeschichte*, Kafka annota sul diario una lunga riflessione in cui è possibile rintracciare molti elementi poi sviluppati nel racconto, e in cui soprattutto ricorre più volte la parola *Schmutz* (cfr. KKAT, pp. 725-726; *Confessioni e diari*, p. 523). Il tema della sporcizia, in un rapporto che è di contrapposizione e di inestricabile unione a quello della purezza, attraversa d'altra parte moltissime pagine non solo dei diari, ma anche dei romanzi, dei racconti e delle lettere scritte da Kafka (a titolo di esemplificazione si citano a tal proposito *Der Proceß*, *Die Verwandlung*, *Brief an den Vater*).

⁹⁰ KKAN I, p. 230; *Racconti*, p. 339.

L'immagine del cane in Franz Kafka

Hunde werden auch krank und Hundekrankheiten versteht doch eigentlich niemand. Dann hockt dieses Tier in einem Winkel oder hinkt herum, winselt, hüstelt, würgt an irgendeinem Schmerz, man umwickelt es mit einer Decke, pfeift ihm etwas vor, schiebt ihm Milch hin, kurz pflegt es in der Hoffnung, daß es sich, wie dies auch möglich ist, um ein vorübergehendes Leiden handelt, indessen aber kann es eine ernsthafte widerliche und ansteckende Krankheit sein⁹¹.

Infine, prescindendo dalle eventuali e ignote malattie canine, rimane certo il fatto che anche i cani, come i loro padroni, sono vittime dello scorrere inesorabile del tempo e che prima o poi giunge il momento in cui l'uomo potrà guardare la propria vecchiaia negli occhi umidi del fedele compagno⁹²:

[...] es kommt dann die Zeit, wo einen das eigene Alter aus den tränenden Hundeaugen anschaut. Dann muß man sich aber mit dem halbblinden, lungenschwachen, vor Fett fast unbeweglichen Tier quälen und damit die Freuden, die der Hund früher gemacht hat, teuer bezahlen⁹³.

Sporcizia, pulci, malattie e vecchiaia: questi gli aspetti negativi che distolgono definitivamente Blumfeld dall'adozione di un cane:

So gern Blumfeld einen Hund jetzt hätte, so will er doch lieber noch dreißig Jahre allein die Treppe hinaufsteigen, statt später von einem solchen alten Hund belästigt zu werden, der noch lauter seufzend als er selbst sich neben ihm von Stufe zu Stufe hinaufschleppt⁹⁴.

Ciò che emerge alla fine di tali considerazioni non è in fondo che il ritratto in negativo del protagonista stesso, che si rivela un individuo estremamente egoista. Dalle attente riflessioni di Blumfeld affiorano poco alla volta – con sottili note di ironia e comicità da parte del narratore – quelli che sono i tratti salienti della sua personalità, di cui il narratore fornisce solo in pochissimi casi una descrizione diretta. Non stupisce allora che Blumfeld sia giunto in età ormai matura in uno stato di completa solitudi-

⁹¹ KKAN I, p. 231; *Racconti*, p. 339.

⁹² L'immagine letteraria del cane come specchio, mezzo di identificazione, si ricollega alla tradizione classica e popolare. A questo proposito cfr. G. Neumann, *Der Blick des anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 40, 1996, pp. 87-122. Nel quarto paragrafo del saggio, in particolare, si legge (p. 108): «Im Blick des Hundes auf den Menschen – wie ihn menschliche Kunstakte in Bild oder Schrift inszenieren – scheint eine Instanz des Authentischen gesetzt und phantasmatisch beglaubigt zu sein, die, mit dem Index des Natürlichen versehen, den Hund als Figuration eines untrüglichen Identitätsgaranten des Menschen präsentiert. Der Hund bezeugt durch seinen Blick auf sein Gegenüber gleichsam das Naturwahre des Menschen, das, zugleich von der Zivilisation aus gesehen, sein schlechthin Anderes ist, zugleich aber Vorschein seines Mit-sich-Einigseins in der unwandlungbaren Treue zu sich selbst».

⁹³ KKAN I, p. 231; *Racconti*, p. 339.

⁹⁴ KKAN I, p. 231; *Racconti*, p. 339. È interessante l'opinione di Kurt Weinberg (cfr. K. W., *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, cit., p. 77), secondo cui le considerazioni espresse da Blumfeld, e in particolare quest'ultima scena in cui appaiono padrone e cane, entrambi vecchi e malati, che si trascinano su per le scale sospirando allo stesso modo, richiamano alla mente del lettore moderno la storia di Salamano e del suo vecchio cane contenute in *L'Étranger* di Albert Camus, figura chiave nella riscoperta di Kafka nell'immediato dopoguerra (per l'episodio cfr. ad esempio A. C., *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2008, tr. it. di A. Zevi, pp. 35-36).

ne; egli non sa rinunciare alle comodità e alle abitudini della vita indipendente e il suo bisogno di compagnia – già ridotto al semplice desiderio di un cane, come a escludere a priori ogni presenza umana – si rivela infine inconsistente. Tutto ciò di cui Blumfeld necessita è presto chiarito:

Blumfeld dagegen will nur einen Begleiter haben, ein Tier, um das er sich nicht viel kümmern muß, dem ein gelegentlicher Fußtritt nicht schadet, das im Notfall auch auf der Gasse übernachten kann, das aber, wenn es Blumfeld danach verlangt, gleich mit Bellen, Springen, Händelecken zur Verfügung steht. Etwas desartige will Blumfeld [...]»⁹⁵.

Conscio dell'impossibilità di avere a disposizione un animale simile senza andare incontro anche a tutti gli svantaggi che ne derivano, Blumfeld preferisce di gran lunga rinunciare alla compagnia di un cane.

Alla luce di quanto sostenuto nei primi due paragrafi, a seguito delle relazioni e delle analogie emerse dall'analisi e dal confronto dei brevi frammenti, e considerato soprattutto il periodo in cui Kafka lavora al racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle*, non è da escludere che dietro l'immagine del cane in questo brano si celi in realtà nuovamente la donna e con essa la problematica del matrimonio, della convivenza, della sessualità.

Che il cane sia bandito dal protagonista in primo luogo a causa della sporcizia è un dato di estrema importanza. Nel paragrafo precedente si è messo in evidenza lo stretto legame tra il rapporto d'amore, il matrimonio come sua massima espressione e la morte presente in Kafka. Similmente, la carnalità, il rapporto sessuale come compimento e conseguenza naturale del sentimento amoroso, è invece in Kafka sempre collegato alla sporcizia⁹⁶. Le lettere a Milena ne sono la testimonianza più eclatante; la sporcizia costituisce, insieme alla paura e all'angoscia che costantemente lo accompagnano (e lo accompagnano innanzitutto in quanto ebreo occidentale – anzi «il più occidentale tra gli ebrei occidentali»⁹⁷ come scrive appunto a Milena), il motivo che attraversa l'intero carteggio. Anche al giovane Gustav Janouch Kafka confiderà: «Die Liebe schlägt immer Wunden, die eigentlich nie richtig heilen, da die Liebe immer in Begleitung von Schmutz erscheint»⁹⁸ e ancora «Der Weg zur Liebe führt immer durch Schmutz und Elend»⁹⁹. Nei racconti e nei romanzi, si pensi in particolare a *Das Urteil* e a *Der Proceß*, tanto il mondo dei padri quanto quello dei giudici, tanto la famiglia quanto il tribunale, dunque il potere nelle sue due maggiori espressioni, sono messi in relazione con la sessualità e la sporcizia. Più in generale, l'amore sensuale come impulso, come istinto

⁹⁵ KKAN I, p. 232; *Racconti*, p. 340.

⁹⁶ Secondo M. Robert (cfr. *Solo come Kafka*, cit., p. 192) anche il timore del contagio espresso da Blumfeld nei confronti delle malattie canine non sarebbe che un'allusione alle malattie veneree di cui Kafka, come molti giovani della sua generazione, aveva paura.

⁹⁷ KKAB IV, p. 369; *Lettere*, p. 875. «[I]ch bin, soviel ich weiß, der westjüdischeste von ihnen». E continua: «[D]as bedeutet, übertrieben ausgedrückt, dass mir keine ruhige Sekunde geschenkt ist, nichts ist mir geschenkt, alles muß erworben werden, nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat, auch das muß erworben werden, das ist vielleicht die schwerste Arbeit, dreht sich die Erde nach rechts - ich weiß nicht, ob sie das tut müßte ich mich nach links drehen, um die Vergangenheit nachzuholen».

⁹⁸ G. Janouch, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Fischer, Francoforte sul Meno 1951, p. 110; *Confessioni e diari*, p. 1139.

⁹⁹ *Ivi*, p. 112; *Confessioni e diari*, p. 1140.

primordiale, è per Kafka un momento di regressione e bestialità perché spinge tutte le altre manifestazioni d'amore in secondo piano, motivo per cui talvolta è perfino causata di disgusto e ripugnanza. In una lettera del settembre 1913 indirizzata a Max Brod, dal sanatorio di Riva del Garda, Kafka scrive: «[...] die Vorstellung einer Hochzeitsreise-paar, ob ich mich zu ihm in Beziehung setze oder nicht, ist mir ein widerlicher Einblick, und wenn ich mir Ekel erregen will, brauche ich mir nur vorzustellen, daß ich einer Frau den Arm um die Hüfte lege»¹⁰⁰.

Torniamo al racconto. Conclude le considerazioni sul cane, Blumfeld crede di aver finalmente messo a tacere il suo insensato e insopportabile bisogno di compagnia. Giunto davanti alla porta di casa, mentre estrae dalla tasca la chiave della sua stanza, si accorge di un rumore proveniente dall'interno. Poiché pensava ai cani, per un attimo crede si tratti del rumore che fanno le zampe sul pavimento. Ma è chiaro che si sbaglia, nessun cane lo aspetta a casa. Quando apre la porta scopre due bizzarre palle di celluloido¹⁰¹ che, come per magia, saltano alternandosi sul pavimento:

Auf diesen Anblick war er nicht vorbereitet. Das ist ja Zauberei, zwei kleine weiße blaugestreifte Celluoidbälle springen auf dem Parkett nebeneinander auf und ab; schlägt der eine auf den Boden, ist der andere in der Höhe und unermüdlich führen sie ihr Spiel aus. [...] Es sind ohne Zweifel gewöhnliche Bälle, sie enthalten wahrscheinlich in ihrem Innern noch einige kleinere Bälle und diese erzeugen das klappernde Geräusch. Blumfeld greift in die Luft, um festzustellen, ob sie nicht etwa an irgendwelchen Fäden hängen, nein, sie bewegen sich ganz selbstständig¹⁰².

Due piccole sfere, dall'involucro delicato quasi trasparente, a righe bianche e azzurre, che contengono presumibilmente al loro interno palline ancora più piccole e che a turno rimbalzano incessantemente sul pavimento, senza che siano legate ad alcun filo: questa originale invenzione kafkiana ha dato adito a svariate interpretazioni da parte della critica e costituisce ancora oggi uno degli esempi più formidabili di quell'universo kafkiano cui appartengono non solo uomini, ma anche, o meglio soprattutto, strani animali e inspiegabili oggetti¹⁰³.

¹⁰⁰ KKAB II, p. 123; *Lettere*, p. 144.

¹⁰¹ Il motivo delle due palline di celluloido è ricondurre a un episodio, da cui l'autore prese probabilmente spunto, avvenuto il 16 marzo e annotato sia nei diari, in data 17 marzo 1915, sia in una lettera indirizzata a Felice datata 21 marzo 1915. Nell'annotazione di diario si legge (KKAT, p. 732; *Confessioni e diari*, p. 527): «Von Lärm verfolgt. Ein schönes viel freundlicheres Zimmer als das in der Bilekgasse. [...] Aber großer Lärm der Wagen unten, an den ich mich aber schon gewöhne. Unmöglich aber mich an den Lärm am Nachmittag zu gewöhnen. Von Zeit zu Zeit ein Krach in der Küche oder am Gang. Über mir auf dem Boden gestern ewiges Rollen einer Kugel wie beim Kegeln unverständlicher Zweck, dann unten auch Klavier». Nella lettera a Felice Kafka racconta similmente (KKAB III, p. 124; *Lettere a Felice*, p. 664): «[T]rampelt über mir in einem (leeren nichtvermieteten!!) Atelier bis abend jemand mit schweren Stiefeln hin und her und hat dort irgendetwas im übrigen zwecklosen Lärmapparat aufgestellt, der die Illusion eines Kegelspiels erzeugt. Eine schwere Kugel rollt schnell geschoben über die ganze Länge der Zimmerdecke, trifft in der Ecke auf und rollt schwerfällig krachend zurück. Die Dame von der Ich das Zimmer gemietet habe, hört es zwar auch, versucht aber, weil man für einen Mieter nichts unversucht läßt den Lärm logisch zu negieren, indem sie darauf hinweist, daß das Atelier unvermietet und leer ist. Worauf ich nur antworten kann, daß dieser Lärm nicht die einzige grundlose und deshalb eben nicht zu beseitigende Quälerei in der Welt ist».

¹⁰² KKAN I, pp. 232-233; *Racconti*, p. 340.

¹⁰³ Le interpretazioni, in massima parte (cfr. W. Emrich, M. Walser, H. Richter, D. Hasselblatt, K. Fingerhut, N. Kassel, H. Binder, G. Neumann, M. Robert), sostengono fondamentalmente che nel racconto *Blumfeld ein älterer Jungeselle* Kafka abbia tematizzato (attraverso le immagini puramente funzionali del

In questa sede si analizzerà il significato di tale immagine per lo più in relazione alla figura del cane, tra le quali sussiste a mio avviso un preciso rapporto e dunque una continuità all'interno del sistema narrativo.

Blumfeld è incuriosito dallo spettacolo a cui confessa di non essere preparato (la scena sembra anticipare lo stupore del medico di campagna e della donna di servizio nel racconto del 1917 *Ein Landarzt*, quando alla comparsa inaspettata dello stalliere e dei cavalli, la donna esclama: «Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat»¹⁰⁴). Tuttavia, fin dall'inizio, lo scapolo ammette che la presenza di questi due oggetti gli fa un'impressione alquanto sgradevole; egli avverte probabilmente che la loro comparsa non è casuale, che qualcuno gli ha volutamente mandato questi buffi oggetti. Nel racconto si legge infatti: «Es ist doch nicht ganz wertlos als ein unbeachteter Junggeselle nur im Geheimen zu leben, jetzt hat irgendjemand, gleichgültig wer, dieses Geheimnis gelüftet und ihm diese zwei komischen Bälle hereingeschickt»¹⁰⁵. Blumfeld desidera guardare da vicino queste bizzarre palle; vuole afferrarle ma queste si spostano con più velocità rispetto a lui e alla fine il vecchio scapolo è costretto a rincorrerle per tutta la stanza. Ogni qualvolta si fermano e Blumfeld prende lo slancio sicuro di poterle finalmente afferrare, queste rimbalzano via ancora più rapidamente. Sembra che Blumfeld abbia effettivamente a che fare con un cane e anche più avanti nel testo, l'impressione del lettore dinanzi ad alcuni passi del racconto sarà quella di una normale convivenza tra uomo e cane: le due palline appaiono insomma come *Lebensbegleiter* del protagonista e il loro atteggiamento sarà quello di esseri subordinati, al servizio del proprio padrone, ma pur sempre esseri animati, dotati di una modesta intelligenza, di una discreta sensibilità e della capacità di influire sugli eventi e sulla vita del protagonista.

Indispettito dalla loro presenza, anche in questa circostanza, come sempre dinanzi ai problemi, Blumfeld decide di adottare il suo solito atteggiamento di indifferenza:

Bisher hat Blumfeld immer in allen Ausnahmefällen, wo seine Kraft nicht hinreichte um die Lage zu beherrschen, das Aushilfsmittel gewählt, so zu tun als bemerke er nichts. Es hat oft geholfen und meistens die Lage wenigstens verbessert. Er verhält sich also auch jetzt so, steht vor dem Pfeifengestell, wählt mit aufgestülpten Lippen eine Pfeife, stopft sie besonders gründlich aus dem bereitgestellten Tabaksbeutel und läßt unbekümmert hinter sich die Bälle ihre Sprünge machen¹⁰⁶.

Eppure non otterrà il risultato sperato. L'irrompere di questi oggetti straordinari stravolgerà infatti la quotidianità di Blumfeld che, a causa loro, non riuscirà a leggere la sua solita rivista francese, dovrà rinunciare a bere il liquore di ciliegie e a fumare l'immane pipa prima di andare a letto¹⁰⁷. Se si considera che tutta la vita privata

cane, delle due palline di celluloidi, della domestica e di suo figlio, dei due praticanti in ufficio) la figura dello scapolo e dunque una condizione esistenziale che, come già osservato, lo riguardava in prima persona. Una lettura profondamente diversa è quella avanzata invece da Kurt Weinberg (cfr. K. W., *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, cit., p. 76 sgg.), secondo il quale Blumfeld rappresenterebbe una figura divina e il cane immaginario l'ebraismo anticotestamentario (con i suoi pregi e i suoi difetti).

¹⁰⁴ KKAD, p. 253; *Racconti*, p. 225.

¹⁰⁵ KKAN I, p. 233; *Racconti*, p. 341.

¹⁰⁶ KKAN I, p. 235; *Racconti*, p. 342.

¹⁰⁷ Alla fine del novembre 1913 si trovano annotati nei diari alcuni frammenti narrativi relativi a una storia per certi versi analoga a quella di Blumfeld. Protagonista è un vecchio mercante di nome Messner, an-

di Blumfeld ruota intorno a questi semplici e banali capisaldi, si potrebbe allora affermare che le due palline di celluloido hanno del tutto scardinato la regolare, seppure sconsolata, quotidianità del protagonista. L'invasione di cui si sente vittima è tale da provocare un ripensamento nel protagonista, che preferirebbe ora essere alle prese con un cane piuttosto che con tali antipatici oggetti, e che anzi proprio l'animale potrebbe sicuramente trarlo d'impiccio in una simile situazione:

Jetzt könnte Blumfeld einen Hund gut brauchen, so ein junges wildes Tier würde mit den Bällen bald fertig werden; er stellt sich vor wie dieser Hund mit den Pfoten nach ihnen hascht, wie er sie kreuz und quer durchs Zimmer jagt und sie schließlich zwischen seine Zähne bekommt. Es ist leicht möglich, daß sich Blumfeld in nächster Zeit einen Hund anschafft¹⁰⁸.

Questo cambiamento di idea così imprevisto pone il protagonista sotto una luce ancora peggiore; il cane, che a causa della sporcizia, delle pulci e di cause naturali come malattia e vecchiaia, era stato categoricamente rifiutato, rientra ora nelle grazie del vecchio scapolo come mezzo per liberarsi di questi ben più gravi inconvenienti. E questa considerazione da parte del protagonista è la prova che egli non comprende la relazione esistente tra il suo desiderio di un cane e la comparsa delle due palline. Scrive Fingerhut:

Autor und Leser haben dabei stets einen weiteren Horizont als der Protagonist, der ja diese „Motivation“ des Geschehens niemals erkennt. Die sich in der Diskrepanz zwischen „Wirklichem“ und „Wunder“ manifestierende Wahrheit der Figur kann daher auch nie von ihr selbst, sondern nur von einem Außenstehenden erkannt werden. Von hier aus ist einleuchtend, warum es bei Kafka keine charakterlichen „Entwicklungen“ geben kann¹⁰⁹.

Per queste stesse ragioni, vale a dire per l'alternanza tra fatti reali e fatti irreali, è possibile affermare che il racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle* ripropone dunque lo schema narrativo già utilizzato dall'autore in *Die Verwandlung* e successivamente in molti altri brani, ben sintetizzato dalle seguenti parole di Helmut Richter:

Die formale Anlage der Erzählung beruht auf dem gleichen künstlerischen Verfahren einer Überhöhung der Wirklichkeit, wie es aus der *Verwandlung* bekannt ist. Die Lebenssituation des Helden wird durch die Einführung phantastischer Dinge verdeutlicht, seine Entwicklung dadurch schneller vorangetrieben, und Konflikte und Gefühle, die sonst auf sein Innenleben beschränkt bleiben würden, können auf diese Weise in sichtbare Handlung umgesetzt werden¹¹⁰.

che egli presumibilmente scapolo. Ad accomunare le due vicende vi è tutta una costellazione di elementi: il rientro a casa la sera dopo il lavoro, la sgradevole apparizione sul pianerottolo dell'appartamento (stavolta si tratta tuttavia di una figura umana che sostiene di dover comunicare una notizia importante), e ancora il liquore, il giornale, i colpi alla porta nella notte (cfr. KKAT, pp. 598-601 e 618-619; *Confessioni e diari*, pp. 408-410 e 420).

¹⁰⁸ KKAN I, p. 237; *Racconti*, p. 344.

¹⁰⁹ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 120.

¹¹⁰ H. Richter, *Franz Kafka. Werk und Entwurf*, Berlino 1962, p. 175.

Così come il cane non costituiva che uno strumento narrativo atto a sviscerare il personaggio Blumfeld, allo stesso modo le due palline non possiedono alcun significato, ma assolvono piuttosto una precisa funzione che consiste nello schernire definitivamente il suo tutt'altro che genuino e autentico bisogno di compagnia. La loro comparsa porta alle estreme conseguenze quelli che sono i desideri inammissibili del protagonista e dimostrano che a causa del suo egoismo e della sua freddezza Blumfeld non è all'altezza di una convivenza, non potrebbe sopportare neppure un cane¹¹¹.

Come spesso succede nella prosa kafkiana, l'evento interiore che caratterizza il personaggio si materializza in un'immagine sì assurda ma molto concreta. Marthe Robert scrive a tal proposito:

Blumfeld ha rinunciato a ogni essere vivente per preservare la sua intimità dalla malattia, dal disordine, dalla sporcizia. Si è privato delle gioie dell'amore e del sesso al solo fine di risparmiarsi il disordine e le preoccupazioni che una donna, ancor più del cane di cui continua a sognare, avrebbe per forza gettato nella sua vita. Ne è castigato, come tutti gli eroi di Kafka, dall'apparizione *ai suoi lati* di quello che dovrebbe essere *dentro di lui* fonte di felicità e di armonia¹¹².

Come accade a tutti i protagonisti kafkiani, sostiene la studiosa francese, anche Blumfeld merita una punizione per la sua incapacità di vivere nella collettività; interviene dunque il destino che, prendendosi gioco dello scapolo, gli manda la concretizzazione dei suoi assurdi desideri egoistici. Il vecchio scapolo desiderava soltanto qualcuno che gli stesse vicino, e così fanno le due palline, sempre alle calcagna; voleva qualcuno di cui non doversi occupare con troppo impegno, qualcuno da poter eventualmente malmenare senza però creare danni irreparabili, e infatti questi due strani oggetti sono indipendenti e quando Blumfeld allunga volutamente una gamba per colpirli, questi sanno spostarsi senza subire gravi conseguenze. A questo si potrebbe aggiungere che, essendo per l'appunto solo due palline, non sporcano la stanza né tanto meno vi è il rischio che incorrano in malattie contagiose. Scrive Norbert Kassel: «Blumfeld hat nun echte Lebensbegleiter, die er sich immer herbeigewünscht hat, aber Lebensbegleiter, wie er sie ganz und gar nicht erwartete»¹¹³.

A contatto con le due palle piombate dal nulla nella stanza dello scapolo, Blumfeld stesso diventa una figura comica. Grotteschi, comici e ridicoli sono i suoi tentativi di liberarsi delle moleste compagne: prima di coricarsi pone dei tappeti ai piedi del letto perché non senta il loro continuo rimbalzare («Es ist als hätte er einen kleinen Hund, den er weich betten will»¹¹⁴) e al mattino, dopo una notte inquieta in cui è continuamente scosso dalla sensazione che qualcuno bussi alla sua porta, si mette dei batuffo-

¹¹¹ A confermare la tesi secondo cui le due palline non hanno significato di per sé ma assolvono semplicemente una funzione concorre il fatto che, come già affermato, nel descrivere e servirsi di questi oggetti Kafka non fa che prendere spunto da eventi realmente accaduti, dalla sua quotidianità; le palline di celluloido pertanto non nascono *ex novo* dalla sua fantasia, il che significa che anche un oggetto con caratteristiche diverse avrebbe potuto ugualmente adeguarsi a tale funzione. A contribuire alla riuscita del carattere assurdo di questi oggetti è possibile abbia d'altra parte influito la lettura di Gogol che, come documenta un'annotazione diaristica del 14 marzo 1915, Kafka leggeva proprio in quel periodo (cfr. KKAT, p. 732; *Confessioni e diari*, p. 527).

¹¹² M. Robert, *Solo come Kafka*, cit., p. 191.

¹¹³ N. Kassel, *Das Groteske bei Franz Kafka*, Fink, Monaco 1969, p. 80.

¹¹⁴ KKAN I, p. 240; *Racconti*, p. 346.

li di ovatta nelle orecchie¹¹⁵; quando giunge la donna di servizio egli resta immobile accanto al letto affinché le due palle – che diversamente da lui sembrano aver raccolto nuove energie durante la notte – non lo seguano («„Zurück auf die Teppiche“ sagt Blumfeld mit bösem Gesicht»¹¹⁶) e la donna non si accorga di nulla; infine, prima di recarsi in ufficio, traendo le due palle in inganno (entrando cioè lui stesso nell'armadio e uscendone con un gran balzo) gli riesce di imprigionarle, timoroso che le due abbiano in mente di seguirlo anche per strada, provocando le risate beffarde degli estranei, stesso motivo per cui nella camera, palcoscenico di una vera e propria commedia, non ha tirato le tendine ma per prudenza è rimasto nella penombra.

Ancora Norbert Kassel scrive a proposito di Blumfeld e di molti altri eroi kafkiani:

Er, der naiv, eigensinnig und verbohrt dahinlebt, der oft außerhalb der mitmenschlichen Gemeinschaft steht, wird dann plötzlich solchen absurd-komischen Mächten gegenübergestellt, und seine ganze armselige Lächerlichkeit wird in der grotesk-komischen Begegnung mit diesen Mächten deutlich. Der Mensch muß sich plötzlich mit dem „teuflischen Witz“ der ihn bedrängenden Mächte auseinandersetzen. Er ist auf einmal nicht mehr allein, er hat die Sorgen und Probleme einer Gemeinschaft, von der er grundsätzlich nichts wissen wollte, zu tragen und zu lösen¹¹⁷.

Sebbene Blumfeld non abbia potuto mettere in pratica la sua solita fredda indifferenza nei confronti delle due palline, ha tuttavia creduto di poter raggirare l'ostacolo. Infatti, non appena gli riesce di imprigionarle nell'armadio, asciugandosi il sudore dalla fronte, Blumfeld, stanco ma finalmente soddisfatto, come ogni giorno si prepara per recarsi al lavoro, come se niente fosse accaduto:

„Das ist also gelungen!“ denkt Blumfeld [...]. Wie die Bälle in dem Kasten lärmen! Es macht den Eindruck, als wären sie verzweifelt, Blumfeld dagegen ist sehr zufrieden. Er verläßt das Zimmer und schon der öde Korridor wirkt wohltuend auf ihn ein. Er befreit die Ohren von der Watte und die vielen Geräusche des erwachenden Hauses entzücken ihn¹¹⁸.

Pensa anzi a quanto poco sia preoccupato per l'esistenza di quegli oggetti, una volta riuscito a sbarazzarsene; e fortunatamente, perché la loro compagnia avrebbe senz'altro condizionato il giudizio altrui sulla sua persona, stimata da tutti come lavoratore serio e responsabile:

Solange sie hinter ihm her waren, konnte man sie für etwas zu ihm Gehöriges halten, für etwas, das bei Beurteilung seiner Person irgendwie mit herangezogen werden mußte, jetzt dagegen waren sie nur ein Spielzeug zuhause im Kasten¹¹⁹.

¹¹⁵ A proposito dell'ovatta come rimedio ai rumori casalinghi, Kafka scrive in una lettera indirizzata a Felice, il cui timbro reca la data 5 aprile 1915 (KKAB III, p. 126; *Lettere a Felice*, p. 665): «Für den Tageslärm habe ich mir aus Berlin – ich muß immer wieder auf Berlin zurückgreifen – eine Hilfe kommen lassen, Ohropax, eine Art Wachs von Watte umwickelt. Es ist zwar ein wenig schmierig, auch ist es lästig, sich schon bei Lebzeiten die Ohren zu verstopfen, es hält den Lärm auch nicht ab, sondern dämpft ihn bloß – immerhin».

¹¹⁶ KKAN I, p. 242; *Racconti*, p. 348.

¹¹⁷ N. Kassel, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, cit., p. 73.

¹¹⁸ KKAN I, p. 246; *Racconti*, p. 350.

¹¹⁹ KKAN I, p. 247; *Racconti*, p. 351.

Ma liberarsi sul serio di quelle due compagne invadenti è chiaramente impossibile: esse sono la manifestazione di ciò che da sempre Blumfeld ha creduto, erroneamente, di poter evitare; sono la forma dei suoi problemi (che si illudeva sarebbe riuscito a sorvolare in eterno), del suo egoismo, nonché dei suoi istinti repressi, della sua incapacità di vivere una vita sociale come tutti gli altri, sono la forma dei rimorsi che lo attanagliano (malgrado si ostini a non prestar loro ascolto). Tali aspetti accomunano il racconto in questione alle vicende di Josef K.: il tribunale che condanna il protagonista «possiede una realtà psichica [...] non è che la materializzazione dell'invisibile senso di colpa di K.. Ovunque egli vada, là ci sarà il tribunale»¹²⁰ e nel penultimo capitolo del romanzo il prete cattolico dirà infatti, chiarissimamente, a Josef K.: «Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst»¹²¹ – e Kafka stesso parla in un'annotazione diaristica datata 20 dicembre 1910 di un «tribunale invisibile»: «Ich habe immerfort eine Anrufung im Ohr: „Kämeſt Du unsichtbares Gericht!“»¹²²). E in questo senso si addicono perfettamente al personaggio Blumfeld anche le pagine che Erich Fromm dedica alla figura di Josef K. e che chiudono il suo libro intitolato *The forgotten language*¹²³, uno studio sul linguaggio simbolico. Come il protagonista del romanzo, anche Blumfeld è un personaggio immaturo, troppo orientato a prendere e per niente a dare; interiormente, perciò, vuoto, bloccato a uno stadio primitivo del suo sviluppo psichico. Quanto a Josef K., lo stesso 'arresto' iniziale, secondo Fromm, rappresenta simbolicamente proprio questo blocco, che non gli impedisce infatti, con suo stupore, di continuare a lavorare, rimanendo quindi apparentemente del tutto libero.

Da qui l'intento e l'urgenza da parte di Blumfeld di disfarsi di quei due oggetti rendendoli «innocui»:

[...] es fällt hiebei Blumfeld ein, daß er die Bälle vielleicht am besten dadurch unschädlich machen könnte, daß er sie ihrer eigentlichen Bestimmung zuführt. Dort im Flur steht noch der Junge, Blumfeld wird ihm die Bälle schenken, und zwar nicht etwa borgen, sondern ausdrücklich schenken was gewiß gleichbedeutend ist mit dem Befehl zu ihrer Vernichtung. Und selbst wenn sie heil bleiben sollten, so werden sie doch in den Händen des Jungen noch weniger bedeuten als im Kasten, das ganze Haus wird sehn, wie der Junge mit ihnen spielt, andere Kinder werden sich anschließen, die allgemeine Meinung daß es sich hier um Spielbälle und nicht etwa um Lebensbegleiter Blumfelds handelt wird unerschütterlich und unwiderstehlich werden¹²⁴.

L'uomo decide di regalare le due palline al figlio della donna di servizio, come se il suo senso di colpa – resosi oggetto per meglio manifestarsi – potesse essere allontanato, proprio in virtù di tale manifestazione tangibile, e allontanandosi dalla persona cui appartiene e da cui si è generato, cambiare infine funzione, diventare inoffensivo a contatto con un bambino innocente¹²⁵.

¹²⁰ U. Treder, *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*, Morlacchi, Perugia 2001, p. 122.

¹²¹ KKAP, p. 304; *Romanzi*, p. 539.

¹²² KKAT, p. 135; *Confessioni e diari*, p. 144.

¹²³ Cfr. l'ultimo capitolo di E. Fromm, *The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths*, Grove Press, New York 1951, tr. it., *Il linguaggio dimenticato. Introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti*, a cura di G. Brianzoni, Bompiani, Milano 1962.

¹²⁴ KKAN I, pp. 247-248; *Racconti*, p. 351.

¹²⁵ Poiché Blumfeld reputa il ragazzino troppo ingenuo e ottuso, probabilmente neanche in grado di andare a riscuotere il dono che lo scapolo gli vuole porgere, alla fine preferirà regalare le palline alle due figlie

I due misteriosi oggetti sono il simbolo della coscienza di Blumfeld; allo stesso modo si potrebbero interpretare i misteriosi colpi alla porta che Blumfeld sente nella notte e che, pure nel delirio di un sonno inquieto, capisce non provenire dalla porta ma da una direzione ben diversa che tuttavia non è in grado di precisare:

Unzähligemale in der Nacht wird er durch die Täuschung aufgeschreckt, als ob jemand an die Tür klopfe. Er weiß auch bestimmt, daß niemand klopft; wer sollte in der Nacht klopfen und an seine eines einsamen Junggesellen Tür. [...] Er glaubt zu wissen, woher das Klopfen stammt, es wird nicht an der Tür ausgeführt, sondern ganz anderswo, aber er kann sich in der Befangenheit des Schlafes nicht erinnern, worauf sich Seine Vermutungen gründen¹²⁶.

I colpi fastidiosi sembrano voler ammonire il povero scapolo che ora il narratore presenta grondante di sudore, con i capelli arruffati, gli occhi spalancati verso la porta e la bocca aperta senza tuttavia che ne esca parola. Blumfeld non sopporta quei colpi; potrebbe tollerare quelli leggeri in tutta la loro ripugnanza (vale a dire tutte le meschinità di una vita cui non è dato sottrarsi) ma non quelli più forti (il risultato del suo egoismo sfociato nella situazione attuale descritta nel racconto) che sono insostenibili, e ancor peggio inevitabili, poiché – come informa il narratore – per qualche ragione è ormai troppo tardi, non gli resta che affondare il volto nei cuscini:

Er weiß nur daß viele winzige widerliche Schläge sich sammeln, ehe sie das große starke Klopfen ergeben. Aber er würde alle Widerlichkeit der kleinen Schläge erdulden wollen, wenn er das Klopfen vermeiden könnte, aber es ist aus irgendeinem Grunde zu spät, er kann hier nicht eingreifen, es ist versäumt, er hat nicht einmal Worte, nur zum stummen Gähnen öffnet sich sein Mund und wütend darüber, schlägt er das Gesicht in die Kissen¹²⁷.

Come Josef K., anche Blumfeld percepisce in fondo la voce della sua coscienza ma non la comprende, e cerca (e in effetti crede di trovare) fuori di sé quella che ancora Fromm definisce la «coscienza autoritaria» (il tribunale per Josef K.), purtroppo incapace di trasformarsi in «coscienza umanistica», vale a dire la voce interiore, responsabile, che ci richiama a noi stessi. L'errore tragico di questi personaggi, continua Fromm, sta dunque nell'aver scambiato la voce della coscienza umanistica con quella della coscienza autoritaria.

Nelle parole del narratore si percepisce, a un certo momento, un cambiamento del punto di vista; esse continuano sì a esprimere il flusso dei pensieri del protagonista, ma l'enunciato «[...] aber es ist aus irgendeinem Grunde zu spät» sembra riferire allo stesso tempo una considerazione altrui, del narratore stesso che più volte, si è notato, iro-

del portinaio, più sveglie e curiose. Le varie coppie presenti nel racconto (le due palline, la donna di servizio e suo figlio, le due ragazzine, i due praticanti nel suo ufficio), formano insieme con Blumfeld, che funge ogni qualvolta da vertice, una struttura triangolare che attraversa tutta la configurazione narrativa. La stessa geometria è riscontrabile nell'illustrazione sulla rivista francese cui Blumfeld è abbonato, in cui tanto il regnante francese quanto lo zar russo sono accompagnati ciascuno da due uomini. Nel manoscritto del racconto tuttavia il brano che descrive questo momento storico (si tratterebbe dell'incontro tra il presidente francese Poincaré e Nicola II, avvenuto a Pietroburgo tra il 21 e il 23 luglio 1914, cfr. H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., p. 192) è stato successivamente soppresso dall'autore.

¹²⁶ KKAN I, p. 241; *Racconti*, p. 347.

¹²⁷ KKAN I, p. 241; *Racconti*, p. 347.

nizza la vicenda di cui è il portavoce. Quei colpi non sono allora il segno di una esortazione ma piuttosto di una sentenza che comunica a Blumfeld l'oramai impossibilità di crearsi una vita diversa. Apro a questo punto una parentesi relativa all'interessante prospettiva di narrazione adottata nel racconto: sebbene la storia venga narrata esclusivamente dalla prospettiva del protagonista, Kafka non adotta il punto di vista del personaggio principale. All'interno della forma narrativa mono-prospettica si scorge infatti il discorso di un narratore (chiaramente rintracciabile nell'uso della terza persona), che attua più volte, in maniera sottile, un'ironizzazione della vicenda. Tale ironia viene dunque espressa attraverso la prospettiva dell'eroe (poiché tutto ciò che il lettore apprende consiste di quanto il protagonista di volta in volta pensa, vede, compie, dice) e tuttavia da una voce esterna, onnisciente rispetto all'eroe, che alle volte, inaspettatamente, giudica i fatti narrati, concedendo così al lettore un orizzonte cognitivo molto più esteso rispetto a quello del protagonista. Questa particolare prospettiva narrativa costituisce un'eccezione perché, come nota ad esempio Friedrich Beissner, in Kafka anche la narrazione in terza persona, vale a dire quella in cui si erge generalmente un'istanza autoriale, si rivela alla fin fine una narrazione in prima persona: il narratore onnisciente viene in realtà abolito e nessuno sa della vicenda e del suo futuro sviluppo più degli stessi protagonisti, un aspetto, quest'ultimo, che Beissner considera in generale il contrassegno della modernità rispetto ai tipici moduli espressivi del Novecento¹²⁸.

«Egoista, pignolo, meschino, calcolatore, pusillanime e incapace di amare»¹²⁹, Blumfeld non è soltanto un uomo alienato dalla società, incapace di relazionarsi agli altri, di coltivare affetti; egli sembra disprezzare profondamente gli esseri umani diversi da lui. Sono paradigmatiche le parole secche per mezzo delle quali il narratore dà voce ai pensieri malvagi del protagonista nei confronti della donna di servizio e di suo figlio: «Blumfeld begreift nicht, warum solche Menschen wie die Bedienerin auf dieser Welt gedeihen und sich fortpflanzen»¹³⁰. Egli non si capacita dunque del perché venga al mondo anche gente come la donna di servizio; e il non concepire e non accettare l'esistenza altrui è in qualche modo connesso con il suo continuo identificare l'altro attraverso il difetto, soprattutto fisico, che questo possiede: la donna di servizio è brutta, vecchia, stupida e dura d'orecchio («Am liebsten möchte Blumfeld die Tür aufreißen und ihr nachschreien was für ein dummes altes stumpfsinniges Weib sie ist»¹³¹), suo figlio ha le gambe storte e la testa deforme, è asmatico, stupido e ha ereditato tutta la bruttezza della madre («Wenn ihm der Junge un den Weg kommt, einen eiligern Schritt einschlägt, um sich dieses Schauspiel möglichst zu ersparen»¹³²), il fattorino del suo ufficio è vecchio, mezzo cieco e non vive che per grazia di Dio e del principale dell'azienda¹³³. Come accade per la figura del cane, anche degli uomini Blumfeld

¹²⁸ F. Beissner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Kohlhammer, Stoccarda 1952, p. 10.

¹²⁹ M. Robert, *Solo come Kafka*, cit., p. 191.

¹³⁰ KKAN I, p. 252; *Racconti*, p. 354.

¹³¹ KKAN I, pp. 243-244; *Racconti*, p. 348.

¹³² KKAN I, p. 246; *Racconti*, p. 350.

¹³³ Quanto alle deformazioni ricorrenti nell'opera di Kafka cfr. R. Sell, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, Metzler, Stoccarda-Weimar 2002. Sell scrive (p. 167 sgg.): «Wohl kaum ein Eindruck von Körperlichkeit setzt sich nach der Lektüre von Kafkas Texten so fest in die Erinnerung des Lesers wie der von Menschen mit gekrümmten Rücken und auf die Brust geneigtem Kopf. In allen drei Romanen, in Dutzenden von Figurenbeschreibungen tauchen diese beide Elemente auf. Die fast immer „ein wenig gebeugte Haltung“ der Figuren vermittelt das Bild einer vorzivilisatorischen, primitiv-tierischen Verfassung von Menschen und Gesellschaft. Kafkas Menschen

non fa che notare esclusivamente i lati negativi. Al disprezzo dell'altro-da-sé si aggiunge per di più, anch'esso sintomo evidente degli istinti repressi di Blumfeld, una spiccata aggressività; ne è un esempio l'atteggiamento nei confronti delle due palline: «[...] schleudert aber Blumfeld in einer Art Zorn den Ball zu Boden, es ist ein Wunder daß hiebei die schwache fast durchsichtige Celluloidhülle nicht zerbricht»¹³⁴.

Il rapporto esistente tra la figura del cane e l'immagine delle due palline è lo stesso che intercorre tra queste ultime e la successiva entrata in scena dei due giovani praticanti presso l'ufficio di Blumfeld. Ancora Fingerhut scrive:

Bälle und Praktikanten sind pervertierte Konkretisationen von Blumfelds verdrängtem Wunsch nach Leben in wirklicher Gemeinschaft, pervertiert deshalb, weil sie keineswegs die Befriedigung vermitteln, die vom Urbild des gewünschten Hundes ausgeht. Sie sind in ihrer Beziehung zum „Helden“ der Geschichte zugleich Abbilder und Enthüllungen von dessen seelischen Konflikten mit der Umwelt¹³⁵.

Come i due oggetti (fisicamente e letteralmente sempre tra i piedi) importunano la vita privata di Blumfeld, così i due praticanti (anche loro con i leggi attaccati alla sua scrivania) intralciano tutti i suoi sforzi e le sue ambizioni sul lavoro. E per chi, come Blumfeld, ha fatto del lavoro un valore assoluto («Blumfeld könne dafür bürgen, daß er sich vollständig für diese Arbeit verbrauche»¹³⁶), l'incombere di due simili aiutanti risulta essere una vera e propria minaccia. O probabilmente l'ennesima punizione, e proprio per aver vissuto tutta una vita esclusivamente in funzione del lavoro, peraltro sminuito dal principale, Ottomar, che non condivide i metodi di Blumfeld, e che per questo motivo solo di rado si fa vedere nel suo reparto. Un reparto trascurato che nessuno stima, in cui nessun giovane impiegato ritiene sia utile un periodo di perfezionamento: Blumfeld dedica anima e corpo a un lavoro che nessuno insomma apprezza. A complicare la situazione, già di per sé frustrante, giungono i due giovanissimi praticanti:

Blasse schwache Kinder. Nach ihren Dokumenten sollten sie das schulfreie Alter schon erreicht haben, in Wirklichkeit konnte man es aber nicht glauben. Ja man hätte sie noch nicht einmal einem Lehrer anvertrauen wollen, so deutlich gehörten sie noch an die Hand der Mutter sie konnten sich noch nicht vernünftig bewegen, langes Stehn ermüdete sie besonders in der ersten Zeiten ungemein. Ließ man sie unbeobachtet, so knickten sie in ihrer Schwäche gleich ein, standen schief und gebückt in einem Winkel¹³⁷.

Due incapaci, inutili, anzi dannosi aiutanti (due tipiche figure kafkiane¹³⁸) che a dispetto del ruolo e della qualifica che hanno non sono di alcun aiuto a Blumfeld. Data

besitzen offensichtliche körperliche Fehler, sie hinken, sind herz- oder lungenkrank, ihre Gesichtspartien sind nicht selten zerstört. Die „übermäßige Dicke“ vieler Romanfiguren bedeutet ein weiteres Beispiel deformierter Körperlichkeit. Verformung, Ausdehnung oder Verkleinerung des menschlichen Körpers gehören zu den beliebtesten Beschreibungsverfahren in Kafkas Prosa».

¹³⁴ KKAN I, p. 234; *Racconti*, p. 341.

¹³⁵ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 120.

¹³⁶ KKAN I, p. 255; *Racconti*, p. 356.

¹³⁷ KKAN I, pp. 257-258; *Racconti*, p. 358.

¹³⁸ Le caratteristiche dei due praticanti del racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle* sono riscontrabili nelle altre coppie di accompagnatori ai quali Kafka spesso affida i protagonisti delle proprie opere, si pensi ad Artur e Jeremias per K. nel romanzo *Das Schloß*. Per quanto riguarda nello specifico la figura dell'accom-

la loro inadeguatezza sul lavoro sembra piuttosto che Ottomar glieli abbia affidati per meglio manifestare il proprio disprezzo nei confronti del vecchio funzionario¹³⁹. Nei confronti dei due giovani praticanti anche l'aggressività viene repressa, Blumfeld non riesce a dare sfogo neanche alla violenza più istintiva. E non tanto per principio, quanto per mancanza di risolutezza. Così ad esempio quando scopre i due praticanti indaffarati a scambiarsi francobolli piuttosto che a scaricare la merce, si legge: «Er hätte mit den Fäusten auf ihre Köpfe niederfahren wollen, für ein solches Verhalten wäre es die einzig mögliche Strafe gewesen, aber es waren Kinder, Blumfeld konnte doch nicht Kinder totschiagen»¹⁴⁰.

Il racconto è rimasto frammento per cui non è dato sapere come si evolverà la vicenda del protagonista. Come accade in molte opere kafkiane, anche in relazione a questo racconto, l'autore è tecnicamente costretto ad interrompere la narrazione, il cui svolgimento, caratterizzato da una sorta di movimento a spirale progressivo verso l'interno, finisce per avvolgersi su se stesso, impedendo così di giungere a una soluzione o comunque a uno sviluppo ulteriore.

pagnatore nell'opera di Kafka cfr. M. Walser, *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka*, Hanser, Monaco 1961, pp. 49-54.

¹³⁹ Più avanti si legge (KKAN I, p. 257; *Racconti*, p. 357): «[V]erbreitete sich bald unter den übelwollenden Kollegen des Gerücht, jemand habe Ottomar gefragt, ob es denn möglich sei, daß sich Blumfeld, der doch jetzt so außerordentliche Beihilfe bekommen habe, noch immer beklage. Darauf habe Ottomar geantwortet, es sei richtig, Blumfeld beklage sich noch immer, aber mit Recht. Er, Ottomar, habe es endlich eingesehen und er beabsichtige Blumfeld nach und nach für jede Näherin einen Praktikanten also im Ganzen etwa sechzig zuzuteilen. Sollten aber diese noch nicht genügen, werde er noch mehr hinschicken und er werde damit nicht früher aufhören bis das Tollhaus vollkommen sei, welches in der Abteilung Blumfelds schon seit Jahren sich entwickle».

¹⁴⁰ KKKN I, pp. 258-259; *Racconti*, p. 358.

Capitolo 4

Il cane come metafora poetologica

I testi che si andranno ad analizzare sono tutti datati 1917. Il primo, in ordine cronologico, è il racconto intitolato *Eine Kreuzung*, contenuto nello *Oktavheft D*: protagonista è lo strano animale metà gatto, metà agnello, ma anche cane, dei molti ibridi creati da Kafka indubbiamente il più straordinario. Il secondo è il frammento *Ich habe drei Hunde*, a cui sono tematicamente correlati altri brevi passi, tutti contenuti nello *Oktavheft E*: protagonista è il cane di nome Nimmermehr. Il terzo, infine, è il brano il cui capoverso recita *Eine stinkende Hündin*, incluso nello *Oktavheft G* con il titolo *Ein Leben* e più tardi inserito nella raccolta di aforismi composta nella primavera del 1918. Data la collocazione comune ai testi, il primo paragrafo è dedicato a una ricognizione generale degli *Oktavhefte*, da cui mi propongo di estrarre i caratteri fondamentali, poi approfonditi attraverso l'analisi dei singoli brani.

Ciò che contraddistingue i frammenti è l'intenso, stretto e inevitabile rapporto che di volta in volta lega l'io narrante agli animali in questione, che sono rispettivamente ora assurdi incroci, ora bastardi senza patria, ora bestie in parte già in via di putrefazione, maleodoranti, malate. Per un motivo o per un altro in tutti e tre i casi siamo di nanzi a esseri impuri, immondi, capaci tuttavia di condizionare la vita dell'uomo che li possiede, talvolta di dominarvi incondizionatamente.

L'idea che sottende il capitolo è quella che vede nei tre frammenti sopracitati altrettante metafore poetologiche per mezzo delle quali Kafka – alla vigilia e poi immediatamente a seguito della scoperta della malattia – guarda ora alla sua opera (*Eine Kreuzung*), ora all'assenza di questa (*Nimmermehr*), ora infine alla propria legittimazione in quanto scrittore (*Ein Leben*).

1. I quaderni in ottavo

Nel novembre del 1911, durante una delle molte serate che la compagnia formata principalmente da Kafka, Max Brod, Oskar Baum e Felix Weltsch era solita trascorrere insieme, in occasione delle quali si discuteva di vari argomenti e si sottoponevano agli amici le proprie composizioni letterarie, Brod prestava voce alla lettura di un breve racconto di Kafka. L'indomani Kafka annotava nei diari:

Die Bitterkeit, die ich gestern abend fühlte als Max bei Baum meine kleine Automobilgeschichte vorlas. [...] Würde ich einmal ein größeres Ganzes schreiben können wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende, dann könnte sich auch die Geschichte niemals endgiltig von mir loslösen und ich dürfte ruhig und mit offenen Augen als Blutverwandter einer gesunden Geschichte ihrer Vorlesung zuhören, so

L'immagine del cane in Franz Kafka

aber läuft jedes Stückchen der Geschichte heimatlos herum und treibt mich in die entgegengesetzte Richtung¹.

Kafka era insoddisfatto del racconto², lo considerava disordinato, lacunoso, stonato, totalmente privo di omogeneità, di compattezza. Dinanzi a quell'insuccesso, il cui ascolto lo costringeva addirittura a tenere «il mento premuto sul petto»³, il giovane Kafka si augurava di poter un giorno scrivere un'opera di una certa mole, ben costruita dall'inizio alla fine, che gli desse finalmente piena soddisfazione come scrittore; qualora ciò si fosse verificato, lo scritto – sosteneva Kafka – non sarebbe riuscito neppure a staccarsi definitivamente da lui, che fiero e tranquillo avrebbe potuto ascoltarne la lettura, in quanto consanguineo di un racconto sano. Al contrario ogni frammento incompiuto non era che un bastardo, un senza patria che vagava e spingeva lo scrittore, che lo rinnegava, nella direzione opposta, fino alla completa separazione l'uno dall'altro.

Ho scelto di fare riferimento alle parole annotate da Kafka nel 1911 perché i frammenti del 1917 che si andranno ora ad analizzare presentano altrettanti esempi di 'creature imperfette', quelle che Kafka temeva appunto di mettere al mondo con la propria scrittura, e tuttavia – contrariamente a quanto ipotizzato e sostenuto nel 1911 – mai 'staccate' dall'autore; si tratta sì di bastardi, di impuri, di creature «heimatlos» ma uniti allo scrittore da un rapporto forse ancora più stretto. Questo perché dietro le suddette figure di animali si celano stavolta, come già accennato, metafore poetologiche che tematizzano il lavoro artistico di Kafka, sono immagini della sua opera e hanno allo stesso tempo significato autoreferenziale.

La produzione letteraria kafkiana dagli esordi fino al 1911 non è vastissima⁴. A partire dal 1904-1905 Kafka stende più versioni del racconto *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, scrive *Beschreibung eines Kampfes* (pubblicandone solo due estratti, *Gespräch mit dem Beter* e *Gespräch mit dem Betrunkenen* sulla rivista «Hyperion» nel 1909); compone (a partire dal 1902) e pubblica la raccolta di prose brevi intitolata *Betrachtung* (alla prima edizione su «Hyperion» nel 1908 ne seguiranno altre, contenenti un numero sempre maggiore di titoli, su varie riviste, poi nel 1913 sarà pubblicata dalla Rowohlt di Lipsia); scrive tre recensioni: *Ein Damenbrevier* («Der neue Weg» 1909), *Ein Roman der Jugend* («Bohemia» 1910), *Eine entschlafene Zeitschrift* («Bohemia» 1911); sempre su «Bohemia» nel 1909 pubblica *Die Aeroplane in Brescia*; insieme a Brod inizia la stesura a quattro mani del romanzo intitolato *Richard und Samuel*

¹ KKAT, p. 227; *Confessioni e diari*, pp. 240-241.

² La «storia automobilistica» fa riferimento a un'elaborazione letteraria da parte di Kafka di un incidente automobilistico a cui lui e Brod avevano assistito a Parigi l'8 settembre del 1911 (cfr. KKAT Kommentarband, p. 60 e p. 239).

³ KKAT, p. 227; *Confessioni e diari*, p. 240. «[D]as Kinn in die Brust gedrückt».

⁴ I primissimi scritti di Kafka, che più tardi in una lettera all'amico Oskar Pollak egli definirà «Kindersachen» (KKAB I, p. 26; *Lettere*, p. 16), risalgono al 1896 ma non sono purtroppo pervenuti, la maggior parte degli scritti fu distrutta dallo stesso Kafka (cfr. P.-A. Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, cit., p. 130 sgg.). Di questi anni sono conservate soltanto due righe riportate in un album di poesie del 1897 di Hugo Bergmann (KKAN I, p. 7): «Es gibt ein Kommen und ein Gehn / Ein Scheiden und oft kein – Wiedersehen». Il testo più antico ci è giunto perché inserito in una lettera a Pollak del 1902. Si tratta della «vertrackte Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herz», come la definisce Kafka (KKAB I, pp. 17-18; *Lettere*, p. 12 sgg.). A questi seguiranno le otto prose pubblicate nel 1908 nella rivista «Hyperion», le più antiche risalenti al 1904, probabilmente anche al 1902.

(il primo capitolo verrà pubblicato nel 1912 sulla rivista «Herderblätter»). Dall'annotazione diaristica del 1911 alla stesura dei brani di cui ci andremo a occupare in questo capitolo sono trascorsi ben sei anni durante i quali il genio creativo di Kafka ha conosciuto e alternato produttività e stagnazione e durante i quali solo molto raramente Kafka si è dichiarato pienamente soddisfatto della propria opera, sebbene sia proprio in questo periodo che si concentra il maggior numero di pubblicazioni. Nello specifico: il periodo compreso tra il 1912 e il 1914 è decisamente positivo; Kafka scrive e pubblica per l'editore Kurt Wolff di Lipsia *Der Heizer* (vale a dire il primo capitolo del romanzo *Der Verschollene*, che porterà avanti nei due anni seguenti), i racconti *Das Urteil* e *Die Verwandlung*, inizia la stesura del secondo romanzo *Der Proceß*, scrive *In der Strafkolonie* (poi pubblicato nell'ottobre 1919) e il racconto rimasto incompiuto *Der Dorfschullehrer*. Con la fine del 1914 il flusso creativo si interrompe bruscamente. La lunga fase di stagnazione, di cui si è già parlato nel capitolo precedente, è quella che vede come unico prodotto artistico del biennio 1915-1916 il racconto *Blumfeld ein älterer Junggeselle*, come sappiamo rimasto anch'esso incompleto, accompagnato da pochi altri frammenti, per lo più inizi di racconti presto interrotti.

Finalmente nell'inverno del 1916 la situazione si sblocca e comincia per Kafka un nuovo e intenso periodo di creatività letteraria, uno dei più produttivi in assoluto, che mostra però una fisionomia molto diversa dalle precedenti fasi di produttività, e che in particolare si sviluppa per così dire sotto il segno della frammentarietà.

Paradossalmente a determinare tale ripresa è innanzitutto un insuccesso letterario. Nel bel mezzo della prima guerra mondiale, e nonostante le enormi difficoltà incontrate per i permessi di viaggio e di soggiorno nonché con la censura⁵, il 10 novembre del 1916 Kafka è a Monaco (dove lo ha raggiunto anche Felice) per partecipare su invito della Galleria «Neue Kunst–Hans Goltz» a una serata di letture pubbliche dedicate alla letteratura contemporanea⁶. Dopo aver recitato alcune poesie di Max Brod, Kafka leggerà il racconto scritto due anni prima *In der Strafkolonie*. Per Kafka si tratta dell'unica lettura pubblica fuori dal contesto praghese. Ma l'opportunità che avrebbe potuto finalmente valergli il riconoscimento ufficiale come scrittore, si rivela al contrario un disastroso fallimento: la critica respinge aspramente il racconto⁷. I primi di dicembre Kafka scrive a Felice:

Du fragst nach Kritiken über die Vorlesung. Ich habe nur noch eine aus der Münchener-Augsburger Zeitung bekommen. Sie ist etwas freundlicher als die erste, aber, da sie in der Grundansicht mit der ersten übereinstimmt, verstärkt die freundlichere Stimmung noch den tatsächlich großartigen Mißerfolg, den die Ganze hatte [...]. Jedenfalls muß

⁵ J. Unseld, *Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen. Mit einer Bibliographie sämtlicher Drucke und Ausgabe der Dichtungen Franz Kafkas 1908-1924*, Hanser, Monaco-Vienna 1982, p. 141 sgg.

⁶ Pochi giorni dopo aver ricevuto l'invito, da cui è piacevolmente colto di sorpresa, Kafka viene a sapere però con delusione che è stato Max Brod a fare il suo nome e mediare con la galleria di Monaco perché vi potesse partecipare anche lui (KKAB III, p. 230, *Lettere a Felice*, p. 745).

⁷ Sia i giornali che più tardi le riviste letterarie bocceranno il racconto definendolo, ad esempio, «Lüstling des Entsetzens» («Münchener Zeitung», 12 novembre 1916, p. 2 sgg.), «Scheußlichkeit, die bis ins feinste Detail ausgemalt wird» («Zeitschrift für Bücherfreunde», marzo/aprile 1921, pp. 59-60). Positiva fu invece la critica di Kurt Tucholsky, uscita il 13 giugno 1920 sulla rivista berlinese «Die Weltbühne». Quanto alla storia precisa della ricezione del racconto *In der Strafkolonie* cfr. J. Born, *Franz Kafka und seine Kritiker (1912-1914). Ein Überblick*, in J. Born et al. (a cura di), *Kafka-Symposion*, cit., pp. 151-157.

L'immagine del cane in Franz Kafka

ich die Berechtigung der Urteile fast bis zu ihrer Wirklichkeit zugeben. Ich habe mein Schreiben zu einem Vehikel nach München, mit dem ich sonst nicht die geringste geistige Verbindung habe, mißbraucht und habe nach 2 jährigem Nichtschreiben den phantastischen Übermut gehabt, öffentlich vorzulesen, während ich seit 1½ Jahren in Prag meinen besten Freunden nichts vorgelesen habe⁸.

L'insuccesso di Monaco non sembrava però coglierlo del tutto impreparato. I giudizi negativi ricevuti dalla critica erano al contrario prevedibili, confessa Kafka a Felice, probabilmente non senza una punta di autoironia. A posteriori Kafka si pente anzi di aver «abusato» della sua scrittura, di aver fatto del suo racconto un veicolo per giungere a Monaco, città alla quale non si sentiva affatto legato spiritualmente. E soprattutto si stupisce di aver avuto, dopo due anni trascorsi senza scrivere, persino l'esuberanza di leggere in pubblico, mentre a Praga, da circa un anno e mezzo, non leggeva nemmeno ai suoi più cari amici. Kafka è sì dispiaciuto ma tutto sommato l'esperienza non è stata negativa, lo ha al contrario stimolato, tanto che sempre a Felice, in una lunga lettera redatta probabilmente nel febbraio del 1917, ricordando quella vicenda, scriverà di essere tornato allora da Monaco «con novello coraggio»⁹.

Più in generale l'esperienza vissuta a Monaco non sembra costituire per Kafka la preoccupazione principale di quel periodo. E difatti pochi giorni prima della lettera del 7 dicembre, esattamente il 24 novembre, Kafka scrive a Felice che tutti i suoi pensieri sono rivolti alla casa. Sta parlando di un appartamento nel Palazzo Schönborn, nella Kleinseite di Praga, che spera di ricevere per lavorarvi indisturbato:

[...] es handelt sich um eine Wohnung, aus zwei Zimmern ohne Küche bestehend, die in allem meinen ausschweifendsten Wunschträumen zu entsprechen scheint. Ich würde es schwer tragen, wenn ich sie nicht bekäme. Diese Wohnung würde mir, zwar nicht die innere Ruhe wieder geben, aber doch eine Möglichkeit zu arbeiten; Die Paradiestore würden nicht auffliegen, aber ich bekäme vielleicht in der Mauer zwei Ritzen für meine Augen¹⁰.

Purtroppo però l'appartamento nel Palazzo Schönborn non è disponibile da subito. Vista la profonda delusione del fratello, Ottla gli cede la sua piccolissima casa nella Alchimistengasse (oggi Vicolo d'oro) che la giovane tiene all'insaputa della famiglia, appena imbiancata e arredata. Nonostante lo sconforto iniziale Kafka impara presto ad apprezzare la pace che regna in quella modesta ma ordinata e accogliente sistemazione¹¹. Dal 26 novembre 1916 al maggio dell'anno successivo la piccola casa nella Alchi-

⁸ KKAB III, p. 277; *Lettere a Felice*, p. 792.

⁹ KKAB III, p. 288; *Lettere a Felice*, p. 799. «[M]it neuem Mut». A Monaco Kafka conobbe anche Eugen Mondt, Max Pulver e il poeta Gottfried Kölwel, con il quale rimase in contatto, ricevendo nei mesi successivi alcune poesie, più tardi pubblicate dall'editore Kurt Wolff.

¹⁰ KKAB III, p. 276; *Lettere a Felice*, p. 791.

¹¹ A Felice scriverà (KKAB III, p. 289; *Lettere a Felice*, p. 800): «Der schöne Weg hinauf, die Stille dort, von einem Nachbar trennt mich nur eine sehr dünne Wand, aber der Nachbar ist still genug; ich trage mir das Abendessen hinauf und bin dort meistens bis Mitternacht; dann der Vorzug des Weges nach Hause: ich muß mich entschließen aufzuhören, ich habe dann den Weg, der mir den Kopf kühlt. Und das Leben dort: es ist etwas Besonderes, sein Haus zu haben, hinter er Welt die Tür nicht des Zimmers, nicht der Wohnung, sondern gleich des Hauses abzusperrern; aus des Wohnungstür geradezu in den Schnee der stillen Gasse zu treten».

mistengasse diventerà la sua «Arbeitswohnung»¹², dove ogni sera Kafka si recherà per dedicarsi alla scrittura, e poi, a volte molto tardi, tornare a dormire nella sua abitazione nella Langengasse (in seguito nel Palazzo Schönborn).

Oltre a ciò anche il rapporto con Felice costituirà, ancora una volta, uno dei fattori determinanti della nuova fase letteraria. Nel luglio del 1916 i due trascorrono insieme le vacanze a Marienbad. E nonostante l'impatto iniziale (di cui si è parlato anche nel capitolo precedente) Kafka crede nuovamente nella possibilità di una vita accanto a Felice. Proprio a Monaco però, probabilmente anche a seguito di un litigio¹³, l'entusiasmo di quei primi quattro mesi lascia nuovamente il posto al pessimismo, all'incertezza. Se si considera che nel luglio 1916 Kafka era in piena fase di stagnazione letteraria non è allora da escludere che nel riavvicinamento a Felice, nei nuovi progetti di convivenza, di matrimonio, egli abbia inconsciamente visto innanzitutto un'ancora di salvezza, una «Lebensmöglichkeit», come scriverà appunto a Max Brod¹⁴; quando poi a seguito dell'insuccesso di Monaco, che lungi dal gettarlo nella rassegnazione al contrario lo sprona positivamente, Kafka è deciso a concentrare tutte le energie sul lavoro, ecco che il rapporto con Felice di nuovo, ma stavolta tacitamente, si raffredda e la scrittura letteraria prende il sopravvento su quella epistolare.

Al flusso creativo di questa nuova fase corrisponde l'adozione degli *Oktavhefte*. A partire dal novembre del 1916 Kafka abbandona infatti il formato utilizzato fino a quel momento, vale a dire i quaderni in quarto o i fogli sciolti, e si serve dei più piccoli quaderni in ottavo, come venivano generalmente usati nelle scuole. La scelta non è casuale ma anzi estremamente significativa dato che negli *Oktavhefte* Kafka non intende proseguire o iniziare la stesura di un romanzo, di un'opera voluminosa. Al contrario, al piccolo formato del supporto sembra corrispondere una scrittura che è altrettanto 'piccola', miniaturizzata, rapsodica, frammentaria, segmentata¹⁵.

I quaderni in ottavo pervenuti sono in totale dodici. I primi otto, ai quali la denominazione di *Oktavhefte* è oggi riservata, sono stati siglati con le lettere dalla A alla

¹² Cfr. KKAB III, p. 290; *Lettere a Felice*, p. 801.

¹³ In una cartolina postale del 21 novembre 1916 Kafka lamenta il lungo silenzio di Felice e le scrive, senz'altro in riferimento alla discussione avuta a Monaco (KKAB III, p. 274; *Lettere a Felice*, p. 789): «Ich kann mir – um jetzt nur davon zu reden – gerade von Dir den Vorwurf der Eigensucht nicht immer wieder, so leicht, so nebenbei, so selbstverständlich und mit der dahinter stehenden Drohung der Unaufhörlichkeit machen lassen. Er trifft mich ja schwer, denn er ist richtig. Unrichtig ist nur, daß Du, gerade Du mir ihn machst, daß Du damit, vielleicht viel weniger durch die Tat als durch Worte, eine Berechtigung dieser Eigensucht leugnest, die weniger, unvergleichlich weniger auf die Person, als auf die Sache geht. Der Glaube daran, dass ich in dieser letztern Hinsicht die Grenze richtig ziehe ist allerdings Sache des Vertrauens zu mir. Jedenfalls: mein Schuldbewußtsein ist immer stark genug, es braucht keine Nahrung von außen, aber meine Organisation ist nicht stark genug, um häufig solche Nahrung hinunterzuwürgen».

¹⁴ A Marienbad Kafka e Felice avevano deciso di sposarsi non appena conclusa la guerra e di andare a vivere a Berlino. Nel comunicare la notizia a Max Brod Kafka aggiungerà (KKAB III, p. 173; *Lettere*, pp. 164-165): «Will man sich allerdings das Verhältnis anschaulich darstellen so ergibt sich der Anblick zweier Zimmer, etwa in Karlshorst, in einem steht F. früh auf, läuft weg und fällt abend müde ins Bett; in dem andern steht ein Kanapee, auf dem ich liege und mich von Milch und Honig nähre. Da liegt und streckt sich dann der unmoralische Mann (nach dem bekannten Ausspruch). Trotzdem – jetzt ist darin Ruhe, Bestimmtheit und damit Lebensmöglichkeit».

¹⁵ A tal proposito cfr. M. Pasley, *Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten*, in C. David (a cura di), *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttinga 1980, pp. 11-12 e A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, Rombach, Freiburg 2002, p. 19 sgg.

H¹⁶. I restanti quattro furono utilizzati da Kafka principalmente per lo studio della lingua ebraica e sono pertanto da ricondurre a un periodo successivo, compreso tra il gennaio e il giugno del 1923 quando Kafka prendeva lezioni di ebraico dalla giovane Puah Ben-Tovim.

Gli otto *Oktavhefte* si differenziano a loro volta notevolmente gli uni dagli altri. All'origine di tali differenze stilistico-formali vi è innanzitutto una ragione biografica: il sopraggiungere della malattia. I primi quattro quaderni dalla A alla D, stesi tra il novembre del 1916 e l'aprile del 1917, hanno un carattere prettamente narrativo. Sono questi primi quaderni a contenere alcuni dei più importanti racconti, molti dei quali andranno poi a formare la raccolta *Ein Landarzt*. Si pensi a *Schakale und Araber*, *Der neue Advokat*, *Ein altes Blatt*, *Ein Bericht für eine Akademie*, ai numerosi frammenti relativi alla storia *Der Jäger Gracchus*, al dramma *Der Gruftwächter*, e ancora ai racconti *Die Brücke*, *Der Kübelreiter*, *Eine Kreuzung*, al ciclo *Beim Bau der chinesischen Mauer* contenente tra l'altro la parabola *Eine kaiserliche Botschaft*.

I quaderni E ed F, redatti tra l'agosto e la prima metà di ottobre del 1917, includono testi molto più frammentari, spesso frasi costituite da un unico rigo, rimaste non di rado bruscamente interrotte senza punteggiatura o con una virgola; la loro stesura coincide non a caso con un periodo molto delicato per Kafka: da una parte le preoccupazioni relative al nuovo imminente matrimonio, dall'altra i due sbocchi di sangue e la successiva diagnosi di tubercolosi polmonare, che condurranno a una diminuzione del flusso creativo, a un procedere molto più lento e incerto della scrittura, per circa un paio di mesi.

Negli ultimi due *Oktavhefte* G e H la scrittura riacquista una certa scorrevolezza. Lo stile è però cambiato; i quaderni contengono per lo più brevi testi di tipo aforistico-meditativo e costituiscono infatti la fonte a cui Kafka attinse per la creazione della raccolta di aforismi¹⁷. Non mancano tuttavia degli scritti narrativi. Soprattutto lo *Oktavheft* G contiene racconti notevoli, tra i più apprezzabili del lascito kafkiano, come ad esempio *Das Schweigen der Sirenen*, *Prometheus*, *Die Wahrheit über Sancho Pansa*, *Eine alltägliche Verwirrung*, *Eine Gemeinschaft von Schnurken*, oggi noti con i titoli postumi attribuiti da Max Brod. Quanto agli *Oktavhefte* G e H anche la scelta del formato è probabilmente da ricollegare più a questioni pratiche, visto che, come confermerebbe tra l'altro l'uso della matita al posto dell'inchiostro (quest'ultimo utilizzato solo per le successive correzioni), al tempo del soggiorno a Zürau Kafka era solito scrivere anche fuori casa, durante le lunghe passeggiate in campagna.

Per vari motivi, gli *Oktavhefte* (in particolare quelli dalla A alla D) occupano un posto decessione all'interno della produzione kafkiana. Innanzitutto, con la stesura del primo fascicolo in ottavo nel novembre del 1916, Kafka, inaspettatamente, mette

¹⁶ Non si esclude tuttavia l'originaria esistenza di altri due quaderni in ottavo, andati poi perduti (A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, cit., p. 35, nota 60); il primo tra l'*Oktavheft* A e B, il secondo tra l'*Oktavheft* D ed E. Nel quaderno B si fa riferimento a una lista di opere, presumibilmente già scritte, di cui non è rintracciabile però alcun manoscritto nel quaderno A (tra queste: *Auf der Galerie*, *Ein Landarzt*, *Ein Brudermord*); similmente accade nel quaderno E (KKAN I Apparataband, p. 82 sgg.). La supposizione può trovare conferma in una lettera che Kafka scrisse alla sorella Ottilia il 19 di aprile del 1917, in cui lo scrittore comunicava di aver bruciato alcuni dei suoi manoscritti (KKAB III, p. 296, *Lettere*, p. 948).

¹⁷ Malgrado Kafka non abbia mai parlato espressamente di 'aforismi' né abbia mai intitolato la raccolta (il titolo *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* fu scelto successivamente da Brod), questa venne tuttavia curata personalmente dall'autore, che numerò i brani e ne scelse la precisa sequenza.

da parte la scrittura dei diari (la prima grande lacuna nei diari è appunto quella che va dal 30 ottobre 1916 al 6 aprile dell'anno successivo, esattamente il periodo in cui Kafka scrive e riempie uno dopo l'altro i primi quattro quaderni in ottavo). Non solo. Al nuovo flusso creativo corrisponde nella sfera privata, come già accennato, un assottigliamento del carteggio con Felice. Al ritorno dal soggiorno a Marienbad nel luglio del 1916 Kafka scrive a Felice una cartolina postale ogni giorno¹⁸. Il numero di lettere inviate invece a partire dal novembre 1916 è davvero esiguo. A una lunga lettera scritta a cavallo tra la fine di dicembre e l'inizio di gennaio segue una lacuna di mesi¹⁹. Kafka sceglierà nuovamente la forma epistolare per contattare Felice solo nel settembre del 1917 per informarla della malattia.

I dati appena riportati sono estremamente significativi. Gli *Oktavhefte* costituiscono in sostanza uno spazio ben definito in cui, per un certo periodo di tempo, Kafka ha concentrato interamente la sua scrittura, rinunciando quasi del tutto alla stesura dei diari e riducendo notevolmente la corrispondenza epistolare con la fidanzata (anche quella con gli amici), come non era mai accaduto in precedenza. L'impressione, pertanto, è che gli *Oktavhefte*, da soli, abbiano appagato pienamente per alcuni mesi il suo bisogno di scrittura²⁰. A tale proposito scrive Detlef Kramer: «Tagebuch und Korrespondenz haben ihren zentralen Stellenwert darin, Motor des literarischen Schreibens zu sein. Sie füllen die „leeren“ Seiten zwischen den künstlerischen Schreibphasen aus, damit die Schrift nicht ruht»²¹.

Quanto al contenuto la critica più recente ha individuato nella riflessione sulla scrittura il filo rosso che attraversa tutti quanti i quaderni in ottavo. Molti dei testi e dei frammenti che li costituiscono si lasciano leggere come metafore poetologiche; enunciati, espressioni, interi racconti non fanno che rinviare difatti alla scrittura e in particolare al rapporto ambivalente che Kafka ha con la propria scrittura. Negli *Oktavhefte* va pertanto sviluppandosi un piano metapoetico in cui Kafka, che non ha mai elaborato una poetica sistematica, affronta per mezzo della scrittura le problematiche intorno alla propria arte. Il risultato è strategico: scrivere sulla scrittura significa riuscire a scrivere anche nei momenti di crisi, dare espressione, per così dire, anche alla non-scrittura. Al flusso creativo, dunque, non si contrapporrà mai una completa stagnazione: nelle fasi in cui la scrittura di un testo procede a singhiozzi, diviene più incerta, impacciata, faticosa, si apre uno spazio in cui la riflessione sulle cause di tale blocco e l'analisi genetico-

¹⁸ L'entusiasmo di quei quattro mesi (luglio-novembre 1916) testimoniato dal fitto scambio epistolare è paragonabile al periodo che ha inizio con la prima lettera che Kafka inviò a Felice nel settembre del 1912. Gli effetti sulla letteratura sono tuttavia inversi. La corrispondenza iniziata nel settembre 1912 aveva dato l'avvio a un flusso quasi estatico della scrittura che con la delusione e l'allontanamento da Felice a poco a poco termina. Al contrario, nel 1916, la disillusione del rapporto con Felice ricondurrà Kafka alla letteratura.

¹⁹ Non è in realtà chiaro se tale lacuna nella corrispondenza sia da colmare con lettere andate perdute (cfr. P.-A. Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, cit., p. 447) o se effettivamente Kafka abbia ridotto la corrispondenza (cfr. A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, cit., p. 18).

²⁰ D'altra parte, il fatto che Kafka sia riuscito a canalizzare esclusivamente negli *Oktavhefte* il flusso della sua scrittura, che è solito invece estendersi e coinvolgere vari generi letterari nonché gli scritti privati, costituisce la conferma di quanto premesso nel capitolo precedente riguardo ai diari, e cioè che in riferimento a Kafka è impossibile tracciare un confine netto tra ciò che si definisce comunemente uno scritto privato, dunque un documento biografico o autobiografico, e ciò che si qualifica invece come autentica opera letteraria. Per certi versi, dinanzi a un foglio bianco Kafka non può che fare letteratura.

²¹ D. Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens* (ed. ampliata), Philo, Francoforte sul Meno 1998, p. 124.

testuale offrono nuovamente la possibilità di scrivere, così che ogni testo è legato agli altri da un rapporto di funzionalità reciproca²², motivo per cui non mancherò nel corso della trattazione di fare riferimento anche ai testi contigui a quelli a cui l'analisi è strettamente dedicata. Non di rado dunque, soprattutto in questo periodo, in Kafka la letteratura si cristallizza proprio nel momento di sospensione della scrittura²³.

Anche nei diari Kafka aveva riflettuto sulla propria scrittura, registrandone sia i progressi che le sospensioni e gli intoppi. Dal 21 agosto al 3 novembre del 1914, ad esempio, in maniera parallela e complementare alla scrittura del romanzo *Der Proceß*, nei diari Kafka commentava dettagliatamente gli sviluppi della narrazione nonché le difficoltà di avanzamento²⁴. Anche precedentemente (di nuovo riporto solo un esempio dei molti che si potrebbero citare), nel dicembre del 1911, lo scrittore annotava le impressioni ricevute a seguito di una rilettura di quanto già scritto²⁵. Tuttavia, al contrario di questi auto-commentari presenti nei diari (che tra l'altro nei momenti di blocco avevano condotto per lo più a una stagnazione definitiva della scrittura²⁶), negli *Oktavhefte* la riflessione sulla scrittura, che è sempre allusiva e velata, si fa letteratura, i 'commenti' divengono metatesti letterari della propria produzione.

Poiché in Kafka avviene un'identificazione tra scrittura e vita, è d'altra parte necessario ampliare i concetti di poetica e metafora poetologica; al loro interno infatti, nel caso di Kafka, trovano spazio anche riflessioni sulla propria legittimità di scrittore, dunque auto-osservazioni, indagini di natura biografica in relazione alla scrittura²⁷. Per tali motivi le metafore poetologiche in Kafka, si è detto, hanno sempre un carattere e un valore anche autoreferenziale: le immagini da lui offerte sono in sostanza espressione di un bilancio della propria arte e insieme della propria esistenza letteraria.

2. L'incrocio agnello-gatto-cane

Nel capitolo precedente si è aperta la trattazione del primo paragrafo facendo riferimento a un sogno, annotato da Kafka nell'ottobre del 1911, avente per oggetto lo strano incrocio tra asino e cane levriero in cui erano presenti anche tratti umani. Una nota a piè di pagina non mancava di richiamare l'attenzione sulle analogie tra l'animale descritto nel sogno e la strana creatura protagonista del racconto *Eine Kreuzung*, nonché, a parere di alcuni critici, sul probabile rapporto tra i due, avendo potuto proprio quella visione onirica, a distanza di anni, suggerire lo spunto per il racconto.

²² Questo vale a ben vedere non soltanto per i testi contenuti negli *Oktavhefte*. Più in generale, Peter Höfle richiama ad esempio l'attenzione sui limiti orizzontali (dunque la problematica circa l'inizio, lo sviluppo, l'interruzione e la fine del singolo testo) e quelli verticali (il rapporto tra i vari testi) degli scritti kafkiani, e conclude sostenendo (P. H., *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, cit., p. 169): «Die Narrativität von Kafkas Erzählungen entfaltet sich nicht allein innerhalb einzelner Texte, sondern auch im Enjambement zwischen den einzelnen »Schriftträgern«: Sie sind immer beides: »Erzählender« Text und »besprechender« Kontext, Geschichte und unmittelbares Geschehen des Textes als Ereignis».

²³ M. Kleinwort, *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, p. 11.

²⁴ KKAT, pp. 675-683.

²⁵ KKAT, p. 332.

²⁶ A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, cit., p. 31.

²⁷ W. Fromm, *Artistisches Schreiben. Franz Kafkas Poetik zwischen Proceß und Schloß*, Fink, Monaco 1998, p. 9.

Contenuto nello *Oktavheft D*, il quaderno che raccoglie testi la cui stesura è compresa tra il marzo e l'aprile del 1917²⁸, *Eine Kreuzung* (che si fa risalire presumibilmente ai primi giorni di aprile), a differenza di quasi tutti gli altri brani e frammenti, è uno dei pochissimi testi a poter vantare un titolo. Ciò non significa tuttavia che il racconto fosse considerato da Kafka concluso o addirittura pronto per le stampe, come dimostra appunto la mancata pubblicazione, ad esempio nella raccolta *Ein Landarzt* che contiene racconti composti proprio tra il 1916 e il 1917²⁹ e, come si vedrà, per certi versi tematicamente affini al brano di cui andiamo ora a occuparci.

Il manoscritto, che consiste di due soli lunghi capoversi, rivela che il breve racconto portava inizialmente il titolo *Ein Erbstück*, poi cancellato e sostituito con quello attuale. Ciò nonostante, malgrado la scelta dell'autore sia poi ricaduta su un titolo che rinvia a un ambito prettamente biologico-genetico, il carattere giuridico del titolo iniziale non scompare nel racconto, lo si ritrova anzi subito nelle prime righe, e del resto la nozione di 'eredità' rinvia tanto al campo biologico quanto a quello giuridico; stessa cosa vale per il concetto di 'famiglia', anch'esso ricorrente e centrale nella narrazione. Il nuovo titolo appare d'altronde più convincente poiché, indicando il termine *Kreuzung* (incrocio) tanto il processo quanto il suo concreto risultato finale, sintetizza bene il tema della narrazione.

Così esordisce il racconto:

Ich habe ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm. Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz, entwickelt hat es sich aber doch erst in meiner Zeit, früher war es viel mehr Lamm als Kätzchen, jetzt aber hat es von beiden wohl gleichviel³⁰.

Il brano si apre con la presentazione dello strano animale di cui l'io narrante è l'erede. L'animale, metà gattino e metà agnello (proprio la sua singolarità costituisce la ragione della narrazione) è stato ereditato dal padre ma si è sviluppato così come si presenta soltanto da quando è divenuto proprietà dell'io narrante, solo con lui ha raggiunto un equilibrio tra le due specie, prima, comunica il suo proprietario, era molto più agnello che gatto. Eccezionale è dunque sia il carattere ibrido dell'animale sia le circostanze – un'eredità – che hanno condotto l'io narrante a giungere in possesso dello strano essere.

Inizia a questo punto la descrizione vera e propria dell'incrocio:

Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt, von beiden die Augen, die flackernd und mild sind, das Fellhaar, das weich ist und knapp anliegt, die Bewegungen, die sowohl Hüpfen als Schleichen sind, im Sonnenschein auf dem

²⁸ Il breve *Oktavheft D* accoglie alcuni importanti testi kafkiani. Oltre al racconto *Eine Kreuzung*, vi sono contenuti diversi frammenti per la storia *Der Jäger Gracchus*, il brano *Meine zwei Hände begannen einen Kampf*, e il noto racconto *Ein Bericht für eine Akademie*, anche questo accompagnato da numerosi frammenti ad esso attinenti.

²⁹ Fa eccezione la parabola *Vor dem Gesetz*, contenuta nel romanzo *Der Proceß* e scritta in un periodo presumibilmente compreso tra i primi di ottobre e al più tardi il 13 dicembre del 1914, data in cui Kafka già lavorava all'esegesi della parabola (cfr. KKAP Apparatusband, p. 78 sgg. e p. 83), e probabilmente anche il racconto *Ein Traum*, anche questo secondo la critica in rapporto al romanzo (lo proverebbe il nome del protagonista), sebbene non sia né presente nel manoscritto (nemmeno come frammento isolato), né facilmente riconducibile a un qualche capitolo.

³⁰ KKAN I, p. 372; *Racconti*, p. 422.

L'immagine del cane in Franz Kafka

Fensterbrett macht es sich rund und schnurrt, auf der Wiese läuft es wie toll und ist kaum einzufangen, vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen, in der Mondnacht ist die Dachtraufe sein liebster Weg, Miauen kann es nicht und vor Ratten hat es Abscheu, neben dem Hühnerstall kann es stundenlang auf der Lauer liegen, doch hat es noch niemals eine Mordgelegenheit ausgenutzt, ich nähre es mit süßer Milch, die bekommt ihm bestens, in langen Zügen saugt es sie über seine Raubtierzähne hinweg in sich ein³¹.

Conseguentemente alla sua natura ibrida l'animale riunisce in sé caratteri assolutamente contrastanti non soltanto fisicamente (del gatto possiede ad esempio la testa e gli artigli, dell'agnello la grossezza e la forma), ma anche e soprattutto comportamentali. Dinanzi agli altri gatti si comporta da agnello e fugge, se vede degli agnelli, da buon predatore, li aggredisce; fa le fusa ma non è capace di miagolare e ha ripugnanza dei topi; resta in agguato per ore accanto al pollaio ma non ha approfittato mai di una sola occasione per uccidere.

Fin qui, finché il discorso si limita a un ragguaglio circa l'aspetto fisico e le abitudini dell'animale, la forma narrativa adottata dall'io narrante coincide con una mera registrazione dei fatti. Quando però si informa il lettore del cibo di cui si nutre l'animale, ecco che il rapporto tra i due, finora legati agli occhi del lettore da una questione apparentemente solo giuridica, comincia a diventare più stretto. L'animale non è più solo un 'oggetto ereditario' (e in quanto facente parte di un lascito si è tentati di definirlo anche 'vecchio') che conduce una vita indipendente e che il suo proprietario osserva con distacco; al contrario, come fosse un bambino o meglio un neonato, lo strano animale riceve dal suo proprietario solo nutrimento liquido, latte dolce³², che succhia a lunghe sorsate attraverso – paradossalmente – i denti da animale feroce (il che lascia oltretutto pensare a un gatto selvatico piuttosto che a un gattino domestico). Non solo. A partire dal momento in cui si riferisce del nutrimento dell'animale, di cui l'uomo sembra occuparsi personalmente, si assiste a una duplicazione dell'io; all'io narrante (*erzählendes Ich*), che riferendo sull'animale aveva concentrato l'attenzione esclusivamente su di esso, si va poco alla volta affiancando un io narrato (*erzähltes Ich*) che scopriamo essere altrettanto importante, per certi versi, a dispetto del titolo, il vero soggetto della narrazione.

Il grottesco animale, proprio in virtù della sua diversità, della sua straordinarietà, è diventato uno spettacolo per i bambini del quartiere che curiosi la domenica mattina si riuniscono attorno all'animale e pongono al suo proprietario le domande più strampalate a cui, sostiene quest'ultimo, nessun uomo è in grado di rispondere. Le domande che fanno i bambini non appaiono in realtà tanto assurde, sono le stesse che si pone il lettore alle prese con il racconto. Un brano, successivamente soppresso da Kafka (che anticipa alcune delle tematiche affrontate più avanti nel testo), elenca esplicitamente tali domande: i bambini interrogano sul nome dell'animale, sulla sua provenienza, chiedono se mai un essere simile sia esistito prima, perché lo possieda proprio l'io narrante, il motivo per cui non ha cuccioli, come sarà dopo la morte³³. L'uomo, afferma,

³¹ KKAN I, p. 372-373; *Racconti*, p. 422

³² Si pensi al «latte e miele» di cui Kafka, come scrive all'amico Brod nella lettera già citata del 1916, dice di nutrirsi (cfr. nota 14 a pagina 105).

³³ KKAN I Apparataband, p. 310; *Racconti*, p. 422: «Warum es nur ein solches Tier gibt, warum gerade ich es habe, ob es vor ihm schon ein solches Tier gegeben hat und wie es nach seinem Tode sein wird, ob es sich einsam fühlt, warum es keine Junge hat, wie es heisst».

non si sforza di rispondere alle domande ma si limita a mostrare quello che possiede. In questo senso avviene per così dire una coincidenza tra l'io narrante e l'io narrato: l'atteggiamento dell'io narrato, che dinanzi ai bambini si limita a mostrare cioè che ha, caratterizza anche quello dell'io narrante, che fa altrettanto con i lettori del racconto, per cui – e giungiamo così subito a un primo dato molto importante – nel rapporto tra il proprietario e il suo animale si riflette a ben vedere quello tra l'autore e il suo testo.

Nella speranza di fornire una risposta alle domande a cui il proprietario non è in grado di rispondere, i bambini attuano dei tentativi alla scoperta di qualche novità riguardante lo strano animale. Lo scopo è quello di ricondurre un essere che non ha alcun legame con il mondo reale (esso è semmai il prodotto di più frammenti di realtà, per di più fortemente contrastanti l'uno con l'altro) in una dimensione di senso. Durante le visite domenicali i bambini portano allora dei gatti, una volta perfino due agnelli, per vedere la reazione della strana creatura. Ciò nonostante, contrariamente alle aspettative, non si è mai verificata una qualche scena di riconoscimento; gli animali, informa l'io narrante, si guardano tranquilli, accettano tolleranti l'esistenza l'uno dell'altro come una realtà divina³⁴. Quella che appare a prima vista una contraddizione con quanto affermato nelle prime righe del racconto, in cui si dice invece che l'incrocio fugge davanti ai gatti e aggredisce gli agnelli, trova in realtà nel capoverso successivo la sua spiegazione: «In meinem Schooß kennt das Tier weder Angst noch Verfolgungslust. An mich angeschmiegt fühlt es sich am wohlsten»³⁵. È solo in grembo al suo proprietario che, a differenza di quanto riportato all'inizio del brano, l'animale non conosce paura né aggressività. Stretto a lui, l'animale si sente bene come in nessun altro luogo. Esso, si dice, è legato alla famiglia che lo ha allevato, non tanto per una qualche fedeltà, quanto piuttosto per un normale e comprensibile istinto di un essere che sulla terra ha sì un numero infinito di parenti ma probabilmente nessun consanguineo.

«Manchmal muß ich lachen, wenn es mich umschnuppert, zwischen den Beinen sich durchwindet und gar nicht von mir zu trennen ist»³⁶. Il legame tra i due diviene sempre più forte, l'animale è inseparabile dal suo proprietario; che sia in grembo o tra le gambe, cerca costantemente la vicinanza e il contatto fisico con l'uomo. Inoltre, la menzione del grembo («Schoß») e precedentemente, si ricorderà, l'accenno al latte dolce con cui l'uomo nutre l'animale, che non beve ma come un lattante ancora succhia, connotano l'io narrante come femminile, addirittura materno.

Per via del desiderio di appartenenza manifestato dall'animale, del suo attaccamento, dell'unione che questo sembra voler costantemente suggellare con il suo padrone, l'incrocio tra gatto e agnello, afferma l'io narrante, sembra alle volte voler essere anche un cane. Il carattere canino dello strano incrocio non viene ulteriormente

³⁴ K.-H. Fingerhut (il quale sembra ignorare la spiegazione fornita dal testo nella frase subito successiva) rileva qui una contraddizione da cui, a suo parere, si deduce come Kafka non abbia concepito l'animale in questione, e più in generale le figure di animali in questo tipo di racconti, come allegorie dai contorni netti in un altrettanto preciso contesto concettuale, ma che abbia invece seguito di volta in volta associazioni del momento, senza in effetti conoscere anticipatamente cosa avrebbe prodotto nella pagina successiva (cfr. K.-H. F., *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 109). Sebbene il racconto in questione forse non costituisca esattamente la dimostrazione di tale procedimento, Kafka ha in effetti scritto, soprattutto i lunghi romanzi, senza seguire uno schema preciso, un canovaccio.

³⁵ KKAN I, pp. 373-374; *Racconti*, p. 423.

³⁶ KKAN I, p. 374; *Racconti*, p. 423.

approfondito, tuttavia nell'apparato dell'edizione critica è oggi possibile rintracciare un passo, poi eliminato dall'autore³⁷, che messo in rapporto con la constatazione dell'io narrante secondo cui l'incrocio sembra alle volte voler essere anche un cane, può offrire lo spunto per ulteriori e interessanti riflessioni. Si legge:

Einmal als ich, wie es ja jedem geschehen kann, in meinen Geschäften und allem was damit zusammenhing keinen Ausweg mehr finden konnte, alles verfallen lassen wollte und in solcher Verfassung zuhause im Schaukelstuhl lag, das Tier auf dem Schoos, da tropften, als ich zufällig einmal hinunter sah, da tropften von seinen riesenhaften Barthaaren Tränen. Waren es meine waren es seine? Hatte diese Katzen und Lammesseele auch Menschenehrgeiz?³⁸

Non si riscontra una nuova menzione del cane e tuttavia questo passo costituisce a mio parere uno snodo importante della narrazione e in parte proprio perché successivamente rimosso dall'autore. L'io narrante riferisce qui di un episodio singolare: una volta, in un momento di estrema difficoltà negli affari³⁹, quasi sul punto di abbandonare ogni cosa, se ne stava col morale affranto su una sedia a dondolo tenendo l'animale in grembo, quando per caso, guardando verso il basso, si accorse che dai lunghi baffi dell'animale gocciolavano lacrime.

Riferendosi a questo passo, nella sua monografia dedicata a Kafka, Emrich scrive: «In diesem Augenblick, als die Ausweglosigkeit menschlichen Daseins bewußt wird, weint dieses Tier wie ein Hund»⁴⁰. Analogamente Fingerhut parla ripetutamente di «Hundetränen»⁴¹. Ora, nel racconto non si trova in realtà alcun passo preciso in cui si dica chiaramente che l'animale pianga 'come un cane'. E per di più, come osserva giustamente Kassel, nel racconto non si parla affatto di pianto, ma solo di lacrime⁴² (che peraltro, aggiungo, gocciolano dai grandi baffi dell'animale e nemmeno dagli occhi), la cui origine rimane pertanto assolutamente incerta: «Erano lacrime mie o erano sue?» si chiede l'io narrante, senza darsi (né darci) una risposta.

Che l'animale sia in grado di piangere, che possa versare delle lacrime, mostrando pertanto ambizioni anche umane, non è provato; che le presunte lacrime appartenano poi al cane piuttosto che al gatto o all'agnello, che siano cioè prodotto della sua 'caninità', lo è ancor meno. Certo è invece che il legame profondo tra l'uomo e il suo animale conduce a un vero e proprio processo di identificazione che fa dello strano incrocio uno specchio nel quale si riflette l'uomo che lo possiede. Kafka ha probabilmem-

³⁷ Anche in seguito si farà molto spesso riferimento a passi del racconto poi eliminati. Questo perché, trattandosi di un racconto mai pubblicato, Kafka non dovette mai decidersi per una variante piuttosto che un'altra, motivo per cui considero anche i brani che presentano molte correzioni o quelli sui cui Kafka traccia dei piccoli freghi come validi e utili ai fini della trattazione.

³⁸ KKAN I Apparatband, p. 311; *Racconti*, p. 423.

³⁹ Il testo che precede immediatamente *Eine Kreuzung* è il frammento il cui capoverso recita *Mein Geschäft ruht ganz auf meinen Schultern* (KKAN I, pp. 370-372). Il tema è presente anche nello *Oktavheft C*. Si legge (KKAN I, pp. 357-358): «Einmal an einem Winternachmittag nach verschiedenen geschäftlichen Ärgernisse erschien mir mein Geschäft – jeder Kaufmann kennt solche Zeiten – so widerwärtig, daß ich beschloß, für heute sofort Geschäftschluß zu machen, trotzdem es noch bei hellem Winterlicht früh bei Tage war. Solche Entschlüsse des freien Willens haben immer gute Folgen».

⁴⁰ W. Emrich, *Franz Kafka*, cit., p. 138.

⁴¹ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 111.

⁴² N. Kassel, *Das Groteske bei Franz Kafka*, cit., p. 63.

te rinunciato al passo in questione perché troppo esplicito all'interno di un racconto che trova invece proprio nell'ambiguità, nell'enigmaticità il suo vero motore narrativo.

«Ich habe nicht viel von meinem Vater geerbt, dieses Erbstück aber kann sich sehen lassen. Ähnliches glaube ich nämlich im Ernst»⁴³. Nel momento in cui, agli occhi dell'uomo, l'animale pare partecipare compassionevole delle sue sventure, l'io narrante esprime anche fierezza nei suoi confronti, gli riconosce un certo valore (nonostante la loro convivenza – conseguenza di un'eredità – non sia frutto di una scelta libera). Alle volte, anzi, l'animale ci appare come unico *Lebensbegleiter* dell'uomo, sembra costituire tutto ciò che l'io narrante possiede. Se si considera l'identificazione tra uomo e animale, tematizzata tanto esplicitamente nell'episodio delle lacrime, quale mero gioco speculativo, si potrebbe allora interpretare la grottesca bestia (essere solo al mondo, vittima delle sue contraddizioni) come espressione concreta della situazione interiore e sociale dell'io narrante (fatta di altrettanta solitudine, diversità, isolamento, abbandono). Tuttavia, la minuziosità con cui si avanza sia nella descrizione dell'animale che nelle riflessioni dell'io narrante, fa risultare la tesi ipotizzata non banalizzante ma senz'altro incompleta.

Cionondimeno, che l'immagine del cane compaia appena prima dell'accenno all'episodio delle lacrime non è un dato trascurabile e probabilmente non è casuale. Trovo personalmente azzardato parlare di «Hundetränen», e tuttavia, nella sua pur fuggevole menzione, il cane rappresenta una tappa importante in quella che mi pare una sorta di evoluzione dello strano incrocio in cui va fondendosi, man mano che si procede, un numero sempre maggiore di elementi. All'inizio del racconto ci è detto che l'animale era in passato molto più agnello che gatto; col tempo – divenuto possesso dell'io narrante – ha avuto luogo uno sviluppo nel corso del quale si sono attenuati i caratteri dell'agnello e rafforzati quelli del gatto, fino a maturarne delle due specie un numero pressoché uguale. L'«essere cane» costituisce a sua volta il passaggio intermedio tra l'agnello-gatto e l'uomo, dato che, si vedrà, lo strano incrocio presenta fino alla fine tratti persino antropomorfi. Lo sviluppo dell'animale va inequivocabilmente in direzione di una sempre maggiore consapevolezza e percezione di sé, del proprio essere. In questo senso la Beutner sottolinea giustamente come in questo racconto il cane e l'uomo siano accomunati dalla stessa capacità di percepire gli eventi, come essi mostrino una sensibilità da cui animali come il gatto o l'agnello sembrano invece essere ancora lontani:

Das Hündische steht bei der Kreuzung für Einfühlsamkeit und dem Menschen näheres und verständlicheres Gebaren, als es bei dem Tier seiner Abstammung nach – von Katze und Lamm – zu erwarten ist. Hund und Menschen treten in Kommunikation, Hündisches und Menschliches begeben sich auf eine ähnliche Stufe der Sensibilität⁴⁴.

Estremamente interessante è anche il passo successivo, su cui di nuovo Kafka tira poi un frego. Si legge:

Manchmal springt es auf den Sessel neben mir, stemmt sich mit den Vorderbeinen an meine Schulter und hält seine Schnauze an mein Ohr. Es ist als sagte es mir etwas und tatsächlich beugt es sich dann vor und blick mir ins Gesicht, um den Eindruck zu beobachten, den die Mitteilung auf mich gemacht hat. Um ihm gefällig zu sein, tue

⁴³ KKAN I Apparatband, p. 311; *Racconti*, p. 423.

⁴⁴ B. Beutner, *Die Bildsprache Franz Kafkas*, cit., p. 88.

ich, als hätte ich etwas verstanden und nicke. Dann springt es munter auf den Boden und tänzelt umher⁴⁵.

Qui è chiaramente argomentata un'impossibilità di comunicazione. Qualche volta l'animale salta sulla sedia e accosta il muso all'orecchio dell'uomo, è come se dicesse qualcosa e infatti poi si sporge e guarda l'uomo in faccia per vedere che effetto gli abbiano fatto le sue comunicazioni. Per essere compiacente l'io narrante finge di aver capito qualcosa e annuisce. Ma il messaggio, il cui contenuto rimane sconosciuto, è in realtà incomprensibile per l'uomo, non arriva a destinazione, la comunicazione tra i due non è perciò che un'illusione⁴⁶.

Nell'ultimo capoverso, l'io narrante tira un bilancio della situazione illustrata. L'animale, prodotto di due nature tanto diverse, racchiude in sé l'inquietudine tanto dell'una quanto dell'altra specie, per questo motivo la sua pelle, informa l'io narrante, gli è divenuta troppo stretta. L'ultima frase, infine, presenta un brusco cambiamento di registro nella narrazione. Si dice: «Vielleicht wäre für das Tier das Messer des Fleischer eine Erlösung, die muß ich ihm aber als einem Erbstück versagen»⁴⁷. Si parla improvvisamente di morte, addirittura nella forma di un sacrificio. In una precedente versione, più ampia, si legge:

Ich bin nahezu überzeugt, es wüsste sich vor Neid nicht zu fassen, wenn ich ihm einmal zeigen würde, wie der Fleischer die jungen Lämmer absticht. Das Messer des Fleischer wäre vielleicht eine Erlösung für dieses Tier. Ich aber kann ein Erbstück nicht schlachten lassen, es muss deshalb warten bis ihm der Atem von selbst ausgeht, wenn es auch mich manchmal auch wie aus verständigen Menschaugen ansieht, die zu verständigem Tun auffordern⁴⁸.

Ma perché uccidere un essere di cui pure poco prima si è riconosciuto il valore? Perché la morte dovrebbe essere una liberazione, una redenzione per l'animale? Tanto più che in grembo al suo padrone è sereno come in nessun altro posto e che presso la sua famiglia ha finalmente trovato la protezione che gli mancava, essendo un bastardo senza parenti di sangue? Se dessimo per definitiva la tesi interpretativa che vede nello strano incrocio nient'altro che un'immagine speculare dell'uomo, si potrebbe allora

⁴⁵ KKAN I Apparatband, p. 312; *Racconti*, pp. 423-424.

⁴⁶ Questo carattere richiama presto alla mente il messaggio dell'imperatore nell'omonimo racconto contenuto nella raccolta *Ein Landarzt*. Anche nella breve prosa *Eine kaiserliche Botschaft*, la cui stesura risale alla metà di marzo del 1917 (dunque in concomitanza con *Eine Kreuzung* o di poco precedente), si narra che l'imperatore, dal suo letto di morte, ha sussurrato un messaggio all'orecchio del messaggero, un messaggio destinato a ogni singolo, a ogni misero suddito. Il messo incaricato lo ha sì compreso, ma non riuscirà mai a portare a termine il suo compito, la folla del mondo è enorme, insormontabile. Eppure, malgrado l'attesa di quel messaggio sia vana, «tu stai alla finestra e ne sogni, quando giunge la sera» si legge (KKAD, p. 282; *Racconti*, p. 251: «Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt»). Il messaggio non arriva a destinazione ma probabilmente non ha fallito del tutto nel suo obiettivo, esiste la speranza e non è nemmeno da escludere, sembra voler suggerire il racconto, che il sogno di ogni uomo alla finestra la sera sia addirittura superiore al «messaggio di un morto» (KKAD, p. 282; *Racconti*, p. 251. «Botschaft eines Toten»).

⁴⁷ KKAN I, p. 374; *Racconti*, p. 424.

⁴⁸ KKAN I Apparatband, p. 312. Nella versione italiana la prima parte del passo non è presente. «Sono quasi convinto che morirebbe di invidia se una volta gli mostrassi come il macellaio scanna gli agnellini» (traduzione dell'autrice).

spiegare questo passo come il desiderio del protagonista stesso di porre fine alla propria esistenza fatta di contraddizioni. È di questo avviso Walter H. Sokel che considera l'assurdo animale del racconto *Eine Kreuzung* l'immagine trasparente attraverso cui Kafka manifesta in concreto il problema dell'ambivalenza esistenziale, tematizzato in maniera invece dissimulata e tragica nel romanzo *Der Proceß*. Come Joseph K. anche l'animale nel racconto *Eine Kreuzung* è incapace di vivere a causa delle sue contraddizioni interiori, qui manifestate apertamente nell'ibridismo. Sokel scrive:

Der Katze entsprechen das Aggressive, Rationalistische und Naturalistische in K., sein Kampfeswille und seine Respektlosigkeit – die Fassade also. Dem Lamm entsprechen der Unterwerfungswille, die Sehnsucht, »sich zu bewähren« und die »Pflicht« zu tun, worin ja K.s verdrängter Traum seine unterirdische Macht über ihn ausübt. Wenn es aber in Beziehung zu seinem Herren tritt, wird das monströse Tier »auch noch ein Hund«⁴⁹.

Il carattere canino dell'animale non è secondo Sokel simbolo di una terza e ulteriore scissione; lo stretto legame al padrone, il suo attaccamento anche fisico, l'impossibilità di separarsi dall'uomo è, a detta del critico, l'atteggiamento che contraddistingue anche l'uomo di campagna nei confronti del guardiano nella parabola *Vor dem Gesetz*, il commerciante Block nei confronti dell'avvocato Huld, Robinson dinanzi a Brunelda, l'agrimensore K. in relazione al castello, il cane protagonista delle *Forschungen eines Hundes* alla ricerca della fonte del nutrimento, e chiaramente Joseph K. in rapporto al tribunale che lo ha condannato. Proprio per la relazione esistente tra i testi *Eine Kreuzung* e *Der Proceß*, secondo Sokel il racconto è in grado, grazie alla brevità e alla concretezza della corporeità che mette in scena, di gettare una luce sul complesso romanzo. E ciò a partire dall'ultima scena; Sokel punta infatti l'attenzione sul simbolo comune ai due testi: il coltello⁵⁰. È per mezzo del coltello, un lungo e affilato coltello

⁴⁹ W. H. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, cit., p. 295.

⁵⁰ L'immagine del coltello ricorre molto frequentemente in Kafka, non solo nelle opere, anche i diari e le lettere ne sono colmi. Riporto a seguire degli esempi (KKAT, p. 220; *Confessioni e diari*, p. 236): «Heute früh zum erstenmal seit langer Zeit wieder die Freude an der Vorstellung eines in meinem Herzen gedrehten Messers»; (KKAT, p. 560; *Confessioni e diari*, p. 384): «Immerfort die Vorstellung eines breiten Selchermessers das eiligst und mit mechanischer Regelmäßigkeit von der Seite her in mich hineinfährt und ganz dünne Querschnitte losschneidet, die bei der schnellen Arbeit fast eingerollt davonfliegen»; (KKAT, p. 800; *Confessioni e diari*, p. 564): «Sonderbarer gerichtgebrauch. Der Verurteilte wird in seiner Zelle vom Scharfrichter erstochen, ohne daß andere Personen zugegen sein dürfen. Er sitzt am Tisch und beendet seinen Brief oder seine letzte Mahlzeit. Es klopft, es ist der Scharfrichter. „Bist Du fertig?“ fragt er. Seine Fragen und Anordnungen sind ihm dem Inhalt und der Reihenfolge nach vorgeschrieben, er kann davon nicht abweichen. Der Verurteilte der zuerst von seinem Platz aufgesprungen ist, sitzt wieder starr vor sich hin oder hat das Gesicht in die Hände gelegt. Da der Scharfrichter keine Antwort bekommt, öffnet er auf der Pritsche seinen Instrumentenkasten wählt die Dolche aus und sucht ihre vielfältigen Schneiden noch stellenweise zu vervollkommen»; (KKAT, pp. 816-817; *Confessioni e diari*, p. 576): «Noch einmal schrie ich aus voller Brust in die Welt hinaus. Dann stieß man mir den Knebel ein fesselte Hände und Füße und band mir ein Tuch vor die Augen. Ich wurde mehrmals hin und her gewälzt, ich wurde aufrecht gesetzt und wieder hingelegt auch dies mehrmals, man zog ruckweise an meinen Beinen daß ich mich vor Schmerz bäumte, man ließ mich ein Weilchen ruhig liegen, dann aber stach man mich tief mit irgendetwas Spitzem, überraschend hier und dort, wo es die Laune eingab». Nel 1913 Kafka scrive a Max Brod (KKAB II, p. 152; *Lettere*, p. 135): «Vorstellungen wie z.B. die, daß ich ausgestreckt auf dem Boden liege, wie ein Braten zerschnitten bin und ein solches Fleischstück langsam mit der Hand einem Hund in die Ecke zuschiebe – solche Vorstellungen sind die tägliche Nahrung meines Kopfes»; nel 1917 scriverà a Felice riguardo alla malattia (KKAB

da macellaio⁵¹, che nel romanzo si pone fine alla vita di Joseph K. e che nel racconto si congetture sull'uccisione dello strano ibrido; in entrambi i casi, la morte costituisce l'unica via di salvezza. E difatti l'io narrante di *Eine Kreuzung* è dell'idea che il superamento delle contraddizioni di cui il suo animale è vittima sia possibile solo con la morte. Avendolo però ereditato, l'uomo è impossibilitato a prendere una simile iniziativa, egli si sente probabilmente obbligato nei confronti della propria famiglia. L'animale dovrà allora attendere che il respiro si estingua da sé, sebbene alle volte i suoi occhi assennati, occhi definiti umani, invitino l'uomo ad agire nei suoi confronti con altrettanta intelligenza.

Che la morte si compia per mano del macellaio o che si debba attendere il sopraggiungere di quella naturale, l'io narrante vuol comunicarci che la sua bestia, oltre a un passato incerto e a un presente difficile, non possiede alcun futuro tale che convenga rimanere in vita. L'animale stesso, dice l'io narrante, proverebbe senz'altro invidia se una volta gli si mostrasse come il macellaio scanna i giovani agnelli. Quella che al lettore appare dunque come una crudele minaccia di morte non è in realtà, sostiene l'io narrante, che un desiderio dell'animale stesso, come sembrano voler esprimere i suoi occhi intelligenti. La liberazione che la morte costituirebbe è però negata all'animale. E paradossalmente gli è negata a causa del suo proprietario, che è insieme colui che considera l'uccisione necessaria e tuttavia non è pronto a concedergliela. D'altra parte, negando la morte all'animale, si prolunga la stretta, inevitabile convivenza con esso. La trama del rapporto tra l'animale e il suo padrone si infittisce insomma di una sempre maggiore dipendenza, fino alla morte. Per certi versi, nelle insanabili contraddizioni della loro relazione, sembra che a formare uno 'strano incrocio' sia proprio la coppia animale-proprietario⁵².

In fondo al manoscritto, ma separato da un linea di inchiostro, si trova un altro breve passo, tematicamente affine (come dimostra il ripetuto utilizzo delle parole «Katze» e «Erbstück»), dunque sicuramente in rapporto al racconto. È scritto:

Ein kleiner Junge hatte als einziges Erbstück nach seinem Vater eine Katze und ist durch sie Bürgermeister von London geworden. Was werde ich durch mein Tier, mein Erbstück? Wo dehnt sich die riesige Stadt?⁵³

III, p. 316; *Lettere a Felice*, p. 803): «Es ist kein Messer, das nur nach vorne sticht, es kreist und sticht auch zurück». Le seguenti parole sono invece tratte da una lettera a Milena del 22 settembre 1920 (KKAB IV, p. 347; *Lettere*, p. 850): «Auch ist es vielleicht nicht eigentlich Liebe wenn ich sage, dass Du mir das Liebste bist; Liebe ist, daß Du mir das Messer bist, mit dem ich in mir wähle».

⁵¹ Nel romanzo si legge (KKAP, pp. 311-312; *Romanzi*, p. 559): «Dann öffnete der eine Herr seinen Gehrock und nahm aus einer Scheide, die an einem um die Weste gespannten Gürtel hing, ein langes dünnes beiderseitig geschärftes Fleischermesser, hielt es hoch und prüfte die Schärfen im Licht. Wieder begannen die widerlichen Höflichkeiten, einer reichte über K. hinweg das Messer dem andern, dieser reichte es wieder über K. zurück. K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren. Aber er tat es nicht, sondern drehte den noch freien Hals und sah umher. Vollständig konnte er sich nicht bewähren, alle Arbeit den Behörden nicht abnehmen, die Verantwortung für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen Kraft versagt hatte».

⁵² S. Dierks, *Es gibt Gespenster. Betrachtungen zu Kafkas Erzählungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, p. 51.

⁵³ KKAN I, p. 374; *Confessioni e diari*, p. 702.

Il tono è molto cambiato e, diversamente dal resto del racconto *Eine Kreuzung*, stavolta il brano è narrato al passato. Dopo aver riportato un aneddoto in cui si racconta di un giovane che ha ereditato dal padre solo un gatto ma grazie e questo è diventato sindaco di Londra⁵⁴, l'io narrante si chiede cosa potrà mai ottenere lui in futuro dal suo animale, quale beneficio potrà derivare dalla loro inscindibile unione⁵⁵. In conclusione, comunica l'io narrante non privo di sarcasmo, lo strano incrocio ricevuto in eredità oltre a non avere un futuro per sé non farà nemmeno la fortuna del suo proprietario.

* * *

Nel 1965 Malcolm Pasley pubblica un interessante saggio intitolato *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*, in cui esamina tre racconti, *Elf Söhne*, *Die Sorge des Hausvaters* e *Ein Besuch im Bergwerk*, tutti contenuti nella raccolta *Ein Landarzt*. Nella breve premessa lo studioso spiega:

Die drei Erzählungen [...] nehmen insofern im Gesamtwerk Kafkas eine Ausnahmestellung ein, als sie sich, allerdings sorgfältig verborgen, auf literarische

⁵⁴ A costituire lo spunto della storia è molto probabilmente la nota favola *Il gatto con gli stivali*. La fiaba, già appartenente alla tradizione orale, appare per la prima volta nel 1550 con il titolo *Costantino Fortunato* nella raccolta di fiabe dell'italiano Gian Francesco Straparola, il cui lavoro ispirò in seguito molti autori e raccoglitori di fiabe. Conobbe in seguito la fama mondiale grazie a Charles Perrault (la fiaba è inserita nella raccolta del 1697) ed entra a far parte della tradizione anche tedesca con la rielaborazione ad opera di Ludwig Tieck, con il titolo *Der gestiefelte Kater* (1797). La trama rimane sostanzialmente invariata. Protagonista, nella versione tedesca, è il gatto di nome Hinze (nel testo lo si definisce in realtà «ein katerartiges Ungeheuer»), per merito della cui astuzia il giovane Gottlieb, inizialmente svantaggiato rispetto ai fratelli perché alla morte del padre riceve l'eredità più misera, un gatto appunto, giunge a sposare la figlia del re, ereditandone poi corona e potere. La drammatizzazione fornita da Tieck non ha però nulla a che vedere con il carattere trasognante della fiaba tradizionale perché l'autore romantico se ne serve per attuare una satira dei gusti popolari dell'epoca. Nel breve passo scritto da Kafka si parla però di un giovane divenuto, grazie al gatto ricevuto in eredità, sindaco di Londra. Ulrich Stadler (cfr. U. S., *Über zweierlei Arten des Umgangs mit Zukunftslosigkeit. Robert Walsers und Franz Kafkas Prosastücke „Das Kätzchen“ und „Eine Kreuzung“*, in V. Kondrič Horvat (a cura di), *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog*, Weidler, Berlino 2010, pp. 41-62, qui p. 53) ha condotto una ricerca da cui risulta che tale variante, così specifica, non è da ricondurre a un'invenzione kafkiana. Una storia analoga esisteva già ed era inclusa in una raccolta intitolata *English Fairy Tales* di Joseph Jacobs (1854-1916), scrittore e storico ebreo, tra i maggiori folkloristi del tempo. Nella raccolta sopraccitata si trovava un racconto intitolato *Dick Whittington and his Cat*, in cui si narra di un giovane che, sotto il regno di Edoardo III, divenne con l'aiuto del suo portentoso gatto ricevuto in eredità sindaco della città di Londra. Se ne deduce che Kafka ebbe senz'altro modo di leggere il racconto, apparso in lingua tedesca per la prima volta nel 1911 con il titolo *Englische Märchen*. La conoscenza di questa raccolta da parte di Kafka, sostiene Stadler, non è da sottovalutare e con molta probabilità Kafka subì l'influsso di questa opera anche nella stesura di altri scritti, in particolare del racconto *Die Sorge des Hausvaters* e del breve testo *Kleine Fabel*, come suggerirebbe l'attenta lettura di altre due fiabe raccolte da Jacobs, intitolate rispettivamente *The Cauld Lad of Hilton* e *Mouse and Mouser* (nella traduzione tedesca *Der putzige Wicht von Hilton* e *Maus und Mausfänger*).

⁵⁵ A questo proposito si consideri la storia dell'uovo gigante annotata nelle ultime pagine dello *Oktavheft* C, dunque poco prima della stesura di *Eine Kreuzung*. Una sera rientrando a casa, l'io narrante trova un enorme uovo. Quando rompe il guscio in due ne viene fuori una specie di cicogna, ancora implume. L'io narrante decide di prendersi cura dell'uccello, venuto da un altro mondo («Was willst Du in unserer Welt?» gli chiede), a patto che questo gli renda a sua volta un servizio, lo conduca cioè, quando sarà adulto e in grado di volare, nelle terre del Sud. Al patto seguirà un vero e proprio contratto steso su carta, scritto con il sottile becco dell'uccello intinto nell'inchiostro (cfr. KKAN I, pp. 365-367).

L'immagine del cane in Franz Kafka

Gegenstände beziehen. In diesen drei Fällen – sofern ich sehe, nur in diesen – stellt man bei Kafka eine Tendenz zur absichtlichen Mystifikation fest⁵⁶.

Con questi tre racconti ci troviamo dunque, secondo Pasley, dinanzi a delle mistificazioni, degli autentici raggiri letterari, in cui Kafka non fa che commentare o alludere, in maniera accuratamente velata, ad altri scritti.

Nella biografia di Kafka, Max Brod ha scritto che una volta, in riferimento al racconto *Elf Söhne*, Kafka gli confidò che gli undici figli di cui si narrava non erano in realtà che undici racconti ai quali stava lavorando⁵⁷. Con il suo scritto Pasley dimostra che l'indicazione di Kafka corrisponde effettivamente al vero e che una lista contenuta nel lascito kafkiano rivela per giunta l'ordine preciso in cui vengono menzionati gli undici figli-racconti, ed esattamente: *Ein Traum*, *Vor dem Gesetz*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Die kurze Zeit* (titolo poi sostituito con *Das nächste Dorf*), *Ein altes Blatt*, *Schakale und Araber*, *Auf der Gallerie*, *Der Kübelreiter*, *Ein Landarzt*, *Der neue Advokat* e *Ein Brudermord*⁵⁸.

Seguendo lo stesso metodo di indagine Pasley giunge alla conclusione che anche *Die Sorge des Hausvaters* e *Ein Besuch im Bergwerk* sono delle mistificazioni. Il primo alluderebbe al racconto incompiuto *Der Jäger Gracchus*, il secondo (stavolta il riferimento è esterno) a dieci scritti contenuti nella raccolta intitolata *Der neue Roman. Ein Almanach*, pubblicata nel 1917 da Kurt Wolff, lo stesso editore di Kafka⁵⁹.

L'intento, in questa sede, è quello di leggere anche il brano *Eine Kreuzung* alla luce del saggio di Pasley. Lo stimolo è dato innanzitutto dalla presenza di numerose analogie con il racconto *Die Sorge des Hausvaters*, che si andrà perciò ora ad analizzare. Tali analogie lasciano presupporre che anche il racconto *Eine Kreuzung* sia una mistificazione e che tuttavia non alluda a un preciso racconto di Kafka né a uno scritto altrui ma piuttosto alla sua opera in generale, allo stretto rapporto che lega Kafka a ogni suo singolo scritto, che l'incrocio (così come l'Odradek) sia infine un'immagine dell'esistenza letteraria di Kafka.

⁵⁶ M. Pasley, *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*, in J. Born et al. (a cura di), *Kafka-Symposion*, cit., pp. 21-37.

⁵⁷ M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, p. 172. Brod vedeva però nel racconto anche dell'altro. Scrive: «Das Prosastück „Elf Söhne“, das schon einige gewaltsame Deutungen auf den Plan gerufen hat, ist meines Erachtens als Wunschbild einer Vaterschaft, einer Familiengründung zu verstehen, die dem Vorbild des Vaters etwas Gleichwertiges, das heißt, ebenso Patriarchalisch-Großartiges, in aller Lebensschlichkeit ans Mythische Grenzendes entgegenhalten kann».

⁵⁸ KKAN I Apparatband, p. 84.

⁵⁹ Del rapporto esistente tra *Die Sorge des Hausvaters* e *Der Jäger Gracchus* si parlerà nel corso della trattazione. Quanto al nesso tra il racconto *Ein Besuch im Bergwerk* e le dieci critiche nell'almanacco sopraccitato dedico, per completezza, la presente nota. I dieci capi ingegneri scesi in visita nella miniera sarebbero, a detta di Pasley, dieci scrittori del tempo (tra i quali Hugo von Hofmannsthal, Heinrich Mann, Carl Sternheim), e insieme i loro dieci scritti contenuti nel suddetto almanacco, che Kurt Wolff inviò a Kafka, in quel periodo (all'inizio del 1917) a sua volta impegnato a completare la raccolta *Ein Landarzt*, sempre per i tipi di Wolff. È in questo senso che i dieci testi costituiscono per Kafka una 'visita' inaspettata, e la lettura a essi dedicata una sorta di interruzione del proprio lavoro. Nel racconto Kafka comunicerebbe insomma le impressioni ricavate dalla lettura. La conclusione recita (KKAD, pp. 279-280; *Racconti*, p. 248): «Heute wird wenig mehr gearbeitet; die Unterbrechung war zu ausgiebig; ein solcher Besuch nimmt alle Gedanken an Arbeit mit sich fort. Allzu verlockend ist es, den Herren in das Dunkel des Probestollens nachzublicken, in dem sie alle verschwunden sind. Auch geht unsere Arbeitsschicht bald zu Ende; wir werden die Rückkehr der Herren nicht mehr mit ansehen».

Del breve racconto *Die Sorge des Hausvaters* non è pervenuto alcun manoscritto. La prima menzione del titolo da parte di Kafka appare in una lettera del 20 agosto 1917 indirizzata all'editore Kurt Wolff⁶⁰. Se però si condivide la tesi di Pasley secondo cui in questo racconto (considerate anche le rassomiglianze con *Elf Söhne*) Kafka sviluppa nuovamente la metafora della paternità letteraria, e precisamente in riferimento alla composita storia scritta a più riprese *Der Jäger Gracchus*, dobbiamo allora far risalire *Die Sorge des Hausvaters* presumibilmente già ai primi di aprile del 1917, in un periodo dunque non lontano dalla stesura dell'ultimo frammento relativo alla storia del Cacciatore Gracco. Il brano, si è già ricordato, venne poi pubblicato nella raccolta *Ein Landarzt*.

Come lo strano animale in *Eine Kreuzung* anche Odradek, il protagonista del racconto *Die Sorge des Hausvaters*, è un ibrido. E lo è già a partire dal nome che lo designa. Il brano si apre infatti esponendo il disaccordo esistente circa l'origine della parola «Odradek»; alcuni sostengono derivi dallo slavo, altri ribattono si tratti invece di una parola tedesca, solo influenzata dalla lingua slava. L'unica certezza, conclude l'io narrante, ovvero il padre di famiglia, è che nessuna delle due interpretazioni è da ritenere attendibile dato che non sono in grado, né l'una né l'altra, di spiegarne l'etimologia e dare dunque un significato preciso alla strana parola. La controversia, spiega l'io narrante, non avrebbe d'altronde motivo di essere se non esistesse effettivamente al mondo una creatura che porta il nome di Odradek:

Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte der Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fñgt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen der Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen⁶¹.

Sembra una specie di rocchetto da refe piatto, a forma di stella; è infatti come rivestito di filo, in realtà di molti fili, vecchi, annodati, ingarbugliati, di diversa qualità e colore; dal centro sporge una bacchettina, a cui se ne aggiunge un'altra ad angolo retto, per mezzo della quale, insieme a uno dei raggi della stella, tutto l'insieme, così eterogeneo, riesce a reggersi come su due gambe. Agli occhi di tutti Odradek è un oggetto privo di senso, si è tentati di credere che al momento sia solo rotto, che in passato abbia probabilmente avuto un'altra forma, una forma razionale, e di conseguenza una funzione. Eppure nulla lo conferma, non ci sono segni di rotture o di riparazioni: le diverse parti da cui Odradek è formato, per quanto accostate le une alle altre senza alcun criterio logico, sembrano ad ogni modo comporre un oggetto in sé concluso, completo.

Man mano che la narrazione prosegue emerge che Odradek non è però solo un oggetto perché è in grado di condurre un'esistenza indipendente dagli uomini. Ha una straordinaria capacità di movimento ed è impossibile afferrarlo, comunica il padre di famiglia. È solito trattarsi nei solai, sui pianerottoli delle scale, nei corridoi o negli

⁶⁰ KKAB III, pp. 306-307; *Lettere*, pp. 187-188.

⁶¹ KKAD, pp. 282-283; *Racconti*, p. 252.

atri delle abitazioni. A volte si trasferisce in altre case e allora non lo si vede per mesi interi, sebbene alla fine, si dice, torni immancabilmente nella casa dell'io narrante.

Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. „Wie heißt du denn?“ fragt man ihn. „Odradek“, sagt er. „Und wo wohnst du?“ „Unbestimmter Wohnsitz“, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint⁶².

Odradek possiede per di più il dono della parola; quando lo si vede, appoggiato alla ringhiera delle scale, vien voglia di parlargli, e difatti gli si possono rivolgere delle domande, ma semplici, come si fa con i bambini, alle quali è in grado di rispondere. Se gli si chiede come si chiama, riferisce il proprio nome, quanto all'abitazione comunica di non avere fissa dimora, motivo per cui ride ma, dice l'io narrante, come soltanto un essere privo di polmoni potrebbe ridere, è un suono simile al frusciare delle foglie secche.

Approntare una descrizione precisa e univoca di Odradek è problematico per l'io narrante, come del resto dimostra il frequente utilizzo dei verbi «aussehen», «scheinen», «erscheinen» al posto del verbo essere. All'inizio della narrazione Odradek fa la sua comparsa come parola; diventa poi un oggetto immobile che riesce tuttavia, grazie ai pezzi di cui è composto, a stare in posizione verticale, come in piedi; successivamente viene detto che invece è mobilissimo, impossibile da afferrare, che lo si tratta spesso come un bambino, che sa addirittura parlare, ridere, ma che è per lo più muto come il legno di cui sembra essere fatto. Ogni categorizzazione è fuggevole; ogni nuova frase che tenta di definirlo è in contraddizione con quella precedente (il testo è infatti ricco di «aber», «aber auch», «aber nicht nur»); se lo si presenta e descrive come oggetto bisogna subito aggiungere che è anche umano e viceversa. Heinz Hillmann scrive: «Odradek ist völlig ambivalent, als Mensch ein Ding, als Ding ein Mensch. Die üblichen Unterscheidungen und Klassifizierungen treffen auf ihn nicht zu, Odradek ist mit den Denk- und Sprachmöglichkeiten des Hausvaters – die auch die unseren sind – nicht einzuordnen»⁶³. Per queste ragioni, così come nel racconto è oggetto di polemica l'etimologia della parola Odradek, allo stesso modo nella critica sussistono le più disparate interpretazioni dello strano essere⁶⁴.

⁶² KKAD, pp. 283-284; *Racconti*, p. 253.

⁶³ H. Hillmann, *Das Sorgenkind Odradek*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie» 86, 1967, pp. 197-210, qui pp. 199-200.

⁶⁴ Riporto le interpretazioni a cura dei maggiori studiosi (tralasciando quella di Pasley, in parte già esposta), così da testimoniare la varietà di opinione scaturita dalla lettura di uno dei racconti più oscuri, complessi e discussi di Kafka. Nel 1934 Walter Benjamin scriveva (di nuovo si cita dal saggio *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*): «Der sonderbarste Bastard, den die Vorwelt bei Kafka mit der Schuld gezeugt hat, ist Odradek. [...] Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt. Entstellt ist die „Sorge des Hausvaters“, von der niemand weiß, was sie ist, entstellt das Ungeziefer, von dem wir nur allzu gut wissen, daß es den Gregor Samsa darstellt, entstellt das große Tier, halb Lamm halb Kätzchen, für das vielleicht »das Messer des Fleischers eine Erlösung« wäre». Per Max Bense l'immagine di Odradek, alla luce soprattutto delle teorie di E. Husserl e M. Heidegger, è il simbolo dell'estraniamento o alienazione dell'uomo moderno. Scrive (M. B., *Die Theorie Kafkas*, Kiepenheuer

Nell'ultimo capoverso si abbandona l'impersonalità adottata fino a quel momento nella narrazione. Sappiamo che a parlare, sin dall'inizio, è il padre di famiglia, ce ne informa il titolo stesso del racconto, e tuttavia nei primi quattro capoversi la faccenda è esposta in maniera del tutto impersonale e anonima (l'unica eccezione è la frase: «Doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück»). Non solo. Lo stesso Odradek non compare mai come soggetto vero e proprio (lo è a livello puramente grammaticale), ma sempre e solo come oggetto, oggetto di descrizioni o supposizioni altrui che riguardano il suo nome, la sua origine, il senso e lo scopo della sua esistenza. Nello specifico: nel primo capoverso fungono da soggetto i due gruppi che si contendono l'esattezza dell'etimologia della parola Odradek, «die einen, die anderen»; nel secondo capoverso si incontra soltanto un «niemand»; nel terzo e nel quarto compare più volte il pronome indefinito «man». Tutte le suddette espressioni hanno in comune l'anonimità. È solo alla fine del racconto che l'io narrante si serve della prima persona singolare, spostando così l'attenzione sulla relazione personale che intrattiene con Odradek:

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche⁶⁵.

Gli interrogativi sul senso di questo misterioso essere, finora esposti con distacco, in maniera pragmatica e generica, vengono ora affrontati dall'io narrante da un punto di vista personale e insieme teorico. Il padre di famiglia si interroga sul futuro di Odradek e lo fa da un punto di vista umano, si chiede cioè se un essere come Odradek (che è ora animato ora inanimato, ora cosa ora persona) possa in effetti un giorno morire dato che la morte presuppone la vita o, come si dice nel racconto, una qualche forma di attività («eine Art Tätigkeit»), una qualche meta («eine Art Ziel») cui finalizzare l'esistenza, da cui Odradek è invece totalmente escluso. Ad affliggere il padre di

& Witsch, Colonia 1952, p. 65): «Durch diese ambivalente ontologische Deskription ergibt sich ein persiflierender Ton innerhalb der kafkaschen Darstellung und man darf wohl vermuten, daß eine Persiflage auch beabsichtigt war: eine Persiflage des Daseins, das als Ganzes wohl abgeschlossen ist, aber innerhalb der perfekt gewordenen Welt kein Amt, keine Funktion besitzt, aber auch eine Persiflage jener abgeschlossenen Welt des Zeugs selbst, in der, gewissermaßen unmerklich, dieses oder jenes Sein so zu entfremden vermag, daß es als pures Rudiment sinnlos dahintreibt». Wilhelm Emrich lo considera immagine dell'essere universale (W. E., *Franz Kafka*, cit., p. 95): «Universell überspannt es die Trennung zwischen Geist und Stoff, Denken und Dasein, ist beides in einem. [...] Es ist absolute Freiheit mitten im Dasein, nicht mehr „zu fangen“, in keine Ding- und Denkkordnung mehr zu zwingen. Das ist möglich freilich nur unter Preisgabe des Lebens, des Atmens und jeder zielbestimmten Willensintention, was ihm den „Schein“ des Abgestorbenen, Weggeworfenen, Alten, Nutzlosen gibt. Aus den „Trümmern“ des Daseins erst erwacht Freiheit, nur in ihnen kann man „überleben“». Hermann Pongs scrive al riguardo (H. P., *Franz Kafka, Dichter des Labyrinths*, cit., p. 62): «Als Miniaturmonstrum für die Welt als Labyrinth erfindet Kafka, Morgenstern vergleichbar, den „Odradek“». Per Heinz Politzer siamo dinanzi all'immagine di un messaggero giunto da un mondo ultraterreno (H. P., *Franz Kafka. Wege der Forschung*, cit., p. 154) mentre secondo Kurt Weinberg Odradek è la parodia del messaggero inviato da dio, qui simboleggiato dal padre di famiglia (K. W., *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, cit., pp. 118-123).

⁶⁵ KKAD, p. 284; *Racconti*, p. 253.

famiglia non è tanto l'esistenza di Odradek che, l'uomo ammette, non nuoce di fatto a nessuno, quanto piuttosto l'idea che questo possa persino sopravvivergli, che in futuro anche i suoi figli, i suoi nipoti, la sua intera discendenza debba continuare a convivere con esso. In altre parole che Odradek divenga, come l'incrocio agnello-gatto-cane, uno *Erbstück* per i posteri: il racconto *Die Sorge des Hausvaters* termina, per così dire, laddove *Eine Kreuzung* comincia.

L'analisi proposta del racconto *Die Sorge des Hausvaters* è stata effettuata in maniera intenzionalmente non troppo dettagliata; si è evitato di scomporre il testo più del dovuto affinché non si perdesse la visione di insieme della narrazione ma se ne estraessero comunque i nuclei fondamentali.

Saranno senz'altro emerse le analogie, sostanziali e formali, che accomunano questo racconto e il brano *Eine Kreuzung*. Analogo è innanzitutto lo schema proposto dai due testi. In entrambi vi è un io narrante che riferisce, nella maniera che vuole essere la più precisa e scrupolosa possibile, di un essere straordinario, fuori dal comune⁶⁶, ma che proprio per questo motivo, per natura, sfugge alle classificazioni e finisce per ritornare immancabilmente nell'indistinto, nell'approssimativo. Poiché l'essere descritto non ha legami con la realtà nota e né esiste tra i due una qualche possibilità di comunicazione, l'io narrante (che, al contrario, essendo prodotto di quella realtà è totalmente inserito in essa) si interroga sul senso dell'esistenza della creatura, sul suo passato, sul suo avvenire. Ma non è che un congetturare vano perché questa creatura sembra essere sciolta anche da ogni legame temporale; non conosce pertanto né passato né presente né futuro. L'ultima considerazione dell'io narrante in entrambi i racconti riguarda la morte, ritenuta l'unica in grado di porre fine a tali esistenze o pseudo-esistenze. E tuttavia nessuno dei due racconti si conclude effettivamente con la morte; a verificarsi anzi, al contrario, è sempre un *Weiterleben* di tipo generazionale relativo all'io narrante che è sempre inserito in un contesto familiare (è ora padre ora figlio), e uno *Überleben* della singolare creatura descritta che è atemporale e perciò immortale⁶⁷. Segue di conseguenza l'inevitabile perdurare della relazione tra le due parti.

Nel saggio del 1965, come già accennato, Malcolm Pasley espone la sua teoria della mistificazione; il critico crede di riconoscere nella misteriosa figura di Odradek – prendendo in esame il nome, la descrizione dell'aspetto esteriore e le abitudini dello strano essere⁶⁸ – un'allusione al racconto *Der Jäger Gracchus*, sulla cui parentela, del resto, già precedentemente aveva richiamato l'attenzione anche Herbert Tauber⁶⁹.

Nel tentativo di attribuire alla misteriosa figura di Odradek un significato specifico, la critica (in parte anche Pasley) ha però spesso trascurato un dato fondamentale, e cioè la relazione tra soggetto e oggetto, tra l'io narrante e l'altro di cui si narra, dunque tra il padre di famiglia e l'Odradek, un aspetto che, esattamente come in *Eine Kreuzung*, anche in questo racconto, *Die Sorge des Hausvaters*, è invece assolutamente determinante. Del resto, che il titolo del racconto scelto da Kafka non sia Odradek, come ci si aspetterebbe dalla lettura del brano, ma appunto *Die Sorge des Hausvaters*, sembra

⁶⁶ Straordinarietà e unicità sono i tratti che contraddistinguono molte delle esistenze di cui si narra nei racconti all'interno degli *Oktavhefte*; si pensi, oltre all'incrocio agnello-gatto-cane e all'Odradek, anche a Rotpeter, lo scimpanzé umanizzato, al Cacciatore Gracco, sospeso tra la vita e la morte, all'avvocato Bucephalos, in passato cavallo di Alessandro Magno.

⁶⁷ H. Hillman, *Das Sorgenkind Odradek*, cit., p. 202, nota 17.

⁶⁸ Cfr. M. Pasley, *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*, cit., pp. 28-30.

⁶⁹ H. Tauber, *Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke*, Oprecht, Zurigo 1941, p. 75.

voglia premettere e sottolineare proprio questo: che la figura del padre di famiglia e il suo personale rapporto con Odradek non sono meno importanti di Odradek stesso, e di conseguenza che la prospettiva della narrazione, per quanto dapprima impersonale, resta in ogni caso quella del padre di famiglia e non quella di un narratore onniscente⁷⁰. Come già accennato, Odradek occupa la posizione di soggetto solo a livello grammaticale; il soggetto effettivo è il padre di famiglia, è lo sguardo e la descrizione di quest'ultimo a determinare la nostra percezione e conoscenza di Odradek.

Nel 1966, avvertendo probabilmente tale lacuna nella ricerca, Pasley pubblica un altro scritto in cui approfondisce e integra lo studio intorno al racconto *Die Sorge des Hausvaters*, proponendone una possibile interpretazione⁷¹. La tesi riguardo alla mistificazione è confermata, diviene anzi condizione e premessa per la nuova indagine, ma lo spunto di riflessione è dato stavolta dalla prospettiva narrativa del brano. Pasley mette in relazione i racconti *Die Sorge des Hausvaters* e *Elf Söhne*: entrambi sono narrati dal punto di vista di un attento padre di famiglia – Odradek non è propriamente un figlio ma anch'esso, sostiene Pasley, appare a ben vedere come «Karikatur eines mißratenen Familienmitglieds»⁷² (definizione attribuibile del resto anche all'incrocio agnello-gatto-cane). L'adozione di tale prospettiva è un'eccezione da parte di Kafka che nel trattare la problematica dell'estraniamento, dell'auto-alienazione (il tema centrale, afferma Pasley, è sempre il medesimo) si serve invece per lo più del punto di vista del figlio sottomesso (gli esempi sono noti e numerosi). L'ipotesi è che il racconto non sia pertanto solo una mistificazione e che dietro la metafora della paternità letteraria si celi anche un altro significato.

Riporto brevemente di seguito la tesi interpretativa di Pasley. Kafka iniziò la scrittura del racconto *Der Jäger Gracchus* nel gennaio del 1917. Lavorò alla storia per alcuni mesi, come testimoniano i numerosi frammenti a esso dedicati all'interno degli *Oktavhefte* B e D. Il racconto risultava però composito, molto eterogeneo, talvolta contraddittorio, tanto che nell'aprile del 1917 Kafka rinunciò a ogni tentativo di dare una forma definitiva al racconto che non si lasciava assolutamente comporre. Proprio la stesura a più riprese è però la prova inequivocabile di quanto Kafka credesse nel valore del racconto e tenesse alla sua riuscita. Questo perché nella vicenda del Cacciatore Gracco, uomo morto e insieme vivo, che non partecipa né della vita terrena né dell'aldilà, Kafka aveva trovato un'immagine adeguata della propria esistenza. Che il racconto fosse destinato a rimanere frammento era per l'autore motivo di amarezza, tanto che il suo *Vatergefühl* letterario lo condusse ben presto alla stesura di un altro testo, *Die Sorge des Hausvaters* per l'appunto, in cui raccontare l'insoddisfazione e insieme il dispiacere causato dal destino di quel difficile racconto-figlio. Nel momento in cui Kafka esaminava *Der Jäger Gracchus* criticamente e con distacco, si accorse però che le mancanze del testo (l'incompletezza, la contraddittorietà, l'incoerenza) erano anch'esse aspetti della propria vita, della propria interiorità. In sostanza: la problematica che Kafka si prefiggeva di affrontare nel racconto *Der Jäger Gracchus* (dunque la riflessione sulla propria esistenza) aveva finito per intaccare e contagiare la forma stessa del racconto. Inoltre, guardare il racconto *Der Jäger Gracchus* come figlio non riuscito, mettersi insomma nei panni di un padre alle prese con un figlio fallito, ha – secondo Pasley

⁷⁰ H. Hillmann, *Das Sorgenkind Odradek*, cit., p. 198.

⁷¹ M. Pasley, *Die Sorge des Hausvaters*, «Akzente», 13, 1966, pp. 303-309.

⁷² *Ivi*, p. 304.

– risvegliato in Kafka il profondo senso di colpa nei confronti del padre. Ricapitolando: come in un complesso gioco di specchi e riflessi, l'Odradek di cui si narra in *Die Sorge des Hausvaters* è sì un'allusione al racconto *Der Jäger Gracchus*, ma – anzi proprio in virtù di ciò – è anche un'immagine dell'esistenza (letteraria) di Kafka, vista per giunta da una prospettiva paterna, vale a dire 'normale', il che rende l'esistenza del figlio ancora più incomprensibile.

Che Kafka possa aver sintetizzato in Odradek (un rocchetto da refe piatto a forma di stella) un'immagine della propria esistenza non stupisce, sostiene sempre Pasley, se si considera la seguente annotazione diaristica, in data 5 dicembre 1914, in cui l'autore scriveva:

Mein Verhältnis zu der Familie bekommt nur dann einen einheitlichen Sinn, wenn ich mich als das Verderben der Familie auffasse. Es ist die einzige organische, alles Erstaunliche glatt überwindende Erklärung, die es gibt. Es ist auch die einzige tätige Verbindung, die augenblicklich von mir aus mit der Familie besteht, denn im übrigen bin ich gefühlsmäßig gänzlich von ihr abgetrennt, allerdings nicht durchgreifender als vielleicht von der ganzen Welt. (Ein Bild meiner Existenz in dieser Hinsicht gibt eine nutzlose, mit Schnee und Reif überdeckte, schief in den Erdboden leicht eingebohrte Stange auf einem bis in die Tiefe aufgewühlten Feld am Rande einer großen Ebene in einer dunklen Winternacht)⁷³.

In rapporto alla famiglia di Felice, dopo la rottura del primo fidanzamento, Kafka sintetizza la propria esistenza nell'immagine di un inutile bastone incrostato di neve e brina, piantato obliquamente in un terreno profondamente sconvolto, al margine di una vasta pianura, in una buia notte invernale (si notino le numerose antinomie: il bastone è obliquo rispetto alla pianura, è infilato appena nella superficie di un terreno che è profondamente sconvolto, è bianco perché incrostato di neve in una notte buia)⁷⁴. Anche nelle pagine di diario, in riferimento alla propria esistenza, Kafka non fornisce spiegazioni ma solo immagini. Esattamente come l'io narrante di *Eine Kreuzung* che non risponde alle domande riguardanti il suo strano animale ma si limita a mostrarlo: «Ich gebe mir auch keine Mühe, sondern begnüge mich ohne weitere Erklärungen damit, das zu zeigen was ich habe»⁷⁵.

* * *

All'interno della trattazione rivolta al racconto *Eine Kreuzung* si è dedicato uno spazio al brano *Die Sorge des Hausvaters* da una parte, come premesso, per dare rilievo

⁷³ KKAT, pp. 704-705; *Confessioni e diari*, p. 508.

⁷⁴ In particolare l'inverno come metafora dell'allontanamento del singolo rispetto alla società, come espressione di solitudine, distacco, è un *topos* ricorrente in Kafka, si pensi ai racconti *Ein Landarzt*, *Der Kübelreiter*, al romanzo *Das Schloß*, così il motivo della vasta pianura, come appare ad esempio nel brano *Erinnerung an die Kaldabahn* e nel racconto *Das Urteil*, in entrambi lo sfondo è la Russia, a sua volta immediatamente associata al freddo. Si pensi infine al brano intitolato *Die Bäume*, contenuto nella raccolta di prose brevi *Betrachtung* (tratto dall'intermezzo di *Beschreibung eines Kampfes*), in cui Kafka fornisce un'immagine dell'esistenza umana servendosi in parte della stessa costellazione di elementi utilizzata nell'annotazione diaristica. Il brano recita (KKAD, p. 33; *Racconti*, p. 133): «Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar».

⁷⁵ KKAN I, p. 373; *Racconti*, p. 422.

alle numerose analogie esistenti tra i due testi, il cui confronto, aumentando gli spunti di riflessione, non può che condurre a più interessanti considerazioni; dall'altra perché si avesse modo di contestualizzare maggiormente il racconto e, anche alla luce del lavoro condotto da Pasley sul brano *Die Sorge des Hausvaters*, spianare la strada alla lettura che si intende suggerire, vale a dire quella che nel racconto *Eine Kreuzung* vede tematizzato il rapporto tra Kafka e la sua opera, Kafka e la scrittura.

Vediamo quali sono gli elementi in grado di avvalorare tale tesi. Tra l'io narrante e lo strano incrocio ricevuto in eredità si sviluppa un rapporto simile a quello tra genitore e figlio, sebbene l'incrocio (di cui pure si dice possieda «Menschenaugen» e «Menschenehrgeiz»), non sia un essere umano. Più precisamente, l'io narrante, come già osservato, sembra essere connotato come femminile, come materno: «Ich nähre es mit süßer Milch, die bekommt ihm am bestens»⁷⁶ si legge, oppure «In meinen Schooß kennt das Tier weder Angst noch Verfolgungslust. An mich angeschmiegt fühlt es sich am wohlsten»⁷⁷. Nel racconto *Elf Söhne* Kafka parla dei suoi scritti come dei suoi figli da una prospettiva paterna⁷⁸, ma l'immagine che in realtà Kafka predilige per indicare il processo della creazione letteraria è quella della maternità, della gravidanza e di conseguenza la metafora della nascita. Soprattutto i diari sono ricchi di tali riferimenti. Del racconto *Das Urteil*, particolarmente amato e apprezzato dall'autore, Kafka scrive nei diari: «[...] die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen und nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann und Lust dazu hat»⁷⁹. Il rapporto tra lo scrittore e il suo testo 'partorito' è per Kafka caratterizzato dalla stessa identità organica che esiste tra la donna e il figlio che nasce dal suo grembo. Nel marzo del 1923, in una lettera all'amico Robert Klopstock, riferendosi alla scrittura, Kafka si avvale nuovamente della metafora della gravidanza: «Dieses Schreiben ist mir [...] das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn [...] oder wie einer Frau ihre Schwangerschaft»⁸⁰. Più in generale, anche quando definisce la propria vita come «Zögern vor der Geburt»⁸¹, Kafka non fa che descrivere la sua situazione esistenziale inserendola in un contesto, la nascita, che è innanzitutto esperienza corporea. Anche a Gustav Janouch dirà: «Ich bin noch nicht geboren» e della poesia riferirà similmente: «Nur das Geborene lebt. Alles andere ist eitel: Literatur ohne Existenzberechtigung»⁸².

Nel denotare i propri scritti come figli Kafka allude pertanto non soltanto all'importanza che questi rivestono per il genitore ma alla corporeità dei testi stessi («[...] nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann»), al loro carattere biologico, vivente. Questa organicità, a sua volta, comporta da una parte una certa indipendenza dei testi dall'autore che li ha messi al mondo, dall'altra però, in quanto 'consanguinei', dunque affini, un legame forte, inscindibile (si pensi all'annotazione diaristica del novembre 1911 con cui si è aperto il capitolo).

⁷⁶ KKAN I, p. 373; *Racconti*, p. 422.

⁷⁷ KKAN I, pp. 373-374; *Racconti*, p. 423.

⁷⁸ Pasley ricorda tra l'altro come anche Charles Dickens nella prefazione al suo *David Copperfield* (un'opera tra le più amate da Kafka) si fosse riferito al romanzo come al suo «favourite child», cfr. M. Pasley, *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*, cit., p. 21.

⁷⁹ KKAT, p. 491; *Confessioni e diari*, p. 376.

⁸⁰ KB, p. 431; *Lettere*, p. 515.

⁸¹ KKAT, p. 888; *Confessioni e diari*, p. 613.

⁸² G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, cit., p. 32; *Confessioni e diari*, p. 1078.

Dell'incrocio agnello-gatto-cane si dice: «(*Es ist*) gar nicht von mir zu trennen»⁸³. Separarlo dal suo proprietario è sì impossibile ma al contrario di quanto Kafka si augurava di raggiungere con la scrittura, l'animale-racconto *Eine Kreuzung* non è un suo parente di sangue, la strana creatura non ne possiede forse alcuno (presso la famiglia dell'io narrante ha soltanto trovato protezione), e in quanto ibrido, incrocio di nature assolutamente incompatibili, è tutt'altro che un figlio sano ed equilibrato ma anzi totalmente incapace di vivere (si dice che abbia l'inquietudine di entrambi gli animali, l'agnello e il gatto, e la sua stessa pelle gli sia divenuta perciò troppo stretta). L'animale è piuttosto un aborto, tanto che il suo stesso padrone considera la morte la cosa per lui migliore, sebbene non possa concedergliela con le proprie mani. Fingerhut ha visto in questa ambivalenza da parte dell'io narrante nei confronti della strana bestia un'anticipazione delle disposizioni testamentarie di Kafka riguardo alla propria opera di cui si dichiarava complessivamente scontento: lo scrittore ne ordinava sì la distruzione, ma lo faceva rivolgendosi al suo migliore amico dal quale per anni era stato spronato affinché pubblicasse i suoi scritti, ed era pertanto consapevole che la sua preghiera non sarebbe stata soddisfatta⁸⁴.

Oltre a una reciproca appartenenza – l'io narrante possiede l'incrocio per legge e se ne prende cura come di un figlio; l'animale, dal canto suo, appaga il bisogno di protezione solo presso l'uomo, dato che questo costituisce per lui l'unico legame con il mondo – vi è anche identificazione, come sintetizza la scena delle lacrime. Quando l'uomo è in difficoltà negli affari vede gocciolare lacrime dai baffi dell'animale e si domanda perciò se la strana creatura non abbia anche ambizioni umane. Ma le lacrime scorte casualmente sui lunghi baffi dell'animale non sono che le lacrime versate dai suoi stessi occhi, scese fino a posarsi sulla creatura tenuta in grembo, lacrime di cui tuttavia l'io narrante non è conscio. O come un sismografo⁸⁵, l'animale è in grado attraverso le lacrime di registrare lo stato d'animo del proprio padrone, esattamente come

⁸³ KKAN I, p. 374; *Racconti*, p. 423.

⁸⁴ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 111. Kafka comunicò per iscritto il proprio testamento letterario a Brod due volte. La prima volta, presumibilmente tra l'autunno e l'inverno del 1921, Kafka scrive su un foglietto, ritrovato da Max Brod tra le proprie carte dopo la morte di Kafka (*Max Brod/Franz Kafka: Eine Freundschaft. Briefwechsel*, a cura di M. Pasley, Fischer, Francoforte sul Meno 1989, p. 365; *Lettere*, p. 620): «Liebster Max, meine letzte Bitte. Alles, was sich in meinem Nachlaß (also im Buchkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch, zu Hause und im Büro, oder wohin sonst irgend etwas vertragen worden sein sollte und Dir auffällt) an Tagebüchern, Manuskripten, Briefen, fremden und eigenem, Gezeichnetem und so weiter findet, restlos und ungelesen zu verbrennen, ebenso alles Geschriebene oder Gezeichnete, das Du oder andre, die Du in meinem Namen darum bitten sollst, haben. Briefe, die man Dir nicht übergeben will, soll man wenigstens selbst verbrennen sich verpflichten». Nella lettera datata 29 novembre 1922 si legge (*Ivi*, pp. 421-422; *Lettere*, pp. 620-621): «Von allem, was ich geschrieben habe, gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler. (Die Paar Exemplare der »Betrachtung« mögen bleiben, ich will niemandem die Mühe des Einstampfens machen, aber neu gedruckt darf nichts daraus werden.) Wenn ich sage, daß jene Bücher und die Erzählung gelten, so meine ich damit nicht, daß ich den Wunsch habe, sie mögen neu gedruckt und künftigen Zeiten überliefert werden, im Gegenteil, sollten sie ganz verlorengehen, entspricht dieses meinem eigentlichen Wunsch. Nur hindere ich, da sie schon einmal da sein, niemanden daran, sie zu erhalten, wenn er dazu Lust hat. Dagegen ist alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt (in Zeitschriften Gedrucktes, im Manuskript oder in Briefen) ausnahmslos, soweit es erreichbar oder durch Bitten von den Adressaten zu erhalten ist [...] – alles dieses ist ausnahmslos, am liebsten ungelesen (doch wehere ich Dir nicht hineinzuschauen, am liebsten wäre es mir allerdings, wenn Du es nicht tust, jedenfalls aber darf niemand anderer hineinschauen) – alles dieses ist ausnahmslos zu verbrennen, und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich».

⁸⁵ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 111.

l'opera d'arte non è che una 'registrazione' dei moti dell'anima dell'autore prima ancora che questi giungano alla percezione della coscienza. Così ad esempio è solo a distanza di mesi dalla stesura del racconto *Das Urteil*, 'creatura perfetta', che a Kafka divengono chiari i rapporti e i collegamenti presenti al suo interno («Anlässlich der Korrektur des Urteils schreibe ich alle Beziehungen auf, die mir in der Geschichte klar geworden sind, soweit ich sie gegenwärtig habe»⁸⁶). Un'immagine notevole dunque, quelle delle lacrime, per significare quanto l'uomo e il suo animale siano un tutt'uno, quanto lo strano incrocio sia una sorta di escrescenza, un suo stesso prolungamento che, appunto, non vuole e non può separarsi da lui.

Con il racconto *Eine Kreuzung* Kafka sembra insomma smentire quanto riportato nell'annotazione diaristica del novembre 1911, in cui – riferendosi alla sua futura produzione letteraria – egli dichiarava che ogni opera conclusa e ben costruita sarebbe stata per così dire inseparabile da lui, avrebbe formato con il suo scrittore un tutt'uno inscindibile, mentre i frammenti sparsi sarebbero rimasti al contrario dei bastardi, dei vagabondi, staccati da chi pure li aveva messi al mondo. Il cambiamento non stupisce dato che, come già sottolineato nel primo paragrafo, la scrittura del periodo compreso tra la fine del 1916 e il 1917, se anche produttiva, si sviluppa sempre e comunque sotto il segno della frammentarietà.

Se, d'altra parte, tra scrittura e vita si verifica in Kafka una congruenza e se davvero è possibile, come si ipotizza, che dietro l'immagine dell'incrocio agnello-gatto-cane si celi un riferimento all'opera di Kafka così come questa appariva agli occhi del suo stesso scrittore, è allora altrettanto plausibile e legittimo vedere nell'incrocio un'immagine dell'interiorità dell'autore. Nel dicembre del 1911 Kafka annotava:

Ich habe jetzt und hatte schon Nachmittag ein großes Verlangen, meinen ganzen bangen Zustand ganz aus mir herauszuschreiben und ebenso wie er aus der Tiefe kommt in die Tiefe des Papiers hinein oder es so niederzuschreiben daß ich das Geschriebene vollständig in mich einbeziehen könnte⁸⁷.

Kafka desidera tirare fuori da sé la sua ansietà⁸⁸ mettendola per iscritto e così com'è dal profondo del suo essere che essa proviene, altrettanto profondamente trasferirla sulla carta⁸⁹, di modo che egli possa di nuovo, infine, assimilare interamente lo scritto dentro di sé. L'autore vuole giungere dunque alla completa identificazione di testo e interiorità, vuole che l'uno sia immagine e riflesso dell'altra⁹⁰. È in questo senso

⁸⁶ KKAT, p. 491; *Confessioni e diari*, p. 376.

⁸⁷ KKAT, p. 286; *Confessioni e diari*, pp. 278-279

⁸⁸ Si consideri a tal proposito il seguente passo tratto da una lettera a Minze Eisner, redatta presumibilmente nel luglio del 1920. Kafka parla del «nemico interiore» che vorrebbe poter tirare su dal profondo e tenere in grembo come un maialino vivo, si pensi alle analogie con il racconto *Eine Kreuzung* (KKAB IV, pp. 270-271; *Lettere*, p. 334): «Es ist eben der „innere Feind“ der zehrt und keine eigentliche Erholung zuläßt. Ja, wenn man ihn als lebendes Schweinchen auf den Schooß nehmen könnte, aber wer könnte den aus seiner Tiefe heraufholen. Doch ist das keine Klage; darüber klagen hieße über das Leben klagen und das wäre sehr dumm».

⁸⁹ Sempre a proposito del binomio carta e interiorità, nel 1903, nel mandare all'amico Oskar Pollak alcuni suoi scritti, Kafka concludeva la sua lettera scrivendo (KKAB I, p. 26; *Lettere*, p. 17): «Ich nehme ein Stück [...] von meinem Herzen, packe es sauber ein in ein paar Bogen beschriebenen Papiers und gebe es Dir».

⁹⁰ Così, ad esempio, a Felice Kafka scriveva del romanzo *Der Verschollene* (KKAB I, p. 330; *Lettere a Felice*, p. 152): «Mein Roman geht ja wenn auch langsam vorwärts nur ist sein Gesicht dem meinen schrecklich gleich».

che i suoi testi acquistano una dimensione autobiografica, che ha luogo quella coincidenza tra vita e opera. Eppure il mondo che Kafka sente di avere dentro è talmente vasto, talmente immenso che liberarlo e liberarsene vuol dire «spezzarsi»:

Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe. Aber wie mich befreien und sie befreien ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar⁹¹.

Laddove «spezzarsi» è sinonimo di sacrificarsi, privarsi della vita votandola interamente alla scrittura. Se, come Kafka, ci avvalessimo anche noi della metafora della gravidanza, Kafka ci apparirebbe allora come una donna a cui il parto (letterario) costa 'ogni volta' la vita. A tal proposito, nelle pagine dello *Hungerkünstlerheft*, dell'estate del 1922, si trova una singolare annotazione, su cui si tornerà anche più avanti. Si legge:

Ich habe seitjeher einen gewissen Verdacht gegen mich gehabt [...] es ist ein Verdacht, der sich vielleicht nur zeitweilig, nur nach langen Zwischenpausen, nur bei kleinen zufälligen Gelegenheit äußert, der aber doch lebendig ist, wenn er einmal ruht, nicht verschwunden ist sondern Kräfte sammelt, in günstiger Stunde mit einem Sprung aus winzigem Unbehagen ein großer wilder böser keine Fessel mehr ertragender Verdacht werden kann [...]. Ich fühle seine Regung wie die Schwangere die Bewegung des Kindes fühlt und ich weiß außerdem, daß ich seine wirkliche Geburt nicht überleben werde. Lebe schöner Verdacht, großer mächtiger Gott, und laß mich sterben, der ich Dich geboren habe, der Du dich von mir gebären ließest⁹².

Se i singoli testi assumono una dimensione autobiografica, la scrittura in generale ne assume allora una esistenziale⁹³. Nel 1913 Kafka spiegava a Felice: «Nicht ein Hang zum Schreiben, Du liebste Felice, kein Hang, sondern durchaus ich selbst. Ein Hang ist auszureißen oder niederzudrücken. Aber dieses bin ich selbst»⁹⁴. Pochi giorni dopo, in una lettera al padre di lei, Kafka scriveva similmente: «Mein ganzes Wesen ist auf Litteratur gerichtet, diese Richtung habe ich bis zu meinem 30ten Jahr genau festgehalten; wenn ich sie einmal verlasse, lebe ich eben nicht mehr»⁹⁵.

L'incrocio è pertanto simbolo della scrittura di Kafka, della sua opera, della sua interiorità e infine di se stesso. Nel 1913 Kafka scriveva, sempre a Felice:

Dieses stürmische oder sich wälzende oder sumpfige Innere sind ja wir selbst, aber auf dem im Geheimem sich vollziehenden Weg, auf dem die Worte aus uns hervorgetrieben werden, wird die Selbsterkenntnis an den Tag gebracht und wenn sie auch noch immer verhüllt ist, so ist sie doch vor uns und ein herrlicher oder schrecklicher Anblick⁹⁶.

⁹¹ KKAT, p. 562; *Confessioni e diari*, p. 385.

⁹² KKAN II, p. 422; *Confessioni e diari*, pp. 991-992.

⁹³ La dimensione esistenziale della scrittura è confermata dal fatto che in Kafka non si avverte più alcuna differenza tra *Schreiben* e *Dichten*, scrivere e poetare. Kafka usa la parola *Schreiben* nella sua forma sostantivata e considera letteratura tutto ciò che scrive (cfr. A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, cit., p. 17 sgg.).

⁹⁴ KKAB II, p. 269; *Lettere a Felice*, p. 461.

⁹⁵ KKAB II, p. 273; *Lettere a Felice*, p. 467.

⁹⁶ KKAB II, p. 99; *Lettere a Felice*, p. 297.

Dietro la straordinarietà dell'incrocio si cela la straordinarietà di Kafka stesso. Una straordinarietà che è innanzitutto un prodotto genetico, il frutto delle due opposte nature in lui riunite, quella paterna (Kafka) e quella materna (Löwy). Dagmar Fischer scrive a proposito di *Eine Kreuzung*:

Ausgangspunkt ist Kafkas Erbanlage, die er von seinen Eltern mitgekommen hat. [...] Er hält ein mißgebildetes Wesen auf seinem Schoß, es ist je zur Hälfte Katze und Lamm. Beide neutralisieren sich und sind lebensunfähig. In ein Wesen hat die Natur den Jäger und sein Opfer gegeben. [...] Die Raubkatze versinnbildlicht das väterliche Erbe, das Lamm ist die mütterliche Seite. Diese zwitterhafte Wesen besteht sowohl aus dem Feind als auch aus dessen Opfer. [...] Das Wesen in der „Kreuzung“ ist Kafka selbst⁹⁷.

Kafka si sente vittima del proprio bagaglio ereditario. Nella lettera al padre scrive ad esempio:

[...] ich, um es sehr abgekürzt ausdrücken, ein Löwy mit einem gewissen Kafka'schen Fond, der aber nicht durch den Kafka'schen Lebens-, Geschäft-, Eroberungswillen in Bewegung gesetzt wird, sondern durch einen Löwy'schen Stachel, der geheimer, scheuer, in anderer Richtung wirkt und oft überhaupt aussetzt⁹⁸.

Egli si considera fondamentalmente un Löwy a cui pure non mancano tuttavia degli elementi kafkiani, quelli che il padre avrebbe appunto voluto vedere emergere nel figlio. Le qualità che Hermann Kafka infatti stimava nella moglie, la docilità, la remissività, e ancora la debolezza, la sottomissione, erano al contrario motivo di disprezzo nel figlio maschio, esattamente come gli elementi kafkiani non erano invece apprezzati dal padre quando si manifestavano in una donna, da qui il rapporto conflittuale anche con la figlia minore Ottilia.

«Wenn ich in dem besonderen Unglücksverhältnis, in welchem ich zu Dir stehe, selbständig werden will, muß ich etwas tun, was möglichst gar keine Beziehung zu Dir hat»⁹⁹. Kafka non può vivere nel mondo del padre, per liberarsi del rapporto infelice che lo lega a lui, deve anzi creare per sé un spazio in cui non esistano punti di contatto con il mondo paterno. La letteratura è la sua vocazione e costituisce insieme questa agognata e necessaria *Gegenwelt* in cui gli è permesso evadere dalla cerchia paterna, essere libero, anche se poi ammette:

Natürlich war es eine Täuschung, ich war nicht oder allergünstigsten Falles noch nicht frei. Mein Schreiben handelte von Dir, ich klagte dort ja nur, was ich an Deiner Brust nicht klagen konnte. Es war ein absichtlich in die Länge gezogener Abschied von Dir¹⁰⁰.

⁹⁷ D. Fischer, *Franz Kafka – Der tyrannische Sohn. Andro-Sphinx – Ödipus- und Kastrationskomplex. Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa*, Lang, Francoforte sul Meno 2010, p. XLVIII. Già Robert Rochefort (cfr. R. R., *Kafka ou l'Irréductible Espoir*, Julliard, Parigi 1947, p. 16) e Hermann Pongs (cfr. H. P., *Franz Kafka. Dichter des Labirinth*, cit., p. 60) avevano visto nella due nature dell'incrocio il simbolo dell'eredità paterna e materna in Kafka.

⁹⁸ KKAN II, p. 146; *Confessioni e diari*, p. 641.

⁹⁹ KKAN II, p. 209; *Confessioni e diari*, p. 684.

¹⁰⁰ KKAN II, p. 192; *Confessioni e diari*, p. 672.

È in questo senso che, secondo Fingerhut, Kafka designa l'incrocio agnello-gatto-cane come un'eredità paterna. La sua scrittura è fortemente segnata dall'influsso paterno, e in una doppia valenza: da una parte perché l'attività letteraria si sviluppa come tentativo di liberazione e autoaffermazione dinanzi alla superiorità paterna che Kafka avverte come schiacciante, dall'altra perché presente tematicamente, come conflitto generazionale¹⁰¹.

Al bagaglio ereditario genetico si aggiunge il complesso retaggio religioso. Il padre di Kafka, si legge sempre nella lettera al padre, apparteneva a una generazione ebraica di transizione che col trasferimento dalla campagna alla città aveva finito col disinteressarsi di gran parte delle questioni religiose, ed era stata perciò incapace di trasmettere ai figli dei saldi valori spirituali. La posizione di Kafka, e quella della sua intera generazione, è perciò caratterizzata da un disorientamento, uno smarrimento spirituale¹⁰², ben sintetizzato dalle parole che Kafka scriverà a Max Brod in una lettera del giugno 1921, e in cui peraltro, in maniera estremamente acuta, Kafka mette in reciproca relazione l'ebraismo, la psicoanalisi, il complesso paterno e la scrittura:

Besser als die Psychoanalyse gefällt mir in diesem Fall die Erkenntnis, daß dieser Vaterkomplex, von dem sich mancher geistig nährt, nicht den unschuldigen Vater, sondern das Judentum des Vaters betrifft. Weg von Judentum, meist mit unklarer Zustimmung der Väter (diese Unklarheit war das Empörende), wollten die meisten, die deutsch zu schreiben anfangen, sie wollten es, aber mit den Hinterbeinchen klebten sie noch am Judentum des Vaters und mit den Vorderbeinchen fanden sie keinen neuen Boden. Die Verzweigung darüber war ihre Inspiration¹⁰³.

Kurt Weinberg riconosce pertanto nell'incrocio agnello-gatto-cane la contrapposizione tra ebraismo e cristianesimo, ebraismo e assimilazione, così come appariva in quella che Kafka stesso definì in un'occasione «unsere[] westjüdische[] Zeit»¹⁰⁴. Weinberg scrive: «Diese absurde Wahllosigkeit des vom Judentum und vom Christentum gleichermaßen bedrängten Göttlichen wird in *Eine Kreuzung* mit grausamem Humor dargestellt [...]. Das Kätzchen ist der erbärmliche Rest von Judentum, der vom Löwen

¹⁰¹ K.-H. Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 110.

¹⁰² Cfr. a tal proposito alcuni passi della lettera al padre (KKAN II, p. 185 sgg.; *Confessioni e diari*, p. 667 sgg.): «Ebenso wenig Rettung vor Dir fand ich im Judentum. Hier wäre ja an sich Rettung denkbar gewesen, oder noch mehr, es wäre denkbar gewesen, daß wir uns beide im Judentum gefunden hätten oder daß wir gar von dort einig ausgegangen wären. Aber was war das für Judentum, das ich von Dir bekam! [...] Wie man mit diesem Material etwas Besseres tun könnte, als es möglichst schnell loszuwerden, verstand ich nicht; gerade dieses Loswerden schien mir die pietätvollste Handlung zu sein. [...] Du hattest aus der kleinen ghettoartigen Dorfgemeinde wirklich noch etwas Judentum mitgebracht, es war nicht viel und verlor sich noch ein wenig in der Stadt und beim Militär, immerhin reichten noch die Eindrücke und Erinnerungen der Jugend knapp zu einer Art jüdischen Lebens aus, besonders da Du ja nicht viel derartige Hilfe brauchtest, sondern von einem sehr kräftigen Stamm warst und für Deine Person von religiösen Bedenken, wenn sie nicht mit gesellschaftlichen Bedenken sich sehr mischten, kaum erschüttert werden konntest. [...] Eine gewisse nachträgliche Bestätigung dieser Auffassung von deinem Judentum bekam ich durch Dein Verhalten in den letzten Jahren, als es Dir schien, daß ich mich mit jüdischen Dingen mehr beschäftigte. [...] Durch meine Vermittlung wurde Dir das Judentum abscheulich, jüdische Schriften unlesbar, sie „ekelten Dich an“. Das konnte bedeuten, daß Du darauf bestandest, nur gerade das Judentum wie Du es mir in meiner Kinderzeit gezeigt hattest, sei das einzig Richtige, darüber hinaus gebe es nichts».

¹⁰³ KB, p. 337; *Lettere*, p. 399.

¹⁰⁴ KKAB IV, p. 20; *Lettere*, p. 268.

Judas übriggeblieben ist; das Lämmchen repräsentiert das Christentum»¹⁰⁵. Lo strano animale, metà gatto e metà agnello, è insomma – anche – ‘un incrocio’ tra due fedi religiose, tra ebraismo e cristianesimo.

La figura che storicamente riunisce le due religioni è quella di Cristo, tra il Vecchio e il Nuovo Testamento, uomo ebreo e insieme testimonianza del dio cristiano, messia. Marianne Kroch mette in rilievo le analogie tra il messia biblico, il Cristo quale messia per i cristiani e l’incrocio kafkiano¹⁰⁶. Nell’Apocalisse di Giovanni il messia è presentato come leone e insieme agnello. Si legge: «Ecco, ha vinto il leone della tribù di Giuda [...] Poi vidi ritto in mezzo al trono circondato dai quattro esseri viventi e dai vegliardi di un Agnello, come immolato»¹⁰⁷. Del suo aspetto fisico, dei suoi capelli, degli occhi si dice: «I capelli della testa erano candidi, simili a lana candida, come neve. Aveva gli occhi fiammeggianti come fuoco»¹⁰⁸ (si pensi a quanto Kafka scrive dell’agnello-gattocane: «[...] die Augen, die flackernd und mild sind, das Fellhaar, das weich ist»). Nel Nuovo Testamento di Cristo è detto: «Egli, senza padre, senza madre, senza genealogia, senza principio di giorni né fine di vita»¹⁰⁹, così allo stesso modo dell’incrocio non si conosce né l’origine né la fine.

È possibile allora che Kafka abbia inteso il suo incrocio come una figura messianica?¹¹⁰ Si pensi ad esempio al titolo del racconto: potrebbe *Eine Kreuzung* essere un riferimento – e nemmeno troppo velato – alla *Kreuzigung* (crocifissione) di Cristo? E che lo scrittore abbia di conseguenza inteso la sua letteratura come promessa messianica? L’ipotesi non è da escludere. I diari, in particolare, testimoniano l’ambivalenza dell’atteggiamento di Kafka nei confronti della propria scrittura. Da una parte egli dà sfogo alla sfiducia, alla disistima più totale nei propri riguardi, si raffigura come una persona estremamente incapace, inetta. Avvalendosi proprio dell’immagine del cane, senza in realtà una menzione esplicita dell’animale ma attraverso una serie di espressioni ad esso immediatamente riconducibile, nel novembre del 1913 Kafka annotava ad esempio nei diari:

Ich werde wieder schreiben, aber wie viele Zweifel habe ich inzwischen an meinem Schreiben gehabt. Im Grunde bin ich ein unfähiger unwissender Mensch, der wenn er nicht gezwungen, ohne jedes eigene Verdienst, den Zwang kaum merkend, in

¹⁰⁵ K. Weinberg, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, cit., p. 123.

¹⁰⁶ M. Kroch, *Oberflächen- und Tiefenschicht im Werke Kafkas. Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur*, Elwert, Marburg 1974, p. 91 sgg.

¹⁰⁷ Apocalisse di Giovanni 5,5.

¹⁰⁸ *Ivi* 1,14.

¹⁰⁹ Lettera agli Ebrei 7,3.

¹¹⁰ Sempre Weinberg (cfr. K. W., *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, cit., pp. 236, 242, 316) e successivamente M. Kroch (cfr. M. K., *Oberflächen- und Tiefenschicht im Werke Kafkas. Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur*, cit., p. 149 sgg.) hanno visto ad esempio in Gregor Samsa una figura messianica e nella sua metamorfosi (una ‘trasfigurazione’ negativa, che inizia presumibilmente nel periodo di Avvento), nella sua morte (giunta verso la fine di marzo, dunque nel periodo pasquale, alle 3 del mattino) una deformazione grottesca della Passione di Cristo. Anche nel racconto *Das Urteil* Gerhard Kurz (cfr. G. K., *Metapher, Allegorie, Symbol*, ed. orig. 2004, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottinga 2009, p. 40) non esclude un’identificazione, svelata dall’esclamazione della donna di servizio, tra il protagonista Georg Bendemann e Cristo. Alla fine del racconto si legge (KKAD, pp. 60-61; *Racconti*, p. 153): «Auf der Treppe, über deren Stufen er wie über eine schiefe Fläche eilte, überrumpelte er seine Bedienerin, die im Begriffe war heraufzugehen, um die Wohnung nach der Nacht aufzuräumen. „Jesus!“ rief sie und verdeckte mit der Schürze das Gesicht, aber er war schon davon».

die Schule gegangen wäre, gerade imstande wäre in einer Hundehütte zu hocken, hinauszuspringen, wenn ihm Fraß gereicht wird und zurückzuspringen, wenn er es verschlungen hat¹¹¹.

Similmente, nell'aprile del 1915, Kafka scrive sulla sua inettitudine in generale: «Unfähigkeit mit Menschen zu leben, zu reden. Vollständiges Versinken in mich, Denken an mich. Stumpf, gedankenlos, ängstlich. Ich habe nichts mitzuteilen, niemals, niemandem»¹¹².

Da altre annotazioni diaristiche sembra invece emergere un'alta considerazione della propria persona, della propria scrittura, che avverte come un compito, un mandato, un incarico sacro. Si consideri ad esempio il seguente appunto, proprio del 1917: «Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie „Landarzt“ noch haben, [...] Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann»¹¹³; o l'annotazione del 1922 già citata precedentemente: «[...] ich weiß außerdem, daß ich seine wirkliche Geburt nicht überleben werde. Lebe schöner Verdacht, großer mächtiger Gott, und laß mich sterben, der ich Dich geboren habe, der Du dich von mir gebären ließest»¹¹⁴. In un frammento del 1920 Kafka parla esplicitamente di un mandato: «Es ist ein Mandat (nel manoscritto questa prima frase è sottolineata, nota dell'autrice). Ich kann meiner Natur nach nur ein Mandat übernehmen, das niemand mir gegeben hat. In diesem Widerspruch, immer nur in einem Widerspruch kann ich leben»¹¹⁵. Sollevare il mondo nel puro, nel vero, nell'immutabile, morire per aver dato alla luce un grande e potente dio; Kafka si sente sì investito di un compito messianico, che però nessun dio, nessuna divinità, nessuna autorità gli ha affidato ed è perciò un'impresa tanto più eccezionale: Kafka assume in sostanza un mandato di cui egli stesso è il mandante. Nello *Oktavheft H* scrive:

Es ist nicht Trägheit, böser Wille, Ungeschicklichkeit [...] welche mir alles mißlingen oder nicht einmal mißlingen lassen: Familienleben, Freundschaft, Ehe, Beruf, Litteratur, sondern es ist der Mangel des Bodens, der Luft, des Gebotes. Diesen zu schaffen ist meine Aufgabe [...] Ich bin Ende oder Anfang¹¹⁶.

Un'altra lunga annotazione diaristica, dal carattere spiccatamente artificioso, quasi circense, sembra riunire questa doppia e contrapposta concezione di sé come scrittore, questi due atteggiamenti di Kafka dinanzi alla propria arte. Si legge:

Ich mache Pläne. [...] Ich lade Himmel und Erde ein, sich an meinen Plänen zu beteiligen, aber ich vergesse nicht an die kleinen Leute, die aus jeder Seitengasse hervorzuziehen sind und die vorläufig meinen Plänen besser nützen können. [...] schon kommt hinter mir der ungeheure Wagen meiner Pläne angefahren, die erste kleine Plattform schiebt sich unter meine Füße, nackte Mädchen, wie auf

¹¹¹ KKAT, p. 593; *Confessioni e diari*, p. 404

¹¹² KKAT p. 734; *Confessioni e diari*, p. 528. Nel luglio del 1914 Kafka annotava con parole simili (KKAT, p. 663; *Confessioni e diari*, p. 476): «Meine Unfähigkeit zu denken, zu beobachten, festzustellen, mich zu erinnern, zu reden, mitzuleben wird immer größer, ich versteinere, ich muß das feststellen».

¹¹³ KKAT, p. 838; *Confessioni e diari*, p. 588.

¹¹⁴ KKAN II, p. 422; *Confessioni e diari*, pp. 991-992.

¹¹⁵ KKAN II, p. 320; *Confessioni e diari*, p. 894.

¹¹⁶ KKAN II, pp. 97-98; *Confessioni e diari*, pp. 750-751.

Carnevalswagen besserer Länder führen mich rücklings die Stufen empor, ich schwebe weil die Mädchen schweben und hebe meine Hand, die Ruhe befiehlt. Rosenbüsche stehn zu meiner Seite, Weihrauchflammen brennen, Lorbeerkränze werden herabgelassen, man streut Blumen vor und über mich, zwei Trompeter wie aus Steinquadern aufgebaut blasen Fanfaren kleines Volk läuft in Massen heran, [...] ich fühle die Grenze menschlicher Bemühungen und mache auf meiner Höhe aus eigenem Antrieb und plötzlich mich überkommenden Geschick das Kunststück eines vor vielen Jahren von mir bewunderten Schlangenmenschen, indem ich mich langsam zurückbeuge – eben versucht der Himmel aufzubrechen, um einer mir geltenden Erscheinung Raum zu geben, aber er stockt – den Kopf und Oberkörper zwischen meinen Beinen durchziehe und allmählich wieder als gerader Mensch auferstehe. War es die letzte Steigerung, die Menschen gegeben ist. Es scheint so, denn schon sehe ich aus allen Toren des tief und groß unter mir liegenden Landes die kleinen gehörnten Teufel sich herausdrängen, alles überlaufen, unter ihrem Schritt zerbricht alles in der Mitte, ihr Schwänze wischt alles aus, schon putzen 50 Teufelsschwänze mein Gesicht, der Boden wird weich, ich versinke mit einem Fuß, dann mit dem andern, die Schreie der Mädchen verfolgen mich in meine Tiefe, in die ich lotrecht versinke, durch einen Schacht, der genau den Durchmesser meines Körpers aber ein endlose Tiefe hat¹¹⁷.

In fondo al racconto *Eine Kreuzung*, si è visto, vi è il frammento in cui si narra la vicenda di un giovane che grazie al gatto ricevuto in eredità diviene sindaco di Londra. A questo seguono due brani tematicamente correlati tra di loro che trattano dell'ottava meraviglia del mondo, con molta probabilità di nuovo una metafora, un'allusione da parte di Kafka alla propria scrittura, e di nuovo sotto il segno dell'ambivalenza, della contraddittorietà: l'ottava meraviglia del mondo è nel primo frammento la voce («das Gerücht»), che da sempre accompagna la tradizione relativa alle sette meraviglie del mondo e su cui si sono riferite nel tempo molte cose anche contraddittorie¹¹⁸; nel secondo frammento è un'incredibile costruzione («das ungläubliche Bauwerk») che si erge su un nudo pavimento di pietra, dinanzi allo sgomento degli uomini (i futuri esegeti?) che appaiono da essa, dalla sua maestosità, quasi rimpiccioliti¹¹⁹.

3. Il cane Nimmermehr

Contenuto nello *Oktavheft E*, il brano *Ich habe drei Hunde* si fa risalire con ogni probabilità a un periodo compreso tra la metà di agosto e il 12 settembre del 1917, giorno del trasferimento a Zürau, in cui Kafka inizia la stesura del successivo quaderno in ottavo. Il brano risulta piuttosto enigmatico, tuttavia la datazione abbastanza precisa di cui si dispone e la presenza nello stesso quaderno di altri frammenti ad esso attinenti, concorrono ad agevolare la comprensione o almeno una proposta di interpretazione. Il brano, che si interrompe con una virgola, recita:

Ich habe drei Hunde: Halt ihn, Faß ihn und Nimmermehr. Halt ihn und Faß ihn sind gewöhnliche kleine Rattler und niemand würde auf sie aufmerksam werden, wenn sie allein wären, aber da ist noch Nimmermehr. Nimmermehr ist eine Bastarddogge

¹¹⁷ KKAT, pp. 526-528; *Confessioni e diari*, pp. 451-452. Probabilmente non è un caso che due mesi circa dopo quest'annotazione, risalente all'agosto del 1914, Kafka riprenda il lavoro al romanzo *Der Verschollene*, scrivendo per l'appunto, verso ottobre, il capitolo finale relativo al Teatro di Oklahoma.

¹¹⁸ KKAN I, pp. 374-375; *Confessioni e diari*, p. 702.

¹¹⁹ KKAN I, p. 375; *Confessioni e diari*, p. 702.

und sieht so aus wie es sich wohl bei sorgfältigster jahrhundertelanger Züchtung nicht hätte erzielen lassen. Nimmermehr ist ein Zigeuner,¹²⁰

L'io narrante afferma di avere tre cani¹²¹, di cui comunica i nomi: *Halt ihn*, *Faß ihn* e *Nimmermehr*. Non si tratta di normali nomi propri ma di nomi per così dire 'eloquenti', significativi: i primi due sono degli imperativi a cui si lega anche un pronome diretto maschile, l'ultimo un avverbio temporale¹²². Nessuno noterebbe i primi due cani, dice l'io narrante, se accanto a loro non ci fosse anche il terzo, Nimmermehr. Nimmermehr è un cane bastardo, è uno zingaro e uno scrupoloso allevamento di secoli, si dice, non sarebbe riuscito a dargli il suo attuale aspetto. In quanto bastardo, zingaro, il cane Nimmermehr si connota immediatamente come una creatura impura. Poco più avanti, in un altro breve frammento, compare nuovamente il suo nome. Si legge:

Alle meine freien Stunden verbringe ich mit Nimmermehr. Auf einem Ruhebett à la Madame Récamier, wie dieses Möbel in meine Mansarde heraufgekommen ist weiß ich nicht, vielleicht wollte es in eine Rumpelkammer und blieb schon zu sehr hergenommen, in meinem Zimmer¹²³.

Subito a seguire un altro passo relativo al cane Nimmermehr, di nuovo incompleto come dimostra la mancata punteggiatura:

Nimmermehr ist der Meinung, daß es so nicht mehr weitergehe und irgendein Ausweg gefunden werden müsse. Auch ich bin im Grunde dieser Meinung, aber ihm

¹²⁰ KKAN I, p. 412; *Confessioni e diari*, p. 766.

¹²¹ Come nella maggior parte dei casi il numero che nel manoscritto è scritto a cifra viene riportato nell'edizione critica a lettera. Malte Kleinwort (cfr. M. K., *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, cit., p. 146), il cui studio presta molta attenzione ai nomi propri scelti da Kafka, alle lettere dell'alfabeto, alla combinazione di lettere e sillabe, alle sigle, trova che le correzioni editoriali effettuate in questo frammento da parte della KKA, in questo caso da Malcolm Pasley (KKAN I Apparaturband, p. 125), non siano pertinenti. L'analisi del brano da parte di Kleinwort si fonda pertanto su una versione editoriale diversa, in cui sono conservate le abbreviazioni dei nomi, dunque le sigle, così come nel manoscritto, e che assumono a loro volta per lo studioso un significato diverso rispetto al nome scritto per esteso. Il frammento in questione diventa allora: «Ich habe 3 Hunde: Halt ihn Fass ihn und Nimmermehr. H. und F. sind gewöhnliche kleine Rattler und niemand würde auf sie aufmerksam werden, wenn sie allein wären, aber da ist noch N. N. ist eine Bastarddogge und sieht so aus wie es sich wohl bei sorgfältigster jahrhundertelanger Züchtung sich nicht hätte erzielen lassen. Nimmermehr ist ein Zigeuner».

¹²² Nei diari, tra il 15 e il 17 settembre 1917, si trova un'altra annotazione che recita (KKAT, p. 832): «Bulldogen, fünf, / Philipp, Franz, Adolf Isidor und Max». I cinque cani di cui si parla hanno stavolta nomi propri maschili – in un appunto del 1914 si parla invece di cinque cavalli dai nomi stavolta decisamente più altisonanti (KKAT, p. 512; *Confessioni e diari*, p. 441): «Da erhoben sich im Stall des Herrn von Grusenhof seine fünf Pferde Famos, Grasaffe, Tournemento, Rosina und Brabant». Di cinque cani si parla anche nello *Heft Jeder Mensch ist eigentümlich...*, che risale presumibilmente all'agosto del 1916 (quanto alla difficile datazione delle annotazioni comprese in questo breve quaderno cfr. KKAN II Apparaturband, pp. 35-40). Qui si legge: «Die Hütte des Jägers liegt verlassen im Bergwald. Dort lebt er während des Winters mit seinen fünf Hunden [...]». Lo stesso *Heft* si conclude con l'annotazione isolata della parola «Nimmermehr» (KKAN II, p. 28). Se si considera questa ricostruzione cronologica come esatta, si deve allora far risalire la prima menzione di Nimmermehr (non come cane, ma come parola, forse nome) a un periodo precedente rispetto al testo *Ich habe drei Hunde*.

¹²³ KKAN I, pp. 413-414; *Confessioni e diari*, p. 767.

gegenüber tue ich anders. Er lauft im Zimmer auf und ab, springt manchmal auf den Sessel, zerrt mit den Zähnen an dem Wurststückchen, das ich ihm hingelegt habe, schnippt es endlich mit der Pfote mir zu und beginnt wieder seinen Rundlauf¹²⁴

Nel racconto *Eine Kreuzung*, si ricorderà, l'io narrante – in un momento di difficoltà 'negli affari' (probabilmente un'allusione da parte di Kafka all'attività letteraria) – se ne stava su una sedia a dondolo con lo strano incrocio sulle ginocchia; in questo frammento l'io narrante dice di trascorrere tutte le sue ore libere¹²⁵ con il cane Nimmermehr, su un divano à la Madame Récamier¹²⁶ (di cui ignora la provenienza) nella propria mansarda. E come lo strano animale agnello-gatto-cane, anche il cane Nimmermehr balza qualche volta sulla sedia; a differenza dell'incrocio però, il cui tentativo di comunicazione fallisce (solo per essere compiacente l'uomo finge di aver capito e annuisce quando l'animale si avvicina con il muso all'orecchio e 'sembra' volergli comunicare qualcosa), Nimmermehr diviene effettivamente interlocutore dell'io narrante: «Nimmermehr ist der Meinung, daß es so nicht mehr weitergienge und irgendetwas Ausweg gefunden werden müsse».

Non è detto esplicitamente che Nimmermehr sia un cane parlante, eppure la sua opinione, vale a dire la necessità di una qualche via d'uscita, presuppone sia avvenuto tra i due un dialogo. La forma dialogica contraddistingue molti dei frammenti presenti nel breve *Oktavheft* E. Kafka sviluppa dialoghi tra parlanti che denomina ora A e B¹²⁷, ora K e N¹²⁸; altre volte, nella maggior parte dei casi, le due parti non hanno un nome, restano soltanto le battute di una conversazione¹²⁹. I diversi dialoghi presenti nello *Oktavheft* E rivelano una certa continuità di contenuto anche con quelli sviluppa-

¹²⁴ KKAN I, p. 141; *Confessioni e diari*, p. 767.

¹²⁵ Il frammento precedente esordisce con le stesse parole (KKAN I, p. 413): «Alle meine freien Stunden – es sind an sich sehr viele, aber allzuviele muß ich gegen meinen Willen verschlafen, um den Hunger zu ertragen».

¹²⁶ Quanto all'immagine di letti e divani, molto ricorrenti nell'opera di Kafka (si pensi già solo ai racconti *Das Urteil* e *Die Verwandlung*, ai romanzi *Der Verschollene* e *Der Proceß*), cfr. F. R. Kempf, *Das Bild des Bettes und seine Funktion in Franz Kafkas Romanen Amerika, Der Proceß und Das Schloß*, in G. P. Knapp e W. A. von Schmidt (a cura di), *Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65. Geburtstag*, Lang, Berna 1981, pp. 89-97; H.-G. Koch, *Kafkas Kanapee*, in H. D. Zimmermann (a cura di), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas »Der Proceß«*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992, pp. 85-94 e K. Jeziorkowski, *Das Bett*, in H. D. Zimmermann (a cura di), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas »Der Proceß«*, cit., pp. 95-107. Letti e divani rivestono una grande importanza non solo nell'opera ma in generale nella vita di Kafka. In una delle prime lettere a Felice, nell'ottobre del 1912, Kafka scrive (KKAB I, pp. 191-192; *Lettere a Felice*, p. 14): «(Ich) habe [...] den halben Tag im Bett, dem besten Ort für Trauer und Nachdenklichkeit, verbracht». Nell'aprile 1913, sempre in una lettera a Felice, Kafka definisce la propria esistenza come «Schreibtisch- und Kanapeeleben» (KKAB II, p. 164; *Lettere a Felice*, p. 361). Si consideri anche la lettera del 1916 a Max Brod, citata precedentemente (KKAB III, p. 173; *Lettere*, pp. 164-165): «[...] in dem andern (Zimmer) steht ein Kanapee, auf dem ich liege und mich von Milch und Honig nähre». Koch scrive (H.-G. K., *Kafkas Kanapee*, cit., p. 90): «Für Kafka ist das Kanapee der Ort, an dem er der Phantasie freien Lauf läßt, dabei unter Umständen aber auch Lösungen persönlicher Konflikte phantasiert». Si consideri a tal proposito anche l'annotazione diaristica analizzata nel primo capitolo: l'incubo del cane sul petto ha luogo sul divano.

¹²⁷ KKAN I, p. 400 sgg. I dialoghi tra A e B sono presenti anche nei diari, in un caso compare anche un terzo colloquante, C. Kafka ricomincia la scrittura dei diari proprio alla fine del luglio 1917, portandola avanti con una certa costanza fino ai primi di novembre dello stesso anno.

¹²⁸ KKAN I, pp. 402-403.

¹²⁹ KKAN I, pp. 402-405; nella traduzione italiana sono presenti solo alcuni dei frammenti, *Confessioni e diari*, p. 762.

ti parallelamente nei diari. Come tra l'io narrante e Nimmermehr, anche tra A e B, che sono chiaramente due volti di un io sdoppiato (il primo bisognoso del consiglio e l'aiuto del secondo), nei diari in data 6 agosto 1917 si parla nuovamente di una via d'uscita:

- A. Also kein Ausweg?
B. Ich habe keinen gefunden¹³⁰.

In un altro frammento isolato, di nuovo nello *Oktavheft E*, si legge analogamente: «Ich weiß keinen Ausweg»¹³¹ (*Ausweg* è la parola chiave anche all'interno del racconto *Ein Bericht für eine Akademie*, sempre del 1917: «Ich war zum erstenmal in meinem Leben ohne Ausweg»¹³² dice Rotpeter). Queste due ultime annotazioni precedono, se anche di poco, lo scoppio della malattia. Non è pertanto dalla malattia o quantomeno non in primo luogo da essa che Kafka cerca una via d'uscita. Presumibilmente a seguito dei due sbocchi di sangue nelle notti tra il 12 e il 13 e il 13 e il 14 agosto, Kafka annota nello *Oktavheft E*:

Falls ich in nächster Zeit sterben oder gänzlich lebensunfähig werden sollte – diese Möglichkeit ist groß da ich in den letzten zwei Nächten starken Bluthusten hatte – so darf ich sagen, daß ich mich selbst zerrissen habe. Wenn mein Vater früher in wilden aber leeren Drohungen zu sagen pflegte: Ich zerreiße Dich wie einen Fisch – tatsächlich berührte er mich nicht mit einem Finger – so verwirklicht sich jetzt die Drohung von ihm unabhängig. Die Welt – F. ist nur ihr Repräsentant – und mein Ich zerreißen in unlösbarem Widerstreit meinen Körper¹³³.

Alla duplicazione concretizzata nella forma dialogica, subentra, con il sopraggiungere della malattia, una tripartizione. Da una parte c'è il mondo, la società, in altre parole la vita normale di cui Felice (la donna, la futura moglie e famiglia) è la maggiore rappresentante¹³⁴, dall'altra il proprio io, che si è visto è insieme l'interiorità di Kafka e la sua scrittura. Questi, in costante lotta tra di loro, hanno dato luogo alla malattia che colpisce il corpo (il terzo elemento) ma si fa allo stesso tempo, per certi versi, liberazione, 'via d'uscita'. Un altro frammento nello *Oktavheft E*, in cui di nuovo si assiste a una tripartizione, a una lotta a due che finisce per logorare l'io, recita: «Was immer es auch sei, was mich zwischen den zwei Mühlsteinen, die mich sonst zerreiben, hervorzieht, empfinde ich vorausgesetzt daß es nicht allzu großen körperlichen Schmerz mit sich bringt, als Wohltat»¹³⁵.

Vediamo allora in che modo il mondo (Felice) e l'io (l'interiorità e la scrittura) avevano agito e interagito in quel determinato frangente di vita dell'autore.

Quasi tutte le informazioni che riguardano il secondo fidanzamento con Felice provengono da fonti indirette. Più in generale, considerata la scarsità di documenti relativi al 1917, è difficile definire con precisione il carattere della loro seconda relazione.

¹³⁰ KKAT, p. 821; *Confessioni e diari*, p. 579.

¹³¹ KKAN I, p. 401.

¹³² KKAD, p. 303; *Racconti*, p. 269.

¹³³ KKAN I, pp. 401-402; *Confessioni e diari*, p. 761.

¹³⁴ Nello *Oktavheft H* si legge similmente (KKAN II, p. 95; *Confessioni e diari*, p. 748): «Die Frau, noch schärfer ausgedrückt vielleicht die Ehe, ist der Repräsentant des Lebens mit dem Du Dich auseinandersetzen sollst».

¹³⁵ KKAN I, p. 405; *Confessioni e diari*, p. 762.

Al fidanzamento ufficiale, avvenuto questa volta a Praga i primi di luglio, seguirono come di consueto le visite ai parenti e agli amici¹³⁶, poi il viaggio ad Arad, in Ungheria, dove viveva una sorella di Felice (a Budapest Kafka ebbe anche modo di rivedere l'attore Isaak Löwy). Kafka tornerà a Praga da solo, passando da Vienna, dove trascorrerà una notte in albergo. Qui incontrerà l'autore Rudolf Fuchs (conosciuto a Praga tramite Franz Werfel) che Kafka aveva contattato per lettera nei giorni precedenti. Secondo la testimonianza di Fuchs, già a Vienna, il 16 luglio 1917, Kafka avrebbe parlato all'amico, seppure non esplicitamente, di una rottura o comunque dell'intenzione di rompere con Felice¹³⁷.

La via d'uscita tanto sospirata è allora molto probabilmente da ricondurre alle nuove angosce relative al matrimonio. In uno dei dialoghi appuntati nei diari, il parlante A chiede nuovamente consiglio al suo interlocutore B; ma non appena introduce l'argomento del discorso – la donna, la moglie – B lo interrompe, meravigliato e insieme scettico riguardo l'esistenza di una donna, tanto che quando per conferma gli domanda se ne possiede realmente una, A, come un bugiardo ormai smascherato, non è in grado di rispondere e tace:

- A. Ich werde also fragen
B. Bitte
A. Meine Frau –
B. Deine Frau?
A. Ja, ja
B. Das verstehe ich nicht. Du besitzt eine Frau?
A. ¹³⁸

Ancora una volta, con il fidanzamento ufficiale, a un passo dal matrimonio, Kafka è preso dalla disperazione («Es ist immer wieder der Gleiche, immer wieder der Gleiche»¹³⁹ annota nei diari). Tra la fine di luglio e i primi di agosto pare che Kafka abbia scritto a Felice due lettere, purtroppo non pervenute. Lettere che probabilmente la stessa Felice ricevette con ritardo o non ricevette affatto. Tutto ciò che sappiamo è che Kafka riceverà a sua volta delle lettere dalla fidanzata il 5 settembre, in un contesto che ormai, con il sopraggiungere della malattia (di cui Felice però non è ancora a conoscenza), appare agli occhi di Kafka molto cambiato. In quella occasione Kafka confi-

¹³⁶ Max Brod scrive a proposito del secondo fidanzamento di Kafka e Felice (M. B., *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit., p. 193): «[...] im darauffolgenden Sommer (*wurde*) eine Wohnung für das junge Paar gemietet, Möbel wurden gekauft und Franz machte mit F. bereits die konventionellen Antrittsbesuche bei Verwandten und Bekannten, fuhr auch nach Ungarn mit F. zu deren Schwester, nach Arad. Franz und die Konvention! – es war ein jämmerlicher Anblick, dabei gab er sich aber gewiß alle Mühe, der als richtig erkannten Konvention zu entsprechen. Es hätte ihn eine andere Partnerin vielleicht mit gewaltigem lachen von solchen Zwang erlöst. Doch ist es auch wieder fraglich, ob Franz solche Freiheit akzeptiert und gewollt hätte. – Einen formellen Besuch machten die zwei komischerweise auch bei mir (am 9. Juli 1917), – der Anblick der beiden ziemlich verlegenen Menschen, vor allem Franzens im ungewohnt hohen Stehkragen, hatte etwas Rührendes und zugleich Schauerliches».

¹³⁷ Cfr. H.-G. Koch (a cura di), «*Als Kafka mir entgegenkam...*». *Erinnerungen an Franz Kafka*, Wagenbach, Berlino 1995, p. 106.

¹³⁸ KKAT, p. 820; *Confessioni e diari*, p. 578.

¹³⁹ KKAT, p. 828.

derà a Max Brod: «Heute kamen Briefe von F., ruhig, freundlich, ohne jede Nachträglichkeit [...]. Schwer ist es jetzt ihr zu schreiben»¹⁴⁰.

Scrivere a Felice è certo difficile, eppure con lo scoppio della malattia, per quanto terribile (le possibilità di guarire dalla tubercolosi erano a quel tempo minime), Kafka si sente improvvisamente e inaspettatamente libero, svincolato. La diagnosi (Kafka si sottoporrà subito ad alcuni esami generici ma si recherà da uno specialista solo tre settimane dopo gli sbocchi di sangue) in realtà non sarà di tubercolosi, ma di un'inflammatione agli apici di entrambi i polmoni con rischio di tubercolosi. Tuttavia, fin da subito Kafka avverte la malattia come un rifugio, un sollievo, «un angelo custode»¹⁴¹. Il medico gli intima vivamente di farsi concedere una licenza dal lavoro e trascorrere un lungo periodo in campagna. Kafka comunicherà della malattia a Felice solo il 9 settembre, pochi giorni prima di trasferirsi a Zürau dalla sorella Ottila:

Das ist es also, was ich 4 Wochen, oder eigentlich nur eine Woche lang (die ganz bestimmten Diagnose ist nicht viel älter) verschwiegen. Arme liebe Felice – schrieb ich zuletzt; soll es das ständige Schlußwort meiner Briefe werden? Es ist kein Messer, das nur nach vorne sticht, es kreist und sticht auch zurück¹⁴².

Giunto a Zürau, Kafka inizia una fitta corrispondenza con gli amici più cari a Praga. A Max Brod scriverà:

Jedenfalls verhalte ich mich heute zu der Tuberkulose, wie ein Kind zu den Rockfalten der Mutter, an die es sich hält. Kommt die Krankheit von der Mutter, stimmt es noch besser und die Mutter hätte mir in ihrer unendlichen Sorgfalt, weit unter ihrem Verständnis der Sache, auch noch diesen Dienst getan (corsivo dell'autrice)¹⁴³.

In una lettera indirizzata a Oskar Baum si legge: «Vorläufig bin ich hier zufrieden und beginne mein neues Leben nicht ohne Zuversicht»¹⁴⁴.

La vita in campagna gli piace molto, soprattutto gli piace la libertà¹⁴⁵ di cui può godere lontano da Praga, lontano dal lavoro d'ufficio che da sempre detesta e – in fondo ha già deciso – lontano dall'ansia relativa al matrimonio, lontano da Felice¹⁴⁶. La tuber-

¹⁴⁰ KKAB III, p. 314; *Lettere*, p. 190.

¹⁴¹ KKAB III, p. 326; *Lettere*, p. 200. «(Ich) fühle die Krankheit in ihrer Anfangerscheinung mehr als Schutzengel denn als Teufel. Aber wahrscheinlich ist gerade die Entwicklung das Teuflische an der Sache und vielleicht erscheint dann im Rückblick das scheinbar Engelhafte als das Schlimmste».

¹⁴² KKAB III, p. 317; *Lettere a Felice*, p. 803. Dopo aver comunicato a Felice degli sbocchi di sangue e della diagnosi medica, Kafka le dirà tuttavia di non stare poi così male, di sentirsi anzi complessivamente meglio che in media negli ultimi anni, che le emicranie erano passate e che persino l'insonnia gli dava finalmente una tregua. Alla lettera del settembre 1917 ne seguiranno ancora due da Zürau, dove Felice andrà a fargli visita trascorrendovi un paio di giorni. Poi, nel dicembre 1917, il secondo e ormai definitivo scioglimento del fidanzamento.

¹⁴³ KKAB III, p. 319; *Lettere*, p. 191. Kafka utilizzerà la stessa immagine in una lettera a Felice (KKAB III, p. 334; *Lettere a Felice*, p. 806): «Das Blut stammt nicht aus der Lunge, sondern aus dem oder aus einem entscheidenden Stich eines Kämpfers. Dieser eine hat nun an der Tuberkulose eine Hilfe, so riesengroß etwa, wie ein Kind an den Rockfalten der Mutter».

¹⁴⁴ KKAB III, p. 320; *Lettere*, p. 192.

¹⁴⁵ KKAB III, p. 319; *Lettere*, p. 191. «[U]nd die Freiheit, die Freiheit vor allem».

¹⁴⁶ In data 19 settembre Kafka parla nei diari perfino di una lettera di addio inviata a Felice, anche questa purtroppo non pervenuta (KKAT, p. 832; *Confessioni e diari*, p. 584).

colosi, anzi, è il simbolo di un'altra ben più grave ferita, annota Kafka nei diari, la cui infiammazione porta appunto il nome di Felice (e la cui profondità, aggiunge, si chiama giustificazione)¹⁴⁷. Kafka esporrà la stessa interpretazione della malattia, la stessa autodiagnosi, anche in una lettera a Max Brod:

Allerdings ist hier noch die Wunde, deren Sinnbild nur die Lungenwunde ist. [...] Manchmal scheint es mir, Gehirn und Lunge hätten sich ohne mein Wissen verständigt. „So geht es nicht weiter“ hat das Gehirn gesagt und nach 5 Jahren hat sich die Lunge bereit erklärt zu helfen¹⁴⁸.

Com'era già avvenuto nel 1914, di nuovo l'angoscia relativa al matrimonio si ripercuote sulla scrittura che subisce infatti nell'estate del 1917 un calo d'intensità. Anche il procedimento che aveva trovato nella riflessione sulla scrittura e nella ripresa di temi e figure il motore principale di avanzamento sembra non funzionare più. In previsione della pubblicazione del racconto *In der Strafkolonie* Kafka tenta ripetutamente nei diari di lavorare al finale di cui non è soddisfatto. Tolta la figura del viaggiatore del racconto *In der Strafkolonie* non vi sono però altre elaborazioni, altri lavori, né il recupero di figure note¹⁴⁹. A questo proposito si trova nei diari un'annotazione molto interessante che vale la pena di riportare per intero. Si legge:

Ein unbrauchbarer Mensch. Ein Freund? Suche ich mir gegenwärtig zu machen, was er besitzt, so bleibt, bei günstigem Urteil allerdings nur, seine meiner Stimme gegenüber etwas tiefere Stimme. Rufe ich „Gerettet“, ich meine, wäre ich Robinson und rufe „Gerettet“, wiederholte er es mir seiner tiefern Stimme. Wäre ich Korah und rufe „Verloren“, wäre er gleich mit seiner tiefern Stimme dabei, es zu wiederholen. Es ermüdet allmählich immer diesen Baßgeiger mit sich zu führen. Dabei ist er selbst gar nicht munter bei der Sache, er wiederholte nur, weil er es muß und nichts anderes kann. Manchmal während meines Urlaubs, wenn ich einmal Zeit habe, diesen persönlichen Dingen mich zuzuwenden, berate ich mit ihm, in der Gartenlaube etwa, wie ich mich von ihm befreien könnte¹⁵⁰.

Kafka parla di un uomo inutile, forse un amico, ridotto a una voce un po' più bassa della sua, che ripete puntualmente ciò che egli dice, un contrabbassista che si porta dietro da tempo, di cui però è stanco e con il quale discorre infatti sul modo in cui potrebbe sbarazzarsi di lui. Non escludo che Kafka si riferisca qui ai personaggi dei suoi racconti, tutte sue copie e controfigure. Queste, che intervallate l'una dall'altra avevano popolato i primi quaderni in ottavo (si pensi in particolare alla figura del Cacciatore Gracco, a Rotpeter del racconto *Ein Bericht für eine Akademie* o al viaggiatore di *In der Strafkolonie*), gli appaiono d'improvviso inutilizzabili perché incapaci al momento di sostenerlo e servirlo nella scrittura. Da qui la speranza di potersene liberare al più presto¹⁵¹.

¹⁴⁷ KKAT, p. 831; *Confessioni e diari*, pp. 583-584.

¹⁴⁸ KKAB III, pp. 319-320; *Lettere*, p. 191.

¹⁴⁹ Unica eccezione nello *Oktavheft E* è un breve trafiletto relativo al racconto *Ein Bericht für eine Akademie* (KKAN I, pp. 415-416).

¹⁵⁰ KKAT, p. 813-814; *Confessioni e diari*, p. 574.

¹⁵¹ La ripresa dello stesso tema e degli stessi personaggi diviene anzi a un certo punto, nell'estate del 1917, delirante. Si consideri ad esempio il seguente frammento, uno degli ultimi relativi al racconto *In der Strafkolonie*, a cui come si è detto Kafka cercava disperatamente un nuovo finale (KKAT, pp. 823-824; *Confessioni e*

È al loro posto che nello *Oktavheft E* fa la sua comparsa la nuova figura del cane Nimmermehr.

Gli studi più recenti hanno visto nel nome *Nimmermehr* un richiamo al verso della nota lirica *The Raven* (1845) di Edgar Allan Poe: «Nevermore»¹⁵². Nella poesia dell'autore americano, l'io lirico, tormentato dalla sciagura della morte dell'amata Lenore, sente bussare alla sua stanza. Quando però va alla porta non trova nessuno: «'T is the wind and nothing more» dice per tranquillizzarsi¹⁵³. La terza volta che sente bussare e di nuovo apre la porta, vola però nella stanza un corvo, che va ad appollaiarsi sul busto marmoreo raffigurante la dea Pallade. «Nevermore», mai più, risponde il corvo quando l'io lirico gli chiede il nome, e «Nevermore» resterà l'unica parola che il corvo pronuncerà instancabilmente di risposta a tutte le domande dell'uomo: «Quoth the Raven "Nevermore"» recita il verso finale di molte strofe. Quando, nei versi conclusivi, il lettore – aiutato dalla costruzione impeccabile montata da parte del poeta¹⁵⁴ – comincia a riconoscere nella figura del corvo un simbolo (simbolo di morte, simbolo del ricordo,

diari, p. 580): «„Wie?“ sagte der Reisende plötzlich. War etwas vergessen? Ein Wort? Ein Griff? Eine Handreichung? Sehr möglich. Höchstwahrscheinlich. Ein grober Fehler in der Rechnung, eine grundverkehrte Auffassung, ein kreisendes tintenspritzender Strich geht durchs Ganze. Wer stellt aber richtig? Wo ist der Mann es richtig zu stellen. Wo ist der gute alte landsmännische Müller aus dem Norden, der die zwei grinsenden Kerle drüben zwischen die Mühlsteine stopft?». Nel prossimo capitolo citerò un altro appunto sempre relativo al racconto *In der Strafkolonie*, l'ennesimo tentativo di concludere il racconto, il più disperato, che va, questa volta, non a caso, in direzione di un divenire-animale, in particolare cane (a tal proposito si rimanda inoltre alla nota 46 a pagina 164).

¹⁵² Cfr. A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, cit., p. 217 e M. Kleinwort, *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, cit., p. 145. Nella biblioteca di Kafka non sono presenti volumi di Poe. Tuttavia, sostiene Kleinwort, Kafka lo conosceva e soprattutto conosceva la lirica *The Raven*, già solo per il fatto di aver avuto personalmente contatti con Alfred Kubin, l'illustratore di E. A. Poe, che Kafka conobbe nel 1911. Secondo Kleinwort anche i pochi e rari tentativi lirici del 1917-1918 (KKAN I Apparataband, p. 336 e KKAN II, p. 110 sgg.) possono essere ricondotti e scaturiti dalla lettura di alcune poesie del poeta americano.

¹⁵³ Un altro frammento del lascito kafkiano riprende evidentemente il motivo della lirica *The Raven* di E. A. Poe. Il brano recita (KKAN II, p. 20; *Confessioni e diari*, p. 834): «Es war gegen Abend, auf dem Lande, ich saß in meinem Giebelzimmer beim geschlossenen Fenster [...] Da klopfte es an das Fenster, ich schrak aus meinem Hindämmern auf, faßte mich dann und sagte laut: „Es ist nichts, der Wind rüttelt am Fenster.“ Als es wieder klopfte, sagte ich: „Ich weiß, es ist nur der Wind.“ Aber beim dritten Klopfen bat eine Stimme um Einlaß. „Es ist doch nur der Wind“, sagte ich, nahm die Lampe vom Kasten, zündete sie an und ließ den Fenstervorhang hinab. Da begann das ganze Fenster zu zittern und ein demütiges wortloses Klagen». Nello *Oktavheft H* si legge invece di un uccello entrato nella stanza (KKAN II, p. 111): «[...] eine Scheibe der Glastür die auf die Terrasse führte, brach in Stücke und ein Vogel, rotbraun wie ein Rebhuhn, aber größer und langschnäblig, flog ins Zimmer [...]». Più tardi, nel 1920, in un altro frammento si parla nuovamente di un corvo (KKAN II, p. 360; *Confessioni e diari*, p. 939): «Es war eine kleine Gesellschaft im engen Zimmer am Abend beim Tee. Ein Vogel umflog sie, ein Rabe, zupfte den Mädchen die Haare und tauchte den Schnabel in die Tassen. Sie kümmerten sich nicht um ihn, sangen und lachten, da wurde er kühner». Poco prima di questo frammento se ne trova annotato un altro, simile, in cui fa la sua comparsa l'immagine di un cane (in verità solo il suo abbaire). Si legge (KKAN II, p. 353; *Confessioni e diari*, p. 935): «Es war eine kleine Gesellschaft auf der erhöhten Terrasse unter dem von Säulen getragenen Dach. Drei Stufen führten zum Garten hinab. Vollmond war und warme Juninacht. Alle waren sehr lustig, wir lachten über alles; wenn in der Ferne ein Hund bellte, lachten wir darüber».

¹⁵⁴ Cfr. a tal proposito il saggio di E. A. Poe *The Philosophy of Composition*, in cui il poeta americano, prendendo come esempio proprio la famosa lirica *The Raven*, spiega il procedimento di creazione di un componimento poetico. L'intenzione è quella di dimostrare come non un singolo punto della composizione sia da ricondurre al caso o a un'intuizione momentanea, ma come l'opera vada compendosi anzi passo dopo passo con la precisione e la sequenzialità di un problema matematico.

punto di fuga di ogni speranza e insieme di ogni timore), il nome dell'animale, il corvo, non viene più menzionato: tutto ciò che rimane è la parola «Nevermore» e la sensazione raccapricciante provocata dal suo suono.

Anche Kafka, in altri frammenti, non parlerà più di un cane, ma solo di «Nimmermehr». Il quaderno *Jeder Mensch ist eigentümlich* si conclude ad esempio con l'annotazione isolata della parola «Nimmermehr»¹⁵⁵. Anche più tardi, in un quaderno scritto tra l'ottobre e il dicembre del 1922, si legge: «Nimmermehr, nimmermehr, kehrt Du wieder in die Städte, nimmermehr, nimmermehr tönt die große Glocke über Dir»¹⁵⁶.

Che nella scelta del nome Nimmermehr Kafka possa essersi ispirato alla lirica di Poe è tanto più probabile se si considera che nello stesso *Oktavheft E*, poche pagine prima dei frammenti relativi al cane Nimmermehr, trova menzione anche la figura di un corvo. Si legge:

Du Rabe, sagte ich, Du alter Unglücksrabe, was tust Du immerfort auf meinem Weg.
Wohin ich gehe, sitzt Du und sträubst die paar Federn. Lästig!
Ja, sagte er und gieng mit gesenktem Kopf vor mir auf und ab wie ein Lehrer beim Vortrag, es ist richtig, es ist mir selbst schon fast unbehaglich. Warum frage ich mich¹⁵⁷

Nel frammento che segue quello appena citato non si menziona più l'animale, il vecchio corvo del malaugurio, eppure i due brani, entrambi in forma dialogica, sono indubbiamente in connessione:

Du alter Hallunke, wie wäre es wenn, wenn wir hier einmal Ordnung schaffen?
Nein, nein, dagegen würde ich mich sehr wehren.
Daran zweifle ich nicht. Trotzdem wirst Du beseitigt werden müssen.
Ich werde meine Verwandten holen.
Auch das habe ich mich erwartet. Auch sie wird man gegen die Wand werfen müssen¹⁵⁸.

In entrambi i brevi dialoghi il parlante si rivolge al suo interlocutore come a una presenza molesta, da cui si sente perseguitato, minacciato; si noti peraltro la sfumatura ironica nelle parole del corvo che confessa quanto la situazione sia divenuta imbarazzante e fastidiosa ormai anche per lui. Nel secondo passo si parla dell'eliminazione dell'interlocutore, la vecchia canaglia, il mascalzone che – contrariamente all'atteggiamento quasi indifferente del corvo – avverte però, si difenderà con le unghie e con i denti e si farà forte del sostegno di tutti i suoi parenti¹⁵⁹.

¹⁵⁵ KKAN II, p. 28.

¹⁵⁶ KKAN II, p. 525; *Confessioni e diari*, p. 868.

¹⁵⁷ KKAN I, p. 403; *Confessioni e diari*, p. 762. Più tardi, nel 1921, Kafka utilizzerà l'immagine del corvo in riferimento alla propria situazione interiore. Si legge nei diari (KKAT, pp. 865-866; *Confessioni e diari*, p. 598): «Ich glaube nicht, daß es Leute gibt, deren innere Lage ähnlich der meinen ist, immerhin kann ich mir solche Menschen vorstellen, aber daß um ihren Kopf so wie um meinen immerfort der heimlich Rabe fliegt, das kann ich mir nicht einmal vorstellen». Anche di Poseidone, nello *Oktavheft H*, scriverà (KKAN II, p. 109; *Confessioni e diari*, p. 758): «Poseidon war überdrüssig seiner Meere. Der Dreizack entfiel ihm. Still saß er an felsiger Küste und eine von seiner Gegenwart betäubte Möwe zog schwankende Kreise um sein Haupt».

¹⁵⁸ KKAN I, pp. 404-405; *Confessioni e diari*, p. 762.

¹⁵⁹ I parenti («meine Verwandten») a cui l'interlocutore, comunica, andrà a chiedere rinforzi per difendersi dal parlante che vuole eliminarlo, sono secondo Malte Kleinwort un riferimento alle varie raffigurazioni

Se la lente attraverso la quale si leggono tali frammenti è quella della scrittura, più precisamente del problema del processo creativo, è allora nuovamente possibile interpretare la figura del corvo del malaugurio e quella dell'interlocutore anonimo a cui ci si rivolge dando del vecchio mascazone, come personificazioni della crisi del flusso creativo di cui Kafka si sentiva vittima durante l'estate del 1917. Dinanzi al timore di non riuscire più a scrivere («Die Lärmtrompeten des Nichts»¹⁶⁰ annotava Kafka il 4 agosto nei diari, e parallelamente nello *Oktavheft E*: «Was ich berühre, zerfällt»¹⁶¹), i nomi dei due cani *Halt ihn* e *Faß ihn* (in italiano: 'Tienilo' e 'Prendilo'), essendo per l'appunto due verbi nella forma imperativa, potrebbero allora non essere altro che l'esortazione che l'autore rivolge a se stesso ad afferrare un qualche filo tematico, e di tenerlo, fissarlo per iscritto¹⁶².

Dei due cani *Halt ihn* e *Faß ihn* si dice però che nessuno li noterebbe se fossero soli. È solo alla presenza di Nimmermehr che i due acquistano visibilità, dunque importanza, valore. E difatti nei frammenti successivi i due cani scompaiono del tutto. Resta soltanto Nimmermehr, il bastardo, lo zingaro, con il quale l'io narrante trascorre tutte le sue ore libere.

Il cane Nimmermehr è una figura fortemente ambivalente: è la negatività assoluta, il punto di non ritorno, è il nome definitivo che Kafka attribuisce alla sua quasi totale incapacità di scrivere, a quella esasperazione della frammentarietà che avverte ormai come irreversibile. La parola «Nimmermehr» ha difatti il tono e il sapore di una disfatta totale: è la scrittura la cui riuscita gli appare sempre più improbabile, è la letteratura che gli si nega, in tutte le sue forme e in tutte le sue espressioni, è il timore di non riuscire 'mai più' a coglierla, a fissarla, a domarla. È il cane a cui lo scrittore non riesce più a stare dietro, il cane che gira in tondo per la stanza, che non si accontenta del cibo (*Wurst-stückchen*) che il padrone gli offre, che anzi respinge con la zampa. Anche stavolta il cane è dunque un elemento perturbante, diviene il simbolo della minaccia che Kafka sente dentro di sé, l'incarnazione del suo senso di inquietudine.

La comparsa del cane in questi frammenti sembra d'altra parte voler annunciare qualcosa, sembra essere un segnale e un presagio a cui tuttavia l'io narrante non vuole dare ascolto. «Nimmermehr ist der Meinung, daß es so nicht mehr weiterginge und irgendein Ausweg gefunden werden müsse. Auch ich bin im Grunde dieser Meinung, aber ihm gegenüber tue ich anders (corsivo dell'autrice)». A cosa alludono le parole dell'io narrante «[...] aber ihm (*Nimmermehr*) gegenüber tue ich anders»? Se tali pa-

della 'non-scrittura' e ai vari nomi sotto cui si manifesta la sua presenza incombente sullo scrittore. Così, secondo Kleinwort, anche il gigante che stramazza al suolo sotto gli occhi dell'io narrante, non sarebbe che un'immagine della scrittura bloccata, interrotta (cfr. M. K. *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, cit., pp. 144-146). Il frammento, sempre contenuto nello *Oktavheft E*, recita (KKAN I, p. 411; *Confessioni e diari*, p. 766): «Er fiel vor mir nieder. Ich sage Euch er fiel so nahe vor mir nieder, wie dieser Tisch an den ich mich drücke mir nahe ist. Bist Du wahnsinnig? Schrie ich. Es war längst nach Mitternacht, ich kam aus einer Gesellschaft, hatte Lust noch ein wenig allein zu gehen und nun war dieser Mann vor mich hingestürzt. Heben konnte ich den Riesen nicht, liegen lassen wollte ich ihn auch nicht, in dieser einsamen Gegend, wo weit und breit niemand zu sehen war». Il passo ricorda tra l'altro la lotta tra il custode della cripta e il duca Friedrich (anch'egli un gigante) nel dramma *Der Gruftwächter*. Il custode racconta (KKAN I, p. 286; *Racconti*, p. 372): «Um uns sind alle seine Genossen im Kreis und verlachen mich».

¹⁶⁰ KKAT, p. 818; *Confessioni e diari*, p. 577.

¹⁶¹ KKAN I, p. 407; *Confessioni e diari*, p. 763.

¹⁶² A. Schütterle, *Franz Kafka Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, cit., p. 215.

role avessero un valore e una funzione pragmatica, performativa, e se il quadro di riferimento fosse per l'appunto quello della scrittura, il 'fare altrimenti', dunque l'opposizione, la resistenza dell'io narrante dinanzi al cane Nimmermehr (che della scrittura annuncia la fine) potrebbe non essere che la scrittura stessa, per quanto frammentaria, per quanto discontinua, in altre parole la caparbieta dell'autore che non si dà per vinto. A questo proposito mi tornano alla mente le parole che il giovane Kafka scriveva a Oskar Pollak nel lontano 1903: «Es geht mir damit so: Gott will nicht, daß ich schreibe, ich aber, ich muß»¹⁶³.

Se d'altronde il cane Nimmermehr giunge per annunciare la fine della scrittura, non si esclude che esso preannunci in qualche modo anche la 'fine dello scrittore'¹⁶⁴. Come nei brani analizzati nel capitolo precedente, il cane può essere allora anche qui un simbolo di morte, o meglio il simbolo della scoperta della morte, un segnale che – a pochi giorni dagli sbocchi di sangue – ne avverte l'approssimarsi¹⁶⁵. E i frammenti che si interpongono a quelli relativi al cane Nimmermehr tematizzano non a caso la malattia e con essa la solitudine. Si legge: «Ich lag krank. Weil es eine schwere Krankheit war, hatte man die Strohsäcke meiner zwei Zimmergenossen hinausgeschafft und ich war Tage und Nächte allein»¹⁶⁶ o ancora: «Sobald ich gesund gewesen war, hatte sich niemand um mich gekümmert. Das war mir ja im allgemeinen ganz recht, ich will nicht jetzt nachträglich darüber zu klagen anfangen, ich will nur den Unterschied hervorheben: Sobald ich krank wurde begannen die Krankenbesuche, finden fast ununterbrochen statt und haben bis heute nicht aufgehört»¹⁶⁷.

¹⁶³ KKAB I, p. 30; *Lettere*, pp. 19-20.

¹⁶⁴ Nel saggio intitolato *Tierpsychologie*, Otto Weininger scriveva a proposito dell'immagine del cane (O. W., *Über die letzten Dinge*, Braumüller, Vienna 1907, p. 122 sgg.): «Der Hund hat eine merkwürdige tiefe Beziehung zum Tode». Weininger si riferisce qui innanzitutto al cane reale, e riporta perciò alcune esperienze personali. Nel saggio si legge: «Monate bevor mir der Hund Problem geworden war, saß ich eines Nachmittags gegen 5 Uhr in einem Zimmer des Münchener Gasthofes, in welchem ich abgestiegen war, und dachte an Verschiedenes und über Verschiedenes. Plötzlich hörte ich einen Hund in einer ganz eigentümlichen, mir neuen, durchdringenden Weise bellen und hatte im gleichen Momente unwiderstehlich das Gefühl, daß gerade im Augenblick jemand sterbe. Monate nachher hörte ich, in der furchtbarsten Nacht meines Lebens, da ich ohne krank zu sein, buchstäblich mit dem Tode rang – denn es gibt für größere Menschen den seelischen Tod nicht ohne den physischen Tod, weil bei ihnen Leben und Tod am gewaltigsten und intensivsten als Möglichkeiten sich gegenüberstehen – dreimal, gerade als ich unterliegen dachte, einen Hund in ähnlicher Weise bellen, wie damals in München; dieser Hund bellte die ganze Nacht; aber in diesen drei Malen anders. Ich bemerkte, daß ich in diesem Momente mit den Zähnen mich ins Leintuch festbiß eben wie ein Sterbender». Esperienze simili sono secondo Weininger alla base dell'immaginario relativo al cane nella letteratura. Scrive ancora: «In der letzten Strophe von Heines bedeutendstem und schönstem Gedichte „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ heißt es, wie die vom Leben erlösende Mutter Gottes dem Kranken sich naht: „Die Hunde bellten so laut“. Ich weiß nicht, ob der Zug bei Heine originell oder der Volkssage entnommen ist. Wenn ich nicht irre, spielt auch irgendwo bei Maeterlinck der Hund eine ähnliche Rolle. Kurze Zeit vor dieser erwähnten Nacht hatte ich mehrfach dieselbe Vision, die Goethe, auch nach dem Faust zu schließen, gehabt haben muß: einigemal, wenn ich einen schwarzen Hund sah, schien mir ein Feuerschein ihn zu begleiten».

¹⁶⁵ Anche il riferimento ai tre cani mi ha richiamato alla mente Cerbero, il cane tricefalo, il cane infernale, simbolo di morte, di trapasso, simbolo dell'aldilà. Cfr. a tal proposito il saggio di R. Borgards, *Kerberos. Schwellenkämpfe zwischen Animalität, Poesie und Gewalt*, in J. Hamm e J. Robert (a cura di.), *Unterwelten. Modelle und Transformationen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014, pp. 271-283.

¹⁶⁶ KKAN I, p. 412; *Confessioni e diari*, p. 767.

¹⁶⁷ KKAN I, p. 413; *Confessioni e diari*, p. 767.

Kafka non allude qui alla sua reale malattia, alla tubercolosi (che, si è visto, non considera una malattia particolare ma piuttosto il simbolo della sua sconfitta generale¹⁶⁸ e insieme il punto di partenza per quella che definisce la sua 'nuova vita') ma alla malattia come (nuova) condizione esistenziale, condizione di solitudine, isolamento, di cui però non si lamenta, a cui anzi si abbandona e non senza speranza, così come l'io narrante sceglie di trascorrere tutto il tempo libero con Nimmermehr, facendo del cane giunto per annunciargli il suo fallimento su tutti i fronti e la prossima morte, il suo migliore amico, facendo per così dire della fine un nuovo principio. E la scrittura riacquisterà difatti, nel corso delle settimane successive, nel contesto rurale di Zürau, una rinnovata fluidità.

4. Una cagna, una vita

Kafka compone la breve prosa intitolata *Ein Leben* (come per il racconto *Eine Kreuzung*, anche stavolta siamo dinanzi a uno dei rari casi in cui Kafka attribuisce un titolo al testo) il 21 ottobre 1917¹⁶⁹, all'interno dello *Oktavheft G*, il quaderno iniziato il 18 ottobre 1917, come testimonia la data annotata dalla mano dello stesso Kafka, e scritto prevalentemente a Zürau, fino alla fine del gennaio successivo.

Lo *Oktavheft G*, che a differenza dei due precedenti E ed F è fitto di annotazioni (Kafka vi scrive pressoché tutti i giorni), è in assoluto uno dei quaderni più compositi: Kafka annota in maniera telegrafica fatti del giorno, elabora scritti autoriflessivi, tentativi poetici, scrive piccoli racconti e soprattutto brevi prose dal carattere meditativo, molte delle quali, si è già ricordato, andranno poi a formare parte della raccolta di aforismi, come appunto il brano *Ein Leben*, contrassegnato nello *Aphorismen-Zettelkonvolut*, stavolta senza titolo, con il numero 8. Il testo contenuto nello *Oktavheft G* recita:

Eine stinkende Hündin, reichliche Kindergebärerin, stellenweise schon faulend, die aber in meiner Kindheit mir alles war, die in Treue unaufhörlich mir folgt, die ich zu schlagen mich nicht überwinden kann und vor der ich aber, ihren Athem scheuend, schrittweise rückwärts weiche und die mich doch, wenn ich mich nicht anders entscheide, in den schon sichtbaren Mauerwinkel drängen wird, um dort auf mir und mit mir gänzlich zu verwesen, bis zum Ende – ehrt es mich? – das Eiter- und Wurmfleisch ihrer Zunge an meiner Hand¹⁷⁰.

¹⁶⁸ In una lettera del 30 settembre 1917, da Zürau, Kafka confessa a Felice (KKAB III, p. 333-334; *Lettere a Felice*, p. 806): «Ich halte nämlich diese Krankheit im Geheim gar nicht für eine Tuberkulose, oder wenigstens zunächst nicht für eine Tuberkulose, sondern für meinen allgemeinen Bankrott. Ich glaubte es ginge noch weiter und es ging nicht». Similmente scriverà a Max Brod poche settimane dopo (KKAB III, p. 362; *Lettere*, p. 233): «[...] was ich tue, ist etwas einfaches und selbstverständliches: Ich habe in der Stadt, in der Familie, dem Beruf, der Gesellschaft, der Liebesbeziehung (setz sie wenn Du willst an die erste Stelle), der bestehenden oder zu erstrebenden Volksgemeinschaft, in dem allen habe ich mich nicht bewährt».

¹⁶⁹ Lo stesso giorno, il 21 ottobre, si trova sui diari un'annotazione che riguarda i cani. Kafka appunta (KKAT, p. 843; *Confessioni e diari*, p. 591): «Die meisten Hunde bellen sinnlos, schon wenn in der Ferne jemand herankommt, manche aber, vielleicht nicht die besten Wachhunde, aber vernünftige Wesen, nähern sich ruhig dem Fremden, beschnuppert ihn und bellen erst bei verdächtigem Geruch». Non è da escludere che la breve annotazione, scritta presumibilmente a seguito di un contatto ravvicinato con i cani da guardia di cui si parla, a seguito dunque di un evento della quotidianità, abbia potuto fungere da spunto nella scelta dell'immagine del cane per il brano *Ein Leben*.

¹⁷⁰ KKAN II, p. 37; *Confessioni e diari*, pp. 711-712. Riporto in nota anche il testo presente nello *Aphorismen-Zettelkonvolut*, lievemente diverso (KKAN II, p. 115): «Eine stinkende Hündin, reichliche Kindergebärerin, stellenweise schon faulend, die aber in meiner Kindheit mir alles war, die in Treue unaufhörlich

Come i frammenti analizzati nel primo capitolo, in cui l'immagine del cane compariva in tutta la sua corporeità, anche questo brano è caratterizzato da una forte visionarietà. Al centro della narrazione è ancora una volta lo stretto, inevitabile e, qui soprattutto, ambivalente rapporto tra l'io narrante e l'animale.

Si racconta di una cagna puzzolente, in parte già imputridita e tuttavia fertile, madre di innumerevoli cuccioli, da cui l'io narrante si sente continuamente seguito, che non riesce a picchiare, davanti alla quale anzi indietreggia con passività. Paradossalmente la cagna rappresenta proprio per la sua infinita fedeltà una costante minaccia per l'uomo che, incapace di reagire, di liberarsi di essa, si sente ineluttabilmente sospinto verso un muro, ormai non lontano, ai cui piedi, è consapevole, finirà per essere schiacciato dalla cagna, che fino alla fine lambrà, con la sua lingua purulenta e verminosa, la mano dell'uomo sino a marcire completamente su di lui, insieme con lui.

A dispetto del titolo (inserito solo più tardi nel manoscritto, quindi presumibilmente a stesura terminata¹⁷¹) della vita l'intero brano non fa che rievocare la caducità: la cagna in parte già «faulend», il processo del «Verwesen», l'accento allo «Eiter» e al «Wurmfleisch» nonché la formulazione temporale «bis zum Ende» sono tutti elementi che concorrono a raffigurare il concetto di *Sterblichkeit*. Ciò nonostante nel brano non si fa affatto menzione della morte; il deterioramento della carne, la decomposizione del corpo non sono intesi come sue dirette conseguenze ma al contrario in grado di agire indipendentemente da essa, sui corpi ancora in vita¹⁷².

Per mezzo dell'immagine della cagna il brano potrebbe pertanto tematizzare, e di fatto lo fa anche, la caducità della vita, potrebbe essere il simbolo del germe della morte nella vita, infine la morte stessa, intesa come *conditio humana*. Numerosi altri frammenti kafkiani parlano della caducità della vita, e ancor più dell'inevitabilità della morte (considerazioni per la cui tematizzazione Kafka ricorre peraltro frequentemente al mondo animale). Un brevissimo passo, anche questo contenuto nello *Oktavheft G* e poi inserito tra gli aforismi (numero 43), e che di nuovo propone la figura del cane, recita ad esempio: «Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt»¹⁷³. Un altro brano del 1920 noto come *Kleine Fabel* (titolo attribuito successivamente da Max Brod) sembra nuovamente tematizzare, in tono decisamente più cinico, per mezzo del proverbiale rapporto an-

mir folgt, die ich zu schlagen mich nicht überwinden kann, vor der ich aber, selbst ihren Atem scheuend, schrittweise nach rückwärts weiche und die mich doch, wenn ich mich nicht anders entscheide, in den schon sichtbaren Mauerwinkel drängen wird, um dort auf mir und mit mir gänzlich zu verwesen, bis zum Ende – ehrt es mich? – das Eiter- und Wurm-Fleisch ihrer Zunge an meiner Hand».

¹⁷¹ KKAN II Apparatband, p. 203.

¹⁷² Secondo F. Möbus (F. M., *Süden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*, Wallstein, Göttinga 1994, p. 146 sgg.) il breve testo *Ein Leben* tematizza, in maniera più drastica rispetto ai racconti *Der Jäger Gracchus*, *Die Verwandlung* e *Ein Landarzt*, la scoperta della sessualità. Così, ad esempio, non di decomposizione ma pure di vermi si parla riguardo alla ferita del giovane ammalato nel racconto *Ein Landarzt* (KKAD, p. 258; *Racconti*, p. 229): «[...] ja, der Junge ist krank. In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handtellergröße Wunde aufgetan. Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags. So aus der Entfernung. In der Nähe zeigt sich noch eine Erschwerung. Wer kann das ansehen ohne leise zu pfeifen? Würmer, an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich, rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, winden sich, im Innern der Wunde festgehalten, mit weißen Köpfchen, mit vielen Beinchen ans Licht. Armer Junge, dir ist nicht zu helfen. Ich habe deine große Wunde aufgefunden; an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde».

¹⁷³ KKAN II, p. 55 e 122; *Confessioni e diari*, p. 797.

tagonistico tra gatto e topo, del loro confronto assolutamente impari¹⁷⁴, la totale impossibilità di salvezza per l'uomo, la morte come epilogo di tutte le creature (l'accenno al «Mauern» e al «Winkel», all'asfissiante strettezza spaziale direttamente proporzionale al rapido e inarrestabile scorrere del tempo, richiama peraltro alla mente il brano *Ein Leben*). La 'favoletta', di cui riporto la seconda variante meno ritoccata dall'autore, recita:

„Ach“, sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell auf einander zu daß ich schon im letzten Zimmer bin und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.“ „Du mußt nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie¹⁷⁵.

Lo stesso tema viene rappresentato d'altronde anche nel brano noto con il titolo postumo *Der Geier*, sempre del 1920, stavolta in maniera più crudele, brutale¹⁷⁶, sebbene non manchino neppure in questo testo alcune locuzioni ironiche tipicamente kafkiane:

Es war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel und Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, flog dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. „Ich bin ja wehrlos“, sagte ich, „er kam und fing zu hacken an, da da wollte ich ihn natürlich wegtreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat große Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. Nun sind sie schon fast zerrissen.“ „Daß Sie sich so quälen lassen“ sagte der Herr, „ein Schuß und der Geier ist erledigt.“ „Ist das so?“ fragte ich, „und wollten Sie das besorgen?“ „Gern“, sagte der Herr, „ich muß nur nachhause gehen und mein Gewehr holen. Können Sie noch eine halbe Stunde warten?“ „Das weiß ich nicht“, sagte ich und stand eine Weile starr vor Schmerz, dann sagte ich: „Bitte, versuchen Sie es für jeden Fall.“ „Gut“, sagte der Herr, „ich werde mich beeilen.“ Der Geier hatte während des Gesprächs ruhig zugehört und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog auf, weit beugte er sich zurück um genug Schwung zu bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend fühlte ich befreit wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank¹⁷⁷.

Nel brano *Ein Leben* sono presenti tutti e tre i livelli temporali attraverso i quali il rapporto tra l'io narrante e la cagna è andato evolvendosi: il passato (l'infanzia dell'io narrante, durante cui la cagna era per lui tutto, era importantissima), il presente (l'io narrante che indietreggia dinanzi alla cagna putrida che, fedele, lo segue incessante-

¹⁷⁴ Cfr. E. Schwarz, *Gatto e topo: è davvero finita la favola? Riflessioni sulle parabole di animali in Kafka*, in G. Farese (a cura di), *Kafka oggi. Atti del Simposio Internazionale (marzo 1983)*, Adriatica Editrice, Bari 1986, p. 154 sgg.

¹⁷⁵ KKAN II, p. 343; *Racconti*, p. 452. Al riguardo cfr. anche B. Allemann, *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*, Wallstein, Göttinga 1998, pp. 127-150.

¹⁷⁶ A tal proposito cfr. W. Hoffmann, *Ansturm gegen die letzte irdische Grenze. Aphorismen und Spätwerk Kafkas*, Francke, Berna 1984, pp. 83-91.

¹⁷⁷ KKAN II, pp. 329-330; *Racconti*, p. 449.

mente) e il futuro (l'imminente, forse inarrestabile decomposizione anche dell'uomo a causa della bestia). Il risultato è un incubo atemporale e dunque eterno, o più precisamente, un fatto il cui sviluppo sembra ripetersi eternamente e ineluttabilmente, senza alternativa.

Eppure dalle parole dell'io narrante sembra emergere a un certo punto la possibilità di una via d'uscita, vale a dire l'opportunità, si dice nel testo, di «decidersi altrimenti» («sich anders entscheiden») – si pensi anche al «fare altrimenti» («anders tun») nel brano analizzato precedentemente relativo a Nimmermehr – sebbene non si faccia cenno del significato pratico di tale libertà decisionale, tanto da far dubitare persino della sua reale esistenza. Quando, insomma, l'io narrante sostiene: «wenn ich mich nicht anders entscheide», si riferisce a un'alternativa concreta? A un atto decisivo in grado di liberarlo effettivamente dalla minaccia della cagna? (come ad esempio, in *Eine Kreuzung*, l'uccisione dell'agnello-gatto-cane, che tuttavia è a sua volta solo teorizzata, non attuata). O si fa riferimento soltanto alla consapevolezza della necessità di una soluzione? (come suggerisce il cane Nimmermehr: «Nimmermehr ist der Meinung, daß es so nicht mehr weitergienge und irgendein Ausweg gefunden werden müsse»). Tenuto conto anche dei testi citati precedentemente (l'aforisma 43, la *Kleine Fabel*, il brano *Der Geier*), non è da escludere che la libertà a cui accenna l'io narrante nel brano *Ein Leben* – così come il consiglio sarcastico del gatto al topo – sia soltanto apparente.

D'altro canto però, come l'animale di *Eine Kreuzung* (mezzo gatto mezzo agnello, in parte cane, uno *Erbstück* vivente che si tramanda di generazione in generazione), e come l'Odradek del racconto *Die Sorge des Hausvaters* (mezzo cosa mezzo persona, nuovamente una creatura ibrida che supera i confini tra la vita e la morte), anche la cagna del brano *Ein Leben*, mezza viva e mezza già decomposta, che accompagna l'io narrante sin dall'infanzia e ostinata non smette di seguirlo, ci è presentata come una creatura il cui ciclo vitale preesiste e probabilmente supera quello dell'uomo. Se dunque da una parte l'immagine della cagna putrefatta, come riportato in precedenza, può simboleggiare la caducità della vita e l'inevitabile approssimarsi della morte, essa rappresenta dall'altra la non-morte e il timore, il tormento di una esistenza che non può trovare realmente fine e salvezza. Anche questa idea trova più volte espressione all'interno dello *Oktavheft* H. Kafka scrive ad esempio: «Das Grausamste des Todes: ein scheinbares Ende verursacht einen wirklichen Schmerz»¹⁷⁸ oppure: «Die Klage am Sterbebett ist eigentlich die Klage darüber, daß hier nicht im wahren Sinn gestorben worden ist, noch immer müssen wir uns mit diesem Sterben begnügen, noch immer spielen wir das Spiel»¹⁷⁹. Infine, con una formulazione più diretta e laconica: «Unsere Rettung ist der Tod, aber nicht dieser»¹⁸⁰.

Tuttavia, alcuni riferimenti all'interno del brano *Ein Leben* suggeriscono a mio parere un altro significato ancora: la cagna prolifica ma in via di decomposizione, temuta già da lontano per il suo alito, che è immagine vitale e insieme minaccia, che si vorrebbe scacciare ma non si ha il coraggio di farlo, che fedelissima lambisce la mano dell'io narrante, mi pare nuovamente una grandiosa metafora della scrittura. La scrittura a cui Kafka, come peraltro sottolinea il titolo del brano, ha dedicato appunto tutta 'una vita'.

¹⁷⁸ KKAN II, p. 100; *Confessioni e diari*, p. 752.

¹⁷⁹ KKAN II, p. 100; *Confessioni e diari*, p. 752.

¹⁸⁰ KKAN II, p. 101; *Confessioni e diari*, p. 752.

Concentriamo dunque l'attenzione sull'immagine della cagna. Sebbene in uno stadio già avanzato di decomposizione la cagna è pur sempre una creatura viva. Per quanto ripugnante, quella della bestia in parte imputridita resta pertanto un'immagine vitale (si pensi inoltre al processo di decomposizione inteso come fermentazione, e cioè non come putrefazione, disfacimento o distruzione ma piuttosto come alterazione, trasformazione, nuova vita). Ed è senz'altro a questo scopo che Kafka si serve della carica metaforica della femmina dell'animale («reichliche Kindergebärerin» si dice oltretutto nel testo), proprio per sottolineare maggiormente, attraverso la fecondità e la maternità del genere femminile, la vitalità della bestia¹⁸¹. La cagna, si dice, è temuta già da lontano per via del suo alito («Athem» nella prima variante, «Atem» nella seconda). Anche nel racconto *Eine Kreuzung*, si ricorderà, Kafka ricorreva all'espressione «jemandem der Atem ausgehen» per riferirsi alla morte dell'incrocio agnello-gatto-cane («[...] es muss deshalb warten bis ihm (*dem Tier*) der Atem von selbst ausgeht»). Con molta probabilità, il termine «Atem» (spirito, anima, vita ma anche fiato, respiro, alito, soffio) allude qui al genio creativo che è alla base della scrittura, al 'soffio' da cui nasce la letteratura, che tuttavia non è per Kafka un soffio sacro, un soffio divino; si pensi a quanto, in maniera estremamente secca, il giovane Kafka annotava sette anni prima, nel 1910, in una delle primissime pagine di diario: «Schriftsteller reden Gestank»¹⁸². «Gli scrittori parlano fetore»: fin dall'inizio la scrittura, che per Kafka è necessità vitale, ha un che di ripugnante, di marcescente, è lezzo e miasma, come appunto il fiato della cagna imputridita, puzzolente. Questo non può che derivare dal profondo rapporto che la scrittura ha con la morte¹⁸³, divenuto, agli occhi di Kafka, tanto più stretto a seguito della reale, effettiva malattia.

Anche il riferimento alla mano mi pare significativo, si pensi al suo valore per la scrittura. Le ultime parole di *Ein Leben* recitano: «[...] das Eiter- und Wurmfleisch ihrer (*der Hündin*) Zunge an meiner Hand». Sebbene si parli di una decomposizione totale («gänzlich verwesen»), l'immagine che chiude il brano è quella della cagna che con

¹⁸¹ Come rivela l'apparato critico, protagonista del brano è inizialmente un cane maschio, «Ein stinkender Hund» (KKAN II Apparataband, p. 203). Le correzioni effettuate nel passaggio dal maschile al femminile interessano l'intero brano, per cui se ne deduce che solo alla fine Kafka decise di cambiare il genere dell'animale.

¹⁸² KKAT, p. 13; *Confessioni e diari*, p. 119. Qualche mese dopo, nel dicembre del 1910, si legge anche (KKAT, p. 130; *Confessioni e diari*, p. 141): «[...] nur müßte ich dann Worte erfinden können, welche imstande sind, den Leichengeruch in einer Richtung zu blasen, dass er mir und dem Leser nicht gleich ins Gesicht kommt».

¹⁸³ Si pensi a tal proposito anche al frammento drammatico *Der Gruftwächter* (KKAN I, p. 286; *Racconti*, pp. 372-373) scritto a cavallo tra il 1916 e il 1917 per lo più sullo *Oktavheft* A, in cui il custode della cripta, ormai vecchio ed esausto, racconta al principe della lotta che ogni notte da trent'anni si svolge contro gli antenati defunti (successivamente definiti anche «unverständliche Wesen») e in particolare contro il duca Friedrich: «Wir kämpfen nur mit den Fäusten, oder eigentlich nur mit der Atemkraft». La metafora della lotta con la forza del respiro – il respiro della vita (personificato dal guardiano) contro quello della morte (personificato dal duca Friedrich) – e più in generale la metafora del servizio notturno («Nachtdienst») a cui il custode è costretto, rimandano evidentemente al processo di creazione poetica, all'attività letteraria di Kafka, che appunto aveva dovuto fare della notte lo scenario della sua scrittura, scrittura che si caratterizzava come sintesi di vita e morte. Quanto al dramma cfr. K. Meinel, *Der Gruftwächter oder Probleme des Dramatischen im Werk Franz Kafkas*, «Poetica», 27, 1995, pp. 339-373, qui p. 370. Anche in altri racconti, tutti compresi negli *Oktavhefte*, compaiono nuovamente dei composti della parola «Atem». «Atemlos» (anzi «scheinbar atemlos») è ad esempio il cacciatore Gracco – ancora una figura di confine tra la vita e la morte – nell'omonimo racconto (KKAN I, p. 307; *Racconti*, p. 384); e «atembare Luft» è quanto desiderano gli sciacalli parlanti in *Schakale und Araber* (KKAD, p. 273; *Racconti*, p. 242).

la sua lingua purulenta e verminosa lambisce la mano dell'uomo¹⁸⁴, tanto che l'io narrante stesso si chiede se una tale fedeltà da parte della cagna, per quanto proveniente da una creatura ripugnante, ormai in stato di decomposizione, non debba rappresentare un onore piuttosto che un tormento, un incubo. E proprio quest'ultima considerazione da parte dell'io narrante mi pare cruciale.

Nel capitolo precedente, in riferimento alle fantasie e ai brani aventi come oggetto grottesche immagini di cani, a loro volta in relazione ad altrettanto grottesche e mostruose figure femminili, sostenevo quanto fosse complicato, a seconda dei periodi e delle vicende personali dell'autore, definire ciò che Kafka considerava effettivamente un tormento: se la donna, e con lei il matrimonio, la sistemazione sociale, dunque la vita normale, o al contrario la scrittura, che imponendosi sullo scrittore, della vita insidiava la regolarità, come appunto potrebbe sintetizzare l'immagine della cagna, al cui brano difatti già rinviavo nel corso del primo capitolo.

L'immagine della cagna putrefatta nasce appena due mesi dopo quella del cane Nimmermehr. Il loro significato tuttavia, seppure in entrambi i brani vedo un'allusione alla scrittura, è molto diverso. Il brano *Ein Leben* è l'espressione e il risultato di una profonda crisi. Non di una crisi letteraria (come accadeva nell'agosto a seguito dei due sbocchi di sangue) – Kafka, si è detto, è anzi in questo periodo, nell'ottobre del 1917, in una fase piuttosto produttiva – ma di una crisi esistenziale.

Lo scoppio della malattia aveva portato con sé un'inaspettata libertà; ma la malattia è anche la circostanza (Kafka se ne accorge solo in un secondo momento) che lo strappa definitivamente dalla possibilità di una vita normale, accanto a una donna, all'interno di una famiglia, con un lavoro¹⁸⁵. In questo nuovo e pressoché ormai definitivo stato di cose, dinanzi a tale cesura, quale significato assume la scrittura per Kafka? In campagna a Zürau, isolato, malato, lontano da Praga e dall'ufficio (per quanto odiato), lontano da Felice e dalla possibilità di mettere su con lei una famiglia (per quanto recalcitrante a tale passo), Kafka si chiede insomma se la scrittura – per la quale ha sacrificato tutta la sua vita, appunto non vivendola – può ancora legittimare la sua esistenza, se la scrittura può ancora giustificare la sua vita e darle un senso. La scrittura, fulcro attorno a cui ruota la vita di Kafka, responsabile della sua estromissione dalla società, è la causa di tanta solitudine, è la causa della malattia stessa, essendo questa a sua volta il risultato della lotta interiore che per anni ha visto fronteggiarsi da una parte la vita, dall'altra la scrittura, ossia la 'non-vita' (motivo per cui la cagna è puzzolente, è putrida, verminosa). E ciò nonostante la scrittura costituisce, in questo frangente più che mai, tutto ciò che Kafka ancora possiede; la scrittura è tutto ciò che gli resta,

¹⁸⁴ L'immagine della mano, delle mani, è anch'essa ricorrente negli *Oktavhefte*. Gli sciacalli di *Schakale und Araber* implorano così il viaggiatore (KKAD, pp. 273-274; *Racconti*, p. 243): «Darum, o Herr, darum o teurer Herr, mit Hilfe deiner alles vermögenden Hände, mit Hilfe deiner vermögenden Hände schneide ihnen mit dieser Schere die Hälse durch!». Si pensi inoltre al brano *Meine zwei Hände begannen einen Kampf* (KKAN I, pp. 389-390; *Confessioni e diari*, p. 704), al breve passo il cui capoverso recita *Ich habe meinen Verstand in die Hand vergraben* (KKAN II, p. 514; *Confessioni e diari*, p. 867) o ancora, come già accennato, ai pugni (e il pugno è la forma che assume la mano impegnata nella scrittura) con cui combattono il custode della cripta e il duca Friedrich.

¹⁸⁵ Più tardi, nel 1922, Kafka scriverà alla fine dell'ottavo capitolo del romanzo *Das Schloß* (KKAS, p. 169; *Romanzi*, p. 795): «[...] da schien es K. [...] als sei er nun freilich freier als jemals [...] aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit».

che ancora lo segue, che non lo abbandona (per questo è rappresentata come una cagna fedele, ostinata).

Poiché consapevole che la scrittura è tutto ciò che effettivamente gli rimane, Kafka si chiede se dinanzi alla fedeltà che questa gli dimostra non debba perciò sentirsi onorato piuttosto che minacciato. Si chiede, in altre parole, se a una siffatta scrittura, che a partire dalla malattia andrà senz'altro incontro a una mutamento anche prospettico, che farà insomma della malattia il suo nuovo presupposto, vale ancora la pena di immolarsi, di consacrare la vita che gli resta, o se invece – giunto a questo punto – non dovrebbe piuttosto tentare seriamente di guarire, come probabilmente sintetizzano le parole «sich anders entscheiden», e iniziare a vivere, lontano dalla scrittura, o perlomeno ridimensionando gli spazi a essa destinati. L'interrogativo è retorico; la possibilità di liberarsi dalla minaccia che la cagna incarna non è che un'illusione, giacché il muro ai cui piedi l'io narrante del brano *Ein Leben* presume avverrà la sua fine è ormai visibile: è lì che la cagna finirà di marcire su di lui, insieme con lui. La fine della scrittura non potrà che coincidere con la fine del suo scrittore.

Capitolo 5

Cani dal volto umano

L'ultimo capitolo si rivolge all'analisi di tre testi narrativi datati 1922, tratti nuovamente dal cospicuo lascito kafkiano. Il primo frammento, scritto presumibilmente tra la primavera e l'estate, vede protagonista il cane da cortile di nome Cäsar; il secondo è un brevissimo brano, si tratta di poche righe, scritto in autunno e rimasto probabilmente anch'esso incompleto: protagonista è Karo, un cane da caccia; il capitolo si conclude con l'analisi del più celebre ed enigmatico lungo racconto intitolato postumo *Forschungen eines Hundes*, composto di nuovo tra il settembre e l'ottobre del 1922.

A prendere la parola, negli scritti sopracitati, sono direttamente i cani, ciascuno impegnato in riflessioni in prima persona circa la propria vita, la propria esistenza. Se si considera il linguaggio il punto estremo del processo di antropomorfizzazione dell'animale è allora superfluo aggiungere che i cani in questione hanno fatto loro, insieme alla lingua, anche sentimenti, inclinazioni, aspirazioni, tensioni e comportamenti tipicamente umani.

E tuttavia Cäsar, Karo e il vecchio pensatore protagonista delle *Forschungen eines Hundes* continuano a essere degli animali, dei cani, e le loro considerazioni sono profondamente influenzate proprio dal rapporto che questi intrattengono con gli uomini o nello specifico con i rispettivi padroni a cui in un modo o nell'altro risultano essere legati. Padroni temuti e insieme beffeggiati nel primo caso (frammento su Cäsar), odiati e disprezzati nel secondo (frammento su Karo), impercettibili, sconosciuti, anonimi e tuttavia esistenti e in posizione nettamente predominante nell'ultimo (*Forschungen eines Hundes*).

Contrariamente ai testi analizzati nel capitolo precedente, in cui erano gli animali – metafore poetologiche – a condizionare la vita dell'uomo che li possedeva, il rapporto tra cani e uomini è qui dunque invertito (e per certi versi, si potrebbe dire, ristabilito). La chiave di lettura che intendo offrire per affrontare i testi in questione è pertanto anch'essa di tutt'altra natura. Dietro la disperazione provata dall'incorreggibile Cäsar che malgrado il senso di smarrimento continua ad allontanarsi dal cortile in cui vive; dietro il sentimento di profondo odio nei confronti del proprio padrone, il cacciatore, a cui tuttavia è e rimane subordinato il cane da caccia Karo; dietro l'incapacità, infine, del cane protagonista delle *Forschungen* di riconoscere la propria dipendenza dall'uomo, rivelazione che fornirebbe risposte definitive alle sue instancabili ricerche, ai suoi disperati esperimenti (che proprio a causa di tale mancanza sono votati invece al fallimento), dietro tali atteggiamenti, dietro tali tensioni si celano altrettante complesse problematiche esistenziali, metafisiche e soprattutto religiose, quelle che appunto, con sempre maggiore impellenza, occupavano Kafka negli ultimi anni della sua vita.

1. Ricognizione cronologica

Come accennato nel trafiletto sopra, i frammenti di cui andrò a occuparmi nel capitolo si inseriscono, a mio parere, all'interno di una riflessione da parte di Kafka che è innanzitutto di carattere religioso, teologico, una riflessione riguardante la presenza e l'assenza di Dio (non necessariamente del Dio ebraico), riguardante la relazione della creatura umana all'essenza divina.

Anche gli aforismi contenuti negli *Oktavhefte* G e H, composti per lo più tra l'autunno del 1917 e la primavera del 1918 nella solitudine di Zürau, come già detto riuniti poi dallo stesso autore in un'unica raccolta, trattano temi religiosi e questioni morali: si parla esplicitamente di peccato originale e peccati capitali, del paradiso e della cacciata da esso, del bene e del male, del mondo spirituale e del mondo sensibile, della verità e della menzogna, dell'essere e dell'avere, delle gioie e dei dolori, della morte e dell'indistruttibile in sé. Nella forma aforistica Kafka si sforza di formulare con sinteticità e con maggiore chiarezza rispetto ai racconti, ai romanzi e alle brevi parabole, le sue considerazioni. Pure, all'interno degli aforismi sopravvivono innumerevoli antinomie, che è possibile discernere in sostanziali e formali. Le prime sono dovute al fatto che in Kafka, essendo il suo rapporto con la religione caratterizzato da una consapevole poliedricità, persiste costantemente il dubbio sulle «ultime cose»¹ intorno alle quali va concentrando il proprio pensiero e la propria scrittura. Le seconde invece sono, mi pare, frutto di una precisa strategia che vede proprio in quella che appare agli occhi del lettore come una contraddizione interna un mezzo umano per avvicinarsi alla complessa e misteriosa verità, alla totalità, molto più efficace di una logica sistematica il cui processo cognitivo si fonda proprio sul rifiuto categorico di ogni contraddizione.

Il risultato è che gli aforismi, queste brevi ma intense centodieci considerazioni, lungi dal disambiguare altri testi kafkiani, lungi dal gettare una luce fruttuosa sull'oscurità, dal mettere ordine alla confusione, sono oggi utilizzati dalla numerosa critica – la quale vi attinge ormai copiosamente – a conferma di altrettante numerose, opposte, per lo più inconciliabili tesi intorno alla religiosità dello scrittore, da sempre campo di indagine tra i più avvincenti e affascinanti.

Per citare alcuni tra i maggiori interpreti (e citare allo stesso tempo quelle che, tra le numerose interpretazioni sulla religiosità di Kafka, spiccano quanto ad opposizione): Max Brod ha visto in Kafka «un rinnovatore della religiosità ebraica»², e in quanto tale dunque un aspirante-sionista, un credente capace di conservare sempre «la sua fede in forze benevoli superiori»³, «conquistandola ripetutamente ogniqualevolta que-

¹ Nel dicembre del 1917, occupato con la stesura degli aforismi, Kafka dirà a Max Brod (M. B., *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit., p. 145): «Was ich zu tun habe, kann ich nur allein tun. Über die letzten Dinge klar werden».

² M. Brod, *Ermordung einer Puppe namens Franz Kafka*, «Neue Schweizer Rundschau», 19, 1952 (Febbraio), pp. 613-625; si tratta della recensione negativa al volume di Günther Anders *Kafka. Pro und contra*. Allo scritto seguirono la replica di Anders, *Replik auf Max Brods Kritik meiner «Kafka. Pro und Contra» betitelt «Ermordung einer Puppe namens Franz Kafka»* e la controreplica finale di Brod, *Duplik*, nuovamente contenute in «Neue Schweizer Rundschau», 20, 1952 (Maggio), pp. 43-49; tr. it. compresa in: G. Anders, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo. In appendice la recensione critica di Max Brod: «Assassinio di un fantoccio chiamato Franz Kafka»; la replica di Anders e la controreplica di Brod (1952)*, a cura di B. Maj, Quodlibet, Macerata 2006.

³ *Ivi*, p. 615.

sta minacciava di scomparire»⁴, fino a essere effettivamente arrivato a «una posizione di intensa fede in Dio»⁵. Per corroborare la sua tesi Brod ha perciò puntato l'attenzione su quegli scritti che esprimono inconfutabilmente speranza⁶, speranza in cui secondo Brod si incarna l'aspirazione messianica ebraica in generale, e ottimismo, per quanto pure questi siano, come egli stesso ammette, in numero minore rispetto alle formule negative esprimenti sconforto, sfiducia, disperazione (che per Brod è disperazione innanzitutto storica), di cui le pagine di Kafka, private e non, notoriamente abbondano. Per Günther Anders Kafka è un ateo «che si vergogna di essere tale»⁷, la sua scrittura «una prosa riscaldata dalla musa dell'agnosticismo», «è uno scettico», sì, ma «scettico nei confronti del suo scetticismo», non un nichilista ma piuttosto «un marcionita che crede in un Dio malvagio, in un Dio demiurgico». E se Erich Heller scorge nell'universo kafkiano la costante contrapposizione di forze antinomiche che come nel manicheismo – con cui lo studioso mette perciò in relazione la *Weltanschauung* dello scrittore praghese – danno vita a un mondo che è campo di battaglia dell'incessante lotta tra luci e tenebre⁸, Walter H. Sokel, richiamandosi all'idea kafkiana dell'insormontabile distanza tra Dio e mondo, alla preminenza del mondo spirituale su quello sensibile, alla concezione di vita come prigione e di morte come liberazione, al dualismo di un io che si divide tra una vita vera al di fuori del mondo e un'esistenza fallace al suo interno, riconosce in Kafka una sensibilità affine al pensiero gnostico⁹.

Non intendo in questa sede occuparmi nello specifico della raccolta di aforismi, come la critica me ne avvalgo piuttosto per avvalorare quelle che di volta in volta saranno le tesi avanzate. Quello che mi preme anticipare, e che miro a documentare nel corso del lavoro, è piuttosto la considerevole e certo significativa differenza con cui Kafka tratta, sviluppa e per così dire 'illustra' le problematiche esistenziali, metafisiche e religiose comuni agli aforismi del 1917-1918 e ai frammenti del 1922 costruiti intorno alle figure canine di Cäesar, Karo e del protagonista delle *Forschungen*: e cioè in maniera grave, preoccupata, più in generale negativa, talvolta addirittura disperata nei primi (la scoperta della tubercolosi gioca qui chiaramente un ruolo fondamentale), in tono più disteso, attraverso una più diffusa autocritica e autoironia negli altri.

Dato lo scarto di quattro anni circa, alla trattazione dei tre testi narrativi antepongo una breve ricognizione cronologica che permetterà di ripercorrere gli avvenimenti più rilevanti della vita di Kafka in quel lasso di tempo e colmare così la lacuna che separa gli scritti di cui si è parlato nel capitolo precedente, tutti compresi (come gli aforismi) negli *Oktavhefte*, da quelli di cui si andrà a trattare nel corso del capitolo.

Come già detto dal settembre del 1917 al maggio del 1918 Kafka è a Zürau (tornerà a Praga solo tre volte: a fine ottobre per sottoporsi a un controllo medico, durante il periodo natalizio e alcuni giorni verso la metà di febbraio per questioni burocratiche relative all'esonazione dal servizio militare). Proprio a Zürau, oltre alla scrittura degli

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Brod, *Duplik*, cit., p. 48.

⁶ A questo proposito cfr. in particolare il sesto capitolo di M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, cit., pp. 206-238.

⁷ G. Anders, *Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*, Beck, Monaco 1951, p. 71 *passim*.

⁸ E. Heller, *Enterbter Geist: Essays über modernes Dichten und Denken*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno 1954, in particolare p. 317.

⁹ W. H. Sokel, *Zwischen Gnosis und Jehovah. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas*, in W. Emrich e B. Goldmann (a cura di), *Franz Kafka. Symposium 1983*, Hase & Koehler, Mainz 1985, pp. 37-79.

Oktavhefte G e H, Kafka si occupa della selezione e della raccolta degli aforismi (ancora tre anni dopo, verso la fine del 1920, aggiungerà otto nuovi testi). Più che alla scrittura tuttavia nel periodo trascorso a Zürau Kafka si dedica primariamente alla lettura – si pensi in particolare all'interesse per Kierkegaard (su cui si tornerà più avanti nel corso del lavoro) e ancora alla lettura di Schopenhauer, dei diari di Tolstoj, dell'autobiografia di Salomon Maimon, dei libri dell'Antico Testamento – come testimonia del resto la corrispondenza con gli amici a Praga, al cui interno si fa continuamente menzione di autori di cui Kafka domanda o comunica il parere, e di titoli di cui, isolato in campagna, prega gli amici di provvedere al prestito e alla spedizione.

Nel maggio del 1918 torna a Praga e riprende a lavorare all'Istituto (comincia in questo periodo anche lo studio della lingua ebraica, mai interrotto fino alla fine della propria vita). Nell'ottobre dello stesso anno si ammala però di influenza spagnola; date le difese immunitarie già basse per via della tubercolosi, in lento ma progressivo avanzamento, l'influenza metterà seriamente a rischio la sua vita.

Rimessosi, verso la fine del novembre 1918 Kafka parte alla volta della pensione Stüdl, a Schelesen, dove soggiornerà sino alla fine del marzo 1919 (è il primo dei numerosi sanatori presso i quali soggiornerà per periodi più o meno lunghi negli ultimi anni della sua vita). Qui Kafka conosce Julie Wohryzek, una giovane ebrea di Praga, anch'ella con problemi polmonari¹⁰. Rientrati entrambi a Praga (Kafka tre settimane più tardi di Julie) il rapporto tra i due, inaspettatamente, si intensifica («[...] als ich aber dann nach Prag kam, flogen wir zueinander wie gejagt. Es gab keine andere Möglichkeit, für keinen von uns»¹¹) e malgrado la disapprovazione paterna dovuta alla più bassa estrazione sociale della ragazza (era figlia di un calzolaio, divenuto poi *Schamm*, custode e inserviente di sinagoga), nell'estate del 1919 Kafka e Julie si fidanzano. E nonostante le due precedenti esperienze negative con Felice, Kafka preme perché si giunga presto a nozze, riuscendo a superare anche la resistenza di Julie la quale già a Schelesen aveva chiarito quali fossero le sue posizioni riguardo al matrimonio, alla famiglia, ai figli, di cui non sentiva un bisogno impellente e molto probabilmente nemmeno il desiderio per il futuro. Tuttavia, per una serie di motivi, non ultimo la comunicazione all'ultimo momento della mancata disponibilità dell'appartamento scelto dalla coppia, le nozze, fissate per la settimana successiva, vengono rinviate. Proprio quella dilazione romperà l'apparente risolutezza di Kafka dinanzi al matrimonio («Das ganze war ein Wettrennen zwischen den äußeren Tatsachen und meiner inneren Schwäche»¹²). Per questa volta le circostanze esterne assumeranno, almeno agli occhi degli altri e naturalmente a quelli di Julie, il grosso delle responsabilità, risparmiando lo smascheramento di quella riluttanza, di quelle debolezze interiori che pure,

¹⁰ Di Julie Wohryzek Kafka scriverà a Max Brod (KKAB IV, pp. 70-71; *Lettere*, p. 302): «Eine gewöhnliche und eine erstaunliche Erscheinung. Nicht Jüdin und nicht Nicht-Jüdin, nicht Deutsche, nicht Nicht-Deutsche, verliebt in das Kino, in Operetten und Lustspiele, in Puder und Schleier, Besitzerin einer unerschöpflichen und unaufhaltbaren Menge der frechsten Jargonausdrücke, im ganzen sehr unwissend, mehr lustig als traurig – so etwas ist sie. Will man ihre Volkszugehörigkeit genau umschreiben, muß man sagen, daß sie zum Volk der Komptoiristinnen gehört. Und dabei ist sie im Herzen tapfer, ehrlich, selbstvergessend, – so große Eigenschaften in einem Geschöpf, das körperlich gewiß nicht ohne Schönheit, aber so nichtig ist, wie etwa die Mücke, die gegen mein Lampenlicht fliegt».

¹¹ KKAB IV, p. 89; *Lettere*, p. 613. Le parole sono tratte dalla lunga lettera datata 24 novembre 1919 che Kafka inviò a Käthe Wohryzek (Nettel), sorella di Julie.

¹² KKAB IV, p. 91; *Lettere*, p. 616.

negli anni, non erano affatto scomparse ma semplicemente, come confesserà lo stesso Kafka, «stavano in agguato e osservavano gli sviluppi»¹³.

Nell'ottobre del 1919 la giovane Milena Jesenská, scrittrice, giornalista e traduttrice di Praga, invia a Kafka una lettera nella quale gli chiede di poter tradurre in ceco il racconto *Der Heizer*¹⁴. I due si erano già conosciuti grazie alle frequentazioni comuni al Caffè Arco, ma della giovane praghese Kafka non serbava che un ricordo piuttosto blando; in una delle prime lettere da Merano le scrive infatti: «Es fällt mir ein, daß ich mich an Ihr Gesicht eigentlich in keiner bestimmten Einzelheit erinnern kann. Nur wie Sie dann zwischen den Kaffeehaustischen weggingen, Ihre Gestalt, Ihr Kleid, das sehe ich noch»¹⁵.

A novembre Kafka è nuovamente a Schelesen, dove scriverà la lunga lettera al padre. Del rapporto con Julie a partire dall'estate del 1919 non si hanno documenti: tutto ciò che resta è la minuta di una lunga lettera che Kafka invia alla sorella di Julie (lettera da cui si è citato più volte pocanzi), datata 24 novembre 1919, scritta perciò molto probabilmente anch'essa a Schelesen, e quanto Kafka scrive della ragazza agli amici più intimi e soprattutto a Milena. A questi scritti privati si possono aggiungere le considerazioni annotate da Kafka nei diari tra il 6 gennaio e il 29 febbraio 1920¹⁶, successivamente raccolte da Max Brod sotto il titolo *Er. Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920*. Si tratta di brevi testi, di nuovo dal carattere tendenzialmente aforistico, e tuttavia molto più personali, più spiccatamente autobiografici, scritti allo scopo di condurre una precisa autoanalisi, non priva di distanza oggettivante, e redatti perciò in terza persona. A determinare l'origine di tali testi è stato senz'altro il rapporto con Julie, che nel gennaio del 1920 Kafka avvertiva in fondo come già concluso e dunque come l'ennesima dimostrazione della sua incapacità di vivere – come testimonia peraltro il *Brief an den Vater*, in cui Kafka parla della relazione con Julie e dei progetti matrimoniali con la ragazza come del suo terzo fallimento matrimoniale, sebbene nel periodo della stesura della lettera al padre Kafka e Julie siano ancora legati sentimentalmente.

Nell'aprile del 1920 Kafka si trova a Merano nella pensione Ottoburg: qui avrà inizio l'intensa corrispondenza epistolare con Milena a Vienna, dove da un paio di anni la giovane viveva insieme al marito Ernst Pollak. Al ritorno da Merano Kafka trascorrerà quattro giorni, dal 29 giugno al 3 luglio, a Vienna insieme a Milena. Non appena rientrato a Praga confesserà a Julie della nuova relazione. Seguirà la rottura definitiva del fidanzamento.

Il rapporto con Milena, così come in precedenza quello con Felice, è testimoniato da un fittissimo e passionale carteggio che porterà, già solo nei sette mesi dall'aprile al novembre del 1920, alla stesura di centinaia di lettere, a un continuo traffico epistolare da cui Kafka, che dinanzi a Milena, definiva «un fuoco vivo»¹⁷, si sente vecchio e malato, verrà vorticosamente assorbito, in cui si alterneranno però costantemente da una

¹³ KKAB IV, p. 90; *Lettere*, p. 614. «Worin bestanden nun die Widerstände in mir, die trotz allem nicht verschwunden waren sondern gewissermaßen auf der Lauer lagen und die Entwicklung beobachteten?».

¹⁴ La traduzione in ceco verrà pubblicata sulla rivista «Kmen» il 22 aprile del 1920.

¹⁵ KKAB IV, p. 123; *Lettere*, p. 638.

¹⁶ KKAT, pp. 847-862; *Confessioni e diari*, pp. 809-819.

¹⁷ Nel maggio 1920 Kafka scriverà a Max Brod (KKAB IV, p. 142; *Lettere*, p. 330): «Sie ist ein lebendiges Feuer, wie ich noch nie gesehen habe, ein Feuer übrigens, das trotz allem nur für ihn brennt. Dabei äußerst zart, mutig, klug und alles wirft sie in das Opfer hinein oder hat es, wenn man will, durch das Opfer erworben. Was für ein Mann allerdings auch er, der das erregen konnte».

parte l'ineguagliabile sensazione di armonia e riconciliazione con il mondo intero che l'amore per e di Milena gli procura, dall'altra il timore e la disperazione di un rapporto intralciato, senza futuro, il tutto all'ombra di quel dissidio interiore, di quella contraddittorietà straziante e paralizzante da cui Kafka non riesce a venir fuori.

Nascono in questo periodo i frammenti contenuti oggi nel cosiddetto *Konvolut 1920*, una breve parentesi all'interno di una ben più lunga fase di improduttività letteraria. La redazione di quei testi da parte di Kafka è infatti innanzitutto frutto del disincanto che poco alla volta prende il sopravvento. Nell'agosto del 1920 Milena gli confessa che non è disposta a lasciare il marito che ama molto malgrado l'infedeltà di lui, e anche il fine settimana trascorso insieme a Gmünd, durante cui tra i due amanti regna un'atmosfera di imbarazzo e quasi freddezza, non corrisponde affatto alle aspettative di Kafka. Proprio quando acquista coscienza che quell'amore è destinato a sfumare (e quando anche le sue condizioni di salute, di conseguenza, peggiorano a vista d'occhio), ecco che di nuovo Kafka cerca un sostegno nella scrittura. Tra i testi di quella raccolta di fogli sciolti di cui si forma il *Konvolut 1920* (si tratta di fogli da lettera, gli stessi che Kafka utilizza per scrivere a Milena – quasi a riprova di quanto quegli scritti le siano in qualche modo connessi, le siano 'debitori'), alcuni dei quali furono estratti e pubblicati come racconti già da Max Brod (e di cui si è fatta menzione nel capitolo precedente). Tra questi: *Nachts*, *Die Abweisung*, *Zur Frage der Gesetze* (unico titolo originale), *Die Truppenaushebung* (questi ultimi tre testi sembrano riproporre temi e atmosfere orientali presenti nel racconto del 1917 *Beim Bau der chinesischen Mauer*), *Poseidon*, *Gemeinschaft*, *Das Stadtwappen*, *Der Steuermann*, *Die Prüfung*, *Der Geier*, *Kleine Fabel*, *Der Kreisel*.

Dopo l'incontro a Gmünd nell'agosto del 1920 il rapporto tra Kafka e Milena si attenua considerevolmente. Milena tornerà ancora qualche volta a Praga a fargli visita (l'ultima è forse quella dell'8 maggio 1922, come si evince da un'annotazione diaristica¹⁸), ma la corrispondenza epistolare si affievolisce con la fine dell'anno. Seguiranno alcune lettere nel 1921, nel 1922 e poche altre durante l'anno successivo, in cui l'amata – come nelle prime lettere scritte da Merano – torna a essere la signora Milena alla quale Kafka si rivolge servendosi nuovamente della forma di cortesia.

Alla fine del 1920 Kafka parte per il sanatorio di Matliary, sui monti Tatra. È il primo sanatorio per tubercolotici in cui soggiorna ed è non a caso proprio in questo periodo, circondato da malati di ogni età, talvolta anche molto gravi, che Kafka acquisterà piena coscienza della sua malattia e che quel senso di angoscia, di paura, che aveva più volte tentato di comunicare per iscritto a Milena¹⁹, diviene tanto più forte ora che, di nuovo solo, teme di non riuscire mai più a legarsi a qualcuno.

¹⁸ KKAT, p. 919; *Confessioni e diari*, p. 630. «M. hier gewesen, kommt nicht mehr, wahrscheinlich klug und wahr und es gibt doch vielleicht eine Möglichkeit, deren geschlossene Tür wir beide bewachen, dass sie sich nicht öffne oder vielmehr dass wir sie nicht öffnen, denn allein öffnet sie sich nicht».

¹⁹ Il 26 novembre del 1920 Kafka le scriverà (KKAB VI, pp. 372-373; *Lettere*, p. 876): «[...] ich suche immerfort etwas Nicht-Mitteilbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären, von etwas zu erzählen, was ich in den Knochen habe und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann. Es ist ja vielleicht im Grunde nichts anderes als jene Angst, von der schon so oft die Rede war, aber Angst ausgedehnt auf alles, Angst vor dem Größten wie Kleinsten, Angst, krampfhaftige Angst vor dem Aussprechen ein Wortes. Allerdings ist diese Angst vielleicht nicht nur Angst, sondern auch Sehnsucht nach etwas, was mehr ist als alles Angsterregende».

Significativa di questo periodo è la conoscenza, nel febbraio del 1921, di Robert Klopstock, un giovane studente ebreo di medicina e paziente del sanatorio, cui lo legherà una profonda amicizia, come testimonia il carteggio a partire dal 1921 (tre anni dopo, insieme a Dora Diamant, l'ultima compagna di Kafka, Klopstock sarà al suo capezzale nel sanatorio di Kierling, nei pressi di Vienna). Dopo il lungo periodo di congedo, nell'agosto Kafka riprenderà nuovamente servizio (la licenza definitiva dall'Istituto avverrà il primo luglio del 1922).

Dall'exkursus presentato emerge come le numerose vicende personali – la malattia, i vari soggiorni nei sanatori (da cui il suo organismo non sembrava peraltro trarre particolare beneficio), l'incontro, il repentino fidanzamento e la rottura con Julie (l'ennesimo tentativo matrimoniale fallito), la passionale e tormentata relazione con Milena – abbiano per così dire 'distolto' Kafka dalla scrittura o quanto meno dalla scrittura primariamente e dichiaratamente letteraria (unica eccezione, come detto, la redazione del *Konvolut 1920*). E malgrado questi anni lontani dalla scrittura siano stati ad ogni modo ricchi di avvenimenti importanti, pure Kafka continuerà a guardare al suo vissuto come a una non-vita, alle esperienze negative come a testimonianze della sua incapacità di vivere, e alla sua esistenza, alla sua identità di scrittore, infine, come a una scelta obbligata, nient'altro che una diretta conseguenza di quell'inettitudine.

Giungiamo così al gennaio del 1922. Kafka ha ripreso da pochi mesi la scrittura dei diari, più esattamente da quando, intorno all'8 ottobre del 1921, ha consegnato tutti gli undici quaderni contenenti le annotazioni precedenti a Milena²⁰. Il 16 gennaio Kafka parla nei diari di un crollo nervoso, in maniera però tutt'altro che confusa, come ci si aspetterebbe dalla vittima di una crisi di nervi, ma anzi chiara e analitica. Si legge:

Es war in der letzten Woche wie ein Zusammenbruch [...] Alles schien zuende und scheint auch heute durchaus noch nicht ganz anders zu sein. Man kann es auf zweierlei Art auffassen und es ist auch wohl gleichzeitig so aufzufassen. Erstens: Zusammenbruch, Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anders geschehn, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer fürchterlichen Art. Die Wildheit des inneren Gangs mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die *Selbstbeobachtung*, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporjagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. Zweitens: Dieses Jagen nimmt die Richtung aus der Menschheit. Die *Einsamkeit*, die mir zum größten Teil seit jeher aufgezwungen war, zum Teil von mir gesucht wurde – doch was war auch dies anderes als Zwang – wird jetzt ganz unzweideutig und geht auf das Äußerste. Wohin führt sie? Sie kann, dies scheint am Zwingendsten, zum Irrsinn führen, darüber kann nichts weiter ausgesagt werden, die *Jagd* geht durch mich und zerreißt mich (corsivo dell'autrice)²¹.

²⁰ KKAT, p. 863; *Confessioni e diari*, p. 596. Con la ripresa dei diari, iniziata in data 15 ottobre 1921 (l'annotazione precedente risaliva al 29 febbraio 1920 e apparteneva, insieme a quelle precedenti a partire dal 6 gennaio, alla raccolta di considerazioni di cui si è parlato, note oggi con il titolo *Er*), si conclude l'ultimo dei dodici quaderni in quarto contenenti il complesso delle annotazioni diaristiche kaffiane.

²¹ KKAT, pp. 877-878; *Confessioni e diari*, p. 605

Il malessere interiore che Kafka avverte nei primi del gennaio 1922 raggiunge un'intensità inaudita. Tutto gli appare impossibile: è impossibile dormire, rimanere sveglio, è impossibile vivere o meglio sopportare la successione della vita. Gli orologi, quello interiore e quello esterno, non sono in sintonia: il primo procede velocemente, il secondo segue il suo solito ritmo e così andrà avanti fino a che, scrive Kafka con timore, i due mondi non si separeranno completamente l'uno dall'altro. La causa di tanto impeto interiore sta nell'auto-osservazione, nella inevitabile, sistematica, insistente osservazione di se stesso, e nella solitudine, nella posizione di isolamento di cui la pratica dell'auto-osservazione in gran parte si nutre. E il binomio osservazione di sé-solitudine, conclude Kafka, non può che condurre alla follia perché più si analizza e più si approfondisce la spaccatura che lo separa dal mondo, dalla società, dalla vita, e naturalmente più è solo e più non gli resta che osservare se stesso.

Oder aber ich kann – ich kann? – sei es auch nur zum winzigsten Teil mich aufrechterhalten, lasse mich also von der Jagd tragen. Wohin komme ich dann? „Jagd“ ist ja nur ein Bild, ich kann auch sagen „Ansturm gegen die letzte irdische Grenze“ und zwar Ansturm von unten, von den Menschen her und kann, da auch dies nur ein Bild ist, es ersetzen durch das Bild des Ansturmes von oben, zu mir herab²².

La sola resistenza da opporre a questo inseguimento (ammesso che sia possibile opporre una qualche forma di resistenza), inseguimento di cui è vittima e insieme carnefice, che lo attraversa e lo strazia, è forse quella di «non cadere», «di tenersi per quanto possibile ritto e lasciarsi trascinare». L'annotazione si conclude con il tentativo di fornire un'immagine adeguata di quanto sostenuto: finora ha parlato di una caccia, di un inseguimento, ma lo si può definire, dice, anche «un assalto all'ultimo limite terreno», un assalto dal basso, dalla parte dagli uomini, o forse anche un assalto dall'alto, verso di lui. Nell'annotazione subito a seguire si legge: «Diese ganze Litteratur ist Ansturm gegen die Grenze»²³. Tutta la sua letteratura, tutta la sua scrittura non è che un assalto al confine – considerazione dietro la quale la critica ha intravisto peraltro il fulcro teorico che è alla base del romanzo *Das Schloß*, progettato e iniziato proprio in quel periodo²⁴.

Proprio a seguito di questo crollo fisico e nervoso il 27 gennaio Kafka partirà insieme al suo medico alla volta di Spindelmühle, dove rimarrà sino al 17 febbraio. È durante questo breve soggiorno in montagna che a Kafka diviene chiaro che esiste un unico modo per sottrarsi al «diabolico, infernale, disumano» meccanismo dell'auto-osservazione, per sottrarsi a quel micidiale, spietato circolo vizioso che conduce alla follia, e cioè tornare alla letteratura, tornare quanto prima a scrivere.

Come già detto, Kafka non scriveva ormai dai primi di dicembre del 1920, dunque da oltre un anno, e del valore dei pochi testi scritti in quel periodo egli non sembra es-

²² KKAT, p. 878; *Confessioni e diari*, pp. 605-606.

²³ KKAT, p. 878; *Confessioni e diari*, p. 606.

²⁴ A questa considerazione seguiranno, nei diari e anche nei quaderni scritti in parallelo, numerose annotazioni aventi per oggetto immagini di assalti, di passaggi di confine, di frontiera, e per estensione immagini di migrazioni, di esili, di smarrimenti, fino ad arrivare a parlare di un altrove indeterminato, un «anderswo» («Aber ich bin anderswo», KKAT, p. 896; *Confessioni e diari*, p. 617), un «weg-von-hier» («Du kennst also Dein Ziel?» fragte er. “Ja”, antwortete ich, “ich sagte es doch, ‘Weg-von-hier’, das ich mein Ziel», KKAN II, pp. 374-375), un «irgendwo» («Irgendwo wartet die Hilfe und die Treiber lenken mich hin», KKAT, p. 911; *Confessioni e diari*, p. 626).

sere affatto convinto perché avverte chiaramente quella scrittura come surrogato della vita, come ripiego a quegli ideali (il matrimonio, la famiglia, i figli) che da sempre considera i più alti ma che non è stato, forse non sarà mai in grado di concretizzare. Un'annotazione rimasta incompleta del gennaio 1922 recita a tal proposito:

Ohne Verfahren, ohne Ehe, ohne Nachkommen, mit wilder Vorfahrens-, Ehe- und Nachkommens-lust. Alle reichen mir die Hand: Vorfahren, Ehe und Nachkommen, aber zu fern für mich.

Für alles gibt es künstlichen, jämmerlichen Ersatz: für Vorfahren, Ehe und Nachkommen. In Krämpfen schafft man ihn und geht, wenn man nicht schon an den Krämpfen zugrunde gegangen ist, an der Trostlosigkeit des Ersatzes zugrunde²⁵

In quella che sembra una filastrocca Kafka parla di un surrogato, più precisamente di un surrogato misero, artificiale, un surrogato di antenati, nozze e discendenti, che si crea nelle convulsioni e quando non si perisce per queste, dice, si perisce in ogni caso per la desolazione del surrogato stesso. Non è escluso che Kafka si riferisca qui, con «surrogato», alla scrittura, sebbene non siano certo questi i termini consueti per mezzo dei quali Kafka parla del suo scrivere.

Anche altre annotazioni esprimono la frustrazione di Kafka e insieme la coscienza delle proprie contraddizioni interiori. Sempre nel gennaio del 1922 appunta ad esempio: «Das Glück der jungen und alten Ehemänner im Bureau. Mir unzugänglich und wenn es mir zugänglich wäre mir unerträglich und doch das einzige, an dem mich zu sättigen ich Anlage habe»²⁶. L'unica cosa di cui sarebbe disposto a saziarsi – la felicità del matrimonio – gli è inaccessibile, e tuttavia è cosciente che qualora questa gli divenisse accessibile gli risulterebbe poi insopportabile: quella coniugale è insomma una felicità che Kafka può solo invidiare agli altri, mai vivere in prima persona²⁷.

Il giorno in cui Kafka giunge tra le montagne di Spindelmühle, giorno in cui con molta probabilità, come già accennato, inizia anche la stesura del romanzo *Das Schloß*, annota parallelamente nei diari:

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat- Beobachtung, Tat-Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der „Reihe“ aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg²⁸.

È trascorsa appena una settimana dall'annotazione in cui aveva parlato della scrittura come di un misero, artificiale e soprattutto desolante surrogato; ora, come d'im-

²⁵ KKAT, pp. 884-885; *Confessioni e diari*, p. 610.

²⁶ KKAT, p. 888; *Confessioni e diari*, p. 612.

²⁷ Anche nell'ottobre del 1921 Kafka annotava similmente (KKAT, p. 865; *Confessioni e diari*, pp. 597-598): «Ich beneide nicht das einzelne Ehepaar, ich beneide nur alle Ehepaare, auch wenn ich nur ein Ehepaar beneide, beneide ich eigentlich das ganze Eheglück in seiner unendlichen Vielgestalt, im Glück einer einzigen Ehe würde ich selbst im günstigen Fall wahrscheinlich verzweifeln».

²⁸ KKAT, p. 892; *Confessioni e diari*, p. 615. Come dimostra l'apparato dell'edizione critica, Kafka voleva scrivere inizialmente «Zweck», «Erlösender Zweck des Schreibens», ma corregge subito, senza neppure scrivere per intero la parola, con «Trost» (cfr. KKAT Apparatus, p. 407).

provviso, il valore della scrittura, forse il valore del nuovo romanzo, gli appare di nuovo fuori di ogni dubbio. Ma anche stavolta i termini in cui ne parla denotano un vistoso cambiamento. Kafka definisce la scrittura una consolazione, una strana, misteriosa consolazione, forse pericolosa, forse addirittura redentrice. Perché grazie alla scrittura Kafka abbandona «la fila degli uccisori», l'atteggiamento cioè di chi osserva i fatti, di chi fa seguire a ogni atto l'osservazione. La scrittura soltanto, dice, è in grado di creare un tipo di osservazione superiore; e più è superiore, più è irraggiungibile a partire dalla fila degli uccisori, tanto più diviene indipendente, tanto più segue leggi proprie di movimento, tanto più il suo percorso è incalcolabile, sereno, ascendente. L'annotazione può risultare ermetica ma è allo stesso tempo, per certi versi, molto chiara. Quello che mi preme qui sottolineare è la speranza che trapela dalle parole di Kafka, il quale non esclude che la scrittura – che pure definisce una consolazione (dunque un conforto per un'assenza, per una mancanza) – possa un giorno addirittura redimerlo. Dietro la speranza di una redenzione per mezzo della scrittura vi è nuovamente la questione della sua legittimazione. Cos'altro potrebbe salvarlo, del resto, se non ciò a cui ha dedicato tutta la vita, e cioè la scrittura?

Alcuni mesi più tardi, tuttavia, i primi di luglio del 1922, da Planá, in una lunga lettera indirizzata a Max Brod, Kafka scriverà:

Ich habe mich durch das Schreiben nicht losgekauft. Mein Leben lang bin ich gestorben und nun werde ich wirklich sterben. [...] ich selbst aber kann nicht weiterleben, da ich ja nicht gelebt habe, ich bin Lehm geblieben, den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht, sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benützt²⁹.

Di nuovo la disillusione. Kafka si accorge che la scrittura non può avere per lui un potere redentore. Nella stessa lettera a Brod, un documento di grande valore perché pregno di riflessioni chiave da parte dello scrittore, e allo stesso tempo più accessibile al lettore rispetto alle sibilline annotazioni diaristiche, si legge tra l'altro:

Das Schreiben erhält mich, aber ist es nicht richtiger zu sagen, daß es *diese Art Leben* erhält? Damit meine ich natürlich nicht, daß mein Leben besser ist, wenn ich nicht schreibe. Vielmehr ist es dann viel schlimmer und gänzlich unerträglich und muß mit Irrsinn enden. [...] Aber wie ist es mit dem Schriftstellersein selbst? Das Schreiben ist ein süßer wunderbarer Lohn, aber wofür? In der Nacht war es mir mit der Deutlichkeit kindlichen Anschauungsunterrichtes klar, daß es *ein Lohn für Teufelsdienst* ist (corsivo dell'autrice)³⁰.

Kafka non percepisce più la scrittura come la sua vita stessa così come aveva confidato a Felice anni prima, non parla più della letteratura come di se stesso (si pensi al già menzionato estratto di lettera alla fidanzata: «Nicht ein Hang zum Schreiben, Du liebste Felice, kein Hang, sondern durchaus ich selbst. Ein Hang ist auszureißen oder niederzudrücken. Aber dieses bin ich selbst»³¹). La sua scrittura diviene ora sostegno, sostegno per la sua «specie di vita», e la scrittura in generale non può che essere consolazione, tutt'al più ricompensa, ma ricompensa per un servizio diabolico.

²⁹ KB, p. 385; *Lettere*, p. 459.

³⁰ KB, p. 385; *Lettere*, pp. 458-459.

³¹ KKAB II, p. 269; *Lettere a Felice*, p. 461.

Se non si verifica più quella corrispondenza, quella coincidenza tra vita e scrittura (la sua vita è la sua scrittura e la sua scrittura è la sua vita) è perché negli anni è intervenuto un altro elemento che ha spezzato quell'uguaglianza uno a uno. E mentre agli occhi di Kafka quell'elemento è andato sempre più a identificarsi con l'idea di vita, senza che tuttavia trovasse compimento, alla scrittura non è rimasto che il compito di sostenerlo e consolarlo di quella mancanza. Costitutivi di quel terzo elemento, tuttavia, non sono la donna, il matrimonio, la famiglia e i figli, o almeno non in primo luogo, non necessariamente («Damit meine ich nicht, daß zum Leben Weib und Kind und Feld und Vieh nötig sind»³²). Questi possono sì divenire 'vita' ma non sono indispensabili. Necessario per vivere è piuttosto «rinunciare al godimento di sé», come, sempre nella lettera del luglio 1922, Kafka scrive a Brod:

Und das Teufliche daran scheint mir sehr klar. Es ist die Eitelkeit und Genußsucht, die immerfort um die eigene oder auch um eine fremde Gestalt – die Bewegung vervielfältigt sich dann, es wird ein Sonnensystem der Eitelkeit – schwirrt und sie genießt. [...] Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuß zu verzichten; einziehn in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen³³.

Che la scrittura e l'atteggiamento da cui la scrittura nasceva, la sua scrittura almeno, fossero una forma di vanità, Kafka lo aveva già intuito e messo a fuoco nel 1917, proprio a seguito dello scoppio della malattia, in una delle ultime lettere a Felice. In quell'occasione Kafka aveva scritto:

Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe, so ergibt sich, daß ich nicht eigentlich danach strebe ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen, sondern, sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen, sie auf einfache Vorschriften zurückzuführen und mich in ihrer Richtung möglichst bald dahin zu entwickeln, daß ich durchaus allen wohlgefällig würde, und zwar (hier kommt der Sprung) so wohlgefällig, daß ich, ohne die allgemeine Liebe zu verlieren, schließlich, als der einzige Sünder der nicht gebraten wird, die mir innewohnenden Gemeinheiten, offen, vor aller Augen ausführen dürfte. Zusammengefaßt, kommt es mir also nur auf das Menschengemacht an und dieses will ich überdies betrügen, allerdings ohne Betrug³⁴.

Quella scoperta, quasi una folgorazione, lo aveva convinto così tanto che Kafka annotò le stesse parole sui diari e successivamente anche in una lettera a Brod (non escludendo, confidava all'amico, se ne potesse ricavare perfino un buon epitaffio)³⁵. Cinque anni più tardi, nel 1922, Kafka conferma dunque la tesi secondo cui per vivere è necessario rinunciare al godimento di sé. E aggiunge:

Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur *hat keinen Boden, hat keinen Bestand*, ist nicht einmal aus Staub; ist nur im tollsten

³² KB, p. 385; *Lettere*, p. 457.

³³ KB, p. 385; *Lettere*, p. 457

³⁴ KKAB III, p. 333; *Lettere a Felice*, p. 805.

³⁵ KKAT, pp. 839-840; *Confessioni e diari*, pp. 588-589 e KKAB III, pp. 342-343; *Lettere*, p. 212.

irdischen Leben ein wenig möglich, ist nur eine Konstruktion der Genußsucht (corsivo dell'autrice)³⁶.

Lo scrittore è una costruzione della smania di godere, è il riflesso della vanità, del narcisismo. È un personaggio, afferma Kafka, che non ha terreno sotto ai piedi, che non ha consistenza. Le due espressioni non mi sembrano casuali. Perché proprio prendendo alla lettera la metafora della mancanza di terreno, pochi mesi prima, nel marzo del 1922, Kafka aveva scritto la storia del giovane acrobata protagonista del racconto *Erstes Leid*, che non vuole ma più ancora non può abbandonare il trapezio sul quale vive, e sviluppando la metafora dell'inconsistenza o in altre parole della perdita di corporeità egli aveva concepito e maturato la figura del digiunatore nell'omonimo racconto *Ein Hungerkünstler*, in apparenza un artista, un maestro del digiuno, in realtà un uomo incapace di trovare il cibo che lo soddisfi. E un digiunatore, si vedrà, sarà a una certo punto della sua vita perfino il cane protagonista del racconto *Forschungen eines Hundes*.

Torniamo così alle immagini di cani di cui andremo ora a trattare. Cäsar, Karo e il cane delle *Forschungen* sono a mio parere il prodotto di precise riflessioni – riflessioni di carattere religioso in stretta connessione a quelle sull'esistenza e sulla condizione dell'artista – che scaturiscono dall'incontro-scontro, in Kafka, di irrimediabile scetticismo, lo scetticismo appunto dell'artista, da una parte e altrettanto irrimediabile sentimento religioso dall'altra, di dubbio costante e insieme desiderio di esperienza di fede, immagini per mezzo delle quali egli intende analizzare, e da più punti di vista, il rapporto dell'uomo con la divinità. Una divinità a cui però – ed entriamo qui più nella specificità della relazione personale di Kafka alla divinità – poiché non è riuscito a trovarla, egli ha sostituito per tutta la vita la propria arte: la scrittura (che è anche per questo un surrogato). Come sottolinea Günther Anders, il nesso, anche in Kafka, tra scetticismo e arte (secondo il filosofo divenuto chiaro nel Romanticismo e pienamente intuito da Kierkegaard) è fondamentale, senza di esso anzi l'esistenza dell'artista è incomprendibile. Nello stile di formulazioni su Kafka che gli è proprio, Anders scrive: «Für sein Leben gerne (dies im wahrsten Sinne des Wortes) wäre er anderes gewesen als Künstler: Darauf und nur darauf zielen alle seine künstlerischen Bemühungen»³⁷. Si pensi a questo proposito alla celebre, laconica annotazione diaristica del 1920 che recita: «Das Schreiben als Form des Gebetes»³⁸.

Nell'estate del 1922 dunque, dopo mesi di malessere psichico, di innumerevoli crolli, «insonne fino alla disperazione»³⁹, «ossessionato da tutti i possibili spiriti maligni»⁴⁰, isolato a Planá con la sensazione di essere «espulso dal mondo non di un passo, come al solito, ma di centomila passi»⁴¹, terrorizzato però anche all'idea di viaggiare per raggiungere un amico, terrorizzato all'idea di un qualsiasi mutamento, preso dalla «paura di tutto»⁴², considerata più in generale la sua «infinita ignoranza di tutto,

³⁶ KB, p. 385; *Lettere*, p. 459.

³⁷ G. Anders, *Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*, cit., p. 87.

³⁸ KKAN II, p. 354; *Confessioni e diari*, p. 935.

³⁹ KB, p. 370; *Lettere*, p. 440. «[S]chlaflos bis zur Verzweiflung».

⁴⁰ KB, p. 372; *Lettere*, p. 443. «[V]on allen möglichen bösen Geistern besessenen Menschen».

⁴¹ KB, p. 379; *Lettere*, p. 452. «[K]omme ich mir wie aus der Welt ausgewiesen vor, nicht einen Schritt wie sonst, sondern hunderttausend Schritte».

⁴² KB, p. 390; *Lettere*, p. 464. «[E]s ist allgemeine Angst».

l'assoluta mancanza di rapporti con la gente, la mancanza di ogni saldo terreno ebraico sotto i piedi»⁴³, e dopo aver inoltre formulato, come testimoniano le lettere a Max Brod menzionate sopra, precise dichiarazioni sulla natura e l'esistenza dello scrittore, sulla genesi e il motore dell'attività letteraria, fino a sentenziare, duramente, sull'epilogo che spetta a ogni scrittore e dunque anche a lui, Kafka sente perciò nuovamente il bisogno di riconsiderare tutta la sua vita, di passarla al setaccio, per tentare, ancora una volta, di giungere a delle conclusioni. Il racconto *Forschungen eines Hundes* – opera che affronta e tematizza in maniera inestricabile, perché inestricabili risultano, motivi esistenziali, artistici, metafisici, religiosi – è perciò per un verso, alla luce del proprio essere e del proprio vissuto, l'ennesimo, estremo tentativo di introspezione da parte di Kafka, per l'altro il superamento critico della propria natura, del proprio riflettere e agire, perché raffigurare se stessi come cane presuppone in qualche modo non esserlo già più; se il cane osserva se stesso, Kafka osserva il cane: l'osservatore critico (il protagonista del racconto) è a sua volta osservato e criticato (dall'autore).

Detto ciò si consideri a questo punto un'annotazione del dicembre 1913, dunque di circa dieci anni prima, in cui Kafka scriveva:

Haß gegenüber aktiver Selbstbeobachtung. Seelendeutungen, wie: Gestern war ich so und zwar deshalb, heute bin ich so und deshalb. Es ist nicht wahr, nicht deshalb und nicht deshalb und darum auch nicht so und so. Sich ruhig ertragen, ohne voreilig zu sein, so leben wie man muß, nicht sich hündisch umlaufen⁴⁴.

«Sopportarsi tranquillamente senza precipitare, vivere come si deve, non corrersi intorno come i cani». Che significato assume allora la scelta da parte di Kafka di affidare, ancora nel 1922, il suo ennesimo tentativo di introspezione proprio a un cane?

In un suo saggio Hans Joachim Schoeps, altro grande interprete e studioso dell'ebraismo di e in Kafka, non esclude che l'immagine del cane in questo racconto possa trovare la sua origine in un passo del *Trattato di Sanhedrin*, appartenente al Talmud babilonese, trattato ricco di teorie e speculazioni escatologiche, in cui è scritto che gli uomini della generazione in cui arriverà il figlio di David, il Messia, avranno volti di cani⁴⁵. Il riferimento è interessante. Tuttavia, se si tiene conto dell'annotazione diaristica riportata sopra e del carattere spiccatamente autocritico dell'opera, cui si è brevemente accennato, si può d'altra parte giungere alla conclusione che la scelta di Kafka di fare di un cane il protagonista delle *Forschungen eines Hundes* è in primo luogo ironica, dato che il racconto in questione è in qualche modo la storia (anche la storia) di chi impara col tempo, giunto in età adulta, e riprendo qui le parole utilizzate nell'annotazione del 1913, a «sopportarsi tranquillamente», ma è una storia che ha come eroe appunto un cane, il che lascia in qualche modo presagire l'insuccesso, il fallimento, la sconfitta.

Nel 1922, insomma, l'aggettivo/avverbio «hündisch» che Kafka aveva impiegato per creare una similitudine, basata appunto sulla rassomiglianza, ai suoi occhi, tra il

⁴³ KB, pp. 403-404; *Lettere*, p. 481. «[B]ei meiner grenzenlosen Unkenntnis der Dinge, völlige Beziehungslosigkeit zu Menschen, bei dem Mangel jedes festen jüdischen Bodens unter den Füßen».

⁴⁴ KKAT, p. 608; *Confessioni e diari*, p. 414.

⁴⁵ H. J. Schoeps, *Theologische Motive der Dichtung Kafkas*, «Die Neue Rundschau», 62, 1951, pp. 21-37, qui p. 23. Quanto al riferimento talmudico, cfr. Talmud di Babilonia, *Trattato di Sanhedrin*, 97a.

proprio comportamento e quello dell'animale, svanisce per lasciare il posto al cane, al cane come immagine autonoma⁴⁶.

2. Cäsar, un cane da cortile

Il frammento che vede protagonista il cane da cortile Cäsar è annotato nello stesso quaderno contenente il racconto *Ein Hungerkünstler*, un racconto, quest'ultimo, particolarmente apprezzato da Kafka, che più tardi, nel 1924, darà anche il titolo all'ultimo ciclo di racconti, pubblicato un paio di mesi dopo la morte dello scrittore. Il quaderno, oggi perciò denominato dall'edizione critica *Hungerkünstlerheft*, è apprezzabile perché include numerosi e interessanti frammenti narrativi del periodo compreso tra la primavera e l'estate del 1922, nonché l'inizio del racconto *Forschungen eines Hundes*, poi portato avanti nel dodicesimo e ultimo fascicolo dei diari.

Di tutti i cani presenti negli scritti di Kafka, Cäsar è in assoluto il più antropomorfizzato e non soltanto perché si tratta di un cane parlante – per certi versi, si è visto nel capitolo precedente, anche l'incrocio agnello-gatto-cane e il cane Nimmermehr, a cui si è dato il valore di metafore poetologiche, sono animali parlanti: il primo desideroso di comunicare all'orecchio del suo proprietario un messaggio (che per l'uomo rimane purtroppo incomprensibile), il secondo realmente capace di esprimere una propria opinione al padrone (sebbene ce ne giunga notizia solo indirettamente per bocca dell'io narrante). Come però accennato nel trafiletto introduttivo al capitolo, il cane diviene qui il protagonista della vicenda narrata, la prospettiva da cui si narra e la voce narrante stessa⁴⁷, motivo in più per intravedere questa volta nell'immagine del cane un più preciso referente metaforico autobiografico. Così ha inizio il monologo del cane Cäsar:

„Sonderbar!“ sagte der Hund und strich sich mit der Hand über die Stirn. „Wo bin ich denn herumgelaufen, zuerst über den Marktplatz, dann durch den Hohlweg den Hügel hinauf, dann vielemal über die große Hochebene kreuz und quer, dann den Absturz hinunter, dann ein Stück auf der Landstraße, dann links zum Bach, dann die Pappelreihe entlang, dann an der Kirche vorbei und jetzt bin ich hier. Warum denn das? Und ich war dabei verzweifelt. Ein Glück, daß ich wieder zurück bin. Ich fürchte

⁴⁶ Si tratta del procedimento kafkiano messo a fuoco da Günther Anders, quello consistente nel 'prendere alla lettera' la metafora. Scrive Anders (G. A., *Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*, cit., p. 40): «*Er (Kafka) schöpft aus dem vorgefundenen Bestand, dem Bildcharakter, der Sprache. Die metaphorischen Worte nimmt er beim Wort*». Un'annotazione diaristica del 1917 rende trasparente tale procedimento. In relazione al racconto *In der Strafkolonie*, a cui, si è detto già in precedenza, Kafka non riusciva a trovare una conclusione soddisfacente, a un certo punto egli fa ricorso a una metamorfosi animale in cui il viaggiatore diviene letteralmente ciò che pensa. Si legge (KKAT, p. 822; *Confessioni e diari*, p. 580): «Die Hand auf dem Herzen, sagte er (*der Reisende*): „Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse“. Aber dann *nahm er das wörtlich*, und begann auf allen Vieren umherzulaufen. Nur manchmal sprang er auf, riß sich förmlich los, hängte sich einem der Herren an den Hals rief in Tränen: „Warum mir das alles“ und eilte wieder auf seinen Posten (corsivo dell'autrice)». Ben diversa è invece, all'inizio dello stesso racconto, la semplice metafora in riferimento al condannato di cui si dice (KKAD, pp. 203-204; *Racconti*, p. 285): «Übrigens sah der Verurteilte so hündisch ergeben aus, daß es den Anschein hatte, als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme».

⁴⁷ Si tratta del tipico 'io' kafkiano, per dirla con Genette, intradiegetico-omodiegetico, caratteristico della maggior parte dei racconti, in particolare di quelli che hanno come protagonisti gli animali, si pensi innanzitutto a *Forschungen eines Hundes* e *Der Bau*.

mich vor diesem zwecklosen Herumlaufen, vor diesen großen öden Räumen, was für ein armer, hilfloser, kleiner, gar nicht mehr aufzufindender Hund bin ich dort⁴⁸.

Il brano si apre con l'esclamazione di stupore e insieme incredulità del protagonista⁴⁹ che contemporaneamente, confuso, si passa una mano sulla fronte: il cane da cortile Cäsar non possiede zampe ma mani e adotta pertanto una gestualità umana. Rientrato nel cortile dove vive, il cortile che il cane dovrebbe custodire gelosamente e difendere anche con aggressività, Cäsar si interroga sul senso del suo continuo gironzolare senza meta tra piazze, colline, scarpate. Benché quegli spazi estesi, talvolta deserti, per i quali si avventura gli facciano paura, lo facciano sentire un povero cane indifeso, insignificante, e benché a quel girovagare si accompagni perciò costantemente un senso di vera e propria disperazione, sembra che Cäsar non possa fare a meno di tanto in tanto di allontanarsi dalla fattoria. Il cane non riesce a spiegarsi razionalmente il motivo delle sue diserzioni, né gli pare, una volta rientrato nel cortile, che quegli allontanamenti rispecchino un suo autentico desiderio di fuga:

Es lockt mich auch gar nichts dazu von hier wegzulaufen, hier im Hof ist mein Ort, hier ist meine Hütte, hier meine Kette für den manchmal eintretenden Fall der Bissigkeit, alles ist hier und reichliche Nahrung. Nun also. Ich würde auch niemals aus eigenem Willen von hier weglaufen, ich fühle mich hier wohl, bin stolz auf meine Stellung, wohlige aber berechtigte Überhebung durchrieselt mich beim Anblick des anderen Viehs⁵⁰.

Le diserzioni del cane non sono una manifestazione di vitalità, di libertà, intese come un prevalere della natura istintuale e primitiva dell'animale sull'addomesticamento; in tal caso il cane non cadrebbe preda della disperazione e non considererebbe il ritorno nel cortile una fortuna, la sua salvezza. Il cortile è la sua casa, è il posto che non abbandonerebbe mai di sua spontanea volontà (almeno non definitivamente); qui, afferma il cane, ha tutto ciò che gli serve per vivere tranquillamente, ha la sua cuccia, una catena affinché non morda e cibo in abbondanza⁵¹. Ed è anche fiero della posizione

⁴⁸ KKAN II, p. 381; *Confessioni e diari*, p. 974.

⁴⁹ «Sonderbar» è anche l'esclamazione dell'io narrante verso la fine del racconto *Josephine, die Sängerin*, che di nuovo serve a mettere in risalto lo scarto non solo tra realtà e apparenza, ma anche e soprattutto quello, per così dire, tra intenzione e risultato, è l'espressione che anticipa sempre qualcosa che non ci si spiega razionalmente. Nell'ultimo racconto kafkiano si legge (KKAN II, p. 677; *Racconti*, p. 596): «Sonderbar wie falsch sie (*Josephine*) rechnet, die Kluge, so falsch, daß man glauben sollte, sie rechne gar nicht, sondern werde sie nur weiter getrieben von ihrem Schicksal, das in unserer Welt nur ein sehr trauriges sein kann».

⁵⁰ KKAN II, pp. 381-382; *Confessioni e diari*, p. 974.

⁵¹ La vicenda di Cäsar, il cane che si divide tra le scorrazzate clandestine, lo smarrimento derivante dai luoghi sconosciuti per i quali si aggira, che gli appaiono incredibilmente vasti, deserti, e la vita sicura, ma che pure gli sta stretta, nell'ambito del cortile, nella cuccia, legato alla catena, sintetizza in un unico brano le due categorie di immagini ricorrenti nello *Hungerkünstlerheft*: di smarrimento da una parte, di prigionia dall'altra. Riporto a seguire alcuni esempi. In un frammento si legge (KKAN II, pp. 373-374; *Confessioni e diari*, p. 974): «Wie bin ich hiergekommen? Rief ich (si noti l'incipit per certi versi analogo a quello del monologo di Cäsar, nota dell'autrice). Es war ein mäßig großer von mildem elektrischem Licht beleuchtender Saal, dessen Wände ich abschnitt. Es waren zwar einige Türen vorhanden, öffneten man sie aber, dann stand man vor einer dunklen glatten Felswand, die kaum eine Handbreit von der Türschwelle entfernt war und geradlinig aufwärts und nach beiden Seiten in unabsehbare Ferne verlief. Hier war kein Ausweg [...]». Il frammento subito successivo recita (KKAN II, p. 374; *Confessioni e diari*, p. 973): «Ich muß nicht mehr zu-

privilegiata che occupa rispetto agli altri animali. Ciò che lo destabilizza quando è al di fuori della fattoria è dunque la condizione di estrema libertà, di randagismo, di cane che non appartiene a nessuno, che non ha legami, regole, che non ha funzioni né responsabilità⁵². In questo senso Cäsar rappresenta un esempio di quell'antico compromesso o patto che è alla base della convivenza tra cane e uomo, secondo cui il primo, in cambio della garanzia di cibo, dunque di sostentamento, si sottomette alle regole del secondo, all'addomesticamento, ed è pienamente pago di tale dipendenza perché anche questa gli è in un certo senso connaturata, è anche questa un istinto naturale del cane che, per contro, esperisce la libertà assoluta come smarrimento, come paura.

E tuttavia il riconoscimento dei vantaggi che la vita nel cortile al servizio del padrone pure gli garantisce non rende le fughe meno urgenti; per queste ragioni Cäsar è contemporaneamente cane e uomo (come il suo aspetto fisico del resto testimonia): è cane perché, come detto poco sopra, è l'istinto che fa di questo animale un servo, e Cäsar vive difatti lo svolgimento quotidiano della sua mansione, vale a dire la sorveglianza del cortile, come la sua più grande fortuna; ma è inequivocabilmente anche uomo perché con l'impulso alla fuga, che pure considera una condanna, Cäsar si ribella alla propria condizione, alla propria natura, natura che il cane, in virtù della sua mansuetudine, della sua mitezza, e in conformità con quell'idea che vede l'istinto di questo animale come tutt'altro che eversivo, tutt'altro che anti-umano, invece accetta – questa la ragione per cui il cane è il più antico compagno dell'uomo e proprio in relazione alla sorveglianza e alla pratica della caccia, nei quali ogni volta si rinnova l'accordo tra uomo e cane, che sono poi gli stessi contesti nei quali anche Kafka inserisce i cani Cäsar e Karo.

Il cortile e il «vasto spazio deserto» rappresentano due dimensioni opposte, due opposti modi di vivere; Cäsar non è in grado di decidersi per l'uno o per l'altro; è bisognoso di entrambi, ed è proprio la loro coesistenza, la loro compresenza, e di conseguenza la doppia scelta che gli si offre, a rendere al cane la vita impossibile. Tra le considerazioni del 1918 si legge, per certi versi similmente, di un cittadino legato contemporaneamente a due catene (i termini «Kette» e «Halsband» richiamano peraltro alla mente proprio la condizione del cane da guardia alla catena), l'una fissata sulla terra, l'altra in cielo. L'aforisma recita:

rück, die Zelle ist gesprengt, ich bewege mich, ich fühle meinen Körper». Dopo il brano di Cäsar si legge (KKAN II, p. 383; *Confessioni e diari*, p. 975): «Der Kampf mit der Zellenwand». E ancora (KKAN II, p. 411; *Confessioni e diari*, p. 984): «Ich war in ein undurchdringliches Dornengebüsch geraten und rief laut den Parkwächter. Er kam gleich, konnte aber nicht zu mir vordringen. „Wie sind Sie denn dort mitten in das Dornengebüsch gekommen?“, rief er, „könnten Sie nicht auf dem gleichen Weg wieder zurück?“ „Unmöglich“, rief ich, „ich finde den Weg nicht wieder. Ich bin in Gedanken ruhig spazieren gegangen und plötzlich fand ich mich hier, es ist wie wenn das Gebüsch erst gewachsen wäre nachdem ich hier war [...]». Infine (KKAN II, p. 417; *Confessioni e diari*, pp. 989-990): «Der Gefängniswächter wollte das Tor aufsperrn, aber das Schloß war rostig, die Kräfte des alten Mannes genügten nicht, der Gehilfe mußte heran, er machte aber ein zweifelndes Gesicht, nicht wegen des rostigen Schlosses» e a seguire (KKAN II, p. 417; *Confessioni e diari*, p. 990): «Die Helden wurden aus dem Gefängnis entlassen, sie ordneten sich ungeschickt in eine Reihe, durch die Haft hatten sie an Beweglichkeit sehr verloren [...]».

⁵² Già nel 1910, in un'annotazione diaristica, Kafka esprimeva il suo timore e dinanzi a ciò che definiva la «sensazione di essere legato» e ancor più dinanzi alla possibilità di «essere sciolto». Scriveva (KKAT, p. 137; *Confessioni e diari*, p. 145): «Das Gefühl haben, gebunden zu sein und gleichzeitig das andere, daß, wenn man losgebunden würde, es noch ärger wäre».

Er ist ein freier und gesicherter Bürger der Erde, denn er ist an einer Kette gelegt, die lang genug ist, um ihm alle irdischen Räume frei zu geben und doch nur so lang, daß nichts ihn über die Grenzen der Erde reißen kann. Gleichzeitig aber ist er auch ein freier und gesicherter Bürger des Himmels, denn er ist auch an eine ähnlich berechnete Himmelskette gelegt. Will er nun auf die Erde drosselt ihn das Halsband des Himmels, will er in den Himmel jenes der Erde. Und trotzdem hat er alle Möglichkeiten und fühlt es, ja er weigert sich sogar das Ganze auf einen Fehler bei den ersten Fesselung zurückzuführen⁵³.

Analogamente al cane Cäsar il cittadino descritto nell'apofisma numero 66 ha dinanzi a sé due possibilità ma non può sperimentarle entrambe perché queste sono tra di loro incompatibili; non c'è passaggio dalla terra al cielo e viceversa, la scelta di una delle due dimensioni causa all'uomo lo strozzamento per via della catena a cui è legato anche all'altra sfera. La verità è allora che, a dispetto di come viene presentato, e cioè libero e sicuro, il cittadino non può conoscere né libertà né sicurezza ma solo disperazione e senso di colpa, giacché, ingenuo (o fin troppo presuntuoso?), si rifiuta perfino di ricondurre tale insostenibile condizione a un errore altrui nell'incatenarlo a quella maniera.

Così come il doppio disumano incatenamento vale solo per un individuo («er»), allo stesso modo pare che il cane Cäsar sia l'unico degli animali del cortile a essere consumato dal dissidio interiore:

Lauf aber irgendein anderes von den Tieren so sinnlos weg wie ich? Kein einziges, die Katze, das weiche krallige Ding, die niemand benötigt und niemand entbehrt, nehme ich aus, sie hat ihre Geheimnisse die mich nicht kümmern und läuft in ihrem Dienst herum, aber auch sie nur im Bezirk des Hauses. Ich bin also der einzige, der hie und da desertiert, und es kann mich ganz gewiß einmal meine überragende Stellung kosten⁵⁴.

Nessun altro animale, riconosce il cane, abbandona come lui il cortile, neppure il gatto, «quell'essere morbido e unghiuato», «che ha i suoi segreti», che gironzola, ma sempre entro i confini della fattoria, «per i suoi scopi» (e non senza meta come il cane), «che non ha bisogno di nessuno e di nessuno sente la mancanza». Con queste parole riferite al gatto (che al contrario del cane è qui ritratto come un animale libero, autonomo, padrone di sé, autosufficiente), il cane Cäsar ribadisce l'importanza del suo ruolo rispetto a quello degli altri animali, che con superiorità definisce bestiame («Vieh»), e al cui solo pensiero si sente percorrere da un brivido. Un ruolo che, perlomeno inconsciamente, gli sta tuttavia stretto, tanto che solo a posteriori il cane riflette sui rischi che le sue ripetute fughe potrebbero costargli, appunto la posizione di privilegio nella gerarchia che, almeno ai suoi occhi e stando alle sue parole, vige all'interno del cortile.

Consapevole tuttavia della sua incapacità, meglio, dell'impossibilità di migliorarsi malgrado i buoni propositi, il cane, codardo, spera se non altro che nessuno si accorga delle sue diserzioni: «Heute scheint es glücklicherweise niemand bemerkt zu haben, aber letztthin machte schon Richard, der Sohn des Herrn, eine Bemerkung darüber»⁵⁵. Con il passaggio dal tempo presente al passato cambia anche il carattere della narra-

⁵³ KKAN II, p. 63 e pp. 127-128; *Confessioni e diari*, p. 727 e pp. 799-800.

⁵⁴ KKAN II, p. 382; *Confessioni e diari*, pp. 974-975.

⁵⁵ KKAN II, p. 382; *Confessioni e diari*, p. 975.

zione: la riflessione di cui il monologo si faceva portatore nella prima parte del testo lascia ora il posto al racconto, alla relazione⁵⁶:

Es war Sonntag, Richard saß auf der Bank und rauchte, ich lag zu seinen Füßen, die Wange an die Erde gedrückt. „Cäsar“, sagte er, „Du böser untreuer Hund, wo warst Du heute morgens? Um fünf Uhr früh, also zu einer Zeit, wo Du noch wachen sollst, habe ich Dich gesucht und Dich nirgends im Hof gefunden, erst um viertel sieben bist Du zurückgekommen. Das ist eine Pflichtverletzung sondergleichen, weißt Du das?“ So war es also wieder einmal entdeckt⁵⁷.

Il cane racconta di come Richard, il figlio del padrone, abbia di recente scoperto uno dei suoi tanti allontanamenti e lo abbia ammonito per quella inadempienza ai suoi doveri, giacché gironzolava invece di fare la guardia, attribuendogli peraltro l'appellativo di «cane cattivo e infedele». La reazione di Cäsar al rimprovero dell'uomo spezza definitivamente ogni legame con la realtà:

Ich stand auf, setzte mich zu ihm, umfaßte ihn mit einem Arm und sagt: „Lieber Richard, sieh es mir dieses eine Mal noch nach und verbreite die Sache nicht. Soweit es an mir liegt, es soll nicht wieder vorkommen“⁵⁸.

Cäsar, che 'da cane' aveva ascoltato i richiami di Richard accucciato ai suoi piedi, sebbene con la guancia, e non il muso, per terra, si era poi alzato, si era seduto sulla panchina al fianco dell'uomo, lo aveva cinto con un braccio (di nuovo siamo dinanzi a un'anatomia che almeno nella terminologia è inequivocabilmente umana e non animale), aveva chiesto al «caro Richard» di non diffondere ulteriormente l'accaduto e aveva promesso, per quanto fosse in lui, che tali violazioni non si sarebbero ripetute in futuro. All'atteggiamento confidenziale e mitigante, ma anche beffardo e irrispettoso, sintetizzato dal braccio con cui Cäsar cingeva le spalle dell'uomo, seguiva in quell'occasione un lungo ed estenuante pianto del cane⁵⁹:

Und ich weinte so sehr, aus allen möglichen Gründen, aus Verzweiflung über mich, aus Angst vor Strafe, aus Rührung über Richards friedliche Miene, aus Freude über das augenblickliche Fehlen eines Strafwerkzeugs, ich weinte so sehr, daß ich mit meinen Tränen Richards Rock näßte, er mich abschüttelte und mir befahl mich zu kuschen⁶⁰.

Il pianto di Cäsar, dovuto alla disperazione riguardo se stesso, al timore di una punizione, alla commozione dinanzi all'aria indulgente di Richard⁶¹ e alla gioia, infine,

⁵⁶ Per quanto riguarda questo brano, nulla impedisce di riconoscere in un uomo, nel lettore, o persino in un altro animale l'ascoltatore cui il cane Cäsar si rivolge narrando la sua vicenda. La questione circa l'identità del destinatario, si vedrà più avanti, si complica invece nel racconto *Forschungen eines Hundes*.

⁵⁷ KKAN II, p. 382; *Confessioni e diari*, p. 975.

⁵⁸ KKAN II, p. 382; *Confessioni e diari*, p. 975.

⁵⁹ Si noti come in questo frammento (e la stessa cosa si vedrà poi nel racconto *Forschungen eines Hundes*) si parli esplicitamente di pianto, al contrario di quanto visto nel corso del capitolo precedente in relazione all'incrocio agnello-gatto-cane.

⁶⁰ KKAN II, pp. 383-384; *Confessioni e diari*, p. 975.

⁶¹ Tutt'altro che indulgente è invece, in un frammento contenuto nel *Konvolut 1920*, la reazione degli uomini (presumibilmente uomini) nei confronti degli animali assetati (probabilmente cani), anche questi parlanti, che invano negano dinanzi ai padroni di essere stati allo stagno, a quanto pare cosa loro severa-

per la mancanza in quel momento di un'arma punitiva, era stato così forte da bagnare la giacca dell'uomo, il quale si era pertanto scrollato il cane di dosso ordinandogli di stare a cuccia: sono le parole di Richard, dell'uomo, che d'improvviso riconducono perentoriamente Cäsar alla sua condizione di cane, di animale e quindi di inferiorità.

Per quanto, come detto all'inizio, Cäsar sia il più umanizzato dei cani in Kafka (si è visto: è un cane parlante, riflette e sente come un uomo, possiede mani per strofinarsi la fronte, braccia per cingere il padrone e sa inoltre piangere), pure sembra che il suddetto antropomorfismo non sia che una fantasia del cane, non si compia che nella sua testa. Innanzitutto, avviene realmente un dialogo tra Cäsar, il cane, e Richard, l'uomo? Per rispondere a questa domanda ripercorriamo alcuni passi del brano. Le parole che Richard rivolge al cane, anche la proposizione che va a concludersi retoricamente con l'espressione «Weißt Du das?», non sono certo la prova di un discorso tra i due, poiché – si può ribattere – è normale per l'uomo 'parlare' con il proprio cane né il fatto di rivolgergli la parola, anche sotto forma di domanda, equivale alla richiesta e alla reale aspettativa nell'uomo di una risposta da parte dell'animale.

Anche la posizione di privilegio di cui Cäsar è convinto di godere rispetto agli altri animali all'interno del cortile potrebbe essere, di conseguenza, solo frutto della sua immaginazione, una fantasia nata dall'ambizione del cane di distinguersi dagli altri animali, dal desiderio di sentirsi una creatura confinante più con l'umanità che con la bestialità, per quanto pure sia profondo, almeno in parte, il suo servilismo. Una situazione limite, a questo proposito, è quella presentata in un piccolo, interessante brano del 1920, anche questo successivamente inserito da Kafka nella raccolta di aforismi, che recita:

Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst um Herr zu werden und weiß nicht daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn⁶².

È vittima di un macroscopico inganno, di un'amara fantasia l'animale protagonista di questo aforisma (forse di nuovo un cane, forse un cavallo⁶³, anche se proprio il ricorso al più generico «Tier» mi pare qui estremamente significativo) che sottrae la frusta al padrone e si frusta da sé per diventare esso stesso padrone; la frusta appartiene all'uomo, è su questo principio che si fonda l'esistenza e l'essenza dell'animale, l'esisten-

mente vietata (KKAN II, pp. 332-333; *Confessioni e diari*, p. 919): «Es war ein kleiner Teich, dort tranken wir, Bauch und Brust an der Erde, die Vorderbeine, müde vor trunkseligkeit, ins Wasser getaucht. Wir mußten aber bald zurück, der Besonnenste riß sich los und rief: „Zurück Brüder!“ Dann liefen wir zurück. „Wo wart ihr?“ wurden wir gefragt. „Im Wäldchen.“ „Nein, ihr wart beim Teich.“ „Nein, wir waren nicht dort.“ „Ihr trieft ja noch von Wasser, ihr Lügner!“ Und die Peitschen begannen zu spielen. Wir liefen durch die langen mondscheinerfüllten Korridore, hie und da wurde einer getroffen und sprang hoch vor Schmerz. In der Ahnengalerie war die Jagd zuende, die Tür wurde zugeschlagen, man ließ uns allein. Wir waren noch alle durstig, wir leckten einander gegenseitig das Wasser von Fell und Gesicht, manchmal bekam man statt Wasser Blut auf die Zunge, das war von den Peitschenhieben».

⁶² KKAN II, p. 119 e p. 344; *Confessioni e diari*, p. 795 e p. 946.

⁶³ È per lo più in relazione a questi due animali che in Kafka si trova associata la frusta. Un frammento dell'estate 1913 recita ad esempio (KKAT, p. 571; *Confessioni e diari*, p. 390): «Nur das Pferd ordentlich peitschen! Ihm die Sporen langsam einbohren, dann mit einem Ruck sie herausziehen jetzt aber mit aller Kraft sie ins Fleisch hineinfahren lassen». In un altro brano, che riporto interamente più avanti (cfr. nota 96), si parla esplicitamente di una «frusta per cani» (KKAN II, p. 335; *Confessioni e diari*, p. 921).

za e l'essenza del padrone; nulla è in potere dell'animale, nulla può derivare da una sua scelta, dalla sua volontà, l'autopunizione è illusoria, è utopica⁶⁴.

Ma soprattutto, Richard non ribatte alle parole di Cäsar: questa è molto probabilmente la conferma del fatto che tra i due non si verifica in realtà alcuna forma di comunicazione. Né tantomeno l'uomo seduto su una panca intento a fumare, assorto, sembra curarsi del pianto disperato del cane; si dice solo che, infastidito, si scrolli il cane di dosso perché gli insudicia la giacca. In altre parole: l'uomo e il cane, che qui apparentemente si incontrano nel dialogo, vivono in realtà in due mondi separati, tra i quali non è possibile alcun contatto effettivo, alcuna vicinanza. Il resoconto di Cäsar è insomma visionario, la sua versione dei fatti è frutto di un'allucinazione. Se per un attimo abbandonassimo il punto di vista attraverso cui ci viene narrata la vicenda, quello del cane, e guardassimo alla scena conservandone l'immaginiosità ma preservando al tempo stesso una certa verosimiglianza, potremmo forse concludere che le parole del cane giungono alle orecchie di Richard come né più né meno che latrati canini, e anche le lacrime disperate che Cäsar dice di versare in abbondanza probabilmente non sono altro, agli occhi dell'uomo, che la bava secreta dal grosso cane da guardia. In sostanza, e proprio in questo mi pare la metafora dell'incomunicabilità⁶⁵ si possa dire perfettamente riuscita, ciò che il cane racconta, ciò che descrive non è percepito dall'uomo alla stessa maniera: il cane crede di innalzarsi a pari dell'uomo, crede gli sia concesso di stabilire con questo un rapporto più stretto, un rapporto privilegiato rispetto agli altri animali, e si illude perfino di condividere un linguaggio attraverso cui comunicare; da

⁶⁴ Un altro aforisma, quello contrassegnato dal numero 104, tratta esplicitamente della volontà dell'uomo: si comincia dicendo che la volontà è libera, si menzionano poi i modi in cui risulta tale, si conclude infine con la negazione di quanto affermato all'inizio. Si legge (KKAN II, p. 137-138; *Confessioni e diari*, p. 803): «Der Mensch hat freien Willen und zwar dreierlei: Erstens war er frei, als er dieses Leben wollte; jetzt kann er es allerdings nicht mehr rückgängig machen, denn er ist nicht mehr jener, der es damals wollte, es wäre denn insoweit, als er seinen damaligen Willen ausführt, indem er lebt. Zweitens ist er frei, indem er die Gangart und den Weg dieses Lebens wählen kann. Drittens ist er frei, indem er als derjenige, der er einmal wieder sein wird, den Willen hat, sich unter jeder Bedingung durch das Leben gehn und auf diese Weise zu sich kommen zu lassen und zwar auf einem zwar wählbaren, aber jedenfalls derartig labyrinthischen Weg, daß er kein Fleckchen dieses Lebens unberührt läßt. Das ist das Dreierlei des freien Willens, es ist aber auch, da es gleichzeitig ist, ein Einerlei und ist im Grunde so sehr Einerlei, daß es keinen Platz hat für einen Willen, weder für einen freien noch unfreien».

⁶⁵ Un'altra forma di incomunicabilità è quella presente all'interno dell'individuo stesso, in cui, sembra sostenere Kafka, vige una sorta di gerarchia dove a comunicare l'uno con l'altro sono solo i livelli contigui. Utilizzando l'immagine di tre cerchi concentrici, nell'ottobre del 1920 Kafka tenta di spiegare a Milena in cosa consistono quelle che la psicanalisi chiama malattie, e che lui invece definisce «fatti di fede», «l'ancorarsi dell'uomo in crisi in un qualche terreno materno». Si legge (le stesse parole saranno poi riportate dall'autore nei quaderni di appunti, quasi invariate (KKAB IV, pp. 355-356; *Lettere*, p. 874 e KKAN II, p. 341; *Confessioni e diari*, p. 924): «In meinem Fall kann man sich 3 Kreise denken, einen innersten A, dann B, dann C. Der Kern A erklärt dem B, warum dieser Mensch sich quälen und sich mißtrauen muß, warum er verzichten muß (es ist kein Verzicht, da swäre sehr schwer, es ist nur ein Verzichten-müssen), warum er nicht leben darf. (War nicht zum Beispiel Diogenes in diesem Sinn schwer krank? Wer von uns wäre nicht glücklich gewesen unter dem, endlich einmal auf ihn herabstrahlenden Blick Alexanders? Diogenes aber bat ihn verzweifelt, die Sonne, diese schreckliche, griechische unveränderlich brennende, verrückt-machende Sonne freizugeben. Dieses Faß war von Gespenstern voll.) C, dem handelnden Menschen wird nichts mehr erklärt, ihm befiehlt bloß B. C handelt unter strengstem Druck, im Angstschweiß (gibt es sonst solchen Angstschweiß, der auf Stirn, Wange, Schläfe, Haarboden, kurz rund herum auf dem ganzen Schädel ausbricht? Bei C ist es so). C handelt also mehr in Angst als in Verständnis, er vertraut, er glaubt, daß A dem B alles erklärt und B alles richtig verstanden und weitergegeben hat».

parte dell'uomo, al contrario, il cane resta un cane, che guaisce, sbava, e gli si ordina appunto per questo di fare la cuccia.

E tanto più tragica sarebbe poi la vicenda di Cäsar se quelli che il cane considera i suoi eccessi, cioè gli allontanamenti clandestini che teme vengano scoperti e seguiti da una severa punizione, non costituissero invece una trasgressione altrettanto grave agli occhi del padrone, come appunto l'atteggiamento benevolo di Richard, contrariamente al tono severo delle parole, pare dimostrare e confermare. Tanto più tragica la situazione del cane se invece che benevolenza, l'atteggiamento dell'uomo esprimesse piuttosto disinteresse, se solo per diletto, per una questione di ruoli, questo ammonisse il cane, se, in altri termini, al tormento dell'animale non corrispondesse altro che l'indifferenza dell'uomo.

Il brano si interrompe con l'ammissione da parte di Cäsar dell'ennesima diserzione e insieme una dichiarazione di innocenza attraverso cui il cane cerca fino alla fine di deresponsabilizzarsi per l'accaduto. Perché a Richard aveva sì promesso, per quanto stesse in lui, di emendarsi, ma a spingerlo ogni volta fuori dal cortile è una forza che supera di gran lunga la sua volontà, le sue intenzioni e dunque la sua responsabilità:

Damals versprach ich also Besserung und heute wiederholt sich das Gleiche, ich war sogar länger fort als damals. Freilich, ich versprach nur mich zu bessern, soweit es an mir liegt. Und es ist nicht meine Schuld⁶⁶

«E non è colpa mia» ribadisce con fermezza il cane, diversamente dal cittadino legato contemporaneamente a due catene descritto nell'aforisma 66, e di nuovo sussiste l'interrogativo se la presunzione stia nell'ammissione o viceversa nella negazione di una qualche colpa personale.

La vicenda di Cäsar è rimasta frammentaria ma è anche chiaro, si evince proprio dall'ultima frase, che il brano, come molti altri brani kafkiani, rischiava di riavvolgersi e chiudersi su se stesso. Anche incompleto, il testo risulta tuttavia, come in parte si è già tentato di dimostrare, estremamente interessante, tanto più se lo si considera in relazione al più lungo racconto che ha come protagonista il cane pensatore delle *Forschungen eines Hundes*, di cui la figura di Cäsar pure costituisce, a mio parere, una sorta di predecessore⁶⁷, motivo per cui elencherò più avanti quelli che sono i punti di contatto tra le due figure.

Ora vorrei menzionare il lungo estratto di una lettera che Kafka scrisse a Felice nel febbraio del 1913. Si tratta di un documento redatto quasi dieci anni prima rispetto al brano che vede protagonista Cäsar, eppure, si noterà, al suo interno già aveva preso forma la metafora del cane solitario, disperato di se stesso, costretto a girovagare, e soprattutto l'immagine del cane 'muto', muto esattamente come, malgrado le parole pronunciate e l'apparente dialogo con il padrone, considero anche il cane Cäsar. Persino le espressioni e i termini utilizzati nella lettera, si vedrà, sono i medesimi di cui Kafka si avvale nel brano appena analizzato. Il 9 febbraio del 1913 Kafka scriveva alla sua futura fidanzata:

⁶⁶ KKAN II, p. 383; *Confessioni e diari*, p. 795.

⁶⁷ La critica non ha messo in rilievo le analogie presenti, in effetti non evidenti a una prima lettura, tra il cane Cäsar e il più noto protagonista delle *Forschungen eines Hundes*, ad eccezione di Fingerhut (K-H. F., *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, cit., p. 181 sgg.) – il quale tuttavia limita tali analogie agli aspetti più che altro formali e stilistici.

L'immagine del cane in Franz Kafka

Hast Du jemals, außer wenn es auf Beziehungen zu Nebenmenschen ankam, Unsicherheit gekannt, gesehn wie sich für Dich allein, ohne Rücksicht auf andere, verschiedene Möglichkeiten hierhin und dorthin eröffnen und damit eigentlich ein Verbot entsteht, Dich überhaupt zu rühren. Warst Du jemals, ohne daß Dir nur der flüchtigste Gedanke an irgendeinen andern gekommen wäre, einfach *über Dich verzweifelt*. Verzweifelt um Dich hinzuwerfen und so liegen zu bleiben über alle Weltgerichte hinaus? Wie ist Deine Frömmigkeit? Du gehst in den Tempel; aber in der letzten Zeit bist Du wohl nicht hingegangen. Und was hält Dich, der Gedanke an das Judentum oder an Gott? Fühlst Du – was die Hauptsache ist – ununterbrochene Beziehungen zwischen Dir und einer beruhigend fernen, womöglich unendliche Höhe oder Tiefe? Wer das immer fühlt, der muß nicht *wie ein verlorener Hund herumlaufen* und *bittend aber stumm herumschaun*, der muß nicht das Verlangen haben in das Grab zu schlüpfen, als sei es ein warmer Schlafsack und das Leben eine kalte Winternacht, der muß nicht, wenn er die Treppen in sein Bureau hinaufgeht, zu sehen glauben, daß er gleichzeitig von oben, flimmernd im unsichern Licht, sich drehend in der Eile der Bewegung, kopfschüttelnd vor Ungeduld, durch das ganze Treppenhaus hinunterfällt (corsivo dell'autrice)⁶⁸.

A fare di un uomo un cane sperduto costretto a girare e guardarsi intorno «implo-
rando ma in silenzio» è la mancanza di «relazioni ininterrotte con una lontana e rasse-
nante, magari infinita altitudine o profondità». È da questo mancato, fallito rappor-
to spirituale, rapporto di natura religiosa che – a prescindere dalla complessità delle
quotidiane relazioni interpersonali – nasce la disperazione di se stessi, la disperazione
per se stessi.

Come nell'immagine metaforica utilizzata nella lettera del 1913, anche nel brano
che vede protagonista Cäsar, dietro l'adozione della figura e della prospettiva canina
si cela nuovamente, mi pare, il tentativo di affrontare una problematica di tipo spiri-
tuale, più precisamente, di relazione personale tra l'essere umano (qui ridotto a cane)
e l'assoluto (fatto uomo), relazione fondamentale, «la cosa più importante» la definisce
Kafka nella lettera a Felice, la sola capace di offrire un sostegno valido all'essere umano.
Chi sente tale legame, chi ogni giorno trova conforto al pensiero della religione - intesa
anche solo come fenomeno storico («Und was hält Dich, der Gedanke an das Juden-

⁶⁸ KKAB II, pp. 81-82; *Lettere a Felice*, p. 278. In quella occasione, Kafka si era immedesimato talmente tanto con la figura del cane che concludeva la lettera a Felice scrivendole: «Liebste, zu Deinen Füßen liegen und still sein, das wäre das Beste (corsivo dell'autrice)». È la prima volta che Kafka si rivolge a Felice mettendosi, se anche non esplicitamente, nei panni di un cane. Più tardi Kafka farà apertamente riferimento all'immagine del cane. Già il primo aprile del 1913 le scriverà (KKAB II, p. 150; *Lettere a Felice*, p. 349): «Meine eigentliche Furcht – es kann wohl nichts schlimmeres gesagt und angehört werden – ist die, daß ich Dich niemals werde besitzen können. Daß ich im günstigsten Falle darauf beschränkt bleiben werde, wie ein besinnungslos treuer Hund Deine zerstreut mir überlassene Hand zu küssen, was kein Liebeszeichen sein wird, sondern nur ein Zeichen der Verzweiflung des zur Stummheit und ewigen Entfernung verurteilten Tieres» (si noti qui peraltro di nuovo il binomio cane-mutismo). E ancora, l'anno successivo, in data 25 marzo, scriverà (KKAB II, p. 367; *Lettere a Felice*, p. 552): «Die genaue Nachricht über mich, liebste F, die Du willst, kann ich Dir nicht geben; die kann ich Dir höchstens geben, wenn ich im Tiergarten hinter Dir herlaufe, Du immer auf dem Sprung ganz und gar wegzugehn, ich auf dem Sprung, mich hinzuwerfen; nur in dieser Demütigung, wie sie tiefer kein Hund erleidet, kann ich das. Jetzt kann ich nur sagen, wenn Du mir die Frage stellst: Ich liebe Dich F. bis an die Grenze meiner Kraft». Senza un esplicito riferimento al cane, nemmeno un mese dopo, il 19 aprile, scriverà sempre a Felice (KKAB III, p. 35; *Lettere a Felice*, p. 579): «[...] die Briefe an Dich sind keine Briefe, sondern *Winseln* und *Zähnefletschen* (corsivo dell'autrice)».

tum [...]?»), oppure al pensiero di Dio come verità assoluta («[...] oder an Gott?»), o ancora soltanto al pensiero di un assoluto che non ha nome, all'idea di un dio personale⁶⁹, di una qualunque dimensione altra e insieme divina («eine beruhigend ferne, womöglich unendliche Höhe oder Tiefe»), solo chi sente ciò, chi in altre parole 'crede in qualcosa' non è costretto a girare come un cane sperduto.

L'esistenza di questa lettera, le riflessioni che Kafka vi affida, aprono la strada a importanti considerazioni. Partiamo col dire subito che esistono precise testimonianze riguardo l'inclinazione di Kafka, soprattutto del giovane Kafka, all'ateismo, si pensi in particolare alle parole del suo compagno di scuola Hugo Bergmann, il quale ricorda quanto fossero persuasive le argomentazioni di Kafka contro l'esistenza di Dio, al punto da minacciare persino la solidità delle proprie idee religiose⁷⁰. Che nel 1913 Kafka confessi a Felice di sentirsi come un cane sperduto a causa della mancanza di una fede religiosa, e che nel settembre del 1916 – interessandosi ai problemi che la fidanzata incontrava con alcune ragazze ebraiche orientali accolte nella «Casa ebraica del popolo» di Berlino – le scriva nuovamente, contrapponendo se stesso alla donna: «[...] du (bist) vielleicht nicht ganz ohne aufzuzeigende Verbindung mit dem Glauben»⁷¹,

⁶⁹ L'idea di un dio personale è molto frequente in Kafka. Gli aforismi ne sono la prova. Si consideri ad esempio il numero 50 (KKAN II, p. 124; *Confessioni e diari*, p. 798): «Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können. Eine der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verborgenen-Bleibens ist der Glaube an einen persönlichen Gott». Anche Gustav Janouch ricorda (G. J., *Gespräche mit Kafka*, cit., pp. 98-99; *Confessioni e diari*, p. 1130): «Wir kamen im Gespräch auf den Wert und Unwert der verschiedenen Konfessionen zu sprechen. Ich versuchte, von Kafka eine persönliche Erklärung zu bekommen; das gelang mir jedoch nicht. Franz Kafka sagte: „Gott ist nur persönlich faßbar. Jeder Mensch hat sein Leben und seinen Gott. Seinen Verteidiger und seinen Richter. Priester und Riten sind nur Krücken des erlahmenden Erlebens der Seele“».

⁷⁰ H. Bergmann, *Erinnerungen an Franz Kafka*, «Universitas», 27, 1972 (VII), p. 742 sgg. In un appunto diaristico del 31 dicembre 1911 è Kafka stesso a ricordare quelle discussioni con l'amico e compagno di scuola Bergmann (KKAT, p. 333; *Confessioni e diari*, p. 310): «So habe ich allerdings in der Erinnerung, daß ich in den Gymnasialzeiten öfters – wenn auch nicht sehr ausführlich, ich ermüdete wahrscheinlich schon damals leicht – mit Bergmann in einer entweder innerlich vorgefundener oder ihm nachgeahmten talmudischen Weise über Gott und seine Möglichkeit disputierte. Ich knüpfte damals gern an das in einer christlichen Zeitschrift – ich glaube „die christliche Welt“ – gefundene Thema an, in welchem eine Uhr und die Welt und der Uhrmacher und Gott einander gegenübergestellt waren und die Existenz des Uhrmachers jene Gottes beweisen sollte. Das konnte ich meiner Meinung nach sehr gut dem Bergmann gegenüber widerlegen wenn auch diese Widerlegung in mir nicht fest begründet war und ich mir sie für den Gebrauch erst wie ein Geduldspiel zusammensetzen mußte. Eine solche Widerlegung fand einmal statt, als wir den Rathausturm umgingen. Daran erinnere ich mich deshalb genau, weil wir einander einmal vor Jahren daran erinnert haben».

⁷¹ KKAB III, p. 227; *Lettere a Felice*, p. 743. Per completezza riporto a seguire l'intero discorso all'interno del quale si inserisce la citazione: «Während ich den Kindern sagen müßte, (natürlich ist es nicht gut, solche Gespräche hervorzulocken und sie werden von selbst nur sehr selten entstehen, denn Großstadtkinder haben genug Umblick in der Welt und verstehen es wenn sie Ostjuden sind, gleichzeitig sich zu bewahren und den andern hinzunehmen) daß ich infolge meiner Herkunft, Erziehung, Anlage, Umgebung nichts was man aufzeigen könnte mit ihrem Glauben gemeinsam habe (das Halten der Gebote ist nichts äußeres, im Gegenteil der Kern des jüdischen Glaubens) während ich also das ihnen irgendwie eingestehen müßte, (und ich würde das offen tun, ohne Offenheit ist hier alles sinnlos) bist Du vielleicht nicht ganz ohne aufzuzeigende Verbindung mit dem Glauben. Es ist freilich vielleicht nur halbvergessene Erinnerungen, begraben unter dem Lärm der Stadt, des Geschäftslebens, des Wustes aller in den vielen Jahren eindringenden Gespräche und Gedanken. Ich will nicht sagen, daß Du noch bei der Tür stehst, aber vielleicht glänzt Dir doch noch irgendwo in der Ferne die Klinke der Tür. Ich meine, vielleicht kannst Du den Kindern auf ihre Frage wenigstens eine traurige Antwort geben, ich könnte auch das nicht».

non impedisce allora di fare anche del brano del 1922 avente come protagonista Cäsar uno scritto autobiografico, una metafora della condizione esistenziale dell'ateo, meglio, dell'ateismo esistenziale di Kafka. In altri termini: può lo strano soliloquio di Cäsar equivalere a una sorta di professione di ateismo da parte dello scrittore? Per riepilogare: Cäsar è il cane che si allontana dal cortile malgrado le sicurezze che questo luogo gli offre e vaga sebbene durante le scorrazzate lo assalga un senso di smarrimento e perciò di disperazione. E allora fa ritorno anche perché timoroso di una possibile punizione da parte del padrone. Un rientro che determina tuttavia nient'altro che insoddisfazione, tanto che il cane ripete regolarmente le fughe, per giunta prolungandole. Allo stesso modo, Kafka è l'uomo che riconosce le sicurezze che la fede religiosa, nel suo caso l'ebraismo, garantisce, fede intesa come esperienza esistenziale, come dipendenza e legame a una legge superiore, come senso di appartenenza a una collettività⁷² (ricordiamo che a destabilizzare il cane durante le scorrazzate è proprio la condizione di randagismo, di non appartenenza a niente e a nessuno) ma che vive però in un contesto storico-geografico che non gli permette di condividere ancora quel sentire profondo. E in questo senso la mancanza di fede è sintomatica della situazione storica, della società (della generazione assimilata) all'interno della quale Kafka è inserito. Da una parte dunque Kafka appura l'impossibilità di vivere all'interno di una comunità religiosa autentica, dall'altra rifiuta di accontentarsi di quanto nella società secolarizzata nella quale vive ancora si conserva di quella fede⁷³. Dalla mancanza che è ora impossibilità storica ora rifiuto personale deriva quel senso di disperato smarrimento che Kafka tenta qui di comunicare attraverso la figura del cane insoddisfatto all'interno del cortile, disperato quando fugge da questo, e che agli occhi del padrone (agli occhi di Dio, proprio come Kafka temeva) è perciò un cane cattivo, un cane infedele.

Nella sua monografia del 1951, Günther Anders, si è già accennato, annovera il nome di Kafka tra le personalità appartenenti a quella che definisce la «non ancora scritta storia dell'ateismo che si vergogna»⁷⁴; come altri intellettuali, sostiene Anders, Kafka è un ateo che si vergogna di essere tale, la sua personale situazione religiosa è una forma di ateismo i cui maggiori costituenti risultano essere proprio l'imbarazzo, il disagio e il timore per il fatto di esserlo. Anders scrive: «Kafka war [...] ungläubig. Aber er hatte nicht den Mut zu seiner eigenen Ungläubigkeit. Die Situation des Unglaubens ist ihm untragbar, das „Im-Nichts-stehen“ wäre Untergang»⁷⁵.

L'ateismo di Kafka non è insomma il risultato di una convinzione bensì di un'impossibilità ed è perciò un ateismo che a un certo punto, per timore di farsi eresia, per paura delle possibili tremende conseguenze, si interrompe⁷⁶. Perché Kafka non riuscirà mai a negare totalmente l'esistenza di Dio, tutt'al più lo respingerà in lontananza, lo collocherà in un punto per lui irraggiungibile (vedi *Das Schloß*), lo lascerà addirittura morire, ma comunque con un messaggio (vedi *Eine kaiserliche Botschaft*), frapperà

⁷² Si pensi a tal proposito all'importanza e al valore che la compagnia teatrale ebraico-orientale aveva acquistato per il giovane Kafka, come delineato precedentemente nel lavoro. Quell'interesse, si ricorderà, era stato motivato soprattutto da ragioni etiche ed etniche, in altre parole, più da questioni esistenziali che strettamente e primariamente religiose.

⁷³ W. H. Sokel, *Zwischen Gnosis und Jehovah. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas*, cit., p. 38.

⁷⁴ G. Anders, *Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*, cit., p. 71 sgg.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 74-75.

⁷⁶ W. Ries, *Transzendenz als Terror. Eine religions-philosophische Studie über Franz Kafka*, Schneider, Heidelberg 1977, p. 117.

tra lui e Dio una moltitudine di istanze intermedie (vedi *Vor dem Gesetz*), arriverà a parlerà di incompatibilità tra lui e il cielo, tra lui e l'assoluto, un assoluto che comunque esiste: questo probabilmente il significato di un altro noto aforisma del 1918 che recita: «Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeutet eben: Unmöglichkeit von Krähen»⁷⁷.

A confermare la tesi secondo cui l'ateismo kafkiano è frutto di un'impossibilità e non di una convinzione è il fatto che la distanza che caratterizza il rapporto con Dio sia unilaterale, che l'irraggiungibilità valga soltanto per l'uomo verso Dio. Nello *Oktavheft G* si legge ad esempio, alludendo probabilmente a quanto appena sostenuto: «Wer sucht findet nicht, wer nicht sucht, wird gefunden»⁷⁸. Al contrario, pare invece che Dio sia in grado di avvicinarsi all'uomo, sia capace anzi di irrompere nella sua vita, anche se solo per punirlo⁷⁹. Tra i numerosi frammenti del lascito, uno mi sembra tematizzare chiaramente, e in maniera inequivocabilmente kafkiana, questa problematica. Si legge:

Es kamen zwei Soldaten und ergriffen mich. Ich wehrte mich, aber sie hielten fest. Sie führten mich vor ihren Herrn, einen Offizier. Wie bunt war seine Uniform! Ich sagte: „Was wollt Ihr denn von mir, ich bin ein Civilist.“ Der Offizier lächelte und sagte: „Du bist ein Civilist, doch hindert uns das nicht Dich zu fassen. Das Militär hat Gewalt über alles“⁸⁰.

Tra due mondi apparentemente indipendenti l'uno dall'altro, quello militare e quello civile, si verifica come d'improvviso un inaspettato esercizio del potere del primo sul secondo; così Kafka temeva l'irrompere del giudizio divino sulla sua persona. E il breve brano ricorda certo anche le atmosfere descritte nel romanzo *Der Proceß*, si pensi perciò anche al finale del romanzo stesso, all'esecuzione del protagonista: Joseph K. muore «Wie ein Hund!»⁸¹. In questa similitudine si concentra tutto il suo destino; di lui, si dice, non sopravvive che la vergogna: «[...] es war, als sollte die Scham ihn überleben»⁸². Il termine «vergogna» potrebbe avere, anche in questo contesto, un'accezione religiosa, come inteso da Anders: protagonista è l'uomo giustiziato da una legge che non conosce e fino alla fine non riconosce, da un potere però che, per quanto ignorato, pure vale anche per lui, un potere che, così come si dice nel frammento citato poco sopra, «si estende su tutto»; la vergogna che gli sopravvive è dunque probabilmente quella dello scettico, del miscredente, di chi non è in grado di vivere all'interno della legge, legge che anzi disconosce, ma pure ne pagherà le terribili conseguenze. Perché poi Kafka affermi «come una cane» (similitudine che il giovane Kafka utilizza per pronosticare la sua stessa fine, come nella primavera del 1907 quando in una lettera a Max Brod scrive: «Mein Weg ist gar nicht gut und ich muß – soviel Überblick habe

⁷⁷ KKAN II, p. 120; *Confessioni e diari*, p. 796.

⁷⁸ KKAN II, p. 63; *Confessioni e diari*, p. 726.

⁷⁹ Non mancano le eccezioni. Un frammento contenuto nello *Oktavheft G* recita ad esempio (KKAN II, p. 71; *Confessioni e diari*, p. 732): «Wir sind von Gott beiderseitig getrennt: Der Sündenfall trennt uns von ihm, der Baum des Lebens trennt ihn von uns».

⁸⁰ KKAN II, p. 21; *Confessioni e diari*, p. 835.

⁸¹ KKAP, p. 312; *Romanzi*, p. 560.

⁸² KKAP, p. 312, *Romanzi*, p. 560.

ich – wie ein Hund zugrundegehn»⁸³), diviene ora, grazie anche all'analisi del frammento su Cäsar, e si vedrà, ancor più delle *Forschungen eines Hundes*, tanto più chiaro: perché, come sostiene Sokel, il cane in Kafka è l'animale che non impara e diviene perciò il simbolo dell'individuo che non sa emendarsi, dell'individuo che con ostinazione, ma anche con ingenuità, perché incapace in fondo di ogni sorta di calcolo, di ogni opportunismo, prosegue per la sua via anche se fallace⁸⁴.

Torniamo alla lettera del 1913. Chi, scrive Kafka a Felice, per mancanza di fede religiosa è costretto come un cane randagio a girovagare senza meta, è condannato, proprio in quanto cane, anche all'inesprimibilità. La situazione di frustante inesprimibilità del cane, perfettamente sintetizzata dalle parole «bittend aber stumm», è a ben vedere – come si è tentato di mettere in rilievo già in precedenza – la medesima in cui si trova anche Cäsar; solo la narrazione in prima persona dà al cane da cortile l'illusione di poter comunicare all'uomo la propria disperazione, e al lettore l'impressione che, di conseguenza, il cane sia un animale parlante, che le sue parole siano ascoltate e comprese dall'uomo, che cane e uomo interagiscano. A unirli è invece, se così si può dire, soltanto una frattura, una distanza incolmabile, quella che appunto divide l'universo umano da quello animale. Già Max Brod aveva messo a fuoco questo importante aspetto, tanto che nella biografia di Kafka scrive:

Das ewige Mißverstehen zwischen Mensch und Gott reizt Kafka, diese Disproportion immer wieder im Bilde zweier Welten darzustellen, die einander nie, nie verstehen können – daher ist der unendliche Abstand zwischen dem stummen Tier und dem Menschen eines seiner Hauptthemen, in so vielen Tiergeschichten, die sein Werk nicht zufälligerweise enthält. Ebenso die trennende Wand zwischen Vater und Sohn. Auf allem, was Inkommensurabilität ausdrückt, haftet der Blick dieses Dichters mit unendlichem Mitleids-Verständnis und bringt es mit dem verhängnisvollsten größten Mißverständnisse, dem Versagen des Menschen vor Gott, in einem stummen Zusammenhang⁸⁵.

I cani, tanto quello della lettera quanto Cäsar e, si vedrà, appartengono a questi anche Karo e in maniera ancora più lampante il cane delle *Forschungen*, comunicano in realtà solo con il lettore: più che a cani parlanti, parlanti all'interno dell'ambiente in cui vivono, siamo perciò dinanzi a cani 'redattori', cani 'cronisti' (e il fatto poi, aggiungo, che solo i lettori siano in grado di prestare loro ascolto, siano in grado di comprenderli, fa per certi versi anche di noi uomini, di noi lettori, dei cani).

Altrettanto interessante è il fatto che il cane Cäsar abbia rapporti solo con il figlio del padrone e non direttamente con quest'ultimo che resta pertanto una figura astrat-

⁸³ KKAB I, p. 51; *Lettere*, p. 590.

⁸⁴ Per questi motivi Sokel (W. H. S., *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, cit., p. 335 sgg.) contrappone alla figura del cane quella della scimmia (si pensi a Rotpeter nel racconto *Ein Bericht für eine Akademie*), l'animale che invece, più astuto, impara dalle esperienze, l'animale calcolatore, anche opportunisto, disposto a scendere a compromessi, ad abbandonare la propria natura. Afferma a un certo punto Rotpeter (KKAD, p. 311; *Racconti*, pp. 275-276): «Und ich lernte, meine Herren. Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand. Die Affennatur raste, sich überkugeln, aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterricht aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte. Glücklicherweise kam er wieder bald hervor»

⁸⁵ M. Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, p. 214.

ta (al contrario di come ci viene invece presentata la persona di Richard, in tutta la sua corporeità), e l'unica forse di cui il cane abbia realmente timore – ricordiamo difatti l'atteggiamento per certi versi beffardo nei confronti di Richard. Al mutismo del cane (che è a mio avviso immagine e maschera dell'uomo, in particolare dell'uomo Kafka) corrisponde allora, se vogliamo, il mutismo del padrone stesso, il mutismo di Dio. A tal proposito nello *Oktavheft G* si leggono le seguenti parole, che non è forse inappropriato citare in questo contesto: «Der Himmel ist stumm, nur dem Stummen Widerhall»⁸⁶.

All'assenza del padrone – («Herr», il Signore, Dio – trovo del resto il ricorso all'immagine del cane funzionale anche all'adozione del termine «Herr») – supplisce qui la presenza del figlio, un figlio che, d'altra parte, proprio in virtù della sua esistenza, diviene comunque conferma dell'esistenza del padre. A Richard spetta una funzione di intermediario, egli rappresenta una sorta di negoziatore con cui difatti il cane intrattiene un rapporto di maggiore confidenza, e di cui tenta perciò di accattivarsi il silenzio circa le diserzioni, di accattivarsi, in altre parole, protezione e sostegno dinanzi al padrone. Siamo forse alle prese con una parodia del cristianesimo? È possibile che la figura di Richard rappresenti una caricatura del Dio fatto uomo, che Richard stia al padre nello stesso rapporto in cui, per i cristiani, il Cristo incarnato sta a Dio? La possibilità non è da escludere. Se così fosse, il frammento intorno alla figura di Cäsar si presenterebbe davvero come un sottilissimo gioco metaforico in cui trovano spazio ed equilibrio sentimenti fortemente contrastanti esprimenti disperazione ma anche ironia verso se stesso da una parte, scherno e parodia dei dogmi religiosi dall'altra.

Più volte Kafka aveva di fatto espresso, e senza sottintesi, la propria estraneità nei confronti delle religioni e, di conseguenza, il profondo scetticismo riguardo ai rituali di cui queste si nutrono. Nello *Oktavheft H* si legge ad esempio:

Ich bin nicht von der allerdings schon schwer sinkenden Hand des Christentums ins Leben geführt worden wie Kierkegaard und habe nicht den letzten Zipfel des davonfliegenden jüdischen Gebetmantels noch gefangen wie die Zionisten⁸⁷.

Allo stesso proposito, si considerino le parole con le quali si chiude sempre lo *Oktavheft H*: «Die Religionen verlieren sich wie die Menschen»⁸⁸, e, quanto al cerimoniale insito nelle pratiche religiose, l'aforisma numero 20 che recita: «Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schließlich kann man es vorausberechnen und es wird ein Teil der Ceremonie»⁸⁹.

Lo stesso discorso vale per il prossimo frammento; lì vedremo come, attraverso l'immagine del cane da caccia Karo, Kafka abbia probabilmente tentato di fare dell'uomo pio, del credente, dell'uomo religioso – quello che a lui non era dato di essere – un cane alimentato solo dal disprezzo nei confronti del padrone, ai suoi occhi subdolo, di cui è al servizio.

Prima di passare all'analisi del frammento su Karo vorrei menzionare brevemente gli elementi principali che accomunano il cane Cäsar al protagonista delle *Forschun-*

⁸⁶ KKAN II, p. 58; *Confessioni e diari*, p. 723. Poche pagine prima si legge anche (KKAN II, p. 50; *Confessioni e diari*, p. 718): «Stummheit gehört zu den Attributen der Vollkommenheit».

⁸⁷ KKAN II, p. 98; *Confessioni e diari*, pp. 750-751.

⁸⁸ KKAN II, p. 112; *Confessioni e diari*, p. 760.

⁸⁹ KKAN II, p. 117; *Confessioni e diari*, p. 795.

gen eines Hundes (oltre chiaramente all'appartenenza allo stesso genere animale) e che, come già accennato, fanno perciò del primo brano un possibile primissimo abbozzo del più lungo e complesso racconto. Primo, la superiorità della razza canina rispetto all'insieme degli altri animali, almeno a parere dei cani stessi; secondo, la diversità di carattere individuale dei due protagonisti rispetto ai loro stessi simili, da cui perciò si allontanano; terzo, infine, il bisogno di ricerca, di conoscenza, che di tale isolamento è insieme la causa e la conseguenza. Nello specifico: Cäsar afferma di essere, in qualità di cane da guardia, una creatura superiore rispetto agli altri animali (che, ricordiamo, definisce «bestiame»), ed è l'unico, ammette, ad abbandonare il cortile alla ricerca di qualcosa che lui stesso non è in grado di definire e che lo conduce perciò alla disperazione senza tuttavia che possa frenare od opporsi a tale pulsione. Allo stesso modo il vecchio cane delle *Forschungen*, pur ammettendo l'esistenza al mondo di altre piccole creature, dichiara queste ultime nettamente inferiori ai cani, alcuni dei quali si occupano difatti di studiarle e classificarle; e poiché consapevole di «una piccola frattura»⁹⁰ che da sempre lo separa anche dai suoi simili, il cane protagonista delle *Forschungen* si isola dalla comunità dei cani per portare avanti in solitudine le sue «piccole, disperate e tuttavia (per lui) indispensabili ricerche»⁹¹. Ma se Cäsar si caratterizza come un cane 'muto' – muto alle orecchie del suo padrone – al cane delle *Forschungen* (qui la differenza sostanziale tra i due) spetta una posizione anche peggiore perché oltre che muto – malgrado il lunghissimo e articolato monologo – egli è anche 'cieco' perché completamente incapace di percepire la presenza dell'uomo (di nuovo una maschera per l'assoluto), che pure organizza e dirige la sua esistenza e quella di ogni cane. Una verità, quella dell'esistenza e della predominanza dell'uomo in grado di chiarire quanto al povero protagonista e narratore canino appare inspiegabile, che non resta però altrettanto oscura allo scrittore, a Kafka, che di nuovo, proprio in virtù della riduzione di se stesso, dell'uomo, a cane, riesce, con questo racconto più ancora che con gli altri, a sdoppiarsi – uno sdoppiamento che vede contrapporsi da una parte 'colui che vive' (forse meglio sarebbe dire 'colui che ha vissuto', data la narrazione a posteriori), dall'altra 'colui che si vede vivere' – e a stendere così un'autobiografia che agli occhi del cane protagonista è tragica e carica di tensione emotiva (tensione che pure va col tempo attenuandosi), agli occhi dello scrittore è ironica, sarcastica, e insieme autocritica, elaborata col distacco di chi, consapevole di essere giunto quasi al termine e di dover tirare perciò le somme, si guarda indietro ormai passionatamente.

3. Karo, un cane da caccia

Il brevissimo frammento appuntato nel sottile quaderno contenente il più noto e lungo racconto *Das Ehepaar* risale approssimativamente all'ottobre del 1922 ed è stato perciò scritto o ancora in concomitanza con il racconto *Forschungen eines Hundes* o immediatamente a seguire⁹².

⁹⁰ KKAN II, p. 423; *Racconti*, p. 458. «[E]ine kleine Bruchstelle».

⁹¹ KKAN II, p. 424; *Racconti*, pp. 458-459. «[N]ur mit meinen kleinen, hoffnungslosen, aber mir unentbehrlichen Untersuchungen».

⁹² Poiché intendo concludere il lavoro con l'analisi del lungo racconto *Forschungen eines Hundes*, antepongo a questo il frammento relativo a Karo, come appena detto probabilmente di poco successivo. Data tuttavia anche la possibile simultaneità nella stesura dei due testi, la successione cronologica riscontrabile nel

Che di nuovo nell'autunno del 1922 Kafka si avvalga dell'immagine del cane – che stavolta stabilisce il suo legame con l'uomo nell'ambito della pratica della caccia – è certo molto interessante e malgrado il brano sia davvero esiguo, pure offre lo spunto per numerose riflessioni. Il frammento recita:

Ich bin ein Jagdhund, Karo ist mein Name. Ich hasse alle und alles. Ich hasse meinen Herrn, den Jäger, hasse ihn trotzdem er, die zweifelhafte Person dessen gar nicht wert ist⁹³.

Ora, di immagini di caccia, di cacciatori e cani da caccia Kafka si era servito abbondantemente già in precedenza e anche nel corso del presente lavoro si è più volte fatto riferimento ad alcuni testi e singoli passi che si inseriscono all'interno di questo campo metaforico. Per riepilogare: tra il 1916 e il 1917 Kafka aveva steso a più riprese il racconto *Der Jäger Gracchus*, di cui si è in parte trattato nel precedente capitolo. Tra gli aforismi, quello segnalato con il numero 43, di nuovo già citato, recita: «Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt»⁹⁴. L'anno precedente, nell'agosto del 1916, Kafka scriveva di un cacciatore e dei suoi cinque cani da caccia:

Die Hütte des Jägers liegt verlassen im Bergwald. Dort lebt er während des Winters mit seinen fünf Hunden. Wie lang ist aber der Winter in diesem Lande! Fast könnte man sagen, er dauere ein Leben lang. Der Jäger ist wohlgenut, es fehlt ihm an nichts Wesentlichem, über Entbehrungen klagt er nicht, er hält sich sogar für allzu gut ausgerüstet. „Käme ein Jäger zu mir“, denkt er, „und würde er meine Einrichtung und meine Vorräte sehen, es wäre wohl das Ende der Jägerschaft. Aber ist es nicht auch so das Ende. Es gibt keine Jäger.“ Er geht zu den Hunden in die Ecke, wo sie auf Decken und mit Decken zugedeckt schlafen. Der Schlaf der Jagdhunde. Sie schlafen nicht, sie warten nur auf die Jagd und das sieht wie Schlaf aus⁹⁵.

Di una straordinaria partita di caccia che ha come bottino un uomo con tanto di giacca e colletto si parla in un frammento contenuto nello *Oktavheft F*, senz'altro uno degli esempi più esasperati di quella labilità di confine, tutta kafkiana, tra l'umano e il bestiale, in cui peraltro l'uomo è ridotto ad animale senza l'intervento di metafore, similitudini o paragoni con un qualche animale; a fare di lui una preda è sufficiente la situazione, la caccia. Si legge:

Vor einer Mauer lag ich am Boden, wand mich vor Schmerz, wollte mich einwühlen in die feuchte Erde. Der Jäger stand neben mir und drückte mir einen Fuß leicht ins Kreuz. Ein kapitales Stück, sagte er zum Treiber, der mir den Kragen und Rock durchschnitt um mich zu befühlen. Meiner schon müde und nach neuen Taten begierig rannten die Hunde sinnlos gegen die Mauer an. Der Kutschwagen kam, an Händen und Beinen gefesselt wurde ich neben den Herrn über den Rücksitz geworfen sodaß ich mit Kopf und Armen außerhalb des Wagens niederhing. Die Fahrt gieng flott, verdurstend mit

lavoro (che è, come detto nell'introduzione, una conseguenza del criterio su cui la ricerca si è basata, ovvero la natura del rapporto uomo-cane) non risulterà pertanto infranta.

⁹³ KKAN II, p. 515; *Confessioni e diari*, pp. 867-868.

⁹⁴ KKAN II, p. 55 e p. 122; *Confessioni e diari*, p. 797.

⁹⁵ KKAN II, pp. 26-27; *Confessioni e diari*, p. 837.

L'immagine del cane in Franz Kafka

offenem Mund sog ich den hochgewirbelten Staub in mich, hie und da spürte ich den freudigen Griff des Herrn an meinen Waden⁹⁶.

Anche il più lungo racconto dell'agosto 1914 che Kafka denomina in un'occasione *Erinnerungen an die Kaldabahn*⁹⁷ ha come protagonista sì un impiegato presso una piccola e isolata stazione ferroviaria all'interno della Russia (come nel frammento relativo al cacciatore e ai suoi cinque cani, all'esercizio della caccia corrisponde quasi sempre una condizione di isolamento, di solitudine, a cui il freddo invernale contribuisce notevolmente⁹⁸: «So verlassen wie dort bin ich niemals gewesen»⁹⁹ afferma l'io narrante protagonista del racconto), spinto però a inoltrarsi in quella terra desolata dalla speranza della caccia, incoraggiato dalle voci che vogliono la steppa nei pressi di Kalda una zona ricca di selvaggina (in realtà, scoprirà più tardi, ricca solo di grossi topi che la notte puntualmente assalgono la sua baracca di legno e che lui uccide infilzandoli col coltello)¹⁰⁰.

Ciò nonostante negli scritti appena citati Kafka non adotta mai il punto di vista del cane da caccia come avviene invece nel frammento relativo a Karo; a raccontare la vicenda è ora il cacciatore (o in altri termini, Kafka – lo scrittore – che affronta la questione della creazione artistica – si ricorderà, a questo proposito, anche quanto Kafka annotava nei diari nel novembre del 1913: «Ich bin auf der Jagd nach Konstruktionen»¹⁰¹), ora la preda stessa (Kafka – l'uomo – inseguito, cacciato, braccato, apparentemente vittima innocente della società persecutrice, della società rappresentata come boia, in realtà sempre, per qualche motivo, colpevole, e proprio nella colpa di cui si macchia è la ragione e la spiegazione della sua esistenza da incubo), ora infine un narratore onnisciente. Quanto ai cani da caccia a cui pure si fa di frequente riferimento, questi sono per lo più o immagini dietro cui si celano allusioni alla sua opera in generale, talvolta a precisi racconti, o un simbolo di minaccia (come visto nel capitolo precedente), e ad eccezione del bellissimo cane cacciatore (si badi, è definito cane cacciatore e non cane da caccia) che compare verso la fine del racconto *Forschungen eines Hundes*, non vengono mai raffigurati come animali parlanti. Pur trattando il tema della caccia, il carattere dei suddetti testi, mi pare di poter allora concludere, è pertanto evidentemente diverso da quello del piccolo passo di cui andiamo ora a occuparci.

Diversamente da Cäsar, di cui apprendiamo nome e posizione (è un cane da cortile, un cane da guardia) in parte nel corso del suo monologo e in parte nel momento in cui il cane riferisce al suo ascoltatore del confronto con Richard, Karo si presenta esattamente così come farebbe un uomo, comunicando per prima cosa la mansione

⁹⁶ KKAN I, p. 427; *Confessioni e diari*, pp. 788-789. Un testo per certi versi analogo è quello annotato nel *Konvolut 1920* che recita (KKAN II, p. 335; *Confessioni e diari*, p. 921): «In Voraussicht des Kommenden hatte ich mich in eine Zimmerecke geduckt und das Kanapee quervorgeschieben. Kam jetzt jemand herein, mußte er mich für närrisch halten, aber der welcher kam tat es doch nicht. Aus seinem hohen Schafstiefel zog er eine Hundepeitsche, schwang sie im Kreis um sich, hob und senkte sich auf den breit auseinander stehenden Beinen und rief: „Heraus aus dem Winkel! Heraus aus dem warmen Winkel! Wie lange noch?“».

⁹⁷ KKAT, p. 715; *Confessioni e diari*, p. 515.

⁹⁸ Si rimanda alla nota 74 a pagina 124.

⁹⁹ KKAT, p. 549; *Confessioni e diari*, p. 487.

¹⁰⁰ KKAT, pp. 549-553 e pp. 684-694; *Confessioni e diari*, pp. 487-497.

¹⁰¹ KKAT, p. 597; *Confessioni e diari*, p. 407.

che svolge e il nome proprio: «Ich bin ein Jagdhund, Karo ist mein Name»¹⁰². Tolta la presentazione il brano consta ancora di due sole frasi: il cane comunica di odiare tutti e tutto. Di odiare il padrone, il cacciatore, nonostante una persona equivoca come lui, aggiunge, non ne sia in fondo neppure degna.

Non conosciamo la ragione dell'odio maturato da Karo verso tutto e tutti, verso il cacciatore, soprattutto verso di lui (dato che lo menziona distintamente, estraendolo dal più generico e indefinito «tutti») – il che già stravolge la natura delle cose essendo la caccia uno dei contesti originari in cui si è determinato il saldo ed esclusivo rapporto tra uomo e cane e una situazione in cui ogni volta si stabilisce tra i due non solo cooperazione ma una sorta di identità, di uguaglianza, di assimilazione (ripensiamo a *Herr und Hund* di Thomas Mann) – né sappiamo cosa renda il padrone equivoco agli occhi del cane. Possiamo però concludere, riformulando le parole stesse del cane, che a originare il sentimento di odio sia proprio l'ambiguità dell'uomo e molto probabilmente l'ambiguità nei confronti del cane. Karo non è vittima di un conflitto interiore come lo è il cane da guardia Cäsar; a irritarlo è piuttosto l'atteggiamento altrui e l'impossibilità di opporsi, anche solo di esprimere contrarietà, data sia la condizione di sottomissione, quella appunto di cane al servizio del cacciatore (un compito, peraltro, che lo obbliga a intrattenere con l'uomo un rapporto anche più stretto, un contatto più ravvicinato rispetto a quello esistente tra il cane da guardia Cäsar e il padrone di casa – quest'ultimo rimasto oltretutto anonimo, al lettore e probabilmente allo stesso Cäsar), sia nuovamente, sempre in quanto cane, in quanto animale, la condizione di mutismo, di inesplicitabilità e dunque di incomunicabilità con l'uomo.

È possibile, anche in questo frammento, fare del cane un'immagine dell'umano, più precisamente fare di Karo un autoreferente kafkiano, un autoritratto ironico-dennigratorio dell'autore, e identificare la figura del padrone, qui in particolare quella del cacciatore, con un'istanza ultima, suprema?¹⁰³ O più in generale, è se non altro possibile che a questa figura di cane, a questo preciso animale, Kafka affidi ancora una volta delle considerazioni di carattere religioso, spirituale? Concentriamo l'attenzione sui dati a disposizione. Innanzitutto sull'equivocità che stando alle parole del cane carat-

¹⁰² Si consideri a questo proposito la tendenza dei personaggi kafkiani a identificarsi con il proprio mestiere, la propria professione, in particolare si pensi a K. del romanzo *Das Schloß*: tutto ciò che sappiamo di lui non è che il mestiere svolto, quello di agrimensore, che è poi il motivo per cui giunge, chiamato, al villaggio del castello.

¹⁰³ Come sottolinea giustamente W. Ries (cfr. W. R. *Transzendenz als Terror*, cit., p. 129), quanto all'immagine di un eventuale Dio cacciatore in Kafka si consideri la possibile influenza nietzschiana. Nell'inno intitolato *Klage der Ariadne* contenuto nei *Dionysos-Dithyramben*, Arianna si rivolge a un dio sconosciuto, un dio malvagio, un carnefice, un crudelissimo cacciatore. Nell'inno, aggiungo poi, fa inoltre la sua comparsa l'immagine del cane sottomesso che si prostra ai piedi di dio, figura a sua volta contrapposta a quella della preda. L'inno recita (*Friedrich Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, VI, 3, de Gruyter, Berlino-New York 1969, pp. 396-399): «[...] von dir gejagt, Gedanke! / Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher! / Du Jäger hinter Wolken! / [...] getroffen / von dir, grausamster Jäger, / du unbekannter - Gott... / [...] Schamloser! Unbekannter! Dieb! / Was willst du dir erstehlen? / Was willst du dir erhörchen? / Was willst du dir erfolttern, / du Folterer! / du - Henker-Gott! / Oder soll ich, dem Hunde gleich, / vor dir mich wälzen? / [...] Kein Hund - dein Wild nur bin ich, / grausamster Jäger! / deine stolzeste Gefangne, / du Räuber hinter Wolken... / [...] Davon / Da floh er selber, / mein einziger Genöß, / mein großer Feind, / mein Unbekannter, / mein Henker-Gott!... / Nein! / komm zurück! / Mit allen deinen Martern! / All meine Thränen laufen / zu dir den Lauf / dir glüht sie auf. / Oh komm zurück, / mein unbekannter Gott! Mein Schmerz! / mein letztes Glück!...».

terizza la persona del cacciatore, motivo per cui l'uomo è degno e insieme indegno di disprezzo.

L'accusa di equivocità, di ambivalenza, è a ben vedere la stessa che Kafka rivolge al padre nella lunga lettera scritta da Schelesen nel novembre del 1919 che, ricordiamo però, non è mai giunta al suo destinatario. Ripercorriamo perciò alcuni passi di quell'importante documento. Il padre è definito da Kafka (non senza sarcasmo) la «suprema istanza»¹⁰⁴, «la misura di tutte le cose», «il gigante» che «dalla sua poltrona governa il mondo», che «anche incoerente, non cessa di avere ragione», e che acquista pertanto agli occhi del figlio «un alone misterioso, come tutti i tiranni il cui diritto si fonda sulla loro persona, non sul pensiero». Per pagine intere Hermann Kafka è descritto come un tiranno, come un dio biblico, un dio veterotestamentario, di cui il figlio, tanto il bambino di un tempo quanto l'adulto del presente, ha paura (proprio il tentativo di chiarire al padre le ragioni profonde di quella paura nei suoi confronti diventerà il pretesto per la stesura della lettera¹⁰⁵).

E dinanzi alla superiorità del padre, Kafka si sente ridotto ad animale. Del rapporto che unisce padre, madre e figlio, Kafka scrive ad esempio, rinviando proprio a un'immagine di caccia, facendo del padre un cacciatore:

Die Mutter hatte unbewußt die Rolle eines Treibers in der Jagd. Wenn schon Deine Erziehung in irgendeinem unwahrscheinlichen Fall mich durch Erzeugung von Trotz, Abneigung oder gar Haß auf eigene Füße hätte stellen können, so glich das die Mutter durch Gut-sein, durch vernünftige Rede (sie war im Wirrwarr der Kindheit das Urbild der Vernunft), durch Fürbitte wieder aus und ich war wieder in Deinen Kreis zurückgetrieben, aus dem ich sonst vielleicht, Dir und mir zum Vorteil ausgebrochen wäre¹⁰⁶.

Mossa da bontà, da spirito di rappacificazione, la madre svolge inconsciamente il ruolo del battitore in una partita di caccia: intercedendo, ristabilendo l'equilibrio e la pace tra i due, ella smorza l'odio del figlio verso il padre, sentimento che permetterebbe un definitivo e liberatorio distacco, e rispinge così ineluttabilmente il figlio, la bestia braccata, nel campo d'azione del padre, il cacciatore.

Più nel particolare la lettera è ricca di allusioni 'canine', ricca di espressioni che descrivono atteggiamenti inequivocabilmente 'da cani'. Si considerino ad esempio i seguenti estratti: «[...] ich verstummte gänzlich, verkroch mir vor Dir, und wagte mich erst zu regen, wenn ich so weit von Dir entfernt war»¹⁰⁷; «Es ist auch wahr, daß Du mich kaum einmal wirklich geschlagen hast. Aber das Schreien, das Rotwerden Dei-

¹⁰⁴ Per questa e le citazioni seguenti all'interno della stessa frase cfr. KKAN II, p. 149 passim; *Confessioni e diari*, p. 643 passim. «Die letzte Instanz»; «Das Maß aller Dinge»; «Der riesige Mann»; «In deinem Lehnstuhl regierst Du die Welt»; «Dabei war Dein Selbstvertrauen so groß, daß Du gar nicht konsequent sein mußt und doch nicht aufhörtest Recht zu haben»; «Du bekamst für mich das Rätselhafte, das alle Tyrannen haben, deren Recht auf ihrer Person, nicht auf dem Denken begründet ist».

¹⁰⁵ Kafka esordisce scrivendo (KKAN II, p. 143; *Confessioni e diari*, p. 639): «Liebster Vater, Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wußte Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als daß ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte».

¹⁰⁶ KKAN II, p. 167; *Confessioni e diari*, p. 655.

¹⁰⁷ KKAN II, p. 160; *Confessioni e diari*, p. 650.

nes Gesichts, das ewige Losmachen der Hosenträger, ihr Bereitliegen auf der Stuhllehne war für mich fast ärger»¹⁰⁸; «Das was Du Dir erkämpfen mußtest, bekamen wir aus Deiner Hand»¹⁰⁹; «Ich war so unsicher aller Dinge, daß ich tatsächlich nur das besaß, was ich schon in den Händen oder im Mund hielt oder was wenigstens auf dem Wege dorthin war und gerade das nahm sie (*Elli*), die in ähnlicher Lage war, mir am liebsten fort»¹¹⁰. La natura profonda del legame tra padre e figlio, tra creatore e creato, viene qui ridotta a quella di un (cattivo) rapporto esistente tra padrone e cane, un rapporto che, escludendo ogni forma di identità, si fonda piuttosto sull'obbedienza, sulla sottomissione, sul timore, un rapporto che vede nella punizione il principale metodo educativo e che, per via dell'«impossibilità di tranquilli scambi di idee»¹¹¹, conduce il figlio – il cane – a scomparire il linguaggio, condannandolo perciò all'inesprimibilità, che è agli occhi di Kafka, come si è visto, uno dei tratti caratteristici della figura del cane. Nella lettera si legge infatti:

Ich verlernte das Reden. Ich wäre ja wohl auch sonst kein großer Redner geworden, aber *die gewöhnlich fließende menschliche Sprache* hätte ich doch beherrscht. Du hast mir aber schon früh das Wort verboten, deine Drohung: „kein Wort der Widerrede!“ und die dazu erhobene Hand begleiten mich schon seit jeher (corsivo dell'autrice)»¹¹².

Ma del padre, di quella istanza suprema piombata nel quotidiano, il figlio riconosce distintamente anche le contraddizioni: «Für mich als Kind war [...] alles, was Du mir zuriefst, geradezu Himmelsgebot, ich vergaß es nie, es blieb mir das wichtigste Mittel zur Beurteilung der Welt, vor allem zur Beurteilung Deiner selbst und da versagtest Du vollständig»¹¹³. Il padre, che non si attiene ai precetti che pure impone, diventa agli occhi del figlio un uomo ambiguo, subdolo. Nella lettera Kafka descrive gli effetti che quelle incoerenze comportamentali paterne hanno avuto sul bambino attraverso la terribile immagine di un mondo tripartito:

[...] die Welt (*wurde*) für mich in drei Teile geteilt, in einen, wo ich, der Sklave lebte, unter Gesetzen, die nur für mich erfunden waren und denen ich überdies, ich wußte nicht warum, niemals völlig entsprechen konnte, dann eine zweite Welt, die unendlich von mir entfernt war, in der Du lebstest, beschäftigt mit der Regierung, mit dem Ausgeben der Befehle und mit dem Ärger wegen deren Nichtbefolgung, und schließlich in eine dritte Welt, wo die übrigen Leute glücklich und frei von Befehlen und Gehorchen lebten¹¹⁴.

Il mondo è come scisso in tre microcosmi: in uno c'è il figlio, lo schiavo (il cane), sottomesso a leggi inventate solo per lui, a «comandamenti divini» a cui però, per qualche motivo, egli non è del tutto in grado di assoggettarsi; in un altro c'è il padre, il governo (il padrone), impegnato a dare ordini; nell'ultimo infine tutti gli altri uomini, che vivono felici e soprattutto liberi da comandi e obbedienze. In sostanza: nella let-

¹⁰⁸ KKAN II, p. 168; *Confessioni e diari*, p. 656.

¹⁰⁹ KKAN II, p. 171; *Confessioni e diari*, p. 657.

¹¹⁰ KKAN II, p. 178; *Confessioni e diari*, p. 662.

¹¹¹ KKAN II, p. 159; *Confessioni e diari*, p. 649. «Die Unmöglichkeit des ruhigen Verkehrs».

¹¹² KKAN II, p. 159; *Confessioni e diari*, p. 649.

¹¹³ KKAN II, p. 155; *Confessioni e diari*, p. 647.

¹¹⁴ KKAN II, p. 156; *Confessioni e diari*, p. 648.

tera al padre, un lungo frammento autobiografico (certo anche enfaticizzato), Kafka si avvale – per ricostruire l'immagine del padre, per rendere l'idea del difficile e infelice rapporto che lo lega a questo e soprattutto per spiegare gli effetti che l'educazione impartita dal padre ha avuto sulla psiche del bambino – Kafka si avvale non solo di singole espressioni, come accennato poco sopra, ma in parte, fino a un certo punto, anche di più complesse metafore che a un'analisi più attenta si lasciano anch'esse ricondurre a un linguaggio religioso, talvolta a precisi episodi biblici: il mondo non è forse tripartito anche per Abramo (il figlio / il cane), cui solo si rivolgono gli imperiosi comandamenti divini (i comandamenti paterni / gli ordini del padrone), e che è perciò costretto ad abbandonare la comunità dove vive estraniandosi così dagli altri uomini (il resto del mondo), creando fra sé e questi un'insanabile frattura che lo condanna all'incomunicabilità, alla solitudine, al silenzio?¹¹⁵

È a questo punto importante ricordare che a Zürau, tra l'inverno del 1917 e la primavera del 1918, Kafka si era dedicato proprio alla lettura dell'Antico Testamento, soprattutto del Libro della Genesi (come testimonia tra l'altro un numero piuttosto elevato di aforismi¹¹⁶) e contemporaneamente ad alcuni scritti di Søren Kierkegaard¹¹⁷.

L'opera del filosofo danese che evidentemente più delle altre impressionò Kafka, come documenta un numero consistente di riflessioni al suo riguardo all'interno dello *Oktavheft H* nel febbraio del 1918¹¹⁸, fu *Timore e tremore* (1843). Qui l'Abramo biblico e l'Agamennone di Eschilo, entrambi costretti dal comandamento divino a immolare i propri figli, sono i due eroi tragici che incarnano rispettivamente, l'uno contrapposto all'altro, i concetti di 'cavaliere della fede' e 'cavaliere dell'infinità', e che insieme vanno a costituire le due facce del cosiddetto 'movimento della fede'. La differenza tra i due sta nel fatto che il gesto di Abramo, al contrario di quello di Agamennone, non è in accordo con un principio universale e non gli concede pertanto nessun riconoscimento da parte della società. Questo è sintomatico, per Kierkegaard, del rapporto del singolo con la divinità, rapporto che a suo parere nessun terzo può giudicare e a cui nessun altro può partecipare. Così Kafka, di riflesso, scriveva a Max Brod della situazione religiosa del filosofo danese: «Denn das Verhältnis zum Göttlichen entzieht sich

¹¹⁵ Più in generale, Robert Rochefort sostiene che Kafka abbia a un certo punto scorto inconsciamente un parallelismo di destini tra la propria situazione personale di figlio rispetto al padre e quella del popolo ebraico rispetto a Dio. Scrive il critico francese (R. R., *Kafka ou l'irréductible espoir*, cit., pp. 32-33): «Que Kafka ait pris conscience du drame à la fois terrestre et spirituel de sa race et de ce dilemme qui, parce qu'elle est maudite, parce qu'appelée mais coupable, lui ferme toutes les issues, même celle de la mort et ne lui fait chercher Dieu que dans la crainte et non dans l'amour, on peut le supposer d'autant plus qu'il se trouvera lui-même placé en raison de sa nature propre, de l'éducation qu'il a reçue et, semblable à celle du Dieu d'Israël, de la malédiction de son père, dans une situation à bien des égards comparable. C'est seulement dans la pleine conscience de ce drame d'ailleurs que son destin pourra prendre un jour sa plus large signification».

¹¹⁶ Si pensi agli aforismi costruiti attorno al motivo del peccato originale, della cacciata dal paradiso, dei frutti dell'albero della vita e dell'albero della conoscenza, del serpente.

¹¹⁷ Kafka aveva iniziato la lettura dell'opera di Kierkegaard già nell'agosto del 1913, come si evince da un'annotazione diaristica in cui è scritto (KKAT, p. 578; *Confessioni e diari*, p. 395): «Ich habe heute Kierkegaards Buch des Richters bekommen. Wie ich es ahnte, ist sein Fall trotz wesentlicher Unterschiede dem meinen sehr ähnlich, zumindest liegt er auf der gleichen Seite der Welt. Er bestätigt mich wie ein Freund». Sotto il titolo *Buch des Richters* furono pubblicati, curati da Hermann Gottsched, alcuni estratti dei diari del filosofo danese, compresi tra il 1833 e il 1855. Quanto alla ricezione del filosofo da parte di Kafka cfr. W. Ries, *Transzendenz als Terror*, cit., pp. 25-65.

¹¹⁸ KKAN II, pp. 102-105; *Confessioni e diari*, pp. 753-755.

zunächst für K. (*Kierkegaard*) jeder fremden Beurteilung, vielleicht so sehr, daß selbst Jesus nicht urteilen dürfte, wie weit derjenige gekommen ist, der ihm nachfolgt»¹¹⁹.

Kafka tornerà spesso a parlare nelle lettere agli amici dell'opera di Kierkegaard, la cui lettura, dichiara, gli procura un misto di fascino e avversione¹²⁰. Ancora nell'estate del 1921, dal sanatorio di Matliary, Kafka scriverà al giovane Robert Klopstock le sue personali, «terribili» (come lui stesso le definisce), considerazioni circa la figura di Abramo (lo stesso Kierkegaard aveva proposto nei suoi scritti tante versioni alternative della vicenda di Abramo e Isacco). In questa lettera Kafka parla distintamente dell'«Abramo di Kierkegaard»¹²¹ («verso il quale nutre sempre maggiori riserve»), del «vero Abramo» («su cui» dice «si può fare anche a meno di discutere»), dei «tanti Abrami superiori» («che tengono basso lo sguardo per non vedere il monte che sorge in lontananza») e infine di «un altro Abramo», quest'ultimo del tutto kafkiano, un Abramo, scrive, a cui non manca certo la vera fede, che è anzi pronto a offrire il suo giusto sacrificio ma che pure non può credere tocchi realmente a lui; un Abramo che teme lungo il percorso di «trasformarsi in Don Chisciotte» e che alla sua vista perciò «il mondo muoia dal ridere»; un Abramo che teme di arrivare «senza essere chiamato», di arrivare «in seguito a un malinteso», o peggio ancora – e qui Kafka traspone la vicenda in un contesto metaforico scolastico¹²² – che arriva non a seguito di un malin-

¹¹⁹ KKAB VI, p. 35; *Lettere*, p. 287.

¹²⁰ Verso la fine del gennaio 1918 Kafka scriverà a Max Brod (KKAB IV, pp. 21-22; *Lettere*, pp. 269-270): «Und überdies habe ich zum Teil als Folge des Buches »Entweder-Oder« mit besonderer Hilfsbedürftigkeit am Abend vor Oskars (*Baum*) Abreise zu lesen angefangen und jetzt, von Oskar geschickt, Bubers letzte Bücher. Abscheuliche, widerwärtige Bücher, alle drei zusammen. Richtig und genau sind sie und »Entweder-Oder« besonders mit allerspitzigster Feder geschrieben [...], aber sie sind zum Verzweifeln und wenn man vor ihnen einmal, wie es bei gespanntem Lesen vorkommen kann, unbewußt das Gefühl hat, es seien die einzigen Bücher auf der Welt, muß auch der gesündesten Lunge fast der Atem ausgehn. Das würde natürlich ausführliche Erklärung verlangen, nur mein sonstiger Zustand erlaubt mir so zu sprechen. Es sind Bücher, die sowohl geschrieben als auch gelesen weredn können nur in der Weise, daß man wenigstens eine Spur wirklicher Überlegenheit über sie hat. So aber wächst mir ihre Abscheulichkeit unter den Hände». Più tardi, alla fine di marzo, scriverà di Kierkegaard, dando nuovamente espressione al rapporto contraddittorio da cui si sente legato al filosofo (KKAB VI, p. 31; *Lettere*, p. 283): «[...] aus dem Zimmernachbar ist irgendein Stern geworden, sowohl was meine Bewunderung, als eine gewisse Kälte meines Mitgefühls betrifft». Anche a Oskar Baum scriverà nello stesso periodo (KKAB IV, p. 38): «Kierkegaard ist ein Stern, aber über einer mir fast unzugänglichen Gegend».

¹²¹ La citazione e quelle a seguire sono tratte dalla lettera del giugno 1921 (KB, pp. 333-334; *Lettere*, pp. 393-395).

¹²² La scuola è sempre stata per Kafka sinonimo di ansia ed è perciò un'immagine a cui l'autore ricorre spesso per esprimere situazioni di apprensione e insieme di disagio. In una lettera a Milena, datata 26 luglio 1920, lo scrittore si serve metaforicamente di un'esperienza scolastica per spiegare all'amata il significato del suo «desiderio di morire», meglio, del suo desiderio di una «morte comoda». Scrive (KKAB IV, pp. 251-252; *Lettere*, pp. 754-755): «Und natürlich auch den Sterbe-Wunsch, den Wunsch dieses „bequemen“ Sterbens haben wir gemeinsam, aber das ist doch eigentlich schon ein Wunsch kleiner Kinder, so wie ich mir etwa in der Rechenstunde, wenn ich den Professor oben in seinem Notizbuch blättern und wahrscheinlich meinen Namen suchen sah und mit diesem Anblick von Kraft, Schrecken und Wirklichkeit mein unfaßbares Nichts von Kenntnissen verglich, halb träumend vor Angst wünschte, ich könnte geisterhaft aufstehn, geisterhaft den Weg zwischen den Bänken durchlaufen, leicht wie mein mathematisches Wissen am Professor vorüberfliegen, die Tür irgendwie durchdringen, draußen mich sammeln und nun frei sein an der schönen Luft, die auf der ganzen mir bekannten Welt nicht solche Spannungen enthielt wie dort in dem Zimmer. Ja, das wäre „bequemer“ gewesen. Aber so wurde es nicht. Ich wurde hinausgerufen, bekam eine Aufgabe, zur Lösung brauchte man ein Logarithmenbuch, ich hatte es vergessen, log aber, daß ich es in der Bank habe (denn ich glaubte, der Professor werde mir seines borgen), wurde in die Bank zurückgeschickt,

teso, che giunge perché realmente chiamato per nome ma solo in quanto «la premiazione del migliore dev'essere, nelle intenzioni del maestro, ad un tempo la punizione del peggiore» – e di nuovo prende forma l'immagine equivoca, qui addirittura perfida, del maestro, l'immagine di un'istanza divina malvagia che premia il migliore per mezzo dell'umiliazione che infligge al peggiore.

Secondo Ritchie Robertson è proprio nel quadro di riflessioni intorno alla religiosità di Kierkegaard che, ancora nel 1922, Kafka concepisce il frammento su Karo¹²³. Di nuovo viene quindi da chiedersi: perché affidare tali riflessioni proprio a un cane? Lo studioso ha rintracciato a questo proposito un passo all'interno di un'annotazione diaristica di Kierkegaard, in cui l'identificazione di Dio con un padre-padrone è talmente profonda che il filosofo, l'uomo, si paragona esplicitamente, nelle questioni religiose, a un cane. Un cane sottomesso che obbedisce con docilità alle parole del padrone, che si lascia maltrattare dagli altri uomini finché lo sguardo del padrone gli lascia intendere che deve sottostare e lasciar fare, ma che, a un piccolo cenno da parte dell'uomo che lo incita a reagire, è subito autorizzato ad attaccare chi poco prima lo aveva maltrattato¹²⁴. A ciò va poi chiaramente aggiunto che, in concomitanza, Kafka lavorava appunto alle *Forschungen eines Hundes*, che la trasposizione di riflessioni nel mondo animale, più precisamente canino, non è dunque in quel periodo, nell'autunno del 1922, affatto eccezionale.

Attraverso l'immagine del cane da caccia che odia il proprio padrone, il cacciatore, perché ambiguo, e insieme a lui il mondo intero, Kafka avrebbe dunque, secondo Robertson, da una parte schernito la religiosità di Kierkegaard, il suo cristianesimo, la devozione assoluta a Dio al di là di ogni principio etico, la totale e incondizionata sottomissione all'Onnipotente, dall'altra avrebbe messo in dubbio tanto la figura dell'Abramo kierkegaardiano, la validità della sua fede religiosa, l'autenticità delle sue intenzioni (giacché Kafka interpreta l'isolamento di Abramo non come conseguenza della fede assoluta in Dio, come espressione dell'obbedienza totale nei confronti di Dio, bensì come innata repulsione di Abramo nei confronti della società, del mondo che considera noioso, monotono¹²⁵), tanto l'onestà, la limpidezza, la coerenza di Dio stesso,

es zu holen, merkte mit einem nicht einmal gespielten Erschrecken (Erschrecken mußte ich niemals in der Schule spielen), daß es nicht da war, und der Professor (vorgestern habe ich ihn getroffen) sagte mir: „Sie Krokodil!“ Ich bekam gleich ein Nichtgenügend und das war eigentlich sehr gut, denn ich bekam es doch eigentlich nur formal und außerdem ungerecht (ich hatte zwar gelogen, aber niemand konnte es mir nachweisen, ist das ungerecht?) vor allem aber hatte ich mein schamloses Unwissen nicht zeigen müssen. Also war auch das im ganzen noch recht „bequem“ und man konnte unter günstigen Umständen also auch im Zimmer selbst „verschwinden“ und die Möglichkeiten waren unendlich und man konnte auch im Leben „sterben“. Nel febbraio del 1922, dal sanatorio di Spindelmühle, Kafka scriverà a Max Brod (KB, pp. 370-371; *Lettere*, p. 441): «Mir geht es wie im Gymnasium, der Lehrer geht auf und ab, die ganze Klasse ist mit der Schularbeit fertig und schon nachhause gegangen, nur ich mühe mich noch damit ab, die Grundfehler meiner mathematischen Schularbeit weiter auszubauen und lasse den guten Lehrer warten. Natürlich rächt sich das wie alle an Lehrern begangene Sünden».

¹²³ Cfr. R. Robertson, *Kafka. Judaism, Politics and Literature*, Clarendon, Oxford 1985, pp. 191-195.

¹²⁴ S. Kierkegaard, *Diario* (edizione ridotta), a cura di C. Fabro, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1975, pp. 77-78. Si legge: «Come il cane seguiva il suo padrone, preoccupato unicamente del suo sguardo: così io seguivo, con la docilità di un cane, l'onnipotente Maestà del cielo e della terra, il Signore [...]. Tutto dipende dal cenno che il mio Padrone mi dà con lo sguardo». L'edizione letta da Kafka è la seguente: S. Kierkegaard, *Buch des Richters: Seine Tagebücher 1833-1855*, traduzione a cura di H. Gottsched, Diederichs, Jena 1905, p. 170.

¹²⁵ KKAN II, pp. 104-105; *Confessioni e diari*, pp. 754-755.

che costantemente sottopone l'uomo a prove di fede, a ordini e disorientanti contrordini (in un altro appunto relativo ad Abramo Kafka ad esempio scrive: «Die gleiche Stimme schickte ihn hin und zurück»¹²⁶), che lo ammaestra con il dolore, attraverso la sofferenza¹²⁷.

Data l'esiguità del testo di cui trattiamo e la conseguente problematicità nell'interpretarlo, l'analisi condotta da Robertson – che allarga considerevolmente la visuale – è preziosa e senz'altro convincente nelle sue conclusioni; ricordiamo tra l'altro il racconto *Herr und Hund* di Mann, cui si è dedicato largo spazio all'inizio del lavoro, si pensi in particolare alle 'parole di biasimo' del cane Bauschan al padrone: «Ein schöner Herr! Kein rechter Herr! Ein lumpiger Herr!».

Proviamo però a concentrare l'attenzione nuovamente sul breve testo. Abbiamo sviluppato il motivo dell'equivocità. Questa, si è visto, accomuna la figura del cacciatore, il padrone del cane Karo, a quella paterna offerta nel *Brief an den Vater* per la cui descrizione più volte Kafka attinge ad attributi tipici dell'immagine divina, meglio dell'immagine divina ebraica, quella cioè di un dio severo e insondabile, come la sua Legge, motivo per cui, secondo un ragionamento sillogistico, possiamo concludere che anche il cacciatore può essere immagine e maschera del divino (padre-padrone-Dio).

Il secondo elemento su cui vorrei porre ora l'attenzione, che è poi con molta probabilità la conseguenza diretta dell'equivocità del cacciatore, è l'odio nutrito dal cane. Questo aspetto mi ha presto richiamato alla mente la singolare vicenda di cui si narra nel racconto *Schakale und Araber*, pubblicato per la prima volta nel 1917 insieme a *Ein Bericht für eine Akademie* sul periodico sionista *Der Jude* (in quell'occasione i due scritti vennero pubblicati sotto il titolo comune *Zwei Tiergeschichten*)¹²⁸. Si considerino in particolare le parole che l'arabo rivolge all'europeo in riferimento agli sciacalli: «Narren, wahre Narren sind sie (*die Schakale*). Wir lieben sie deshalb. Es sind unsere Hunde; schöner als die Eurigen. [...] Wunderbare Tiere, nicht wahr? Und *wie sie uns hassen!* (corsivo dell'autrice)»¹²⁹. Sebbene gli sciacalli non siano dei cani (entrambi appartengono tuttavia alla famiglia dei canidi) e in quanto predatori e non animali domestici non si può certo dire che siano sottomessi a dei padroni, pure gli arabi li definiscono «cani» di loro proprietà, cani alimentati però da un profondo odio nei loro confronti (dunque cani atipici, come Karo, in contrasto con lo stereotipo del cane fedele, devoto al padrone). E gli sciacalli di fatto odiano gli arabi perché li considerano equivoci, in quanto – così spiegano allo straniero (anche gli sciacalli sono animali parlanti) – questi uomini uccidono le bestie per cibarsene, disprezzando però le carogne, ciò di cui si nutrono invece gli sciacalli, che al contrario trovano inconcepibile l'idea di uccidere gli animali¹³⁰. Accecati dall'odio e dalla sete di sangue, da generazioni gli scia-

¹²⁶ KKAN II, p. 102.

¹²⁷ Da qui inoltre il parallelo tra Kafka e il libro di Giobbe. Si pensi innanzitutto al saggio di M. Susman, *Das Hiob-Problem bei Franz Kafka. Früheste Deutung Franz Kafkas* (1929), in H. Politzer (a cura di), *Franz Kafka*, cit., pp. 48-68.

¹²⁸ *Zwei Tiergeschichten*, «Der Jude. Eine Monatsschrift», 2, 1917, pp. 488-490.

¹²⁹ KKA, pp. 274-275; *Racconti*, pp. 243-244.

¹³⁰ Il ritratto degli sciacalli offerto da Kafka non è veritiero: nella realtà gli sciacalli si nutrono sì di carogne, sono sì profittatori, parassiti, ma sono pur sempre dei predatori. Vi pongo l'attenzione perché il caso non è isolato. Stravolta, per esempio, è anche la natura dei cavalli nel racconto *Ein altes Blatt*, scritto sempre nel 1917, che da erbivori divengono carnivori, come gli uomini cui appartengono, i tremendi nomadi armati provenienti dal nord e accampati nella piazza dinanzi al palazzo imperiale. Nel racconto si legge (KKA, p.

calli offrono a ogni europeo di passaggio nel deserto, tra questi appunto l'io narrante, un ridicolo paio di forbici arrugginite affinché questo possa, grazie alla manualità di cui per natura dispone¹³¹ (al contrario degli sciacalli che possiedono unicamente i denti, il morso), tagliare la gola a tutti gli arabi, secondo gli sciacalli, uomini irragionevoli, sudici, impuri. Gli sciacalli confidano al viaggiatore di non voler più udire il lamento delle bestie scannate dagli arabi; desiderano anzi che ogni bestia muoia tranquillamente e che sia poi data loro la possibilità di berne il sangue fino all'ultima goccia, di ripulirne il corpo fino alle ossa. Quando però d'improvviso giunge il capo arabo che – per dimostrare all'europeo la sconsideratezza e l'irrisolutezza degli sciacalli – getta loro una carogna di cammello, immediatamente gli sciacalli si ammassano sulla carcassa alla cui esalazione non sanno resistere, dimenticando il loro odio verso gli arabi, dimenticando lo straniero cui avevano rivolto la loro disperata preghiera, disposti, pur di assaporare quel sangue caldo, a subire perfino i colpi di frusta che si abbattono sui loro corpi – (e probabilmente trapela nuovamente, agli occhi degli sciacalli, l'ambiguità degli arabi che gettano loro del cibo per poi colpirli spietatamente quando le bestie si avvicinano).

Gli sciacalli, bestie feroci ridotte qui a cani, non comprendono insomma che la loro dipendenza dagli arabi è molto più profonda di quanto credano; gli sciacalli ricevono le carogne di cui amano nutrirsi proprio dagli arabi, e sono perciò condannati a vivere nelle loro vicinanze, a stretto contatto con l'oggetto del proprio odio (esattamente quanto accade al cane da caccia Karo), trattati peraltro dagli arabi con la calma superiorità e l'indifferenza che è tipica dei padroni (proprio come viene naturale immaginare anche il cacciatore cui sottostà Karo).

Questo non è il luogo per elaborare un'analisi approfondita del complesso racconto *Schakale und Araber*; ciò che mi preme piuttosto evidenziare è che non escludo per mezzo del rapporto tra sciacalli e arabi, ridotto esplicitamente a una relazione tra cani e padroni – cani dipendenti e perciò desiderosi di vendetta da una parte, padroni sereni e imperturbabili dall'altra – ancora una volta Kafka abbia voluto tematizzare una problematica di tipo religioso, di relazione tra l'uomo, il singolo, e la divinità, sempre lontana, distaccata, imperscrutabile¹³².

265; *Racconti*, p. 236): «Auch ihre Pferde fressen Fleisch; oft liegt ein Reiter neben seinem Pferd und beide nähren sich vom gleichen Fleischstück, jeder an einem Ende».

¹³¹ Quanto al *topos* della mano che separa l'essere umano dall'animale cfr. P. Risthaus, *Pfote, Klaue, Hand. Zum anthropogenen Zwischenraum*, in A. von der Heiden e J. Vogl (a cura di), *Politische Zoologie*, Diaphanes, Zurigo-Berlino 2007, pp. 57-70.

¹³² Il racconto *Schakale und Araber* ha del resto dato adito a interpretazione ancora più complesse, sempre di natura religiosa. W. H. Sokel (cfr. W. H. S., *Das Verhältnis der Erzählperspektive zu Erzählgeschehen und Sinngehalt in „Vor dem Gesetz“, „Schakale und Araber“ und „Der Prozess“*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 86, 1967, pp. 267-300, qui in particolare pp. 282-287) e W. C. Rubinstein (cfr. W. C. R., *Kafka's "Jackals and Arabs"*, «Monatshefte», 59, 1967, pp. 13-18) vedono ad esempio dietro il parassitismo degli sciacalli quello dei credenti, degli uomini religiosi, che attendono con ansia l'arrivo del messia, un messia che scorgono ingenuamente in ogni viaggiatore, in ogni uomo giunto da lontano, dal nord. Si legge (KKAD, p. 270; *Racconti*, p. 240): «[...] wir warten unendlich lange auf dich» o ancora (KKAD, p. 273; *Racconti*, p. 242): «Herr, du sollst den Streit beenden, der die Welt entzweit. So wie du bist, haben unsere Alten den beschrieben, der es tun wird». Anche le categorie di nord e sud non hanno connotazioni fisse: se nel racconto *Schakale und Araber* gli sciacalli considerano il nord, il settentrione, il luogo in cui regna la ragione, il razionalismo, al contrario, come accennato poco sopra in nota, nel racconto *Ein altes Blatt* il nord è invece la terra da cui provengono i nomadi, i guerrieri selvaggi che non hanno neppure una propria lingua e gracchiano come cornacchie (KKAD, p. 264; *Racconti*, p. 235): «Es sind [...] Nomaden aus dem Norden. [...] Sprechen

4. Le indagini di un cane

Non di un frammento, non di uno schizzo, ma di un intero lungo racconto, indiscutibilmente uno tra i più complessi e affascinanti, diviene questa volta protagonista la figura del cane.

Kafka lavora alle *Forschungen eines Hundes* (nuovamente un titolo di Max Brod) approssimativamente tra la fine dell'estate e l'ottobre del 1922¹³³. La stesura delle prime pagine inizia molto probabilmente già a Planá (dove Kafka soggiornò dal 22 giugno al 18 settembre), dunque in un periodo in cui si presume lo scrittore portasse ancora avanti il lavoro al romanzo *Das Schloß* – di lì a breve però definitivamente abbandonato («[...] ich habe die Schloßgeschichte offenbar für immer liegen lassen müssen»¹³⁴ scriverà a Max Brod in una lettera dei primi di settembre) – e continua al suo rientro a Praga.

Se il racconto sia concluso o sia rimasto frammentario, come la critica per lo più ritiene, non è dato stabilirlo con certezza. Tuttavia, osserva giustamente Horst Steinmetz, se anche si trattasse di un frammento, la conclusione non sarebbe tardata ad arrivare dato che Kafka aveva già corretto la maggior parte del manoscritto¹³⁵ e iniziato per giunta una seconda stesura che, sebbene interrotta dopo poche pagine, è indice della possibile intenzione dell'autore di pubblicare anche questo lungo racconto all'interno, probabilmente, della raccolta *Ein Hungerkünstler*. E il quesito circa la sua compiutezza non è del resto di primaria importanza, giacché il racconto, se anche frammentario, è completo abbastanza perché, prosegue sempre Steinmetz, se ne possa ricavare una lettura esaustiva e una conseguente possibilità di interpretazione¹³⁶.

Nel racconto *Forschungen eines Hundes* non c'è la compresenza, che si è visto essere in un modo o nell'altro sempre conflittuale, di uomo e cane. L'uomo, il padrone, che nei testi analizzati finora è prima temuto, poi schernito, infine odiato dai rispettivi cani con cui è a contatto, è qui assente. Non solo non compare mai ma la sua stessa esistenza è totalmente negata¹³⁷. Anche il mondo che si descrive, di conseguenza, non

kann man mit den Nomaden nicht. Unsere Sprache kennen sie nicht, ja sie haben kaum eine eigene. Unter einander verständigen sie sich ähnlich wie Dohlen. Immer wieder hört man diesen Schrei der Dohlen».

¹³³ Parte della critica non è concorde nel datare il racconto *Forschungen eines Hundes* a un periodo così tardo della produzione kafkiana e rimane dell'opinione secondo cui il lungo racconto rimasto frammento (in realtà, si vedrà, è opinabile anche la condizione di frammento) sia stato scritto a più riprese lungo un arco di tempo anche molto esteso; secondo Sokel, ad esempio, fu iniziato intorno al 1915 e ripreso negli ultimi anni di vita dello scrittore (cfr. W. H. S., *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, cit., p. 554), secondo Emrich invece la stesura è compresa tra il 1919 e il 1924 (cfr. W. E., *Franz Kafka*, cit., p. 415).

¹³⁴ KB, p. 413; *Lettere*, p. 492.

¹³⁵ Cfr. KKAN II Apparataband, p. 344 sgg.

¹³⁶ H. Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttinga 1977, p. 120.

¹³⁷ Per questo motivo, individuare nei testi di Miguel de Cervantes, *Colloquio de los perros*, inserito all'interno del racconto *El casamiento engañoso*, dodicesimo e ultimo racconto della raccolta intitolata *Novelas ejemplares*, apparsa nel 1613, e di E.T.A. Hoffmann, il lungo racconto del 1813 intitolato *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, che a sua volta si rifà al testo di Cervantes, degli antecedenti letterari, come fa innanzitutto Hartmut Binder (cfr. H. B., *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, cit., p. 262), è sì valido ma, mi pare, solo fino a un certo punto. Nei racconti sopramenzionati infatti, a differenza di quanto accade nelle *Forschungen eines Hundes*, i cani parlanti sono figure in esilio all'interno di un mondo umano, e sono usate proprio per cogliere al meglio le contraddizioni umane. Ciò che si tenta di raggiungere mediante tali figure di animali non è perciò che un effetto di straniamento, di cui la letteratura si è sempre avvalsa.

sembra essere quello umano all'interno del quale i cani svolgono le mansioni affidate loro dagli uomini (come appunto, si è visto nei frammenti precedenti, la sorveglianza o la caccia), ma un universo in cui i cani, pur non essendo le uniche creature ad abitarlo, 'la fanno da padroni', rappresentano – con la parola e la ragione di cui loro soltanto sono dotati e il sapere e l'arte a cui da tempi remoti sono dediti – la specie più evoluta, la razza superiore, almeno agli occhi del protagonista. Si legge infatti:

Es giebt außer uns Hunden vielerlei Arten von Geschöpfen ringsumher, arme, geringe, stumme nur auf gewisse Schreie eingeschränkte Wesen, viele unter uns Hunden studieren sie, haben ihnen Namen gegeben, suchen ihnen zu helfen, sie zu veredeln und dergleichen¹³⁸.

Contrariamente alle altre creature che si limitano a emettere piccoli e insignificanti gridi, i cani sono (animali) parlanti. La lingua che utilizzano è quella umana e poiché l'uomo è assente nel racconto non è nemmeno necessaria una legittimazione della loro facoltà linguistica¹³⁹. Il lessico, pertanto, evita i termini specifici che la lingua ha sviluppato per riferirsi al mondo animale¹⁴⁰, l'unica eccezione è proprio la parola «Hund», mentre già il più generico «Tier», ad esempio, non ricorre che una volta sola¹⁴¹, sembrerebbe quasi per errore, per una svista dell'autore. Proprio a partire dalla parola «Hund» poi – sempre affinché si mantenga l'impressione che la lingua sia un prodotto tutto canino – si creeranno numerosi neologismi, composti appunto sul principio di sostituzione di «Mensch» con «Hund» (come ad esempio «Hundeschaft», «Mithunde», «Hundegesellschaft»). Per questo motivo si può concludere che il cane protagonista del racconto e con lui i suoi simili sono per l'appunto cani ma, per così dire, non animali, poiché, incapaci di riconoscere altre specie all'infuori della propria («Denn was gibt es außer den Hunden?»¹⁴² afferma a un certo punto il protagonista) essi non si avvalgono della distinzione cognitiva tra umano e animale.

Proprio questa mancata percezione del genere umano da parte del genere canino (o almeno da parte del cane protagonista) costituisce il postulato su cui si fonda la narrazione, come l'analisi di John Winkelman, alla quale per certi versi mi rifaccio, ha dimostrato¹⁴³. Una lettura, quella che intendo offrire, che mi permette quindi, poiché

¹³⁸ KKAN II, p. 425; *Racconti*, p. 459.

¹³⁹ Cfr. H. Haselhaus, *Sprechende Hunde. Zur Verortung des sprechenden Subjektes im Spannungsfeld von Naturbegehren und Intertextualität*, Univ. Diss., Monaco 1993, p. 205.

¹⁴⁰ P. Höfle, *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, cit., p. 253. Scrive Höfle: «(Die) Sprache des Hundes [...] verzichtet weitgehend auf für die Tierwelt spezifische Ausdrücke. Hunde sind in ihrer Jugend keine Welpen, sondern *Kinder*; ihre Mütter nähren sie nicht mit Zitzen, sondern *Brüsten*; das Futter ist *Nahrung, Speise* oder *Essen*. Desgleichen die Verben: Die Hunde bellen nicht, sondern *reden (sagen), fragen*, und *antworten*; sie schnüffeln nicht, sondern sie *forschen*; sie wedeln nicht mit dem Schwanz, sondern *tanzen* und *sagen Sprüche auf*, um den Bissen aus der Hand ihres Herrn herabzuzaubern».

¹⁴¹ KKAN II, p. 440; *Racconti*, p. 470. «[A]ls dummes kleines Tier behandelt».

¹⁴² KKAN II, 441; *Racconti*, p. 470.

¹⁴³ Già la critica precedente, lo stesso Max Brod (cfr. la postfazione al quinto volume dell'edizione da lui curata: *Franz Kafka. Gesammelte Schriften*, Schocken Books, New York 1946, p. 350) aveva ovviamente posto l'attenzione sulla totale assenza dell'uomo nel racconto (non tuttavia insolita nei racconti dell'ultimo periodo, si pensi anche a *Josephine, die Sängerin*). Tuttavia è stato J. Winkelman (J. W., *Kafka's "Forschungen eines Hundes"*, «Monatshefte für deutschen Unterricht», 59, 1967, Heft 3, pp. 204-216) che per primo, in un saggio del 1967, alla mera osservazione del dato ha lasciato seguire interessanti considerazioni, partendo

l'assenza dell'uomo è qui solo apparente – essa non deriva che dalla limitatezza sensoriale del protagonista canino attraverso cui ci viene narrata la vicenda – di inserire anche il lungo racconto *Forschungen eines Hundes* all'interno di quella sezione che intende indagare la natura della relazione tra il singolo e la divinità, relazione che ancora una volta Kafka affronta per mezzo di una traslazione allegorica declassante che imbestialisce l'umano e umanizza il divino.

Ciò nonostante va subito detto che la mancata o meglio la frammentaria percezione dell'uomo da parte del cane protagonista, percezione che quest'ultimo proietta inevitabilmente sulla realtà circostante, costituisce non tanto l'oggetto della narrazione (data la complessità del racconto, la tesi della semplice dimostrazione per analogia del rapporto religioso tra uomo e Dio sarebbe qui riduttiva), quanto piuttosto il principio dinamico che è alla base di essa – derivante appunto dalla tensione continua tra il mondo reale e quello canino solo apparente – e insieme un sostrato sulla cui superficie va a collocarsi tutta una serie di episodi e fenomeni i quali però, poggiandosi per l'appunto su una base fallace che non corrisponde alla realtà, assumono tratti incomprendibili allo sguardo cognitivo parziale del cane, grotteschi e comici a quelli del lettore (che riconosce la finzione della limitatezza sensoriale dei cani come narratologicamente fondante). Il lettore è perciò l'unico a cui è consentito trarre un senso da quanto narrato dal cane. Scrive a questo proposito Michael Ossar:

[...] the solution Kafka offers to both of these problems (the origins and laws that govern canine nourishment and the question of freedom and determinism in the dogs' universe) is to be found not on the results of the dog's investigations, but in the complex relationship between signs and how they are read, that is, between text and reader¹⁴⁴.

Premessa la natura della finzione soggiacente al racconto, dico subito che la lettura che mi propongo di offrire vuole d'altra parte conservare quanto più possibile la polivalenza del testo. Detto in altri termini non sempre assegnerò al maggior numero possibile di elementi un significato preciso allo scopo di ricondurre lo 'strano' universo descritto dal cane protagonista all'interno di un qualche modello di realtà. Si considerino a questo proposito già solo le eccentriche apparizioni canine all'interno del racconto – tralasciando tutti gli altri motivi attorno ai quali si costruisce il racconto (nutrimento, cibo dall'alto, cibo dal basso, cerimonie in forma di versetti, canti e danze, scienza ufficiale, progresso della scienza, scienza altra, digiuno, musica, istinto, libertà) – come i cani musicanti, i cani volanti, il cane cacciatore, cui molto spesso la critica ha tentato di trovare un corrispettivo non solo umano, inteso come categoria umana, ma addirittura reale, in riferimento alla biografia di Kafka¹⁴⁵.

proprio dal postulato secondo cui, sebbene i cani siano incapaci di percepire l'uomo, pure è da quest'ultimo che essi dipendono, è l'uomo che, per quanto invisibile agli occhi dei cani, dirige la loro vita. Winkelman sintetizza poi la sua interpretazione con l'equazione algebrica 'dogs : men = men : X', laddove al posto di X è beninteso possibile sostituire direttamente 'Dio'.

¹⁴⁴ M. Ossar, *Kafka and the reader. The world as text in Forschungen eines Hundes*, «Colloquia Germanica», 20, 1987, pp. 325-337, qui p. 325.

¹⁴⁵ Così ad esempio secondo H. Binder (cfr. H. B., *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., p. 263 sgg.) e M. Robert (cfr. M. R., *Solo come Kafka*, pp. 19-27) dietro il popolo dei cani e il protagonista canino si cela il popolo ebraico e Kafka stesso. Secondo H. Hillmann (cfr. H. H., *Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*, ed. ampliata, Bouvier, Bonn 1973, pp. 51-56) con la stravagante immagine canina dei

Ora, che dietro tali apparizioni canine Kafka abbia ritratto suoi precisi contemporanei, conoscenti, amici, lo trovo discutibile. Che a parlare sia Kafka in prima persona è invece evidente e molti passi del racconto, si noterà presto, sembrano tratti dalle annotazioni diaristiche e dalle lettere che Kafka andava scrivendo proprio in quel periodo. A questo proposito si consideri innanzitutto un appunto nei quaderni di lavoro che precede di poche pagine la stesura del racconto, in cui si legge programmaticamente:

Das Schreiben versagt mir. Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile. Daraus will ich mich dann aufbauen so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres aufbauen will, womöglich aus dem Material des alten¹⁴⁶.

È proprio in questo senso che il racconto *Forschungen eines Hundes* costituisce non soltanto o comunque non in primo luogo un'allegoria del rapporto tra il singolo e la divinità, ma ancor più, come appunto l'autore si proponeva nell'annotazione appena riportata, un tentativo di «indagine autobiografica» – compiuta certo in considerazione innanzitutto della questione religiosa, per Kafka fondamentale, tanto più nel 1922, durante gli ultimi anni di vita – indagine che conduca alla scomposizione e all'individuazione di elementi minimi, di unità primarie, da utilizzare poi in un nuovo composto, come materiale per una nuova, più solida edificazione della propria persona, del proprio essere; un proposito, questo di analisi e sintesi, di fatto realizzato e ben visibile all'interno del racconto *Forschungen eines Hundes* che possiamo pertanto considerare il procedimento seguito e insieme il prodotto delle intenzioni espresse dall'autore nell'annotazione preliminare – sempre a patto che si riconosca nell'ironia un elemento altrettanto costitutivo del testo, una componente non meno essenziale.

Più in generale il racconto diviene anche metafora della *conditio humana* di 'cecità' dinanzi al mistero della vita, dell'esistenza, dell'universo, che Kafka, mi pare, delinea con precisione e acutezza in un brano contenuto nello *Oktavheft G* grazie all'immagine dei viaggiatori bloccati nel mezzo di un lungo tunnel, in un punto da cui non si riesce a vedere né quello di partenza né quello di arrivo, non si può anzi forse nemmeno stabilire con certezza in quale direzione sia l'inizio e in quale la fine. Si legge:

Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehn, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind und zwar an einer Stelle wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort suchen muß und immerfort verliert wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstempfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und ein

«Lufthunde» Kafka avrebbe delineato l'esistenza dell'artista ideale. Nella brigata dei sette cani musicanti di nuovo Binder (cfr. H. B., *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., pp. 268-269 e in *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bouvier, Bonn 1966, pp. 13-16) e W. A. Strauss (cfr. W. A. S., *On the Threshold of a New Kabbalah*, Lang, New York 1988, p. 159) hanno intravisto un riflesso della compagnia teatrale yiddish riunita intorno al capocomico Isaak Löwy. Quanto al cane cacciatore che appare verso la fine del racconto, K. Fickert (cfr. K. F., *Kafka's search for truth in "Forschungen eines Hundes"*, «Monatshefte», 85, 1993, pp. 189-197, qui p. 194) vi ha visto un rimando alla persona di Robert Klopstock, mentre R. Jayne (cfr. R. J., *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, Fink, Monaco 1983, pp. 70-71) lo associa piuttosto a Milena Jesenská.

¹⁴⁶ KKAN II, p. 373; *Confessioni e diari*, p. 972.

je nach der Laune und Verwundung des Einzelnen entzückendes oder ermüdendes kaleidoskopisches Spiel¹⁴⁷.

Torniamo così alle *Forschungen*. Protagonista del racconto è un vecchio cane, parlante, stavolta senza nome, che ripercorre a posteriori, in prima persona e nella forma di un lunghissimo monologo¹⁴⁸, le tappe più importanti della propria esistenza in relazione alle ricerche cui ha dedicato tutta la vita; un monologo che si apre con la significativa constatazione dal carattere paradossale – e paradossale, si vedrà, sarà l'intero racconto – di come la sua vita sia cambiata e di come in fondo non sia cambiata affatto. Come in un sospiro, il cane ormai vecchio afferma: «Wie sich mein Leben verändert hat und wie es sich doch nicht verändert hat im Grunde!»¹⁴⁹.

Da lungo tempo il cane ha abbandonato la comunità canina all'interno della quale viveva da giovane come un normale «cane tra cani»¹⁵⁰, malgrado già allora, ammette, già da giovanissimo gli fosse ben chiara, se anche in maniera solo intuitiva, l'esistenza di una «piccola frattura»¹⁵¹ che lo divideva dagli altri cani e che, esclusi alcuni brevi intervalli di maggiore quiete, lo rendeva un cane impacciato, timoroso, talvolta persino disperato. I momenti di quiete di cui parla il protagonista rivestono una grande importanza di cui egli è ben consapevole:

Wie hätte ich auch ohne diese Erholungspausen das Alter erreichen können, dessen ich mich jetzt erfreue, wie hätte ich mich durchringen können zu der Ruhe, mit der ich die Schrecken meiner Jugend betrachte und die Schrecken des Alters ertrage, wie hätte ich dazu kommen können, die Folgerungen aus meiner, wie ich zugebe, unglücklichen oder um es vorsichtiger ausdrücken nicht sehr glücklichen Anlage zu ziehn und fast völlig ihnen entsprechend zu leben¹⁵².

Prima ancora di addentrarsi nel racconto circa le indagini compiute, il cane sembra premettere, e anticipare, che in fondo non sono state tanto quelle ricerche e le sue

¹⁴⁷ KKAN II, p. 33; *Confessioni e diari*, p. 710.

¹⁴⁸ Personalmente preferisco parlare di monologo e non di resoconto perché nel definirlo resoconto, come molti critici fanno, resterebbe aperta la questione circa il suo presunto destinatario. Che il destinatario sia una creatura diversa dai cani lo escludo dato che queste, si è visto, agli occhi dei cani non sono che piccoli, insignificanti esseri, per giunta muti, che si limitano a emettere dei gridi. Che possa trattarsi di un uomo va contro la logica del racconto essendo questo basato proprio sulla mancata percezione del genere umano da parte del genere canino. Può forse allora trattarsi di un altro cane? Effettivamente a un certo punto, a proposito dei cani musicanti, il cane dirà (KKAN II, p. 429; *Racconti*, p. 462): «[...] aber es waren doch Hunde, Hunde wie ich und Du». Tuttavia, data sia la minuziosità con cui in apertura il protagonista fornisce informazioni sul mondo canino, tutti dati presumibilmente noti a un altro esponente della sua stessa specie, sia per la situazione di isolamento, tanto fisico quanto spirituale, in cui il cane dice di trovarsi ormai da tempo (con l'unico cane con il quale ha mantenuto dei rapporti, si vedrà più avanti, non parla in realtà di nulla), escluderei anche questa ipotesi. La locuzione «Hunde wie ich und Du» potrebbe piuttosto essere riferita, ironicamente, al lettore. T. Ziolkowski, ad esempio, definisce il racconto non un monologo ma appunto un «dialogo col lettore» (cfr. T. Z., *Talking dogs. The caninization of literature*, in Id., *Varieties of literary Thematics*, Princeton University Press, Princeton 1983, p. 114). Poiché dunque il racconto, teoricamente, non si rivolge a nessuno, se non appunto al lettore, esso può rientrare a pieno titolo nella categoria del monologo.

¹⁴⁹ KKAN II, p. 423; *Racconti*, p. 458.

¹⁵⁰ KKAN II, p. 423; *Racconti*, p. 458. «[E]in Hund unter Hunden».

¹⁵¹ KKAN II, p. 423; *Racconti*, p. 458. «[E]ine kleine Bruchstelle».

¹⁵² KKAN II, p. 424; *Racconti*, p. 458.

riflessioni sulle ricerche ad aiutarlo a sopravvivere quanto piuttosto gli intervalli di tranquillità, inaspettati e indipendenti da circostanze esterne, durante i quali le sorprese, che pure non mancavano, riuscivano a inserirsi nel flusso della vita con maggiore serenità¹⁵³. In tal modo è forse possibile, mi pare, sciogliere almeno in parte il paradosso espresso nella frase di apertura del racconto: la vita del protagonista, in altre parole, è cambiata perché egli ha sperimentato (esperito) tanto, ma non è in fondo cambiata affatto perché non sono state quelle esperienze, quei precisi episodi a concedergli la calma per «considerare gli sgomenti della giovinezza» e «tollerare gli sgomenti della vecchiaia», ma appunto una tranquillità le cui origini non sono direttamente riconducibili alle indagini compiute e dunque alla razionalità, alla riflessione.

La frattura percepita solo intuitivamente dal cucciolo viene successivamente analizzata dal cane adulto. Ciò che lo separa dagli altri cani è innanzitutto una diversità di tipo caratteriale. Tuttavia, sebbene di indole più fredda, timida, calcolatrice, più in generale di «indole infelice» o «non felicissima», pure, tiene ugualmente a sottolineare il protagonista, egli non è in fondo molto diverso dagli altri cani, resta tutto sommato un cane nella norma, una precisazione, questa, che ricorre frequentemente nel corso della narrazione e su cui tornerò perciò in seguito in maniera più approfondita.

Da una parte dunque il cane sente di condividere con la «Hundeschaft», la comunità dei cani, i tratti canini fondamentali («Wir Hunde»¹⁵⁴ ripete più volte), avverte l'appartenenza al suo popolo, con cui di fatti, sebbene ritirato in solitudine, è intenzionato a non perdere totalmente i contatti («[...] oft dringen Nachrichten zu mir und auch ich lasse hie und da von mir hören»¹⁵⁵); dall'altra sente di possedere dei caratteri peculiari che lo differenziano dai suoi simili e che nel tempo hanno posto le basi perché fino alla fine egli se ne distaccasse. Ma, a quanto pare, a malincuore. Perché infatti, se anche il cane voterà con estrema convinzione e dedizione la sua vita alle indagini, pure, a posteriori, il rammarico per la sua esistenza fatta di solitudine ed emarginazione, farà sì che il cane si domandi, ancora da vecchio (e per giunta non al tempo passato, ma al presente, come se il suo desiderio fosse ancora attuabile e non solo l'espressione di un rimpianto):

Warum tue ich es nicht wie die andern, lebe einträchtig mit meinem Volke und nehme das was die Eintracht stört, stillschweigend hin, vernachlässige es als kleinen Fehler in

¹⁵³ Similmente in *Ein Bericht für eine Akademie* la scimmia Rotpeter dirà (KKAD, p. 305; *Racconti*, p. 271): «Heute sehe ich klar: ohne größte innere Ruhe hätte ich nie entkommen können. Und tatsächlich verdanke ich vielleicht alles, was ich geworden bin, der Ruhe, die mich nach den ersten Tagen dort im Schiff überkam».

¹⁵⁴ KKAN II, p. 425-426; *Racconti*, p. 459-460.

¹⁵⁵ KKAN II, p. 424; *Racconti*, p. 459. A questo proposito si considerino le parole di Kafka tratte da un'annotazione diaristica datata 29 ottobre 1921. Partendo dalla considerazione intorno al rifiuto che egli ha da sempre opposto all'invito da parte dei genitori di unirsi nel gioco delle carte, Kafka riflette sulla sua «invalicabile» posizione intermedia «tra solitudine e società» (KKAT, p. 871; *Confessioni e diari*, p. 601): «Einen der nächsten Abende beteiligte ich mich dann wirklich, indem ich für die Mutter die Ergebnisse notierte. Es ergab sich aber kein Nähersein, und wenn auch eine Spur dessen da war, so wurde sie überhäuft von Müdigkeit, Langweile, Trauer über die verlorene Zeit. So wäre es immer gewesen. Dieses Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft habe ich nur äußerst selten überschritten, ich habe mich darin sogar mehr angesiedelt als in der Einsamkeit selbst. Was für ein lebendiges schönes Land war im Vergleich hierzu Robinsons Insel».

der großen Rechnung und bleibe immer zugekehrt dem was glücklich bindet, nicht dem, was uns immer wieder unwiderstehlich aus dem Volkskreis zerrt¹⁵⁶.

Forti contraddizioni, afferma il protagonista, esistono del resto all'interno dello stesso popolo dei cani. Questi – che a differenza delle altre piccole e insignificanti creature così prive di solidarietà, così estranee le une alle altre – hanno come massima aspirazione, come idea della felicità, «il tepore dello stare insieme»¹⁵⁷, proprio loro, proprio i cani, dice il protagonista, vivono in realtà dispersi come nessun'altra creatura, lontani e separati gli uni dagli altri, occupati in professioni singolari che riescono incomprensibili persino al compagno più stretto e che contravvengono inoltre alle prescrizioni della comunità canina. Il cane sembra qui voler dire che in fin dei conti anche i cani integrati nella comunità, anche i più socievoli, quelli che non si isolano volontariamente come lui, finiscono per essere soli, che la fantasia canina di «vivere tutti in un mucchio»¹⁵⁸, di fatto, non si verifica mai.

Ad approfondire la frattura che separa il protagonista dalla comunità dei cani, frattura che contemporaneamente segna l'inizio delle indagini, interviene un preciso episodio della sua giovinezza: l'improvviso, inaspettato e sorprendente incontro con la compagnia dei cani musicanti, un evento che lo ha impressionato in maniera indelebile, che ha avuto sul cucciolo un effetto addirittura «schiacciante»¹⁵⁹, ma che pure in seguito il cane adulto non mancherà di sminuire, di privare della sua straordinarietà: «An sich war es nichts Außerordentliches, später habe ich solche und noch merkwürdigere Dinge oft genug gesehen»¹⁶⁰. Anche questa differenza di percezione della realtà (di un avvenimento che è avvertito prima come straordinario, poi come ordinario) tra il cucciolo e il cane adulto potrebbe risolvere il paradosso di una vita che, allo stesso modo, è definita prima ricca di cambiamenti poi assolutamente priva, oppure, per l'appunto, ricca di cambiamenti e contemporaneamente priva di essi.

L'incontro con la compagnia dei sette cani musicanti è descritto come un'epifania: «Ich traf nämlich eine kleine Hundegesellschaft, vielmehr ich traf sie nicht, sie kam auf mich zu»¹⁶¹. Come evocati magicamente dal cucciolo stesso, che in quel periodo della sua vita, immerso in «fantasie puerili»¹⁶² e «col presentimento di grandi cose»¹⁶³, si era aggirato a lungo solo nell'oscurità fino a che non aveva avuto l'impressione di essere arrivato «sul punto giusto»¹⁶⁴, quei cani, che non parlavano, non cantavano, ma anzi tacevano, erano venuti fuori dalle tenebre alla luce, la luce di un «giorno chiarissimo»¹⁶⁵, accompagnati da «un chiasso orrendo»¹⁶⁶, anch'esso scaturito come per incanto dal vuoto, un chiasso che mai il cane aveva udito prima.

¹⁵⁶ KKAN II, p. 426; *Racconti*, p. 460.

¹⁵⁷ KKAN II, p. 425; *Racconti*, p. 459. «[D]as warme Beisammensein».

¹⁵⁸ KKAN II, p. 425; *Racconti*, p. 459. «Alle in einem Haufen».

¹⁵⁹ KKAN II, p. 490; *Racconti*, p. 461. «[N]iederwerfend».

¹⁶⁰ KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 460.

¹⁶¹ KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 460.

¹⁶² KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 460. «Phantasie der Kinder».

¹⁶³ KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 460. «[I]n Vorahnung großer Dinge».

¹⁶⁴ KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 461. «[A]m rechten Ort».

¹⁶⁵ KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 461. «[Ü]berheller Tag».

¹⁶⁶ KKAN II, p. 427; *Racconti*, p. 461. «[E]in entsetzliche(r) Lärm».

L'apparizione dei sette cani musicanti è fin da subito associata alla fantasia, da cui allora il giovane protagonista si sentiva dominato, e alle aspettative sfrenate e alle speranze che, in conseguenza di ciò, il cane nutriva e riponeva in sé. L'evento ha perciò tutti i caratteri di un'allucinazione, di una visione onirica, tanto che Richard Jayne scrive a tal proposito: «Man könnte die Begegnung mit den Musikhunden als Traumerfüllung deuten nach Analogie der Traumlogik. Nach einer solchen Logik bestimmen die subjektiven Sehnsüchte, Ideen und Wünsche des Selbst die Ereignisse»¹⁶⁷. Ciò nonostante l'apparizione dei sette cani musicanti resta comunque un episodio reale; il cane, si è detto, ne smentisce in seguito la straordinarietà ma non la veridicità (quello che accadrà invece successivamente, verso la fine del racconto, riguardo all'apparizione del bel cane cacciatore).

Per il protagonista l'epifania dei sette cani musicanti vuol dire innanzitutto rivelazione e scoperta della musica, motivo ricorrente nell'opera di Kafka, tanto più ricorrente nei racconti di animali – si pensi innanzitutto a opere come *Die Verwandlung* e *Josefine, die Sängerin*¹⁶⁸ – e fondamentale anche nel racconto *Forschungen eines Hundes*. Malgrado quanto prodotto dai cani giunga alle orecchie del protagonista come un chiasso orrendo, un chiasso misteriosamente circondato dal silenzio e dal vuoto¹⁶⁹, più tardi il cane dirà di essere venuto per la prima volta in contatto, in quella circostanza, con la musicalità canina, la musicalità conferita al solo genere canino, sfuggita fino a quel momento alla sua capacità di osservazione che andava sviluppandosi lentamente, forse però (si legge nella seconda stesura del racconto) proprio perché in fondo la musica lo aveva avvolto da sempre, «fin da quando era lattante»¹⁷⁰, «come elemento di vita ovvio e indispensabile»¹⁷¹, tanto che nulla fino ad allora lo aveva costretto a scinderlo dal resto della sua vita, dalla sua «vita normale»¹⁷²: «Nur in Andeutungen, dem kindlichen Verstand entsprechend, hatte man mich darauf hinzuweisen versucht, umso überraschender, geradezu niederwerfend waren jene sieben großen Musikkünstler für mich»¹⁷³.

Ciò che era stato avvertito inizialmente come chiasso diviene dunque improvvisamente «musica», sebbene le parole del cane sembrano descrivere non tanto un feno-

¹⁶⁷ Cfr. R. Jayne, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, cit., p. 36.

¹⁶⁸ Cfr. ad esempio W. Kittler, *His master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas* e G. Neumann, *Kafka und die Musik*, entrambi in W. Kittler e G. Neumann (a cura di), *Franz Kafka Schriftverkehr*, Rombach, Freiburg 1990, pp. 381-390 e pp. 391-398.

¹⁶⁹ Le parole di Wolf Kittler circa la caratterizzazione e la funzione della musica nell'opera di Kafka mi sembrano quanto mai appropriate in relazione al racconto *Forschungen eines Hundes*. Kittler scrive (W. K., *His master's voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas*, cit., p. 385): «Die Musik wird nie beschrieben aus der Perspektive dessen, der sie produziert. Sie erklingt stets als Lockung, die ein Hören oder Horchen provoziert, weil sie sich entzieht. Weder das Verschmelzen einzelner Töne zur Gestalt einer Melodie, in dessen Namen sich zu Kafkas Lebzeiten eine ganze Schule von Experimentalpsychologen etablierte, noch die Gesetze der Harmonik sind das Kennzeichen dessen, was Musik bei Kafka heißt. Es sind vielmehr Klänge von der Art, wie sie Grillparzers Spielmann liebt, Töne, die sich nicht durch ihr Aufgehobensein in einer musikalischen Struktur, sondern durch die Grenzen des Musikalischen definieren: durch das Schweigen und durch das Geräusch. Zwischen diesen beiden Polen sind die Ängste und Lüste angesiedelt, denen Kafka die Ohren seiner Helden weihet».

¹⁷⁰ KKAN II, p. 490; *Racconti*, p. 461. «[S]chon seit meiner Säuglingszeit».

¹⁷¹ KKAN II, p. 490; *Racconti*, p. 461. «[A]ls ein mir selbstverständliches unentbehrliches Lebenselement».

¹⁷² KKAN II, p. 490; *Racconti*, p. 461. «[S]onstige(s) Leben».

¹⁷³ KKAN II, p. 490; *Racconti*, p. 461.

meno propriamente acustico quanto piuttosto o almeno in primo luogo un fenomeno visivo-spaziale, più precisamente corporeo, motorio. Si legge infatti:

Alles war Musik. Das Heben und Niedersetzen ihrer FüÙe, bestimmte Wendungen des Kopfes, ihr Laufen und ihr Ruhen, die Stellungen, die sie zu einander einnahmen, die reigenmäßigen Verbindungen, die sie mit einander eingingen, indem etwas einer die Vorderpfoten auf des andern Rücken stützte und sie es dann alle sieben so durchführten, daß der erste die Last aller andren trug [...] ¹⁷⁴.

Presto l'episodio tanto straordinario assume però i tratti di un incubo: la musica prende il sopravvento, il cucciolo, una piccola vittima, è travolto nel vortice di quella esibizione, di quella musica che arriva da tutte le direzioni, dall'alto, dal basso, che circonda, stordisce, schiaccia, «annichilisce» ¹⁷⁵ l'ascoltatore. Prima che il cane possa avvicinarsi ai sette artisti (giacché sente pur sempre «il familiare e canino legame» ¹⁷⁶ con essi), la musica lo sbalottola da una parte all'altra, poi, «salvandolo dalla sua stessa potenza» ¹⁷⁷, lo spinge di nuovo ai margini, contro un groviglio di tronchi, presso i quali il cane può finalmente riprendere fiato ¹⁷⁸.

Liberato dalla potenza della musica, il cane riflette sul valore dell'arte dei cani musicanti. Malgrado la giovane età gli precluda la comprensione ultima della loro arte, nulla gli impedisce di notare e ammirare oltre alla sicurezza e all'armonia dei movimenti anche e soprattutto il coraggio con cui quei «grandi maestri» ¹⁷⁹ si espongono interamente e apertamente a quanto prodotto, e la forza con cui, come un fardello, riuscivano a sopportarlo sulle proprie spalle:

Wahrhaftig, mehr als über die Kunst der sieben Hunde, – sie war mir unbegreiflich, aber auch gänzlich unanknüpffbar außerhalb meiner Fähigkeit – wunderte ich mich über ihren Mut, sich dem, was sie erzeugten, völlig und offen auszusetzen und über ihre Kraft, es ohne daß es ihnen das Rückgrat brach, ruhig zu ertragen ¹⁸⁰.

¹⁷⁴ KKAN II, p. 428; *Racconti*, p. 461.

¹⁷⁵ KKAN II, p. 429; *Racconti*, p. 462. «Vernichtung» e più avanti «[Z]u vernichtet».

¹⁷⁶ KKAN II, p. 430; *Racconti*, p. 462. «[D]ie gute vertraute hündische Verbindung».

¹⁷⁷ KKAN II, p. 430; *Racconti*, p. 463. «(Die Musik) rettete mich schließlich vor ihrer eigenen Gewalt».

¹⁷⁸ Nell'interpretazione di Winkelman (cfr. J. W., Kafka's "Forschungen eines Hundes", cit., p. 204 sgg.), il quale tenta di decriptare ogni singola figura e ogni singolo momento della narrazione, i sette cani musicanti non sono che una troupe di cani ammaestrati, cani da circo, che si esibiscono accompagnati da un'orchestra, e il groviglio di tronchi («ein Gewirr von Hölzern») contro cui il cagnolino trova rifugio, nient'altro che le gambe delle sedie disposte intorno alla pista, su cui sono seduti gli uomini che i cani non riescono a vedere. Anche l'atmosfera un po' nebbiosa («[...] nur ein wenig dunstig»), di cui si parla a proposito dell'incontro con i sette cani musicanti, è a detta di Winkelman un'allusione al fumo dei sigari degli uomini in sala. La forza che tiene separati i cani l'uno dall'altro, quella che non permette loro di vivere «tutti in un mucchio» non è che da ricondurre ai guinzagli con i quali gli umani li tengono separati l'uno dall'altro. I «Lufthunde», i cani volanti, non sarebbero altro che cani da grembo che, agli occhi dei cani incapaci di percepire gli uomini, risultano perciò sospesi in aria, appunto 'volanti'. Il bel cane sconosciuto, infine, non un cacciatore («Ein Jägerhund»), come egli stesso si presenta, ma un cane da caccia e la melodia nella foresta il suono del corno da caccia utilizzato dall'uomo.

¹⁷⁹ KKAN II, p. 428; *Racconti*, p. 462. «[G]roÙe Meister».

¹⁸⁰ KKAN II, p. 430; *Racconti*, p. 463.

All'«intensificarsi spaventevole»¹⁸¹ della musica (che si rifà perciò «Lärm»), chiasso, baccano) corrisponde tuttavia da una parte l'annichilimento del protagonista, dall'altra l'affinamento della sua attenzione. «A una più attenta osservazione»¹⁸², infatti, nel volto dei sette cani musicanti il cucciolo scorge tensione, paura, disperazione. Dietro l'apparente tranquillità e sicurezza dei bei movimenti i cani musicanti in realtà tremavano, si facevano animo a vicenda, si guardavano l'un l'altro impietriti dalla disperazione e «la loro lingua tenuta ripetutamente a freno tornava subito a penzolare floscia dalle fauci»¹⁸³:

Es konnte nicht Angst wegen des Gelingens sein, was sie so erregte; wer solches wagte, solches zustandebrachte, der konnte keine Angst mehr haben, wovor denn Angst? Wer zwang sie denn zu tun, was sie hier taten? Und ich konnte mich nicht mehr zurückhalten, besonders da sie mit jetzt so unverständlich hilfsbedürftig erschienen, und so rief ich durch allen Lärm meine Fragen laut und fordernd hinaus. Sie aber – unbegreiflich! unbegreiflich! – sie antworteten nicht, taten als wäre ich nicht da [...]»¹⁸⁴.

Il cucciolo ottiene la conferma di quanto in fondo ha subito intuito, e cioè che l'arte di cui quei cani sono esponenti non è un gioco ma anzi un compito difficile, un impegno gravoso a cui i cani sono forse costretti a sottomettersi. Incapace di trattenersi oltre, convinto che i cani abbiano bisogno del suo aiuto, il cucciolo rivolge infine a gran voce le sue domande: cosa li terrorizza tanto e chi li costringe a fare quello che fanno? Ma i cani non rispondono, anzi lo ignorano, trasgredendo così, tra l'altro, la legge canina che impone si debba rispondere a chiunque e a qualunque domanda.

Il cane è indignato da tale comportamento, tanto che si interroga persino circa la reale natura di quegli esseri («Waren es etwa doch nicht Hunde?»¹⁸⁵) – poiché non ha ancora scoperto che il silenzio è la caratteristica canina per antonomasia – quando d'improvviso nota anche di peggio e cioè che quei cani, e forse, pensa, è proprio per la vergogna che tacciono, camminano eretti sulle zampe posteriori, «l'atto più ridicolo e nello stesso tempo più indecente»¹⁸⁶ che un cane possa fare. Per dare espressione all'inaudito per un cane, un quadrupede a cui è propria la posizione prona, Kafka fa insomma allusione a una peculiarità umana: la stazione eretta. Agli occhi del protagonista, dunque, i cani musicanti peccano perché si erigono sulle gambe posteriori; al contrario, i cani musicanti sembrano invece, con lo sguardo, voler chiedere perdono proprio ogni qualvolta abbassano le zampe anteriori, come commettessero proprio allora un peccato, tant'è che subito, terrorizzati, le rialzano. Se dunque c'è realmente qualcuno che costringe i sette cani musicanti a fare quello che fanno, erigersi e reggersi sulle gambe posteriori, è qualcuno che pretende da loro esattamente questo, come l'agitazione sul volto dei cani appunto dimostra.

¹⁸¹ KKAN II, p. 432; *Racconti*, p. 465. «[S]eine (*des Lärms*) Fülle, die schrecklich war».

¹⁸² KKAN II, p. 430; *Racconti*, p. 463. «[B]ei genauerer Beobachtung».

¹⁸³ KKAN II, p. 430; *Racconti*, p. 463. «[U]nd die immer wieder bewältigte Zunge hing doch gleich wieder schlapp aus den Mäulern».

¹⁸⁴ KKAN II, pp. 430-431; *Racconti*, p. 463.

¹⁸⁵ KKAN II, p. 431; *Racconti*, p. 463.

¹⁸⁶ KKAN II, p. 432; *Racconti*, p. 464. «[D]ie Elenden taten das gleichzeitig Lächerlichste und Unanständigste».

Sconvolto da tanta oscenità il cane ha l'impressione di essere stato come catapultato in un altro mondo, in un mondo alla rovescia: «War die Welt verkehrt? Wo war ich? Was war denn geschehn?»¹⁸⁷. Tornato in sé e deciso ad ammonire i sette cani, il cucciolo, «uno scolaro costretto a fare da maestro»¹⁸⁸, si dirige nuovamente verso di loro ma di nuovo il tentativo di un contatto anche corporeo con quei cani fallisce. Stavolta non è il baccano della musica a stordirlo ma un suono limpido, severo, regolare, proveniente da grande distanza, «forse la vera melodia in mezzo al fragore»¹⁸⁹. Di nuovo la percezione canina della musica non ha nulla a che vedere con quella umana: il chiasso, si è visto, è definito dal cane «musica» e in riferimento a un suono che è «sempre uguale», un suono che resta immutato, si parla paradossalmente di «melodia»¹⁹⁰. Definire, dunque, cosa sia la musica per il cane è problematico; considerata però la reazione del protagonista al cospetto della musica, si può ipotizzare, come fa a ragione Peter Höfle, che il mondo canino sia totalmente escluso dalla percezione musicale. Poiché tale conclusione è però in contraddizione con quanto sostenuto dal cane proprio in occasione dell'incontro con i sette cani musicanti, e cioè che la musicalità è appannaggio esclusivo del genere canino, è possibile, mi chiedo allora, che solo il protagonista sia incapace, tranne brevi sprazzi di maggiore percezione, di coglierla? E che proprio il suo «non essere musicale»¹⁹¹ sia la condizione imprescindibile per avvertirla in tutta la sua gravità,

¹⁸⁷ KKAN II, p. 432; *Racconti*, p. 464.

¹⁸⁸ KKAN II, p. 432; *Racconti*, p. 464. «[I]ch kleiner Schüler mußte Lehrer sein».

¹⁸⁹ KKAN II, p. 433; *Racconti*, p. 465. «[V]ielleicht die eigentliche Melodie inmitten des Lärms».

¹⁹⁰ G. Deleuze e F. Guattari scrivono a proposito della musica kafkiana e delle «scene di intrusione sonora» che caratterizzano innumerevoli racconti (G. D., F. G., *Kafka. Pour une littérature mineure*, cit., tr. it., *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 11-13): «Non è certo la musica organizzata, la forma musicale [...], una musica composta, semioticamente formata, a interessare Kafka [...]. Ciò che interessa Kafka è una pura materia sonora intensa, sempre in rapporto con la propria abolizione, suono musicale deterritorializzato, grido che sfugge alla significazione, alla composizione, al canto, alla parola, sonorità in rottura per liberarsi da una catena che è ancora troppo significante. Nel suono conta solo l'intensità, generalmente monotona, sempre asignificante».

¹⁹¹ Si pensi a tal proposito alle numerose asserzioni da parte di Kafka circa la propria mancanza di musicalità, asserzioni di cui abbonda innanzitutto il carteggio con Milena, e che sono probabilmente all'origine dello sviluppo della metafora della musica, almeno in rapporto al racconto *Forschungen eines Hundes*, e su cui lo stesso Höfle (cfr. P. H., *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, cit., p. 261 sgg.) richiama l'attenzione. Riporto a seguire alcuni estratti. Il 25 giugno 1920 Kafka le scriverà da Merano (KKAB IV, p. 197; *Lettere*, p. 700): «So zweifellos ist es nicht, daß Urmusikalität ein Unglück ist; zunächst ist es für mich keines, sondern ein Erbstück der Vorfahren (mein väterlicher Großvater war Fleischhauer in einem Dorf bei Strakonitz ich muß soviel Fleisch nicht essen, als er geschlachtet hat) und gibt mir einigen Halt, ja Verwandtschaft bedeutet für mich viel, dann aber ist es doch ein menschliches Unglück, ähnlich oder gleich dem Nicht-Weinen-, dem Nicht-Schlafen-können. Und musikalische Menschen verstehn bedeutet ja schon fast Unmusikalität». Il 17 luglio dello stesso anno confiderà ancora a Milena (KKAB VI, p. 232; *Lettere*, p. 735): «[...] und bin wirklich stark wie Du schreibst, eine gewisse Stärke habe ich, will man sie kurz und unklar bezeichnen, so ist es mein Unmusikalisch-Sein». Anti-musicale, come lui, anche il racconto tanto amato da Kafka *Der arme Spielmann*, e il suo autore, Franz Grillparzer. Sempre nel luglio del 1920 Kafka invierà a Milena una copia del racconto e le scriverà (KKAB IV, p. 203; *Lettere*, p. 704): «Ich schicke Dir den armen Spielmann heute, nicht weil er eine große Bedeutung für mich hat, einmal hatte er sie vor Jahren. Ich schicke ihn aber, weil er so wienerisch, so unmusikalisch, so zum Weinen ist». E pochi giorni dopo (KKAB IV, pp. 223-224; *Lettere*, p. 724): «Was Du über den armen Spielmann sagst, ist alles richtig. Sagte ich, daß er mir nichts bedeutet, so war es nur aus Vorsicht, weil ich nicht wußte, wie Du damit auskommen würdest, dann auch deshalb weil ich mich der Geschichte schäme, so wie wenn ich sie selbst geschrieben hätte [...]. Auch der Erzähler, dieser komische Psychologe, wird damit sehr einverstanden sein, denn wahrscheinlich ist er der eigentliche arme Spielmann, der diese Geschich-

in tutta la sua imponenza? Si consideri, ad esempio, che della percezione della musica da parte degli altri membri della caninità non è detto nulla, e che ogni qualvolta il protagonista si imbatte nella musica è sempre solo.

Alla vibrazione ammaliante della nuova impenetrabile melodia prodotta dai sette cani musicanti, il cucciolo è costretto a cedere, piegando estasiato le ginocchia, fino a che, come riassorbiti dalle tenebre da cui erano venuti fuori, nuovamente nelle tenebre i cani si dilegueranno per sempre, portando via con loro la luce e il chiasso con cui erano giunti:

Ach, was machten doch diese Hunde für eine betörende Musik. Ich konnte nicht weiter, ich wollte sie nicht mehr belehren, mochten sie weiter die Beine spreizen, Sünden begehn und andere zur Sünde des stillen Anschauens verlocken, ich war ein so kleiner Hund, wer konnte so Schweres von mir verlangen, ich machte mich noch kleiner als ich war, ich winselte, hätten mich damals die Hunde um meine Meinung gefragt, ich hätte ihnen vielleicht recht gegeben. Es dauerte übrigens nicht lange und sie verschwanden mit allem Lärm und allem Licht in der Finsternis, aus der sie gekommen waren¹⁹².

Le parole del cane rivelano una sorta di conversione: improvvisamente, la sfrontatezza di quei sette cani che, contro natura, si alzavano sulle gambe posteriori, la conseguente ostentazione della nudità, il silenzio con cui avevano ignorato le sue domande, tutto ciò che tanto lo aveva scandalizzato è come spazzato via dalla sublime sconosciuta melodia, tanto che se qualcuno, aggiunge, avesse chiesto il suo giudizio in quel momento, il cucciolo si sarebbe perfino schierato dalla parte dei sette cani musicanti, dalla parte dei 'peccatori'.

L'incontro con i sette musicanti pone per la prima volta il giovane cane dinanzi a un fatto per lui tanto incomprensibile, e quindi molesto, quanto misterioso, e dunque seducente. Incapace di comprendere l'accaduto, il cane si sforza di relativizzarlo (considerando ad esempio la misura in cui gli innocenti occhi infantili lo hanno senz'altro ingigantito), tenta di ricondurlo all'interno di un sistema logico, di iscriverlo nella normalità, tenta addirittura di assumersene la colpa («[...] die Eltern sollten ihre Kleinen wenig herumlaufen und dafür besser schweigen und das Alter achten lehren»¹⁹³) ma i suoi tentativi falliscono: tutto ciò che resta è il dubbio e il forte desiderio di penetrare personalmente e fino in fondo quel mistero. È in questo senso che il concerto dei sette cani musicanti offre al cane l'occasione per iniziare le ricerche – ricerche che, sottolinea il cane, essendo conseguenze dirette del suo temperamento, anche in assenza di quell'evento, avrebbero comunque cercato un altro pretesto per cominciare – e insieme la conferma della sua diversità rispetto agli altri cani:

Ich lief umher, erzählte und fragte, klagte an und forschte und wollte jeden hinziehn zu dem Ort wo alles geschehen war und wollte jedem zeigen, wo ich gestanden hatte und wo die sieben gewesen und wo und wie sie getanzt und musiciert hatten, und wäre jemand mit mir gekommen, statt daß mich jeder abgeschüttelt und ausgelacht hätte,

te auf möglichst unmusikalische Weise vormusiciert, übertrieben herrlich bedankt durch die Tränen aus Deinen Augen».

¹⁹² KKAN II, p. 433; *Racconti*, p. 465.

¹⁹³ KKAN II, p. 434; *Racconti*, p. 466.

ich hätte dann wohl meine Sündlosigkeit geopfert und mich auch auf die Hinterbeine zu stellen versucht, um alles zu verdeutlichen¹⁹⁴.

Gli altri cani deridono e cacciano il cucciolo perché probabilmente non credono alle sue parole (e l'episodio in effetti possiede la visionarietà di un'allucinazione, un ritmo assolutamente onirico) oppure perché, al contrario, la faccenda di cui questo va raccontando e interrogando è per loro molesta, forse minaccia la serenità di tutti i giorni. Eppure, anche il cane, pronto persino a sollevarsi sulle gambe posteriori, pronto insomma a commettere lui stesso quel peccato pur di riferire ogni cosa di quella esperienza sconvolgente, decide di iniziare le sue ricerche appunto «per poter contemplare ancora liberamente la vita comune, felice, tranquilla di ogni giorno»¹⁹⁵: il suo più grande desiderio resta quello di poter godere della spensierata quotidianità. In altre parole: se le ricerche attraverso cui il cane si propone di spiegare l'inspiegabile sono responsabili del suo isolamento dal resto dei cani, i risultati delle stesse – almeno così crede all'inizio – gli permetteranno un giorno di rientrare nella comunità dei cani forte di una più profonda coscienza. Allo stesso modo, precisa il cane, se le indagini iniziate così prematuramente gli hanno sottratto gran parte dell'infanzia, egli spera di poterne raccogliere i frutti in vecchiaia, vivendo da vecchio la felicità giovanile che un giovane, dice il protagonista, forse non avrebbe nemmeno la forza di sopportare.

Come il filosofo protagonista del racconto oggi noto con il titolo *Der Kreisel*, anche il cane 'filosofo' protagonista delle *Forschungen* decide di concentrare le sue prime indagini attorno alle «cose più semplici»¹⁹⁶. Innanzitutto, intorno al nutrimento dei cani. Una questione, rettifica subito dopo, in realtà tutt'altro che semplice dato che quello attorno al cibo è «dai tempi più remoti»¹⁹⁷ il principale oggetto delle riflessioni dei cani, di tutti i cani, tanto che le innumerevoli osservazioni, le opinioni, le tesi in merito hanno condotto alla nascita di una vera e propria scienza del nutrimento, giunta a una tale ampiezza che nemmeno l'insieme dei più eruditi, nemmeno l'intera comunità dei cani, è ormai più in grado di sostenerne il peso. E il cane non nutre in realtà «l'intenzione di immischiarsi nella vera scienza»¹⁹⁸. Questa insegna che i cani prendono il nutrimento dalla terra, terra che loro stessi contribuiscono a rendere fertile con «la propria acqua»¹⁹⁹, nel rispetto della piccola regola che ogni madre tramanda al figlio e che recita: «Bagna tutto più che puoi»²⁰⁰. La produzione del cibo, sostiene sempre la scienza, può inoltre essere affrettata, integrata e perfezionata con precise «cerimonie»²⁰¹, nella forma di detti, canti e danze.

¹⁹⁴ KKAN II, pp. 434-435; *Racconti*, p. 466.

¹⁹⁵ KKAN II, p. 435; *Racconti*, p. 466. «[U]m den Blick endlich wieder freizubekommen für das gewöhnliche ruhige glückliche Leben des Tages».

¹⁹⁶ KKAN II, p. 436; *Racconti*, p. 467. «[Die] einfachsten Dinge». Nel racconto *Der Kreisel*, il breve testo che chiude il *Konvolut 1920*, a un certo punto si legge similmente (KKAN II, p. 361; *Racconti*, p. 451): «Er (*der Philosoph*) glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also z.B. auch eines sich drehenden Kreisels genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch, war die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel».

¹⁹⁷ KKAN II, p. 436; *Racconti*, p. 467. «[S]eit Urzeiten».

¹⁹⁸ KKAN II, p. 437; *Racconti*, p. 467. «[E]s fällt mir nicht ein mich in die wahre Wissenschaft zu mengen».

¹⁹⁹ KKAN II, p. 437; *Racconti*, p. 468. «[D]ie Erde aber braucht unser Wasser».

²⁰⁰ KKAN II, p. 437; *Racconti*, p. 468. «Mache alles naß, soviel Du kannst».

²⁰¹ KKAN II, p. 462; *Racconti*, p. 486. «Ceremonien».

Il cane sottoscrive pienamente le conclusioni cui la scienza è giunta, e le indagini intorno alle quali vuole concentrare la propria attenzione si orientano di fatto in tutt'altra direzione. Il cane si chiede cioè nello specifico da dove la terra prenda il nutrimento; all'origine di tale interrogativo, la constatazione di alcune discrepanze tra la lezione divulgata dalla scienza e la realtà osservata. Se le indagini del protagonista hanno dunque origine al cospetto del mistero della musica, che il cane esperisce come qualcosa di 'soprannaturale', tuttavia queste andranno a concentrarsi su quanto di più concreto e realistico nella vita dei cani: il nutrimento. Tale contraddizione è però soltanto apparente perché il quesito circa l'origine del nutrimento è al contempo un quesito circa l'origine dei cani stessi, motivo per cui essi vi dedicano da tempi antichissimi le loro riflessioni e motivo per cui è nata una relativa scienza. Proprio in virtù della sua concretezza, la questione intorno al nutrimento dei cani è dunque considerata dal protagonista «la via più adatta per penetrare nella natura canina»²⁰².

Prima di effettuare gli esperimenti pratici, il cane interroga il suo popolo. Alla domanda del protagonista: «Da dove prende la terra il nutrimento?»²⁰³, i cani però non sanno o non vogliono rispondere e con l'offerta di cibo («Se non hai da mangiare abbastanza, ti daremo del nostro»²⁰⁴ ribattono – offerta che è del resto solo teorica e mai effettiva, giacché è norma che ogni cane non spartisca con nessuno il proprio cibo) pensano di poter mettere a tacere anche la curiosità del giovane cane. Poco alla volta, grazie alle sue indagini, il cane scopre perciò quella che è la caratteristica principale del popolo dei cani: il silenzio. Nello specifico: «il silenzio intorno ai massimi problemi»²⁰⁵.

Il motivo del silenzio, delle domande che non trovano risposta²⁰⁶, dell'incomunicabilità intersoggettiva, già preannunciato dall'incontro con i sette cani musicanti (sebbene il loro silenzio non sia colto fin da subito dal protagonista come una peculiarità canina ma piuttosto come espressione del loro senso di colpa per l'adozione della posizione eretta) percorre, si vedrà, l'intero racconto. Nel racconto *Forschungen eines Hundes* dunque, se da una parte, tramite l'espedito della limitatezza percettiva dei cani, si porta al parossismo la problematica dell'incomunicabilità tra uomo e divinità, dall'altra si aggiunge e si tematizza anche la difficoltà di comunicazione tra cani stessi, tra soggetti appartenenti alla stessa specie, più precisamente quella tra il cane protagonista – che ridotto a una condizione di isolamento si ritrova perciò a monologare – e il resto della caninità. Va da sé, a questo punto, il parallelo tra la situazione di solitudine vissuta del protagonista del racconto e quella di Kafka durante l'estate del 1922. Come il cane, incapace di vivere tanto all'interno quanto all'esterno della comunità dei cani, così i primi di settembre da Planá Kafka scriverà a Max Brod della sua paura della solitudine completa, ma anche della paura della solitudine tra la gente, infine della paura della solitudine negata:

²⁰² KKAN II, p. 481; *Racconti*, p. 499. «In das Wesen der Hunde einzudringen, schienen mir [...] Forschungen über die Nahrung am geeignetesten».

²⁰³ KKAN II, p. 438; *Racconti*, p. 468. «Woher nimmt die Erde diese Nahrung?».

²⁰⁴ KKAN II, p. 438; *Racconti*, p. 469. «Hast Du nicht genug zu essen, werden wir Dir von dem unsern geben».

²⁰⁵ KKAN II, p. 442; *Racconti*, p. 471. «[Di]e Schweigsamkeit hinsichtlich der entscheidenden Dinge».

²⁰⁶ A questo proposito cfr. il saggio di B. M. Bornmann, *Il motivo della domanda e della risposta nell'opera di Kafka*, in G. Farese (a cura di), *Kafka oggi*, cit., pp. 115-147.

Wie ist es aber mit der Einsamkeit? Im Grunde ist doch die Einsamkeit mein einziges Ziel, meine größte Lockung, meine Möglichkeit und, vorausgesetzt, daß man überhaupt davon reden kann, daß ich mein Leben »ingerichtet« habe, so doch immer im Hinblick darauf, daß sich die Einsamkeit darin wohlfühle. Und trotzdem die Angst vor dem, das ich so liebe. Viel verständlicher ist die Angst um Erhaltung der Einsamkeit, die gleichwertig an Stärke ist und auf Anruf sofort bei der Hand [...] und verständlicher sogar noch die Angst vor dem gewundenen Mittelweg und diese Angst ist noch die schwächste der drei²⁰⁷.

Il cane rinfaccia ai suoi simili il silenzio dietro cui essi si nascondono; è convinto questi sappiano più di quanto confessino, persino a loro stessi. E il muro di silenzio è d'intralcio alle sue indagini perché il cane è profondamente e irremovibilmente convinto del fatto che tutta la scienza, la totalità dei quesiti e delle risposte, la verità assoluta, tutto sia contenuto nei cani: nei cani, dice, «è il sapere e le chiavi di esso»²⁰⁸. La verità, di conseguenza, diverrebbe accessibile, sostiene il cane, solo con il consenso di tutti i cani a infrangere questo silenzio. Anzi: se in tutti i cani vi fosse l'autentica volontà di raggiungere la verità, non ci sarebbe più nemmeno il bisogno di ricercarla perché in tal caso questa si manifesterebbe spontaneamente da sé. Per illustrare la sua idea al riguardo il cane si serve dell'immagine dell'osso contenente il più prelibato dei midolli (un passo del racconto successivamente eliminato da Kafka). Si legge:

[...] diesem Knochen, enthaltend das edelste Mark, kann man nur beikommen durch ein gemeinsames Beissen aller Zähne aller Hunde. Das ist natürlich nur ein Bild und übertrieben, wären alle Zähne bereit, sie müssten nicht mehr beissen, der Knochen würde sich öffnen und das Mark läge frei dem Zugriff des schwächsten Hündchens²⁰⁹.

Ma questa, il cane ne è pienamente consapevole, non è che un'utopia. E ciò innanzitutto perché il silenzio dietro cui si nascondono i cani e che il protagonista lamenta, riguardando la natura intrinseca dei cani, riguarda in egual misura lui stesso. In quanto cane, non distinguendosi di un palmo dalla natura canina, egli è taciturno e chiuso esattamente come tutti i suoi simili. Come lui, conclude paradossalmente il protagonista, ogni cane ha la smania di far domande, e come il resto dei cani così anch'egli ha la smania di tacere: «Nur die Mischung der Elemente ist verschieden, ein persönlich sehr großer, volklich bedeutungsloser Unterschied»²¹⁰.

Ma cos'è la verità? Se anche il cane costituisse un'eccezione e potesse rompere quel silenzio, e se dopo di lui, «come non avessero aspettato altro»²¹¹, tutti i cani unissero in coro le loro voci, si giungerebbe poi effettivamente a una «libertà sublime»²¹²? Il cane non esclude che il sapere cui egli anela sia distruttivo, non esclude che la verità intera possa rivelarsi meno sopportabile della mezza e che la speranza che ancora si conserva nel popolo dei cani possa tramutarsi, alla scoperta della verità, in completa disperazione. In tal caso il silenzio non costituirebbe allora che una protezione, i cani taciturni

²⁰⁷ KB, p. 415; *Lettere*, p. 495.

²⁰⁸ KKAN II Apparataband, p. 358; *Racconti*, 472. «[D]as Wissen und nicht nur das Wissen, sondern auch den Schlüssel zu ihm».

²⁰⁹ KKAN II Apparataband, pp. 358-359; *Racconti*, p. 472.

²¹⁰ KKAN II, p. 446; *Racconti*, p. 474.

²¹¹ KKAN II, p. 442; *Racconti*, p. 471. «[A]ls hätte er (*der Chor*) darauf gewartet».

²¹² KKAN II, p. 442; *Racconti*, p. 471. «[H]ohe Freiheit».

non sarebbero che i «conservatori della vita»²¹³, mentre le sue ricerche, i suoi quesiti, le sue intenzioni, al contrario, non mirerebbero che a «qualcosa di mostruoso»²¹⁴. Avvalendosi sempre dell'immagine dell'osso e del midollo prelibato, persuasosi infine pienamente del potere distruttivo della verità, il cane esprime quella che è la sua massima ambizione:

(*Ich*) will diese Versammlung aller Hunde erzwingen, will unter dem Druck ihres Bereitseins den Knochen sich öffnen lassen, will sie dann zu ihrem Leben, das ihnen lieb ist entlassen und dann allein, weit und breit allein das Mark einschlürfen. Das klingt ungeheuerlich, ist fast so als wollte ich mich nicht vom Mark eines Knochens nur, sondern vom Mark der Hundeschaft selbst nähren, doch es ist nur ein Bild, das Mark von dem hier die Rede ist, ist keine Speise, ist das Gegenteil, ist Gift²¹⁵.

Non dunque un'egoistica fantasia di prevaricazione ma piuttosto uno spirito di sacrificio estremo dettato da un'instinguibile sete di conoscenza: perché la verità, il midollo prelibato a cui il cane vuole arrivare con l'aiuto indispensabile della caninità, che vuole succhiare però da solo dopo aver rimandato gli altri cani alla vita che tanto hanno cara, non è cibo bensì veleno. Se al silenzio è connessa la vita e la sua conservazione, il suo segreto, la garanzia del suo naturale e inarrestabile proseguimento, alla verità, viceversa, è immediatamente e irrimediabilmente associata la morte. Poiché, tuttavia, il raggiungimento della verità non è concretizzabile, non è che un'utopia, il cane, di questo ben consapevole, prevede anche per lui un epilogo ben diverso dall'avvelenamento, e cioè una «fine naturale»²¹⁶ a cui, in fin dei conti, andrà incontro con calma, rassegnazione, razionalità, giacché «alle domande irrequiete (della giovinezza) si contrappone sempre più la quiete della vecchiaia»²¹⁷.

La consapevolezza dell'impossibilità di giungere alla verità non distoglie tuttavia il protagonista dalle sue ricerche. Perché i quesiti a cui ha sottoposto gli altri cani e gli esperimenti pratici che ha eseguito in solitudine, sono stati il mezzo da lui scelto per «sopportare la vita»²¹⁸, e questo a prescindere dai risultati e dalle risposte che sperava di ottenere: «Frage ich denn, genau genommen, zumindest seitdem ich erwachsen bin, die Hundeschaft deshalb, daß sie mir antwortet? Habe ich so törichte Hoffnungen?»²¹⁹. Tra gli aforismi del 1918 Kafka scriveva similmente: «Früher begriff ich nicht, warum ich auf meine Frage keine Antwort bekam, heute begreife ich nicht, wie ich glauben konnte fragen zu können. Aber ich glaubte ja gar nicht, ich fragte nur»²²⁰.

Ma quali tentativi, si chiede il cane, hanno fatto gli altri, i suoi simili, per «vivere nonostante tutto»²²¹? Più saggi di lui, loro indubbiamente hanno fatto affidamento su altri mezzi; magari mezzi in grado di rasserenarli, di consolarli, forse perfino di addor-

²¹³ KKAN II, p. 443; *Racconti*, p. 471. «Erhalter des Lebens».

²¹⁴ KKAN II Apparataband, p. 359; *Racconti*, p. 472. «[E]twas Ungeheuerliches».

²¹⁵ KKAN II Apparataband, p. 359; *Racconti*, p. 472.

²¹⁶ KKAN II, p. 444; *Racconti*, p. 473. «[N]atürliche(s) Ende».

²¹⁷ KKAN II, p. 444; *Racconti*, pp. 473. «[D]en unruhigen Fragen widersteht immer mehr die Ruhe des Alters».

²¹⁸ KKAN II, p. 453; *Racconti*, p. 479. «[M]ittel [...], um dieses Leben zu ertragen».

²¹⁹ KKAN II, p. 443; *Racconti*, p. 472.

²²⁰ KKAN II, pp. 120-121; *Confessioni e diari*, p. 796.

²²¹ KKAN II, p. 452; *Racconti*, p. 478. «[D]ennoch zu leben».

mentarli o di «trasformare la specie»²²², ma che pure, conclude il cane, se si guarda ai risultati, in complesso sono rimasti tanto inefficaci quanto i suoi.

Il cane considera a questo punto l'esempio dei cosiddetti «Lufthunde», i cani volanti, che costituiscono una specie molto diversa dalla sua, al contrario, ribadisce, abbastanza comune. Si tratta di cani molto piccoli, «non più grandi della mia testa»²²³ dice, per natura deboli, inetti, immaturi, incapaci di fare un solo balzo, che trascorrono la loro vita sospesi in aria lasciando rattappare le gambe, «orgoglio dei cani»²²⁴. Il protagonista confessa di non averne mai veduto neppure uno e di aver perciò dubitato profondamente della loro esistenza quando, da cucciolo, ne sentì parlare per la prima volta. Solo in seguito all'incontro con i sette cani musicanti, da quando insomma, rimosso ogni pregiudizio, ha imparato che tutto è possibile, da quando anzi le cose più assurde della sua assurda vita hanno finito per apparire ai suoi occhi le più verosimili, da allora il cane è fermamente convinto anche dell'esistenza di questa strana specie canina, che nella sua visione del mondo occupa per giunta un posto molto importante.

Com'era accaduto per i cani musicanti, anche quanto ai cani volanti, non è la loro arte a stupire il protagonista (il fatto che siano capaci di librarsi nell'aria, riconosce, è certo grandioso), quanto piuttosto la «silenziosa assurdità di tali esistenze»²²⁵. Staccati non solo dalla terra nutrice ma anche dal resto della caninità, esonerati da qualunque attività e sforzo fisico, ben mantenuti anzi a spese della caninità, questi cani a proposito dei quali «si è soliti parlare di arte e di artisti»²²⁶ – a dispetto della loro assurda, silenziosa esistenza (come la definisce il protagonista) – «hanno sempre qualcosa da dire»²²⁷, che si tratti delle riflessioni filosofiche cui dedicano interamente la loro vita oziosa o delle osservazioni che fanno dalla loro posizione tanto elevata rispetto a quella degli altri cani.

La caninità non ha particolare stima di questa specie, eppure, se interrogata, risponde che i cani volanti contribuiscono cospicuamente alla scienza, sebbene i loro contributi, pure di questo sono convinti, non abbiano alcun valore ma siano al contrario molesti. Al popolo non resta altro che imparare a tollerarli, a tollerare per giunta il loro numero sempre crescente. E anche la loro origine, del resto, è misteriosa: che i cani volanti si moltiplichino per procreazione sembra dubbio dato che li si vede sempre soli, bastanti a se stessi e assorti nei loro pensieri; che esistano poi dei cani che spontaneamente abbandonino la terra per ritirarsi lassù è, per il popolo dei cani e per lo stesso protagonista, del tutto impensabile.

Data la fretteiosità e la superficialità con cui il popolo sbriga la faccenda relativa ai cani volanti, il protagonista si compiace di aver invece portato con i suoi interrogativi un po' di movimento al riguardo, interrogativi, afferma il cane, che non conducono certo al raggiungimento della verità sul loro conto ma hanno comunque il merito di far affiorare se non altro la «profonda confusione della menzogna»: «Und es zeigt sich dabei zwar nicht die Wahrheit – niemals wird man soweit kommen – aber doch etwas von der tiefen Verwurzelung der Lüge»²²⁸. Quelle appena riportate sono, mi pare, pa-

²²² KKAN II, p. 453; *Racconti*, p. 479. «[M]ittel freilich, die [...] artverwandelnd wirken».

²²³ KKAN II, p. 446; *Racconti*, p. 475. «Nicht viel größer als mein Kopf».

²²⁴ KKAN II, p. 448; *Racconti*, p. 476. «Stolz der Hunde».

²²⁵ KKAN II, p. 447; *Racconti*, p. 475. «[D]ie Unsinnigkeit, die schweigende Unsinnigkeit dieser Existenzen».

²²⁶ KKAN II, p. 448; *Racconti*, p. 476. «[H]ie und da spricht man von Kunst und Künstler».

²²⁷ KKAN II, p. 449; *Racconti*, p. 476. «Immerfort haben sie zu erzählen».

²²⁸ KKAN II, p. 448; *Racconti*, p. 476.

role chiavi all'interno del racconto; in esse si concentra il dilemma esistenziale del protagonista al quale appunto è dato soltanto individuare le incoerenze, le contraddizioni, le antinomie, senza però giungere a una spiegazione delle stesse. Per tutta la vita, per tutta la durata delle indagini, il cane può vedere ma non comprendere, può avvertire ma non sapere, può intuire ma non penetrare, può in altre parole smascherare la menzogna senza però potervi sostituire la verità.

La misteriosa esistenza dei cani volanti porta il protagonista a un'ulteriore considerazione circa la propria condizione di isolamento: se persino una razza tanto strana come quella dei cani volanti non si estingue e i suoi esemplari vanno anzi moltiplicandosi velocemente, perché allora, si chiede il protagonista, egli non ha mai trovato un compagno vero, un suo simile che gli fosse veramente affine? Del suo vicino, un cane vecchio quanto lui, «dall'aria stanca» e che a seguito di una malattia è per giunta costretto a trascinarsi dietro la gamba posteriore sinistra, dice ad esempio: «Ist er mein Artgenossen? Ich weiß nicht, ich erkenne zwar nichts dergleichen an ihm, aber möglich ist es. Möglich ist es, aber doch ist nichts unwahrscheinlicherer»²²⁹. Nei diari, nell'ottobre del 1921, Kafka appuntava:

Das Gefühl der vollständigen Hilflosigkeit. Was verbindet Dich mit diesen festabgegrenzten, sprechenden, augenblitzenden Körpern enger als mit irgendeiner Sache, etwa dem Federhalter in Deiner Hand? Etwa daß Du von ihrer Art bist? Aber Du bist nicht von ihrer Art, darum hast Du ja diese Frage aufgeworfen²³⁰.

Tra i due cani non c'è dialogo, il protagonista trova sia improduttivo discorrere con lui così come con qualunque altro cane. E sebbene quando affonda il muso nella pelliccia dell'altro senta (ma forse si illude soltanto di sentire) che con quel compagno esiste forse una profonda sintonia in grado di superare le parole, di superare il silenzio, e malgrado riconosca quanto sia «più dolce» anche solo «piangere in due»²³¹, dello stesso cane, dell'unico di cui ancora tollera la vicinanza, dirà infine:

Es wäre gut auch auf diesen letzten Verkehr zu verzichten, nicht vagen Träumereien nachzugehen, wie sie jeder Hundeverkehr, so abgehärtet man zu sein glaubt unvermeidlich erzeugt und die kleine Zeit die mir bleibt, ausschließlich für mein Forschungen zu verwenden. Ich werde wenn er nächstens kommt, mich verkriechen und schlafend stellen und das so lange wiederholen, bis er ausbleibt²³².

Il passo è indice dell'ormai imminente e certo irreversibile distacco del protagonista dagli altri cani. Il proposito espresso anni addietro dal giovane cane, quello cioè di sbrigare le ricerche per poi reimmettersi all'interno della comunità canina, sembra essere stato ormai definitivamente abbandonato dal cane adulto.

Inutile sarebbe, ad esempio, affrontare con un altro cane il discorso circa il «progresso generale del popolo dei cani attraverso i tempi»²³³ espressione dietro la quale si intende il progresso della scienza. Se la caninità parla della scienza in termini di pro-

²²⁹ KKAN II, p. 453; *Racconti*, p. 479.

²³⁰ KKAT, p. 872; *Confessioni e diari*, p. 602.

²³¹ KKAN II, p. 458; *Racconti*, p. 483. «[Z]u zweit ist es (*heulen*) süßer».

²³² KKAN II, pp. 459-460; *Racconti*, p. 484.

²³³ KKAN II, p. 455; *Racconti*, p. 480. «[Der] allgemeine[] Fortschritt der Hundeschaft durch die Zeiten».

gresso e di ciò si vanta, il protagonista al contrario non vi scorge che «decadenza»²³⁴ e parla piuttosto di un processo naturale e per giunta brutto («Es ist so wie wenn man jemanden deshalb rühmen wollte, weil er mit zunehmenden Jahren älter wird und infolgedessen immer schneller der Tod sich nähert»²³⁵). Con le considerazioni che esprimono la sfiducia del protagonista nel progresso storico della caninità (che esprimono dunque una critica alla scienza) si apre una delle sezioni fondamentali per la comprensione del racconto. Perché attraverso le riflessioni, le obiezioni e i commenti del protagonista intorno alla «vita da cani» («Hundeleben») causata dalle generazioni precedenti traspare la natura del lento passaggio che ha condotto, per così dire, i cani a divenir cani, ossia il passaggio dal ‘carattere canino’ (‘hündisch sein’) – carattere canino dell’individuo – all’effettivo e definitivo ‘essere cani’ (‘Hunde sein’)²³⁶.

La decadenza non è dovuta, secondo il protagonista, a un peggioramento delle generazioni che si sono susseguite nel tempo; le generazioni precedenti non erano affatto migliori, anzi forse anche peggiori, anche più deboli, ma avevano il vantaggio di essere più giovani e di non avere perciò ancora una «memoria sovraccarica come quella odierna»²³⁷.

Die Wunder gingen freilich auch damals nicht frei über die Gassen zum beliebigen Einfangen, aber *die Hunde waren*, ich kann es nicht anders ausdrücken, *noch nicht so hündisch wie heute*, das Gefüge der Hundeschaft war noch locker, *das wahre Wort* hätte damals noch eingreifen, den Bau bestimmen, umstimmen, nach jeden Wunsche ändern, in sein Gegenteil verkehren können *und jenes Wort war da, war zumindest nahe, schwebte auf der Zungenspitze*, jeder konnte es erfahren, wo ist es heute hingekommen, heute könnte man schon ins Gekröse greifen und würde es nicht finden (corsivo dell’autrice)²³⁸.

«Anche allora i miracoli non giravano liberamente per le vie di modo che chiunque potesse coglierli, ma i cani [...] non erano ancora canini come oggi». Sembrerebbe, dal passo appena riportato, che il corso degli eventi abbia rafforzato il carattere canino dei cani, che, in altre parole, a ‘cani poco canini’ siano successi nel tempo ‘cani molto canini’. Più avanti si capirà che invece in principio non vi sono i cani, non vi è l’‘essere cane’ ma piuttosto il carattere canino (degli uomini), che è andato poco alla volta rafforzandosi, abbracciando un numero sempre maggiore di ‘cani’ – il protagonista non può definirli altrimenti, non essendo il racconto *Forschungen eines Hundes* un’esplicita storia di metamorfosi (in realtà è la storia kafkiana in cui si verifica la

²³⁴ KKAN II, p. 455; *Racconti*, p. 481. «Verfall».

²³⁵ KKAN II, p. 455; *Racconti*, p. 481.

²³⁶ Proprio per la trasparenza che, in questo senso, offre la narrazione, H. Steinmetz considera le *Forschungen eines Hundes*, col protagonista che narra, riflette e commenta la narrazione stessa, una sorta di racconto-chiave, di commentario all’opera omnia di Kafka. Scrive a ragione Steinmetz (H. S., *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, cit., p. 122): «[H]ier (*wird*) die zentrale und rekurrente Thematik über ihre (der *Forschungen eines Hundes*) Verfremdung in eine Tiergeschichte ungewöhnlich anschaulich und einsehbar. Anders als die übrigen Werke, anders auch als die anderen Tiergeschichten, präsentiert sich in den *Forschungen eines Hundes* mit Hilfe der speziellen Erzählkonstellation das Erzählte in einer Form, die dem Leser wie dem Interpreten den Zugang zu den Bedingungen und Voraussetzungen der Kafkaschen Thematik leichter ermöglichen. Dazu trägt unter anderem bei, daß in dieser Erzählung nicht nur Handlungsvorgang zugleich reflektiert und kommentiert wird».

²³⁷ KKAN II, p. 455; *Racconti*, p. 481. «[I]hr Gedächtnis war noch nicht so überlastet wie das heutige».

²³⁸ KKAN II, p. 456; *Racconti*, p. 481.

maggiore metamorfosi, una metamorfosi globale). Al consolidamento, alla diffusione e alla trasmissione del carattere canino ha contribuito, sembra evincersi dalle parole del cane, l'impossibilità di imbattersi in un miracolo, giacché neanche allora, neanche in passato, i miracoli, dice, giravano liberamente per le vie. E tuttavia allora sarebbe ancora potuta intervenire la «parola vera»: al mutismo ormai irreversibile in cui è precipitata la caninità odierna – con «addosso il peso dei secoli»²³⁹ che le impedisce di «saltare»²⁴⁰ (o potremmo dire, 'sollevarsi', forse 'alzarsi in piedi') – si contrappone dunque la parola vera del passato di cui i progenitori, che non erano ancora così canini come lo sono poi diventati i contemporanei del protagonista, erano se non in possesso comunque a un passo, tanto che li si sarebbe potuti indurre facilmente a parlare, e se ciò non accade, la possibilità era comunque maggiore. Ciò che gli altri cani definiscono quindi «il progresso generale della caninità» non è in realtà che il lento passaggio da uno stato di possesso o potenziale possesso della «parola vera» a uno di perdita; la decadenza di cui parla il protagonista consiste proprio in questo progressivo allontanamento delle generazioni canine dalla parola – Richard Jayne parla perciò a ragione di un «mito logocentrico»²⁴¹ nel racconto *Forschungen eines Hundes* – parola che peraltro, osserva sempre Jayne, si connota come cibo: «Jenes Wort war da, war zumindest nahe, schwebte auf der Zungenspitze [...] heute könnte man schon ins Gekröse greifen und würde es nicht finden»²⁴².

Se esiste una colpa, una responsabilità per la situazione odierna, questa è allora da attribuire proprio alle generazioni precedenti; la generazione a cui appartiene il cane protagonista al confronto è innocente, il suo indugio a parlare è comprensibile, non è anzi più neanche un indugio: «[...] es ist das Vergessen eines vor tausend Nächten geträumten und tausendmal vergessenen Traumes. Wer will uns gerade wegen des tausendsten Vergessens zürnen?»²⁴³.

Anche l'esitazione degli avi però, riflette poi il cane, è in fondo comprensibile. Quando iniziarono a sviarsi – lo sviamento è la loro colpa, la loro trasgressione, il loro peccato²⁴⁴ – essi non immaginavano che sarebbe divenuto «uno smarrimento senza

²³⁹ KKAN II, p. 455; *Racconti*, p. 481. «[D]ie Last der Jahrhunderte auf uns».

²⁴⁰ KKAN II, p. 455; *Racconti*, p. 481. «(Wir) möchten fast aufspringen».

²⁴¹ Cfr. Richard Jayne, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, cit., p. 53.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ KKAN II, p. 456; *Racconti*, pp. 481-482.

²⁴⁴ Nella vicenda narrata dal cane protagonista circa lo sviamento-smarrimento degli avi, tesa a spiegare la situazione odierna della caninità, secondo Jayne, Kafka non fa che riproporre, in maniera velata, il modello mitico del peccato originale, che è per giunta caratterizzato, esattamente come Kafka interpreta anche quello biblico della cacciata dal paradiso, dalla reiterazione dello stesso identico processo in tutti i tempi, presso tutte le generazioni successive, processo che diviene pertanto eterno, senza principio né fine, atemporale: «Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ewig [...]» esordisce l'aforisma contrassegnato col numero 64 (KKAN II, p. 127; *Confessioni e diari*, p. 799). Jayne scrive (R. J., *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, cit., p. 54): «Der Sündenfallmythos steht hinter den Ausführungen des Hundes in einer sehr abgewandelten Form. Die göttliche Bestrafung der Sünde wird als Verfinsterung der Welt ausgedrückt. Anstatt vom Essen der Früchte des Baums der Erkenntnis spricht der Hund vom „Irren“, vom „Kreuzweg“. Das Merkwürdige an Kafkas Auffassung des Sündenfalls, das hier nur implizit angesprochen wird, ist seine Betonung des Wiederholbarkeit des Sündenfalls in jeder Generation und damit verbunden die Möglichkeit einer Erlösung vom „Verfall“ in jedem historischen Augenblick. Liest man den Text genau, so fällt einem auf, daß die gegenwärtige Generation von Hunden den Prozeß des „Zögerns“, der von den „Urvätern“ begonnen

fine»²⁴⁵, credevano al contrario di poter tornare indietro in qualunque momento. Se non lo fecero era perché volevano gioire ancora per un po' della vita canina, «che non era in realtà ancora una vita canina»²⁴⁶ e che consideravano bella:

Sie wußten nicht, was wir bei Betrachtung des Geschichtsverlaufs ahnen können, daß die Seele sich früher wandelt, als das Leben und daß sie, als sie das Hundeleben zu freuen begann, schon eine recht althündische Seele haben mußten und gar nicht mehr so nahe dem Ausgangspunkt waren, wie ihnen schien oder wie ihr in allen Hundefreuden schwelgendes Auge sie glauben machen wollte. Wer kann heute noch von Jugend sprechen²⁴⁷.

Gli avi, in sostanza, hanno scelto quella che è poi divenuta la «vita da cani» perché questa appariva loro entusiasmante ed inebriante, portava con sé «gioie canine». Credevano che con facilità si sarebbe potuti tornare indietro, indietro dunque a una vita non da cani. La vera «vita da cani», cioè la vita da cani secondo il nostro consueto registro metaforico, dunque nella sua accezione negativa, è iniziata pertanto nel momento in cui lo «smarrimento» è divenuto irreversibile. Questo il motivo per cui Cäsar, il cane che ogni giorno abbandona il suo cortile per vagabondare senza meta, cosa che lo affascina irresistibilmente e insieme lo spaventa fino alla disperazione, possiede 'ancora' mani, braccia, gambe: perché la sua metamorfosi (da uomo a cane) è iniziata, è in corso, ma non è ancora conclusa. In questo senso, soprattutto per l'opportunità a lui concessa di rientrare nel cortile, dunque di tornare indietro in qualunque momento, e quella di, se non comunicare, per lo meno percepire la presenza dell'uomo, Cäsar è, se vogliamo, un progenitore del cane delle *Forschungen*, un rappresentante di quegli avi che, a lungo andare, hanno provocato la vita da cani.

La vita da cani è associata alla vecchiaia, meglio, alla vecchiaia dell'anima:

Sie waren die eigentlichen jungen Hunde, aber ihr einziger Ehrgeiz war leider darauf gerichtet alte Hunde zu werden, etwas was ihnen freilich nicht mißlingen konnte, wie alle folgenden Generationen beweisen und unsere, die letzte, am besten²⁴⁸.

La vita prima di quella canina è quella in cui i cani (in realtà, ricordiamo, non ancora cani) erano giovani, possedevano un'anima giovane, potevano perfino godere della giovinezza – ciò di cui le generazioni seguenti sono state invece private: «Oggi chi può parlare ancora di giovinezza» afferma il protagonista. Infatti, oltre ad aver perduto gran parte dell'infanzia per via delle sue ricerche, il protagonista, insieme a tutta la sua generazione, non ha mai goduto nemmeno di una giovinezza²⁴⁹. Nel racconto *Josefine*,

wurde, wiederholt». Secondo Höfle invece (cfr. P. H., *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, cit., pp. 258-259), tutto il passo riguardante gli avi non è che una parodia delle storie bibliche sui patriarchi dell'ebraismo, a cui Kafka giunge soprattutto mediante la lettura di Kierkegaard.

²⁴⁵ KKAN II, p. 456; *Racconti*, p. 482. «[E]in endloses Irren».

²⁴⁶ KKAN II, p. 457; *Racconti*, p. 482. «[E]s war noch gar kein eigentliches Hundeleben».

²⁴⁷ KKAN II, p. 457; *Racconti*, p. 482.

²⁴⁸ KKAN II, p. 457; *Racconti*, p. 482.

²⁴⁹ Nei diari, nell'aprile del 1922, Kafka annoterà tra l'altro, mettendo in relazione proprio la giovinezza con l'osservazione di sé (KKAT, p. 916; *Confessioni e diari*, p. 629): «Ewige Jugend ist unmöglich; selbst wenn kein anderes Hindernis wäre, die Selbstbeobachtung machte sie unmöglich».

die Sangerin l'io narrante afferma analogamente del popolo dei topi: «In unserem Volk kennt man keine Jugend, kaum eine winzige Kinderzeit»²⁵⁰.

Veniamo cos agli esperimenti pratici condotti dal cane intorno al quesito: da dove prende la terra il nutrimento?

Questi primi esperimenti, che come precedentemente accennato nascono a seguito delle contraddizioni che il protagonista riscontra tra quanto divulgato dalla scienza e quanto osservato con i propri occhi, vengono condotti ancora all'interno della comunit canina. Il protagonista vuole che tutti i cani siano testimoni oculari dei suoi lavori, che sono «qualcosa di inaudito»²⁵¹, «qualcosa di inquietante»²⁵²,  anzi proprio dalla testimonianza altrui che gli deriva gran parte dell'entusiasmo («[...] diese Zeugeschaft war mir sogar wichtiger als meine Arbeit, da ich ja noch irgendeine allgemeine Wirkung erwartete»²⁵³), entusiasmo poi tramontato durante le indagini condotte successivamente in solitudine. Il cane esordisce sostenendo:

Wer sich nur ein wenig Unbefangenheit gegenüber der Wissenschaft bewahrt hat – und deren sind freilich wenige, denn die Kreise welche die Wissenschaft zieht, werden immer größer – wird, auch wenn er gar nicht auf besondere Beobachtungen ausgeht leicht erkennen, daß der Hauptteil der Nahrung die dann auf die Erde liegt, von oben herabkommt, wir fangen ja je nach unserer Geschicklichkeit und Gier das Meiste sogar ab ehe es die Erde beruhrt²⁵⁴.

La scienza insegna che a produrre il nutrimento dei cani  la terra. Il protagonista osserva che la maggior parte del cibo che sta sulla terra scende per dall'alto. Detto questo il cane non muove ancora alcuna obiezione alla scienza perch  anch'egli convinto che la terra produca di fatto anche il cibo proveniente dall'alto. Lavorare la terra  dunque imprescindibile per il conseguimento di entrambi i cibi, quello dal basso e quello dall'alto. Il dubbio riguarda piuttosto il secondo metodo, quello cio che prevede la recitazione di versetti accompagnati da danze e canti. Perch, si chiede logicamente il cane, il popolo li rivolge verso l'alto se  la terra che produce il cibo, da qualunque direzione esso provenga? Quello che il protagonista trova ancora pi strano  che la scienza tolleri tale pratica da parte del popolo che, rivolgendosi verso l'alto, sembra «dimenticare il suolo e volersi sollevare in alto per sempre»²⁵⁵. La contraddizione pi grande riscontrata dal cane  dunque non tanto la pratica in s quanto piuttosto l'accettazione di tale pratica 'sovversiva' da parte della scienza ufficiale, sovversiva cos come «eretici»²⁵⁶ sono definiti quelli che non credono che la lavorazione del suolo sia sempre necessaria.

Giunto il periodo del raccolto, per verificare se davvero, come lui crede, il secondo metodo non serve al suolo ma soltanto a far cadere il cibo dall'alto – per verificare, in altre parole, la possibile esistenza di un'altra fonte di nutrimento – il cane decide di rivol-

²⁵⁰ KKAN II, p. 664; *Racconti*, p. 587.

²⁵¹ KKAN II, p. 460; *Racconti*, p. 484. «[E]twas, das unerhort ist».

²⁵² KKAN II, p. 460; *Racconti*, p. 484. «[E]twas Unheimliches».

²⁵³ KKAN II, p. 460; *Racconti*, p. 484.

²⁵⁴ KKAN II, p. 461; *Racconti*, p. 485.

²⁵⁵ KKAN II, p. 463; *Racconti*, p. 486. «[A]ls ob es (*das Volk*) sich den Boden vergessend für immer empor schwingen wollte».

²⁵⁶ KKAN II, p. 464; *Racconti*, p. 487. «Ketzler».

gere la sua attenzione solo ed esclusivamente al terreno, rasgando il suolo con le danze, scavando perfino una buca entro la quale declamare i canti affinché nessuno accanto o sopra di lui possa ascoltarlo, ma soltanto la terra. I risultati osservati sono ambigui: il cibo a volte non arriva – e il cane gioisce perché in tal modo si confermano le sue supposizioni – altre volte sì ed è perfino più abbondante che mai. Quando dunque il cane crede di aver trovato una buona traccia da seguire, questa non fa poi che smarrirsi e ricadere «nell'indistinto»²⁵⁷. Del resto, riflette il cane, anche quando il cibo non arriva, chi può garantirgli che ciò è dovuto a una sua corretta deduzione e non, invece, soltanto a una sbagliata lavorazione del suolo? Si dovrebbe allora poter ripetere l'esperimento evitando del tutto la lavorazione della terra ma questo è impossibile perché l'«annaffiatura»²⁵⁸ avviene a seguito di un bisogno fisiologico (è l'urina dei cani stessi) e non la si può perciò evitare. Questa prima indagine non lo porterà insomma a nulla di concreto.

Maggiori risultati riguardano il secondo, «più eccentrico»²⁵⁹ esperimento. In contrasto con la consuetudine canina consistente nell'afferrare il nutrimento che proviene dall'alto prima che questo tocchi terra, il cane decide di non agguantare il cibo al volo ma anzi di scansarsi e lasciarlo cadere. Non sempre, eppure qualche volta in occasione di questo esperimento, informa il cane, è successo «qualcosa di veramente meraviglioso»²⁶⁰:

Die Speise fiel nicht, sondern folgte mir in der Luft, die Nahrung verfolgte den Hungrigen. Es geschah nicht lange, eine kurze Strecke nur, dann fiel sie doch oder verschwand gänzlich oder – der häufigste Fall – meine Gier beendete vorzeitig das Experiment und ich fraß die Sache auf²⁶¹.

La soddisfazione per quel successo, confermata dall'attenzione e da un certo scalpore tra il popolo dei cani, è però di breve durata perché il protagonista viene presto a sapere che quell'esperimento è già noto alla scienza. Esso dimostra quanto già si sapeva e cioè che il suolo attira il cibo proveniente dall'alto non solo perpendicolarmente ma anche in senso obliquo e talvolta addirittura a spirale. È interessante, a questo punto del racconto, evidenziare che la scienza, di fatto, non spiega nulla, ma si limita a riportare, dogmaticamente, ciò che è osservabile e verificabile da chiunque, in questo caso, ad esempio, che la terra può attrarre il cibo seguendo diverse direzioni.

Confuso ma non scoraggiato, la piccola sconfitta spronerà il protagonista alla radicalizzazione dello stesso esperimento che sarà poi l'impresa più grande e audace della sua vita: dimostrare cioè che quando egli indietreggia non è la terra ad attirare obliquamente il cibo, ma lui stesso a tirarlo a sé. La realizzazione di tale esperimento è però complessa perché per sua natura un cane non può resistere a lungo con del cibo davanti agli occhi senza addentarlo voracemente. Per evitare allora una «interruzione anticipata»²⁶² dell'esperimento, il protagonista è pronto questa volta a sottoporsi a un

²⁵⁷ KKAN II, p. 464; *Racconti*, p. 487. «[I]ns Unbestimmte».

²⁵⁸ KKAN II, p. 464; *Racconti*, p. 487. «Bodenbesprengung».

²⁵⁹ KKAN II, p. 465; *Racconti*, p. 487. «Ein [...] etwas abseitiges Experiment».

²⁶⁰ KKAN II, p. 465; *Racconti*, p. 488. «[E]twas eigentlich Wunderbares».

²⁶¹ KKAN II, p. 465; *Racconti*, p. 488.

²⁶² Quanto a «interruzioni anticipate» si pensi al secondo aforisma in cui Kafka scrive (KKAN II, p. 113; *Confessioni e diari*, p. 793): «Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld, ein vorzeitiges Abbrechen des Methodischen, ein scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache».

digiuno completo, che non ha nulla a che vedere con i casi di digiuno a seguito di malattie fisiche o malinconia trasmessi fino a quel momento dalla storia. Dice il cane: «Ich war dagegen in voller Kraft und Gesundheit, mein Appetit so prächtig, daß er mich tagelang hinderte an etwas anders zu denken als an ihn, ich unterzog mich, mochte man es glauben oder nicht, dem Fasten freiwillig»²⁶³. Lontano dagli altri cani, in un luogo isolato, restando coricato a occhi chiusi anche per giorni e settimane, il cane spera, anche se non osa affermarlo, che sia infine il cibo a scendere «spontaneamente dall'alto»²⁶⁴ e a «bussare alla sua dentatura per potervi entrare»²⁶⁵.

Il primo periodo trascorre senza alcun avvenimento; nel luogo da dove proveniva il nutrimento, pensa il cane, forse non si erano ancora accorti che egli si ribellava «al consueto andamento delle cose»²⁶⁶. Come conferma l'utilizzo dell'indeterminato «dort», secondo il cane, dunque, il luogo da cui proviene il nutrimento non è più la terra, e l'ottenimento del cibo da parte dei cani non è più nemmeno il risultato di un meccanismo in cui all'azione dei cani (lavorazione del suolo e cerimonie) corrisponde la reazione della terra (produzione effettiva del cibo). Michael Rettinger scrive al riguardo:

Auch ist die Quelle kein anonymer Mechanismus mehr, der auf wirtschaftliche Maßnahmen reagiert, sondern sie verfügt nun offenbar über eine kognitive Fähigkeit, sodaß ihr die Möglichkeit zur Bezugnahme, ja Ansprache zuzukommen scheint: sein Verhalten (*des Hundes*) schien an jenem unbekanntem Ort zunächst „unbemerkt“ zu bleiben²⁶⁷.

Così come la scienza è un'autorità, anche il luogo da cui proviene il nutrimento si connota ora, agli occhi del cane, come un'istanza. Tuttavia, malgrado gli esperimenti del cane siano sovversivi, non mirino che alla «distruzione della scienza»²⁶⁸, i propri meriti gli paiono talmente grandi che nell'esaltazione il cane vagheggia non soltanto il perdono da parte della scienza ma perfino un posto al suo interno in cui poter inserire le proprie indagini, come se la stessa distruzione della scienza potesse essere considerata né più né meno che la registrazione di un certo stadio di evoluzione della stessa. Non solo. Proprio in virtù di ciò, di una, per così dire, collaborazione con la scienza, il cane vagheggia anche, anzi soprattutto, un riavvicinamento e una riconciliazione definitiva con il popolo dei cani, da cui sarebbe stato finalmente accolto con calore, acclamato con magnificenza.

D'altra parte però, il fatto che il cane voglia rientrare all'interno della collettività è una conseguenza della sua convinzione secondo cui è al suo interno, entro i confini della caninità stessa, che è contenuto tutto il sapere. In fin dei conti, il cane non riconosce né concepisce realmente nessun'altra istanza, nessun altro potere all'infuori dei cani. In riferimento al suo interrogativo circa il nutrimento, ammette ad esempio:

²⁶³ KKAN II, p. 467; *Racconti*, p. 489.

²⁶⁴ KKAN II, p. 467; *Racconti*, p. 489. «[V]on oben selbst».

²⁶⁵ KKAN II, p. 467; *Racconti*, p. 489. «(Die Nahrung würde) an mein Gebiß klopfen [...], um eingelassen zu werden».

²⁶⁶ KKAN II, p. 468; *Racconti*, p. 490. «[G]egen den üblichen Verlauf der Dinge».

²⁶⁷ M. L. Rettinger, *Kafkas Berichterstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive*, Lang, Francoforte sul Meno 2003, p. 164.

²⁶⁸ KKAN II, p. 469; *Racconti*, p. 490. «[Die] Aufhebung der Wissenschaft».

Wenn ich zum Beispiel fragte: Woher nimmt die Erde diese Nahrung?, kümmerte ich denn dabei, wie es den Anschein haben konnte, die Erde, kümmerten mich etwa der Erde Sorgen? Nicht im geringsten, das lag mir wie ich bald erkannte, völlig fern, mich kümmerten nur die Hunde, gar nichts sonst. Denn was gibt es außer den Hunden? Wen kann man sonst anrufen in der weiten leeren Welt? Alles Wissen, die Gesamtheit aller Fragen und aller Antworten ist in den Hunden enthalten²⁶⁹.

Il passo riportato è estremamente significativo. Per quanto pure il cane si consideri ed effettivamente sia un *outsider* all'interno della comunità, come ribadirà alla fine del racconto, per quanto egli sia convinto di essere uno tra i pochi individui ad aver conservato una certa «libertà di giudizio di fronte alle scienze»²⁷⁰, e malgrado parli del luogo da cui proviene il nutrimento come di un'autorità, il passo riportato sopra è indice della sua incapacità di uscire realmente dagli schemi mentali e cognitivi propri della comunità dei cani – fatto di cui il protagonista sembra del resto, almeno intuitivamente, essere consapevole, come dimostra la frequente precisazione circa la sua pur sempre totale appartenenza al popolo dei cani. Scrive Horst Steinmetz:

Auch der Erzähler lebt, denkt und handelt in dem Gefängnis der Denk- und Vorstellungsmöglichkeiten der Hundewelt. [...] Auch der outsider unter den Hunden ist darum ihren Lebens-, Denk-, und Vorstellungsgesetzen ausgeliefert. Niemand kann sich von den Mechanismen und Gesetzen dieser Welt lösen; es gibt keine andere Orientierung als an ihr²⁷¹.

Presto le fantasie di gloria e trionfo del giovane protagonista lasceranno però il posto ai supplizi della fame:

„Das ist der Hunger“, sagte ich mir damals unzähligemal, so als wollte ich mich glauben machen, Hunger und ich seien noch immer zweierlei und ich könnte ihn abschütteln wie einen lästigen Liebhaber, aber in Wirklichkeit waren wir höchst schmerzlich Eines²⁷².

Eppure la fame non è per il cane causa di delirio e vaneggiamento, almeno non da subito, ma piuttosto, proprio in virtù della sofferenza che per lui, un cane, il digiuno volontario comporta, la condizione imprescindibile per raggiungere stati di massima coscienza, di maggiore lucidità mentale, di una più alta capacità di giudizio e discernimento. La condizione, infine, per giungere o almeno avvicinarsi alla conoscenza della verità²⁷³:

[...] das Hungern halte ich noch heute für das letzte und stärkste Mittel meiner Forschung. Durch das Hungern geht der Weg, das Höchste ist nur der höchsten Leistung erreichbar, wenn es erreichbar ist, und diese höchste Leistung ist bei uns freiwilliges Hungern²⁷⁴.

²⁶⁹ KKAN II, p. 441; *Racconti*, p. 470.

²⁷⁰ KKAN II, p. 461; *Racconti*, p. 485. «[E]in wenig Unbefangenheit gegenüber der Wissenschaft».

²⁷¹ H. Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, cit., pp. 134-135.

²⁷² KKAN II, p. 470; *Racconti*, p. 492.

²⁷³ Quanto alla sofferenza intesa come forma di conoscenza nell'opera di Kafka cfr. il saggio di F. Masini, *Cognizione del dolore come gnosi in Franz Kafka*, in G. Farese (a cura di), *Kafka oggi*, cit., pp. 255-267.

²⁷⁴ KKAN II, pp. 470-471; *Racconti*, pp. 491-492.

La vetta («das Höchste») è raggiungibile – se è raggiungibile – solo attraverso il massimo sforzo e il massimo sforzo per i cani è appunto il digiuno volontario. Se dunque la verità, ossia l'astrattezza assoluta, che il cane si propone di raggiungere si carica di un significato evidentemente metafisico, il mezzo per arrivare a essa non è costituito da una riflessione altrettanto trascendentale; nel racconto *Forschungen eines Hundes* l'indagine, al contrario, si compie paradossalmente su un piano puramente fisico, e cioè attraverso la concretezza di un esperimento pratico come il digiuno. La fame costituisce lo sforzo più grande per il cane, che spera perciò, tentando di superare la sua natura – natura intesa come 'normale corso delle cose' – di scoprire quanto, dietro tale normalità quotidiana (vale a dire il cane che si nutre, che considera anzi il nutrimento la cosa più importante, si pensi alle parole degli altri membri della caninità: «Se hai la bocca piena, per questa volta hai risolto tutti i problemi»²⁷⁵), si cela di straordinario, straordinario inteso come verità assoluta.

Ciò che turba il vecchio cane non è perciò tanto il ricordo delle sofferenze del digiuno, quanto piuttosto la consapevolezza che, pur non avendo ottenuto nulla durante quel primo esperimento, il digiuno più rigoroso resta comunque l'unico modo per raggiungere qualche risultato, e che quindi, se vorrà portare avanti le sue indagini anche nella vecchiaia, come si propone di fare, dovrà sottoporsi nuovamente a quella tortura, malgrado, aggiunge, non si sia ancora riavuto completamente neppure dalla prima esperienza.

Con la lucidità ottenuta durante il digiuno il cane torna a pensare ai progenitori. Ora più che mai, questi gli appaiono i responsabili della «vita da cani»:

Drohend erschienen mir unsere Urväter. Ich halte sie zwar, wenn ich es auch nicht öffentlich nicht zu sagen wage, für schuld an allem, sie haben das Hundeleben verschuldet, und ich könnte also ihren Drohungen leicht mit Gegendrohungen antworten, aber vor ihrem Wissen beuge ich mich, es kam aus Quellen, die wir nicht mehr kennen, deshalb würde ich auch, sosehr es mich gegen sie anzukämpfen drängt, niemals ihre Gesetze geradezu überschreiten²⁷⁶.

Di nuovo riguardo ai progenitori il cane è mosso da un misto di intransigenza e comprensione; paradossalmente, per quanto egli sia spinto a combattere contro le loro leggi, pure non le trasgredirebbe mai, dinanzi al sapere ufficiale della caninità il protagonista anzi si inchina con rispetto, malgrado o forse proprio perché tali leggi provengono da fonti che il cane e tutta la sua generazione non possono più rintracciare: una situazione non molto diversa da quella descritta nel racconto del 1920 intitolato dall'autore stesso *Zur Frage der Gesetze*, in cui a dividere il popolo dalle leggi non è però una distanza temporale bensì una differenza sociale, essendo queste il segreto di un ristretto gruppo di nobili. Nel racconto si legge:

Unsere Gesetze sind leider nicht allgemein bekannt, sie sind Geheimnis der kleinen Adelsgruppe, welche uns beherrscht. Wir sind davon überzeugt, daß diese alten Gesetze genau eingehalten werden, aber es ist doch etwas äußerst Quälendes nach Gesetzen beherrscht zu werden, die man nicht kennt²⁷⁷.

²⁷⁵ KKAN II, p. 462; *Racconti*, p. 485. «Hast Du den Fraß im Maul, so hast Du für diesmal alle Fragen gelöst».

²⁷⁶ KKAN II, pp. 471-472; *Racconti*, p. 492.

²⁷⁷ KKAN II, p. 270; *Racconti*, p. 444.

Il cane ribadisce di non volersi ribellare alla scienza ufficiale; a stargli a cuore sono piuttosto le «lacune delle leggi»²⁷⁸, per le quali ammette di possedere una certa predilezione, un fiuto particolare. La trasgressione delle leggi da parte del cane è insomma, almeno in parte, involontaria. A partire dal digiuno. Questo argomento, spiega il cane, non è regolato che da una conversazione tra due sapienti – durante la quale il primo, che voleva negare il digiuno, fu poi dissuaso nel suo intento dal secondo che riteneva il divieto inutile giacché nessun cane per natura avrebbe mai digiunato – e dalla relativa esegesi di tale colloquio da parte dei commentatori, che in accordo con il secondo sapiente erano per lo più giunti a conclusione che il digiuno fosse consentito ai cani, consentito in quanto inconcepibile, incompatibile con la natura canina e quindi inverificabile. Quando il cane inizia a digiunare è sicuro pertanto di farlo nel rispetto della legge. È solo durante il digiuno stesso, con la lungimiranza che questo gli accorda, che il protagonista si rende conto che quella semplice conversazione incarna in realtà una precisa legge (dal momento che «ciò che vuole un sapiente è già attuato, il digiuno dunque era vietato»²⁷⁹), che l'interpretazione dei commentatori è inesatta (giacché «il secondo sapiente non solo dava il suo consenso ma considerava persino impossibile il digiuno, caricava dunque sopra il primo divieto un secondo, il divieto della stessa natura canina»²⁸⁰), che il digiuno, se anche non esplicitamente, è dunque vietato ai cani (infatti «il primo sapiente ritirò l'espreso divieto e comandò ai cani di usare l'intelligenza e proibire il digiuno a se stessi»²⁸¹), e che egli ha finito insomma, col suo folle digiuno, per trasgredire non uno bensì tre divieti.

Appreso ciò, il cane non smette tuttavia di digiunare; quando il delirio raggiunge anzi il limite massimo, è la natura stessa a intervenire per tentare di soccorrerlo. Il protagonista inizia cioè a fiutare cibi squisiti che gli ricordano l'infanzia, perfino «l'odore delle mammelle della madre»²⁸², cibi di cui si mette subito alla ricerca (com'è nella sua natura di cane) ma, in realtà, «soltanto per guardarsene»²⁸³. Prelibatezze, infine, che il cane non riesce a trovare e non perché inesistenti ma soltanto perché sempre «un po' lontane»²⁸⁴ da lui. Dietro questo ennesimo paradosso si nasconde, mi pare, il bivio esistenziale dinanzi al quale si trova il protagonista: i cibi dell'infanzia sono il simbolo della sua vita precedente, della vita all'interno della comunità canina, ed è in questo senso che essi costituiscono i tentativi di salvataggio compiuti dalla natura. Tali cibi squisiti, della cui esistenza il cane è convinto, non sono però più in grado di soddisfarlo, il raggiungimento di questi non costituisce più il fine ultimo del protagonista, come insito nella natura del genere canino. Allo stesso tempo, tuttavia, il cane è ugualmente consapevole anche della totale assenza di quei cibi, dell'impossibilità, in altre parole, di voltarsi indietro, di tornare alla vita precedente: «Gleichzeitig allerdings wußte

²⁷⁸ KKAN II, p. 472; *Racconti*, p. 492. «[D]ie Gesetzes-Lücken».

²⁷⁹ KKAN II, p. 473; *Racconti*, p. 493. «[W]as ein Weiser will, ist schon geschehn, das Hungern war also verboten».

²⁸⁰ KKAN II, p. 473; *Racconti*, p. 493. «[D]er zweite Weise stimmte ihm nicht nur zu, sondern hielt das Hungern sogar für unmöglich, wälzte also auf das erste Verbot noch ein zweites, das Verbot der Hundennatur selbst».

²⁸¹ KKAN II, p. 473; *Racconti*, p. 493. «[D]er Erste [...] hielt das ausdrückliche Verbot zurück, d. h. er gebot den Hunden nach Darlegung alles dessen, Einsicht zu üben und sich selbst das Hungern zu verbieten».

²⁸² KKAN II, p. 474; *Racconti*, p. 494. «[Der] Duft der Brüste meiner Mutter».

²⁸³ KKAN II, p. 474; *Racconti*, p. 494. «[N]ur, um mich vor ihnen (*den Speisen*) zu hüten».

²⁸⁴ KKAN II, p. 474; *Racconti*, p. 494. «[I]mmer paar Schritte zu weit».

ich, daß gar nichts da war, daß ich die kleinen Bewegungen nur machte aus Angst vor dem endgiltigen Zusammenbrechen auf einem Platz, den ich nicht mehr verlassen würde»²⁸⁵.

Durante il digiuno il dissidio interiore del protagonista è portato alle sue estreme conseguenze. Il cane perde le ultime speranze circa la riuscita dei propri esperimenti; d'improvviso la sua situazione gli appare estremamente precaria e il digiuno stesso non è più, ai suoi occhi, lo sforzo massimo che gli permetterà di raggiungere la meta prefissata, la vetta, ma un mezzo puerile, un mezzo penoso: «Was sollten meine Forschungen, kindliche Versuche aus kindlich glücklicher Zeit, hier und jetzt war Ernst, hier hätte die Forschung ihren Wert beweisen können, aber wo war sie? Hier war nur ein hilflos ins Leere schnappender Hund»²⁸⁶.

Il cane non avverte più la «proverbiale tranquillità dello scienziato al lavoro»²⁸⁷; con occhio critico egli si vede adesso come «un povero cane che acchiappa il vuoto». Persa, soprattutto, è la speranza di riconciliazione con il suo popolo, con i suoi fratelli:

Es war mir, als sei ich hier nicht durch einen kurzen Lauf von den Brüdern getrennt, sondern unendlich weit fort von allen, und als stürbe ich eigentlich gar nicht durch Hunger sondern infolge meiner Verlassenheit. *Es war doch ersichtlich, daß sich niemand um mich kümmerte, niemand unter der Erde, niemand auf ihr, niemand in der Höhe*, ich ging an ihrer Gleichgültigkeit zugrunde. [...] Hatte ich nicht diese Verlassenheit gewollt? Wohl, ihr Hunde, aber nicht um hier so zu enden, sondern um zur Wahrheit hinüber zu kommen, aus dieser Welt der Lüge, wo sich niemand findet, von dem man Wahrheit erfahren kann, auch von mir nicht, eingeborenem Bürger der Lüge. [...] Vielleicht war sie (*die Wahrheit*) nicht allzuweit, und ich also nicht so verlassen, nur von mir, der ich versagte und starb (corsivo dell'autrice)²⁸⁸.

Non solo attraverso i suoi esperimenti il cane non ha raggiunto la verità, ma anche il distacco dal resto della comunità è ormai divenuto irreversibile. Non è per la fame, perciò, che il cane si sente morire, ma per l'abbandono, per l'indifferenza altrui (del digiunatore nell'omonimo racconto del 1922 si dice analogamente: «Er mochte so gut hungern, als er nur konnte, und er tat es, aber nichts konnte ihn mehr retten, man ging an ihm vorüber»²⁸⁹) o meglio ancora per la totale assenza dell'altro, che non è qui da intendere soltanto come assenza di un compagno, di un suo simile, giacché si legge: «Nessuno si curava di me, nessuno sotto la terra, nessuno sopra, nessuno nell'alto, io perivo per la loro indifferenza». Jayne si domanda: «Sind die Klagen des Hundes über seine Verlassenheit Ausdruck einer „Klage“ Kafkas über einen Gott, der sich nur in seiner Abwesenheit, einer „Stummheit“ manifestiert?»²⁹⁰. Se le ricerche hanno condotto a un risultato, questo non è allora che la scoperta dell'indifferenza altrui, una rivelazione che ha un effetto tanto più schiacciante se si considerano gli obiettivi che il cane, quasi con superbia, si era prefissato nel momento in cui aveva deciso di estremiz-

²⁸⁵ KKAN II, p. 474; *Racconti*, p. 494.

²⁸⁶ KKAN II, p. 474; *Racconti*, p. 494.

²⁸⁷ KKAN II, p. 469; *Racconti*, p. 490. «[D]ie sprichwörtliche Ruhe des wissenschaftlichen Arbeiters».

²⁸⁸ KKAN II, p. 475; *Racconti*, pp. 494-495.

²⁸⁹ KKAD, p. 347; *Racconti*, p. 575.

²⁹⁰ R. Jayne, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, cit., p. 69.

zare i suoi esperimenti intorno al nutrimento: che fosse cioè il cibo, a un certo punto, a bussare alla sua dentatura.

«Certo, cani», dice il protagonista, «ma non per finire qui in questo modo, bensì per arrivare di là, alla verità, da questo mondo di menzogna». La vita da cani ereditata dai progenitori, sembra sostenere il protagonista, avrebbe potuto acquistare un senso se – proprio in virtù di tale essenza – essa avesse dato poi modo di uscire dalla menzogna e giungere alla verità; ma alla vita da cani, per lo meno alla sua, conclude ormai vinto il protagonista, non seguirà invece altro che una morte, per così dire, altrettanto ‘da cani’. In realtà, quella che il protagonista, «come un cane nervoso»²⁹¹, crede sia la sua morte imminente, non è che il culmine del delirio: la perdita dei sensi.

Al risveglio, disteso su una pozza di sangue da lui stesso rigettato («[...] im ersten Augenblick dachte ich, es sei Speise»²⁹²), il cane non è più solo: di fronte gli sta un cane forestiero, non troppo diverso dal comune e tuttavia un cane che gli appare di straordinaria bellezza. Ciò nonostante quando lo sconosciuto tenta premuroso di avvicinarsi il protagonista è preso da un inspiegabile senso di orrore («Zu anderer Zeit hätte ich es gerne geduldet von dem Schönen, damals aber, ich begriff es nicht, faßte mich ein Entsetzen davor»²⁹³). Il bel cane, che dice di essere un cacciatore («Ich bin ein Jäger»²⁹⁴), intima al protagonista di allontanarsi (di allontanarsi dunque dal luogo degli esperimenti), e per il suo bene, e perché in sua presenza gli è impossibile svolgere il proprio dovere e cioè cacciare. Il protagonista non vuole però andare via, né crede di averne le forze e gli chiede perciò di rinunciare, per una volta, alla caccia. Al dovere di cacciare il cane cacciatore non può invece sottrarsi, e dice: «Du lieber kleiner Hund, verstehst Du denn wirklich nicht daß ich muß? Verstehst Du denn das Selbstverständliche nicht?»²⁹⁵. Mentre per il cane cacciatore il proprio dovere è fuori discussione giacché esso coincide con la propria esistenza, è anzi ciò che giustifica e legittima la propria esistenza, tanto che, non cogliendo alcuna discrepanza tra il dovere e il volere, egli non si cura di chiedersi e spiegarsi le ragioni di tale obbligo, per il protagonista il dovere a cui il cane cacciatore si sottopone è una costrizione che annulla la volontà personale, una costrizione simile, mi pare, a quella che egli aveva già scorto in relazione alla performance dei sette cani musicanti.

Alle parole del cane cacciatore il protagonista tace:

Ich antwortete nichts mehr, denn ich merkte – ein neues Leben durchfuhr mich dabei, Leben wie es der Schrecken gibt – ich merkte an unfafßbaren Einzelheiten, die vielleicht niemand außer mir hätte merken können, daß der Hund aus der Tiefe der Brust zu einem Gesange anhub. „Du wirst singen“, sagte ich. „Ja“, sagte er ernst, „ich werde singen, bald aber noch nicht.“ „Du beginnst schon“, sagte ich. „Nein“, sagte er, „noch nicht“. Aber mach Dich bereit.“ „Ich höre es schon, trotzdem Du es leugnest“, sagte ich zitternd²⁹⁶.

²⁹¹ KKAN II, p. 475; *Racconti*, p. 495. «[W]ie ein nervöser Hund».

²⁹² KKAN II, p. 476; *Racconti*, p. 495.

²⁹³ KKAN II, p. 477; *Racconti*, p. 496.

²⁹⁴ KKAN II, p. 477; *Racconti*, p. 496.

²⁹⁵ KKAN II, p. 478; *Racconti*, p. 497.

²⁹⁶ KKAN II, p. 478; *Racconti*, p. 497.

Di nuovo l'incontro con la musica, questa volta in forma di canto. Di nuovo il cane mostra sensibilità per la musica, preavvertendola ancora prima di udirla, preavvertendo cioè che lo sconosciuto cane cacciatore sta preparandosi a cantare «dal profondo del petto», ascoltandone anzi già la melodia. Una melodia che in realtà il protagonista crede non appartenere più nemmeno al cane cacciatore, che anzi «si libra nell'aria seguendo una legge propria», una melodia, inoltre, diretta solo e unicamente a lui, un pensiero, quest'ultimo, che gli procura angoscia e vergogna, tanto che il cane affonda il volto nella pozza di sangue:

Und ich glaubte damals etwas zu erkennen, was kein Hund je vor mir erfahren hat [...] und ich versenkte eilig in unendlicher Angst und Scham das Gesicht in der Blutlache vor mir. Ich glaubte nämlich zu erkennen, daß der Hund schon sang ohne es noch zu wissen, je mehr noch, daß die Melodie, von ihm getrennt, nach eigenem Gesetz durch die Lüfte schwebte und über ihn hinweg, als gehöre er nicht dazu, nach mir, nur nach mir hin zielte²⁹⁷.

La «melodia» che si libra nell'«aria» richiama alla mente da una parte la musica dei sette cani musicanti, i sette «Musikünstler», dall'altra la peculiarità dei cani volanti, a proposito dei quali, analogamente, aveva riferito il protagonista, si era soliti parlare di arte e di artisti; per questi motivi, è possibile associare anche al canto del cane cacciatore una componente artistica. E insieme, però, una componente di morte: si consideri a questo proposito il passo di una lettera che Kafka scriveva a Milena nel giugno del 1920, in cui compare la stessa costellazione di elementi: lo sporco, il malessere, il canto, ed esplicitamente la morte. Si legge:

Einer liegt im Schmutz und Gestank seines Sterbebettes und es kommt der Todesengel, der seligste aller Engel, und blickt ihn an. Darf der Mann überhaupt zu sterben wagen? Er dreht sich um, vergräbt sich nun erst recht in sein Bett, es ist ihm nicht unmöglich zu sterben²⁹⁸.

Diversamente però dall'incontro con i sette cani musicanti, in cui la musica e i cani gli apparivano come un tutt'uno inscindibile, questa volta il cane scopre un'incongruenza tra la melodia che gli giunge alle orecchie e il cane cacciatore, l'indipendenza cioè l'una dall'altro (tanto che successivamente definirà quel canto più genericamente come «la voce nella foresta»²⁹⁹). E mentre la musica prodotta dai sette musicanti lo aveva prima inondato, stordito, schiacciato, annullato, tanto che il cane se ne considerava la vittima, poi infine estasiato, costringendolo inerme a piegare le ginocchia, al contrario il canto del cane cacciatore, pur in un crescendo d'intensità che pare senza limiti, che anzi già gli spacca i timpani, esercita sul protagonista un potere non solo seducente (mentre, ricordiamo, la corporeità del cane cacciatore lo aveva invece ripugnato) ma soprattutto rinvigorente. E poiché, come il protagonista crede di avvertire, il canto misterioso è diretto solo a lui, lungi dall'essere una vittima della musica, il cane diviene stavolta piuttosto il suo prescelto, un eletto. Quando infatti, sentendosi in dovere di abbandonare la lordura e il sangue in cui giace, il cane si alza sulle gambe malferme,

²⁹⁷ KKAN II, pp. 478-479; *Racconti*, pp. 497-498.

²⁹⁸ KKAB IV, p. 172; *Lettere*, p. 675.

²⁹⁹ KKAN II, p. 480; *Racconti*, p. 499. «[D]ie Stimme im Wald».

certo che non riuscirà a fare nemmeno un passo, è proprio la musica che invece, inaspettatamente, spingendolo con balzi stupendi, lo fa «volare»:

[...] wer war ich, der ich noch immer hier zu bleiben wagte und mich vor ihr breitmachte in meinem Schmutz und Blut. Schlotternd erhob ich mich, sah an mir herab, „dieses wird doch nicht laufen“, dachte ich noch, aber schon flog ich von der Melodie gejagt in den herrlichsten Sprüngen dahin³⁰⁰.

Ma se della prima forte esperienza con la musica, quella ad opera dei sette cani musicanti, il cane smentirà in un secondo momento l'eccezionalità, dello straordinario incontro con il bellissimo cane cacciatore, della melodia ascoltata nella foresta, non appena conclusa la descrizione, il protagonista negherà addirittura l'autenticità (non a caso il cane aveva iniziato la narrazione della vicenda dicendo: «Ich glaubte [...] zu erkennen») riconducendo razionalmente l'intero episodio allo stato di esaltazione e insieme di debolezza nel quale si trovava a causa della fame.

Se anche l'incontro con il cane cacciatore non è stato che un parto della sua mente, un'allucinazione (Jayne, ad esempio, prende in parola quanto sostenuto dal cane e considera perciò lo «Jägerhund» la realizzazione del desiderio del protagonista, ormai prossimo alla morte, di cogliere la trascendentale istanza di potere come manifestazione sensibile³⁰¹), pure il cane ne parlerà come dell'«unica realtà, se anche solo apparente» che gli è riuscito di ricavare dal digiuno e portare «in questo mondo», come, in altre parole, dell'unica briciola di verità nella menzogna di cui è composto il mondo:

[...] aber wenn es auch ein Irrtum war, so hat er doch eine gewisse Großartigkeit, ist die einzige, wenn auch nur scheinbare Wirklichkeit, die ich aus der Hungerzeit in diese Welt herübergerettet habe, und sie zeigt zumindest, wie weit bei völligem Außer-sich-Sein wir gelangen können. [...] Meinen Freunden erzählte ich nichts, gleich bei meiner Ankunft hätte ich wahrscheinlich alles erzählt, aber da war ich zu schwach, später schien es mir wieder nicht mitteilbar³⁰².

Una realtà che resta tuttavia incomunicabile, che il cane sente di non poter condividere con nessun altro, che è costretto a tenere per sé; si considerino a questo proposito le già citate, note parole di Kafka tratte da una lettera a Milena del novembre 1920:

[...] ich suche immerfort etwas Nicht-Mittelbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären, von etwas zu erzählen, was ich in den Knochen habe und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann. Es ist ja vielleicht im Grunde nichts anderes als jene Angst, von der schon so oft die Rede war, aber Angst ausgedehnt auf alles, Angst vor dem Größten wie Kleinsten, Angst, krampfhaft Angst vor dem Aussprechen ein Wortes. Allerdings ist diese Angst vielleicht nicht nur Angst, sondern auch Sehnsucht nach etwas, was mehr ist als alles Angsterregende³⁰³.

³⁰⁰ KKAN II, p. 479; *Racconti*, p. 498.

³⁰¹ Cfr. R. Jayne, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas »Forschungen eines Hundes«*, cit., p. 70.

³⁰² KKAN II, pp. 479-480; *Racconti*, p. 498.

³⁰³ KKAB IV, p. 372; *Lettere*, p. 876.

Del resto, questa incapacità/impossibilità di comunicare fa del protagonista un normale, regolare membro della caninità, essendo proprio il silenzio, il segreto, la chiusura verso gli altri, le caratteristiche di ogni cane. Già prima dell'incontro con il cane cacciatore il protagonista riconosceva infatti: «Nun also, warum machst Du den andern ihre Schweigsamkeit zum Vorwurf und schweigst selbst? Leichte Antwort: Weil ich ein Hund bin. Im Wesentlichen genau so wie die andern fest verschlossen, Widerstand leistend den eigenen Fragen, hart aus Angst»³⁰⁴. E malgrado l'incontro e l'intero episodio con il cane cacciatore venga poi smentito, il cane chiuderà la narrazione di quell'avventura ammettendo: «Körperlich erholte ich mich übrigens in wenigen Stunden, geistig trage ich noch heute die Folgen»³⁰⁵.

A seguito dell'incontro con il cane cacciatore, il protagonista deciderà di estendere le sue ricerche al campo della «musica dei cani»³⁰⁶, un ambito in cui la scienza, come in relazione al cibo, non è rimasta inattiva ma ha anzi sviluppato per l'appunto una scienza della musica, molto probabilmente ancora più vasta di quella del nutrimento, di certo fondata su basi più solide data la possibilità per i cani in questo campo di lavorare con meno passione. (Se tuttavia il rispetto per la scienza della musica è maggiore di quello per la scienza del nutrimento, nessun'altra scienza, riferisce il protagonista, è riuscita a diffondersi tra il popolo come quella del nutrimento, motivo per cui il protagonista stesso l'aveva considerata all'inizio la via più adatta per penetrare nella natura canina.)

Salvo l'aver individuato fin da subito una zona di confine tra le due scienze, e cioè la dottrina del canto che fa scendere il cibo, delle presunte indagini effettuate intorno alla musica il cane non racconta nulla, questo il motivo per cui buona parte della critica ritiene che il racconto sia rimasto incompleto. Come però sottolinea di nuovo Steinmetz, se anche Kafka avesse in principio pianificato un ampliamento del racconto riguardante appunto le ricerche del protagonista intorno alla musica dei cani tale ampliamento (a cui lo scrittore ha poi evidentemente rinunciato) sarebbe comunque da considerare un'integrazione che avrebbe senz'altro trovato spazio prima degli ultimi capoversi del racconto. Questi infatti, dato il loro carattere di sintesi, di ricapitolazione e insieme di bilancio, si possono considerare un finale a tutti gli effetti³⁰⁷.

Il cane chiude il lungo monologo con una riflessione sulle cause dei suoi fallimenti. Questi sono da ricondurre, a suo parere, a una precisa inettitudine scientifica, a una scarsa profondità di pensiero, alla cattiva memoria e all'incapacità di tenere sempre davanti agli occhi la meta scientifica. La sua posizione di *outsider* è perciò assoluta: come K. nel romanzo *Das Schloß* («[...] zu den Bauern gehöre ich nicht und ins Schloß wohl auch nicht»³⁰⁸ dice il protagonista), così allo stesso modo il cane delle *Forschungen* è escluso oltre che dal popolo, per la sua inconsueta inclinazione alla ricerca, anche dalla cerchia dei «semicolti»³⁰⁹, che la scienza inevitabilmente disprezza, mentre lui viene invece solo ignorato, sia dalla scienza sia ormai anche dal popolo.

Pure a dispetto degli insuccessi incassati durante le indagini, il bilancio finale cui giunge il protagonista sembra tutt'altro che negativo. Perché la ragione più profonda

³⁰⁴ KKAN II, p. 443; *Racconti*, p. 472.

³⁰⁵ KKAN II, p. 480; *Racconti*, p. 498.

³⁰⁶ KKAN II, p. 480; *Racconti*, p. 498. «[D]ie Musik der Hunde».

³⁰⁷ Cfr. H. Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, cit., p. 121.

³⁰⁸ KKAS, p. 20; *Romanzi*, p. 577.

³⁰⁹ KKAN II, p. 481; *Racconti*, p. 499. «Halbgebildeten».

dei suoi fallimenti – l'«errore decisivo, colpa di tutto»³¹⁰ su cui si era più volte interrogato senza potersi dare una risposta, che aveva cercato senza riuscire a trovare, e che pure doveva aver commesso perché al contrario, se così non fosse, ne sarebbe conseguito «il crollo di tutte le speranze»³¹¹ – è un istinto e probabilmente «un istinto non cattivo»³¹² che gli ha permesso, e forse proprio per amore della scienza, di una scienza però davvero «ultima» (un istinto dunque in conflitto con la scienza dominante, ufficiale), di apprezzare la libertà più di ogni altra cosa, e di fare di questa libertà, per quanto debole, pur sempre un possesso. Si legge:

Es war der Instinkt, der mich vielleicht gerade um der Wissenschaft willen, aber einer andern Wissenschaft als sie heute geübt wird, einer allerletzten Wissenschaft, die Freiheit höher schätzen ließ als alles andere. Die Freiheit! Freilich die Freiheit, wie sie heute möglich ist, ein kümmerliches Gewächs. Aber immerhin Freiheit, immerhin ein Besitz³¹³.

Le indagini intraprese dal protagonista, che proprio per la razionalità da cui sembra essere costantemente guidato nelle sue ricerche è spesso definito dagli interpreti un filosofo, falliscono paradossalmente a causa dell'istinto. Ciò nonostante paradossale è, a ben vedere, più la sua razionalità, essendo egli per l'appunto un cane, che non l'istinto, vale a dire la peculiarità della sua natura, che è insieme il mezzo conoscitivo proprio dell'animale.

Il cane sostiene che la razionalità, la logica e il metodo di cui si è servito allo scopo di scandagliare e comprendere la realtà non lo hanno condotto da nessuna parte, a nessun risultato, perché è intervenuto l'istinto. Se da una parte l'istinto è dunque il responsabile di tale inettitudine scientifica, dall'altra esso è il garante della libertà, libertà che il cane dice di apprezzare sopra ogni cosa. Scienza e libertà sono pertanto in rapporto antitetico, così come sono in rapporto antitetico la scienza, dice il cane, «come viene praticata oggi» e «l'altra scienza», la scienza ultima per amore della quale l'istinto ha lasciato che il cane stimasse piuttosto la libertà. Ma cosa intende il cane per istinto? E che significato acquista per lui il concetto di libertà? Tanto più che egli non percepisce l'uomo, l'unico cioè che con l'addomesticamento è in grado di 'sottrarre la libertà' al genere canino?

Proviamo a ricapitolare abbandonando però stavolta la prospettiva del cane, finora mai persa di vista. Nella narrazione si alternano due principali, tra loro molto diverse, categorie di avvenimenti: da una parte ci sono le 'apparizioni straordinarie' in cui il protagonista si imbatte, dei sette cani musicanti prima e del cane cacciatore dopo, dall'altra le ricerche personali intorno al nutrimento dei cani, ricerche che, rispettivamente, si aprono a seguito del primo incontro, quello con i cani musicanti, e si concludono a seguito del secondo, quello con il cane cacciatore (incontro che a sua volta inaugura le ricerche intorno alla musica). Gli esperimenti pratici attraverso cui il cane ha condotto con costanza le proprie ricerche non lo hanno portato a nulla di concreto, a nulla di risolutivo. Quanto agli incontri con i cani musicanti e il cane cacciatore, malgrado entrambe le esperienze lo abbiamo segnato in maniera indelebile, il protago-

³¹⁰ KKAN II, p. 444; *Racconti*, p. 473. «[Der] entscheidende alles verschuldende Fehler».

³¹¹ KKAN II, p. 444; *Racconti*, p. 473. «[V]öllige Hoffnungslosigkeit».

³¹² KKAN II, p. 482; *Racconti*, p. 500. «[E]in Instinkt und wahrscheinlich kein schlechter Instinkt».

³¹³ KKAN II, p. 482; *Racconti*, p. 500.

nista smentisce successivamente del primo la straordinarietà, del secondo addirittura la veridicità. Ciò nonostante sia da entrambi gli incontri che dagli esperimenti pratici il cane ha tratto degli insegnamenti. Le ricerche, si pensi in particolare all'esperienza traumatica del digiuno volontario, gli hanno rivelato e anche brutalmente che egli è solo, abbandonato a se stesso, che nessuno si cura di lui, che tutt'intorno non vi è altro che indifferenza: «Es war doch ersichtlich, daß sich niemand um mich kümmerte, niemand unter der Erde, niemand auf ihr, niemand in der Höhe, ich ging an ihrer Gleichgültigkeit zugrunde», tanto che già all'inizio del monologo, anticipando quanto avrebbe poi raccontato, il cane aveva riferito che non esisteva nessuno all'infuori dei cani, nessuno cui ci si potesse rivolgere, nessuno cui si potesse fare appello nel mondo, che era perciò tanto vasto quanto vuoto. Al contrario, l'incontro con i sette cani musicanti e quello con il cane cacciatore (si noti bene, entrambi accompagnati dalla musica) pongono il protagonista dinanzi al fatto che esiste, invece, al di sopra dei cani un principio altro, che per quanto sconosciuto, misterioso, insondabile, determina la vita della caninità; un'istanza superiore che il protagonista avverte come costrizione, obbligo, dovere a cui i cani devono sottostare, ma di cui non è in grado di scorgere l'origine e dunque comprenderne la motivazione: «Wer zwang sie denn zu tun, was sie hier taten?» si domanda il cane riferendosi ai sette musicanti quando si accorge che durante la loro esibizione questi sono terrorizzati, mentre al cane cacciatore che lo sollecita ad allontanarsi perché deve iniziare ad ogni costo la sua caccia il protagonista ribatte irritato: «Ich muß fortgehn, Du mußt jagen [...] lauter müssen. Verstehst Du es, warum wir müssen?»³¹⁴.

Allo stesso modo durante entrambi gli incontri il cane è in grado di percepire la musica ma non la sua fonte, essendo questa da ricondurre nuovamente all'uomo, come suggerisce la decodificazione di John Winkelman: la musica che accompagna l'esibizione dei cani musicanti, che sono poi cani da circo, cani ammaestrati, sarebbe quella prodotta da un'orchestra (e la «vera melodia in mezzo al frastuono» forse, aggiungo, un'eco lontana della voce dell'addestratore stesso), mentre «la voce nella foresta» nient'altro che il suono del corno da caccia durante una battuta. Questo il motivo per cui il cane percepisce la musica, anche il frastuono, come 'melodia', melodia che terrorizza e insieme seduce, annichilisce e manda in estasi perché essa è una traccia, un segno, una scia del passaggio umano, è tutto ciò che il cane riesce a cogliere della presenza dell'uomo.

Pertanto, nel momento in cui il protagonista sminuisce l'importanza dell'incontro con i cani musicanti («An sich war es nichts Außerordentliches, später habe ich solche und noch merkwürdigere Dinge oft genug gesehn») e rinnega completamente quello con il cane cacciatore («Heute leugne ich natürlich alle derartigen Erkenntnisse und schreibe sie meiner damaligen Überreiztheit zu»³¹⁵), incontri che considera fenomeni irrazionali e perciò inattendibili – per poi, viceversa, credere ad esempio ciecamente all'esistenza dei «Lufthunde», dei cani volanti, senza che ne abbia effettivamente mai visto uno con i propri occhi, come lui stesso ammette – il cane si preclude da sé la strada che porta alla conoscenza della verità, al riconoscimento cioè dell'esistenza, della presenza e dell'azione umana.

³¹⁴ KKAN II, p. 478; *Racconti*, p. 497.

³¹⁵ KKAN II, p. 479; *Racconti*, p. 498.

I cani musicanti e il cane cacciatore sono infatti sì cani come lui nell'aspetto (dei primi il protagonista dice: «Hunde wie ich und Du, man beobachtete sie gewohnheitsmäßig, wie Hunde denen man auf dem Weg begegnet, [...] Hunde, zwar viel älter als ich und nicht von meiner langhaarigen wolligen Art, aber doch auch nicht allzu fremd an Größe und Gestalt, recht vertraut vielmehr, viele von solcher oder ähnlicher Art kannte ich»³¹⁶, e del cane cacciatore, similmente: «[...] ein schöner aber nicht allzu ungewöhnlicherr Hund»³¹⁷), cani però che a differenza del protagonista vivono a stretto contatto con l'uomo – si pensi nuovamente all'interpretazione di Winkelman che vede nei cani musicanti dei cani da circo, ai quali viene appunto insegnato a stare in equilibrio sulle zampe posteriori, e nel bel cane cacciatore un cane da caccia, bello probabilmente proprio perché curato dall'uomo – e che hanno perciò trovato nella loro vita accanto all'uomo, al servizio dell'uomo, dunque nell'addomesticamento o in altre parole nella loro religiosità intesa come riconoscimento dell'esistenza della divinità e sottomissione (fede) a essa, il fondamento e la legittimazione alla propria esistenza. Addomesticamento che i cani addomesticati forse, a un certo livello, non avvertono più neanche come tale, tanto che il bel cane cacciatore si presenta, appunto, come «cacciatore» e non come cane da caccia, come se in lui si fossero fusi perfettamente fede in Dio da una parte e libertà (umana) dall'altra; al contrario, chi come Karo, il cane da caccia di cui si è trattato precedentemente, avverte l'addomesticamento come tale, avverte cioè l'autorità esercitata dall'uomo sulla propria persona, avvertendo per l'appunto la disuguaglianza, il divario immenso tra le due specie, quella umana (divina) e quella animale (umana), non può – sembra voler dire Kafka – che odiare il proprio padrone e di conseguenza il mondo intero.

Esaminiamo la musica. Questa è da una parte, in quanto sonorità, in quanto acustica (indipendentemente dal fatto che sia ora baccano ora melodia), un fenomeno sensibile, reale, dall'altra, in quanto prodotto squisitamente umano, essa rappresenta, nel racconto, per il protagonista, la trascendenza³¹⁸. E in quanto trascendenza, dunque inconoscibilità, la musica sta agli antipodi delle indagini condotte dal cane; se queste ultime costituiscono cioè il tentativo di giungere alla conoscenza tramite l'intelletto, la musica equivale a un momento di interruzione della razionalità, a una sua negazione, ma allo stesso tempo, proprio in quanto sospensione del tentativo di conoscere l'inconoscibile, essa costituisce il culmine di conoscenza che è dato raggiungere al cane. Scrive a questo proposito Andrea Reiter:

Im Augenblick, da der Hund aufhört, seine Situation intellektuell zu erfassen, und den Gleichnischarakter der Dinge akzeptiert, ohne sie als solche zu sehen, wird ihm Erkenntnis zuteil. Nicht in Worten ausdrückbar, ist diese Erkenntnis „Musik“. Erkenntnis äußert sich also nicht in Form von Musik, sondern ist mit dieser ident.

³¹⁶ KKAN II, p. 429; *Racconti*, p. 462.

³¹⁷ KKAN II, p. 476; *Racconti*, p. 495.

³¹⁸ Della musica Kafka disse una volta a Gustav Janouch (cfr. G. J., *Gespräche mit Kafka*, cit., p. 84; *Confessioni e diari*, p. 1119): «Die Musik ist für mich so etwas wie das Meer [...]. Ich bin überwältigt, hingerissen zur Bewunderung, begeistert und doch so ängstlich, so schrecklich ängstlich vor der Unendlichkeit. Ich bin eben ein schlechter Seemann. Max Brod ist ganz anders. Der stürzt sich kopfüber in die tönende Flut. Das ist ein Preisschwimmer».

Indem der Hund so von seinen Forschungen absieht, erreicht er paradoxerweise sein Ziel³¹⁹.

Torniamo ora, dopo aver accennato all'addomesticamento a cui sono 'sottomessi' i sette cani musicanti e il cane cacciatore, alla questione della libertà, cercando di trarre proprio da questa antitesi il significato e il valore che il protagonista attribuisce alla libertà di cui si dichiara in possesso.

Innanzitutto il cane non afferma di essere libero ma appunto di «possedere la libertà»³²⁰. Egli non vive dunque nella condizione di libertà, il che probabilmente lo affrancherebbe anche dalla riflessione al riguardo, ma nella condizione di possesso della libertà: egli possiede la libertà come un bene materiale su cui si posa lo sguardo, si riflette, ci si interroga. Le riflessioni sul valore, il significato, l'importanza e il futuro della libertà posseduta lo hanno condotto a paragonare questo possesso a una «pianta stentata» – il paragone pare nasca in considerazione, in primo luogo, del contesto storico in cui il cane è inserito, dato che egli dichiara: «Freilich die Freiheit, wie sie heute möglich ist, ein kümmerliches Gewächs» – dunque a qualcosa di fragile, di delicato, e soprattutto a qualcosa che richiede, per preservarsi, per continuare a esistere e a esistere in quanto possesso, il concorso del possessore, il suo intervento, le sue cure. È pertanto una libertà che non offre sicurezza e quiete a chi la possiede ma, per certi versi, piuttosto tormenti, affanni. In questo senso il suo possesso non si connota come qualcosa di evidentemente e indiscutibilmente vantaggioso. Scrive perciò Horst Steinmetz: «Eine Freiheit allerdings, die sich nur als Negativum einstellt»³²¹; Michael Rettinger afferma similmente: «Was ist Freiheit vor dem Hintergrund der Unentschiedenheit der Dinge mehr als eine Möglichkeit, die nur besteht, weil gegenteilige Erfahrungen aus geblendet wurden oder entsprechende Möglichkeiten nicht bewiesen werden konnten?»³²²; e allo stesso modo anche Peter Höfle: «Es ist der Besitz einer Freiheit im Sinne einer Freiheit von Unfreiheit und von Freiheit zugleich. Diese „Freiheit“ ist „Ausweg“ und „Rettung“, aber sie ist keine Freiheit zu etwas»³²³.

Da come viene descritta la libertà che il cane sostiene di possedere è pertanto una libertà (così almeno si è tentati di credere) di cui, se anche non detto espressamente e malgrado se ne decanti il valore, egli farebbe a meno se avesse la reale, effettiva possibilità di scegliere. Tuttavia, poiché, data la sua natura di 'cane', egli non ha tale possibilità, mi pare di poter concludere che ai suoi occhi la negatività ha finito col tramutarsi in una positività. Ciò non è però dovuto a una precisa intenzione, a un atto di volontà, a una strategia da parte del cane attuata allo scopo di preservare l'illusione della libertà, come sostiene ad esempio Michael Ossar quando scrive:

³¹⁹ A. Reiter, *Franz Kafkas Autobiographische Erzählungen „Der Bau“ und „Die Forschungen eines Hundes“*. *Selbstanalyse oder Gleichnis?*, «Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft», 18, 1987, pp. 21-38, qui p. 36.

³²⁰ Quanto alla dicotomia essere-avere si consideri l'aforisma numero 35 (KKAN II, p. 120; *Confessioni e diari*, p. 289): «Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein». Della parola «sein» scriverà in un altro aforisma (KKAN II, p. 123; *Confessioni e diari*, p. 797): «Das Wort „sein“ bedeutet im Deutschen beides: Da-sein und Ihm-gehören».

³²¹ H. Steinmetz, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, cit., p. 145.

³²² M. L. Rettinger, *Kafkas Berichtstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive*, cit., p. 218.

³²³ P. Höfle, *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, cit., p. 275.

[...] the dog's failure to achieve a coherent, self-consistent world view is due less to inability than to refusal. [...] the absence of man is a consequence of an intentional decision on the dog's part. He is blind to the presence of man because he will not see – will not, in order to preserve the illusion of freedom³²⁴.

Detto altrimenti: il cane è a mio parere realmente convinto di possedere la libertà (così come è realmente incapace di percepire la presenza dell'uomo), per quanto pure ne parli egli stesso come di una «pianta stentata»; la totale impossibilità di superarsi, di superare la propria natura è, in Kafka, come già detto, una caratteristica intrinseca della caninità, e il ricorso alla figura del cane quindi funzionale a quanto, secondo la mia lettura, l'autore si proponeva di raggiungere con quest'opera.

Ciò che il cane definisce libertà è in realtà – ma questo possiamo vederlo solo noi lettori – mancanza d'altro, è mancanza dell'esperienza contraria, dunque dell'addomesticamento. Libertà è, per così dire, il nome³²⁵ che il cane dà all'inconoscibilità che caratterizza il rapporto con le cose che lo circondano, il nome che dà all'incapacità di essere parte attiva di una rete di relazioni sociali, di un qualche meccanismo superiore in cui inserirsi, il nome, infine, che dà alla (da lui stesso in qualche modo presentita) inesattezza che contraddistingue la propria percezione del mondo all'interno del quale non è in grado di scorgere un ordine né una logica, non è in grado, in sostanza, di trovare Dio. Un Dio che, paradossalmente, non trova proprio perché lo cerca disperatamente, e in modo sbagliato, per mezzo delle indagini, quindi servendosi dell'intelletto; la sua sete di ricerca, di indagine, il suo desiderio di conservare un occhio critico, uno sguardo capace di osservare dal di fuori, gli impedisce di esperire il mondo, la realtà circostante, e di esperire quindi anche l'essenza divina, come è giusto che questi vengano esperiti, cioè dal di dentro, collocandosi in essi, fondendosi con essi.

Si consideri a questo punto quanto Kafka annotava nei diari il 17 ottobre del 1921, un anno prima della stesura del racconto *Forschungen eines Hundes*. Si legge:

Dahinter, daß ich nichts Nützlichliches gelernt habe und mich – was zusammenhängt – auch körperlich verfallen ließ, kann eine *Absicht* liegen. *Ich wollte unabgelenkt bleiben*, unabgelenkt durch die Lebensfreude eines nützlichen und gesunden Mannes. Als ob Krankheit und Verzweiflung nicht zumindest ebenso ablenken würden! (corsivo dell'autrice)³²⁶.

Kafka dichiara che la ragione autentica del suo fallimento, consistente nel non aver imparato niente di utile e nell'essersi lasciato deperire anche fisicamente (con ironia Kafka lascia dire invece al cane delle *Forschungen*: «Fisicamente mi rimisi in sesto entro poche ore»), è da ricondurre a un'intenzione: quella cioè di rimanere indipendente, svincolato, di non lasciarsi distrarre dalla gioia di vivere che può provare un uomo

³²⁴ M. Ossar, *Kafka and the reader. The world as text in Forschungen eines Hundes*, cit., p. 334.

³²⁵ Quanto al valore della 'parola giusta', del 'nome giusto', si consideri la seguente annotazione diaristica dell'autunno del 1921 (KKAT, p. 866; *Confessioni e diari*, p. 598): «Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden und immer in ihrer ganzen Fülle bereit liegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht taub. Ruft man sie mit dem richtigen Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie. Das ist das Wesen der Zauberei, die nicht schafft, sondern ruft».

³²⁶ KKAT, p. 865; *Confessioni e diari*, p. 597.

sano e utile, e lo scopo è chiaramente l'osservazione critica di sé e della vita, in altre parole, la 'conoscenza'. Saranno poi il tempo e l'esperienza a insegnare a Kafka, all'uomo maturo, che la disperazione, il tormento e la malattia che ne deriva non comportano in fondo meno distrazione.

L'intenzione di cui Kafka parla appartiene però, appunto, a lui soltanto, non al cane protagonista del suo racconto: se insomma il bilancio di Kafka è: «Il mio fallimento che consiste nel non aver imparato nulla e nell'essermi deperito anche fisicamente lo riconduco a una mia precisa intenzione, alla mia volontà», al contrario il cane conclude ammettendo: «Il mio fallimento nella scienza lo riconosco persino con una certa gioia, e se oggi posso vantare il possesso della libertà lo devo al mio istinto»; in Kafka vi sono disperazione e malattia fisica da ricondurre a un'intenzione; al cane protagonista del racconto, al contrario, spetta il raggiungimento una certa gioia e una riacquistata salute grazie all'istinto.

Estremamente interessante anche la seconda parte dello stesso appunto diaristico. Kafka conclude scrivendo:

Ich könnte diesen Gedanken auf verschiedene Weise abrunden und damit zu meinen Gunsten zuendeführen, aber *ich wage es nicht und glaube* – wenigstens heute und so in der Mehrzahl der Tage – *an keine für mich günstige Lösung* (corsivo dell'autrice)³²⁷.

«Smussare questo pensiero e portarlo a termine in mio favore»: ciò che Kafka non osa fare nell'autunno del 1921 (e che di fatto non riuscirà mai a fare – se non appunto ironicamente scegliendo come proiezione letteraria di sé un cane) riesce, per così dire, l'anno successivo al protagonista del racconto *Forschungen eines Hundes*. Riporto ancora un'annotazione diaristica, sempre del 17 ottobre:

Die systematische Zerstörung meiner selbst im Laufe der Jahre ist erstaunlich, es war wie ein langsam sich entwickelnder Dammbbruch, eine Aktion voll Absicht. Der Geist, der das vollbracht hat, muß jetzt Triumphe feiern; *warum läßt er mich daran nicht teilnehmen?* Aber vielleicht ist er mit seiner Arbeit noch nicht zuende und kann deshalb an nichts anderes denken (corsivo dell'autrice)³²⁸.

Con ironia Kafka ha insomma lasciato che almeno il povero cane protagonista del suo racconto riuscisse fino alla fine a esultare ciecamente, insieme allo spirito che l'ha compiuta, di quella sistematica distruzione di se stesso nel corso degli anni – si pensi al fallimento che il cane ammette con una certa gioia – una distruzione, appunto ancora Kafka nel gennaio del 1922, «iniziata per gioco», «una commedia», e tuttavia divenuta, con la sistematicità di cui egli giorno dopo giorno l'ha nutrita, realtà, infelicità reale e irreversibile³²⁹:

Die Entwicklung war einfach. Als ich noch zufrieden war, wollte ich unzufrieden sein und stieß mich mit allen Mitteln der Zeit und der Tradition, die mir zugänglich

³²⁷ KKAT, p. 865; *Confessioni e diari*, p. 597.

³²⁸ KKAT, p. 866; *Confessioni e diari*, p. 598.

³²⁹ Come osserva giustamente R. Rochefort (R. R. *Kafka ou l'irréductible espoir*, cit., p. 83), la considerazione di Kafka sul 'gioco divenuto realtà' che ha condotto alla distruzione della sua vita è in fondo quanto lo scrittore aveva sviluppato otto anni prima nel romanzo *Der Proceß*: anche Josef K. all'inizio crede che il suo arresto sia uno scherzo dei colleghi 'messo in scena' per il suo compleanno.

waren, in die Unzufriedenheit, nun wollte ich zurückkehren können. Ich war also immer unzufrieden, auch mit meiner Zufriedenheit. Merkwürdig, daß aus Komödie bei genügender Systematik Wirklichkeit werden kann. [...] Mein geistiger Niedergang begann mit kindischem allerdings kindisch-bewußtem Spiel [...] wenn es möglich ist, auf diese Weise das Unglück herbeizuzwingen, sollte alles herbeizwingbar sein³³⁰.

Torniamo così al concetto di libertà. Da una parte la libertà di cui parla il cane delle *Forschungen* è insomma un possesso in quanto è l'unica cosa che egli possiede (o conosce), non possedendo (o conoscendo) egli in realtà nulla. Similmente, in una lettera a Milena del settembre 1920, Kafka parla anche del sudiciume come del suo unico possesso – una ragione in più per scorgere anche nella libertà, malgrado l'associazione immediatamente positiva da parte del lettore (positiva è anzi a ben vedere esclusivamente dal punto di vista umano e non canino), qualcosa che è invece negativo. Nella lettera a Milena Kafka scrive: «Und was den Schmutz betrifft, warum soll ich ihn, *meinen einzigen Besitz* (aller Menschen einziger Besitz, nur weiß ich das nicht so genau) nicht immer wieder ausbreiten? Aus Bescheidenheit etwa? Nun, das wäre der einzige berechnigte Einwand (corsivo dell'autrice)»³³¹ – estremamente interessante peraltro quanto provocatoriamente Kafka aggiunge tra parentesi: «Aller Menschen einziger Besitz, nur weiß ich das nicht so genau». Al contrario, si è visto – qui di nuovo l'ironia kafkiana – il cane vanta alla fine del racconto quell'istinto che lo ha in un certo senso soccorso e la libertà che questo gli ha donato.

Definendo ciò che possiede 'libertà' il cane dimostra in sostanza di ingannarsi fino alla fine. Egli commette l'errore che Rotpeter, lo scimpanzé protagonista del racconto del 1917 *Ein Bericht für eine Akademie*, si era ben guardato dal commettere, vale e dire confondere «il grandioso senso di libertà che si irradia in ogni direzione» con una semplice «via d'uscita, a destra, a sinistra, purché sia». Dice Rotpeter ai signori dell'Accademia:

Ich hatte keinen Ausweg, mußte mir ihn aber verschaffen, denn ohne ihn konnte ich nicht leben. [...] Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit. Ich meine nicht dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten. [...] Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. [...] Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg; rechts, links, wohin immer³³².

Quella che il cane chiama libertà è d'altra parte una libertà intesa come assenza di legami di natura religiosa (ripensiamo all'analogia del rapporto uomo-Dio e cane-uomo), di «relazioni ininterrotte con una lontana e rasserenante, magari infinita altitudine o profondità» (come Kafka scriveva nella già citata lettera a Felice del 1913 in cui compariva l'immagine del cane solitario e disperato di se stesso, una sorta di prototipo metaforico da cui, si è visto, sembrano poi essersi successivamente sviluppate le figure autonome di Cäsar, Karo e del cane delle *Forschungen*): «Era chiaro che nessuno si

³³⁰ KKAT, p. 889; *Confessioni e diari*, p. 613.

³³¹ KKAB IV, p. 354; *Lettere*, p. 860.

³³² KKAD, pp. 304-305; *Racconti*, p. 270.

curava di me, nessuno sotto la terra, nessuno sopra, nessuno nell'alto, io perivo per la loro indifferenza» lamenta il cane nella solitudine delle indagini. Ma poiché per natura un cane ha invece bisogno del legame con l'uomo, trova anzi la sua piena felicità con l'uomo e gli è fedele proprio perché in lui vede il suo Dio, tale libertà – vale a dire tale randagismo – malgrado sinceramente e ingenuamente il cane ne vanti il possesso, è in realtà sinonimo di eterna ricerca che nasce da un'inquietudine a cui il cane tenta proprio attraverso gli esperimenti, la ricerca concreta, di non prestare ascolto: ecco perché le sue piccole ricerche sono tanto disperate quanto indispensabili. Poco importa allora che gli esperimenti intorno alla scienza della musica non siano narrati o non siano stati condotti affatto: il cane esprime comunque, a un certo punto del suo monologo, il desiderio di addentrarsi nella musicologia e perfino il tremendo digiuno volontario, pare evincersi dalle sue parole, verrà quasi certamente ripetuto in futuro (a quale scopo in fondo, dato che poi rinnega certe esperienze riconducendole unicamente al delirio della fame?): «Ich werde wenn ich nächstens das Hungern beginne, vielleicht mehr Entschlossenheit haben als früher, infolge meiner größeren Erfahrung und besserer Einsicht in die Notwendigkeit des Versuches»³³³.

E così come il cane non smetterà mai finché sarà in vita di portare avanti i suoi disperati e tuttavia per lui indispensabili esperimenti, allo stesso modo Kafka, per sua natura, non riuscirà mai, come scrive il 19 ottobre del 1921, a sottrarsi all'obbligo di utilizzare «una mano per scostare un po' la disperazione circa il proprio destino» e l'altra per «registrare ciò che vede sotto le macerie» (la sua scrittura: salvezza e condanna), le macerie della propria esistenza di «morto in vita» o «sopravvissuto»:

Derjenige der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird, braucht die eine Hand, um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren – es geschieht sehr unvollkommen – mit der andern Hand aber kann er eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die andern, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende. Wobei vorausgesetzt ist, daß er nicht beide Hände und mehr als er hat, zum Kampf mit der Verzweiflung braucht³³⁴.

Perché per Kafka – incapace com'è di «lasciarsi trascinare dalla corrente della vita»³³⁵, incapace di integrarsi nella società e incapace non di meno anche di ritirarsi in una solitudine totale («[...] so lebe ich, habe aber dabei von der Ferne den Überblick über mein Volk nicht verloren, oft dringen Nachrichten zu mir und auch ich lasse hie und da von mir hören»³³⁶ afferma il suo *alter ego* canino all'inizio del monologo) – questo procedimento costituisce comunque l'unico modo, come egli esprime sempre per bocca del protagonista del racconto *Forschungen eines Hundes*, per riuscire a «vivere nonostante tutto».

³³³ KKAN II, p. 471; *Racconti*, p. 492.

³³⁴ KKAT, p. 867; *Confessioni e diari*, p. 599.

³³⁵ L'espressione è tratta da un appunto di diario sempre dell'ottobre del 1921 (KKAT, p. 870; *Confessioni e diari*, p. 601): «Ich habe, wenn man es danach beurteilt, unrecht, wenn ich mich beklage, daß mich der Lebensstrom niemals ergriffen hat».

³³⁶ KKAN II, p. 424; *Racconti*, p. 459.

Bibliografia

Le opere di Franz Kafka in lingua originale si citano da:

Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe der Werke von Franz Kafka, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley, J. Schillemeit, G. Kurz, insieme con N. Glatzer, R. Gruenter, P. Raabe, M. Robert, Francoforte sul Meno, 1983 sgg., Fischer.

Das Schloß, a cura di M. Pasley, 1982

Der Verschollene, a cura di J. Schillemeit, 1983

Der Proceß, a cura di M. Pasley, 1990

Tagebücher, a cura di H.-G. Koch, M. Müller, M. Pasley, 1990

Nachgelassene Schriften und Fragmente I, a cura di M. Pasley, 1993

Nachgelassene Schriften und Fragmente II, a cura di J. Schillemeit, 1996

Drucke zu Lebzeiten, a cura di W. Kittler, H.-G. Koch, G. Neumann, 1996

Briefe 1900-1912, a cura di H.-G. Koch, 1999

Briefe 1913-1914, a cura di H.-G. Koch, 2001

Briefe 1914-1917, a cura di H.-G. Koch, 2005

Briefe 1918-1920, a cura di H.-G. Koch, 2013

Ämliche Schriften, a cura di K. Hermsdorf, B. Wagner, 2004

Oltre che dalla KKA si cita da:

Kafka F. 1958, *Briefe 1902-1924*, a cura di M. Brod, Francoforte sul Meno, Fischer.

— 1983, *Briefe an Milena*, a cura di J. Born, M. Müller, Francoforte sul Meno, Fischer.

— 2003, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit* (ed. orig. 1967), a cura di E. Heller, J. Born, Francoforte sul Meno, Fischer.

Traduzioni italiane

Kafka F. 2006, *Romanzi* (ed. orig. 1970), a cura di E. Pocar, Milano, I Meridiani Mondadori.

— 2006, *Racconti* (ed. orig. 1970), a cura di E. Pocar, Milano, I Meridiani Mondadori.

— 2006, *Confessioni e diari* (ed. orig. 1970), a cura di E. Pocar, Milano, I Meridiani Mondadori.

— 2001, *Lettere a Felice 1912-1917* (ed. orig. 1972), raccolte ed edite da E. Heller e J. Born, tradotte da E. Pocar, Milano, I Meridiani Mondadori.

— 2001, *Lettere* (ed. orig. 1988), a cura di F. Masini, Milano, I Meridiani Mondadori.

Studi critici e biografici

Alleman B. 1998, *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*, Gottinga, Wallstein.

Alt P.-A. 2005, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, Monaco, Beck.

Altenhöner F. 1964, *Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas*, Münster, Kramer.

L'immagine del cane in Franz Kafka

- Alter R. 1991, *Necessary angels: tradition and modernity in Kafka, Benjamin, and Scholem*, Cambridge, Mass Harvard University Press.
- Anders G. 1951, *Kafka. Pro und Contra. Die Prozessunterlagen*, Monaco, Beck; tr. it, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, a cura di B. Maj, traduzione di P. Gnani e S. Dalena, 2006, Macerata, Quodlibet.
- Anz T. 1992, *Franz Kafka* (ed. orig. 1989), Monaco, Beck.
- Baioni G. 1976, *Kafka. Romanzo e parabola* (ed. orig. 1962), Milano, Feltrinelli.
- 2008, *Kafka. Letteratura ed ebraismo* (ed. orig. 1984), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Benjamin W. 1977, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in Id. *Gesammelte Schriften*, II, 2, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, pp. 4019-438; tr. it., *Franz Kafka. Nel decimo anniversario della morte*, in Pocar E. (a cura di) 1974, *Introduzione a Kafka. Antologia e saggi critici*, Milano, La cultura. Saggi di arte e di letteratura, pp. 178-206.
- Bense M. 1952, *Die Theorie Kafkas*, Colonia-Berlino, Kiepenheuer & Witsch.
- Bergmann S. H. 1972, *Erinnerungen an Franz Kafka*, «Universitas», 27, pp. 272-78.
- 1972, *Die religiöse Welt Franz Kafkas in "Forschungen eines Hundes"*, «Shdemot», 47, pp. 104-108 (in lingua ebraica).
- Beutner B. 1973, *Die Bildsprache Franz Kafkas*, Monaco, Fink.
- Bezzel C. (a cura di) 1975, *Kafka-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, Monaco-Vienna, Hanser.
- Binder H. 1966, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, Bouvier.
- Borghese L. 2014, *Un sogno di Kafka*, in Dorowin H., Svandrlik R., Tofi L., *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*, pp. 297-305, Perugia, Morlacchi.
- Born J., Dietz L., Pasley M., Raabe P., Wagenbach K. (a cura di) 1965, *Kafka-Symposium*, Berlino, Wagenbach.
- Bornmann B. M. 1985, *Motivo e metafora nell'opera di Kafka*, Roma, Istituto Italiano Studi Germanici.
- Bridgwater P. 2003, *Kafka's novels. An interpretation*, Amsterdam, Rodopi.
- Brod M. 1921, *Der Dichter Franz Kafka*, «Neue Rundschau», 32, pp. 1210-1216.
- 1946, *Franz Kafka. Eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente*, New York, Schocken Books.
- 1952, *Ermordung einer Puppe namens Franz Kafka*, «Neue Schweizer Rundschau», 19, pp. 613-625 e 20, pp. 43-49.
- 1959, *Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Francoforte sul Meno, Fischer.
- 1974, *Über Franz Kafka* (ed. orig. 1966), Francoforte sul Meno, Fischer.
- 1979, *Der Prager Kreis* (ed. orig. 1966), Francoforte sul Meno, Fischer.
- Bruno G. 1988, *Scrittura ed Ebraismo in Franz Kafka*, «Idee», 9/10, pp. 147-157.
- Canetti E. 1984, *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice* (ed. orig. 1969), Lipsia, 1985; tr. it., *L'altro processo. Le lettere a Felice* (ed. orig. 1980), a cura di A. Ceresa, 1990, Parma, Guanda.
- Casoli G. 1995, *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, Roma, Città Nuova editrice, pp. 43-50.
- Cavarocchi M. 1988, *La certezza che toglie la speranza*, Firenze, Giuntina.
- 1988, *Considerazioni preliminari per uno studio sull'"ebraismo" in Franz Kafka*, «Idee», 9/10, pp. 73-92.
- Citati P. 2007, *Kafka*, Milano, Adelphi.
- Crespi G. 1983, *Kafka umorista*, con una nota di G. Cusatelli, Milano, Shakespeare & Company.
- Emrich W. 1958, *Franz Kafka*, Bonn, Athenäum-Verlag.
- Fischer D. 2010, *Franz Kafka – Der tyrannische Sohn. Andro-Sphinx – Ödipus- und Kastrationskomplex. Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa*, Francoforte sul Meno, Lang.
- Flores A. 1977, *The Kafka debate. New perspectives for our time*, New York, Gordian.
- Fraiberg S. 1957, *Kafka and the Dream*, in Phillips W. (a cura di), *Art and Psychoanalysis*, New York, Criterion Books, pp. 12-29.

- Fromm E. 1951, *The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths*, New York, Grove Press; tr. it., *Il linguaggio dimenticato. Introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti*, a cura di G. Brianzoni, 1962, Milano, Bompiani.
- Fromm W. 1998, *Artistisches Schreiben. Franz Kafkas Poetik zwischen Proceß und Schloß*, Monaco, Fink.
- Glatzer N. N. 1987, *Frauen in Kafkas Leben*, Zurigo, Diogenes.
- Hasselblatt D. 1964, *Zauber und Logik. Eine Kafka-Studie*, Colonia, Verlag Wissenschaft und Politik.
- Henel I. C. 1967, *Die Deutbarkeit von Kafkas Werken*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 86, pp 250-266.
- Hoffmann W. 1975, *Kafkas Aphorismen*, Berna, Francke.
- 1984, *Ansturm gegen die letzte irdische Grenze. Aphorismen und Spätwerk Kafkas*, Berna, Francke.
- Janouch G. 1951, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Francoforte sul Meno, Fischer; tr. it., *Colloqui con Kafka*, in Kafka F., *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, 2006, Milano, I Meridiani Mondadori, pp. 1055-1144.
- Jahraus O. 2006, *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stoccarda, Reclam.
- Kassel N. 1969, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, Monaco, Fink.
- Koch H.-G. (a cura di) 2005, «*Als Kafka mir entgegenkam...*». *Erinnerungen an Franz Kafka* (ed. orig. 1995), Berlino, Wagenbach.
- Kleinwort M. 2004, *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Kremer D. 1998, *Kafka. Die Erotik des Schreibens* (ed. orig. 1989), Francoforte sul Meno, Philo.
- Kroch M. 1974, *Oberflächen- und Tiefenschicht im Werke Kafkas. Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur*, Marburg, Elwert.
- Magris C. 1975, *Franz Kafka, la sua opera, il suo tempo*, in Kafka F., *Il processo* (introduzione a), Milano, Mondadori, pp. IX-XL.
- Mittner L. 2002, *Kafka senza kafkaismi* (ed. orig. 1977), in Id., *Storia della letteratura tedesca - III. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970) - 2. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Tomo secondo, Torino, Einaudi, pp. 1159-1188.
- Möbus F. 1994, *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*, Gottinga, Wallstein.
- Pasley M. 1980, *Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten*, in David C. (a cura di), *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pesch A. 1993, *Genealogie und Geschichte im Werk Kafkas*, Bonn, Bouvier.
- Plass U. 2009, *Franz Kafka*, Vienna-Colonia-Weimar, Böhlau.
- Politzer H. 1965, *Franz Kafka. Der Künstler*, Francoforte sul Meno, Fischer.
- 1966, *Eine Parabel Franz Kafkas. Versuch einer Interpretation*, in Schillemeit J. (a cura di), *Interpretationen, 4, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, Francoforte sul Meno, Fischer, pp. 319-339.
- (a cura di) 1973, *Franz Kafka*, Darmstadt, Wissenschaftl. Buchgesellschaft.
- Pongs H. 1960, *Franz Kafka. Dichter des Labyrinths*, Heidelberg, Rothe.
- Richter H. 1962, *Franz Kafka. Werk und Entwurf*, Berlino, Rütten & Loening.
- Riers W. 1977, *Transzendenz als Terror. Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*, Heidelberg, Lambert Schneider Verlag.
- Robert M. 1979, *Seul comme Kafka*, Parigi, Calmann-Lévy; tr. it., *Solo come Kafka*, a cura di M. Beer, 1993, Roma, Editori Riuniti.
- Robertson R. 1985, *Kafka. Judaism, politics and literature*, Oxford, Clarendon.
- Rochefort R. 1947, *Kafka ou l'irréductible espoir*, Parigi, Julliard.
- Rohner W. 1967, *Franz Kafka*, Mühlacker, Stieglitz-Verlag.

L'immagine del cane in Franz Kafka

- Rother A. 1995, "Vielleicht sind es Tenöre". *Kafkas literarische Erfindungen in den frühen Tagebüchern*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag.
- Schütterle A. 2002, *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, Freiburg im Breisgau, Rombach.
- Schoeps H. J. 1951, *Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas*, «Die Neue Rundschau», 62, pp. 21-37.
- Sell R. 2002, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, Stoccarda-Weimar, Metzler.
- Sokol W. H. 1964, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Monaco, Langen-Müller.
- Stach R. 1987, *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*, Francoforte sul Meno, Fischer.
- Stern J. P. (a cura di), *The World of Franz Kafka*, New York, Holt.
- 2008, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Francoforte sul Meno, Fischer.
- Treder U. 2001, *L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*, Perugia, Morlacchi.
- Vogl J. 2000, *Kafka und die Mächte der Moderne*, in Mix Y.-G., *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur: Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus 1890-1918* (Band 7), dtv, München, pp. 478-491.
- Unsel J. 1982, *Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen. Mit einer Bibliographie sämtlicher Drucke und Ausgaben der Dichtungen Franz Kafkas 1908-1924*, Monaco-Vienna, Hanser.
- Wagenbach K. 1958, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Berna, Francke.
- 1964, *Franz Kafka*, Reinbek, Rowohlt.
- 1985, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben* (ed. orig. 1983), Berlino, Wagenbach.
- Walser M. 1992, *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka* (ed. orig. 1961), Francoforte sul Meno, Suhrkamp.
- Weinberg K. 1963, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, Berna, Francke.
- Weltsch F. 1957, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, Berlino, Herbig.
- Zimmermann H. D. 1985, *Franz Kafka und das Judentum*, in Strauss H. A., Hoffman C. (a cura di), *Juden und Judentum in der Literatur*, Monaco, dtv.
- Studi critici con particolare riferimento al cane o in generale agli animali nell'opera di Kafka
- Bergmann S. H. 1972, *Franz Kafka und die Hunde*, «Mitteilungsblatt der Irgun Olej Merkas Europa», 40, Nr. 34/35, 3 settembre, p. 4.
- Bezzel C. 1964, *Natur bei Kafka, Studien zur Ästhetik des poetischen Zeischens*, Norimberga, Hans Karl.
- Binder H. 1967, *Kafkas Hebräischestudien. Ein biographisch-interpretatorischer Versuch*, «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft», 11, pp. 527-556.
- 1975, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, Monaco, Winkler, pp. 261-264.
- Borghese L. 2006, *Tradurre Kafka*, in Profeti M. G. (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno*, Firenze 13-16 giugno 2006, Firenze University Press, pp. 341-351.
- 2009, *Kafka e gli animali*, «Belfagor», fascicolo 381, annata LXVI, pp. 271-289.
- Bridgwater P. 1974, *Kafka und Nietzsche*, Bonn, Bouvier.
- Brus I. 1992, 'Haggadah Raises Ist Paw against Halakha': *Kafka's Zionist Critique in Forschungen eines Hundes*, «Journal of the Kafka Society of America», 16, pp. 4-18.
- Corngold S. 1988, *The Metamorphosis: Metamorphosis of the Metaphor*, in Id., *Franz Kafka. The Necessity of Form*, Ithaca-London, Cornell University Press, pp. 47-89.
- 1995, *Kafka's Zarathustra*, «Journal of the Kafka Society of America», 1/2, pp. 9-15.
- Danta C. 2007, "Like a Dog...like a Lamb": *Becoming Sacrificial Animal in Kafka and Coetzee*, «New Literary History», 38, Nr. 4, pp. 721-737.

- Deleuze G., Guattari F. 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Parigi, Les Editions de Minuit; tr. it., *Kafka. Per una letteratura minore*, a cura di A. Serra, 2010, Macerata, Quodlibet.
- Emrich W. 1960, *Die Bilderwelt Franz Kafkas*, «Akzente», 7, pp. 172-192.
- Eschweiler C. 1993, *Kafkas Dichtung als Kosmos. Der Schlüssel zu seinem Verständnis*, Bonn, Bouvier, pp. 184-227.
- Fehlmann R. 1981, *Geschichtlichkeit und Widerstand. Die Dialektik der Aufklärung im Erzählwerk Franz Kafkas*, Berna-Francoforte sul Meno, Lang.
- Fickert K. 1993, *Kafka's Search for the Truth in "Forschungen eines Hundes"*, «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 85, pp. 189-197.
- Fingerhut K.-H. 1969, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*, Bonn, Bouvier.
- Foulkes A. P. 1960, *Investigations of a dog. An approach to the artistic purpose of Franz Kafka*, McMaster University Hamilton.
- Garrera G. 2003, *Musica della soffocazione. Anacoresi animale e circense in Kafka*, «Solitudini» – Annuario Davar 2003, a cura di A. Giannatiempo Quinzio, Diabasis, pp. 106-125.
- Gerhardt C. 2006, *The Ethics of Animals in Adorno and Kafka*, «New German Critique», 97, pp. 159-178.
- Gerlach K. 1956, *Die Mangelhaltung des modernen Menschen in Kafkas Werk*, «Pedagogische Provinz», 10, pp. 117-128.
- Greß F. 1994, *Die gefährdete Freiheit. Franz Kafkas späte Texte*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Goodbody A. 2016, *Animal Studies: Kafka's Animal Stories*, in Zapf H. (a cura di), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlino, De Gruyter.
- Grözinger K. E. 1992, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka*, Francoforte sul Meno, Eichborn, pp. 114-144; tr. it., *Kafka e la Cabbalà. Elemento ebraico nell'opera e nel pensiero di Franz Kafka*, a cura di P. Buscaglione e C. Candela, 1993, Firenze, Giuntina.
- Harel N. 2013, *Investigations of a Dog, by a Dog: Between Anthropocentrism and Canine-Centrism*, in DeMello M. (a cura di), *Speaking for Animals. Animal Autobiographical Writing*, New York, Routledge, pp. 49-59.
- Harman M. 2001, *Kafkas Menschengeschichte*, «Sinn und Form», 53, Heft 3, pp. 368-381.
- Haselhaus H. 1993, *Sprechende Hunde. Zur Verortung des sprechenden Subjektes im Spannungsfeld von Naturbegehren und Intertextualität* (edizione elettronica).
- Heintz G. 1983, *Franz Kafka. Sprachreflexion als dichterische Einbildungskraft*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Heller E. 1980, *Investigations of a dog and other matters: a literary discussion group in an American University*, in Stern J. P. (a cura di), *The World of Franz Kafka*, New York, Holt, pp. 103-111.
- Heller P. 1989, *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, pp. 103-167.
- Hillmann H. 1973, *Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt* (ed. orig. 1963), Bonn, Bouvier.
- Höfle P. 1998, *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden. Die Form der Erzählung und Kafkas Erzählform*, Monaco, Fink, pp. 247-276.
- Jahraus O., von Jagow B. 2008, *Kafkas Tier- und Künstlergeschichten*, in Id. (a cura di), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 530-552.
- Jayne R. 1998, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas "Forschungen eines Hundes"*, Monaco, Fink.
- Jeziorkowski K. 1995, *Der Text und seine Rückseite*, Bielenfeld, Aisthesis-Verlag, pp. 53-69.
- Kessler S. 1983, *Kafka. Poetik der sinnlichen Welt. Strukturen sprachlichen Erzählens*, Stoccarda, Metzler, pp. 20-23.
- Kienlechner S. 1981, *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte*, Tübingen, Niemeyer.

L'immagine del cane in Franz Kafka

- Kittler W., Neumann G. 1990, *Franz Kafka. Schriftverkehr*, Freiburg im Breisgau, Rombach.
- Kudszus W. 1980, *Reflections on Kafka's critique of knowledge*, «Newsletter of the Kafka Society of America», 4, Nr. 1., pp. 3-6.
- 1983, *Musik und Erkenntnis in Kafkas "Forschungen eines Hundes"*, in Lohnes W., Woodmansee M. (a cura di), *Erkennen und Deuten. Essays zur Literatur und Literaturtheorie. Edgar Lohner in memoriam*, Berlino, Schmidt, pp. 300-310.
- Kurzweil B. B. 1966, *Franz Kafka – jüdische Existenz ohne Glauben*, «Die Neue Rundschau», 77, pp. 418-436.
- Leadbeater L. W. 1987, *Platonic Elements in Kafka's "Investigations of a dog"*, «Philosophy and Literature», 11 (aprile), pp. 104-116.
- 1993, *The Sophistic Nature of Kafka's "Forschungen eines Hundes"*, «German Life and Letters», 46, Nr. 2, pp. 145-155.
- Lucht M., Yarrì D. (a cura di) 2010, *Kafka's creatures. Animals, hybrids, and other fantastic beings*, Lanham, Lexington Books.
- Manner E. L. 1983, *Forschungen eines Hundes*, «Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen», 17, pp. 12-14.
- Mascialino R. 2011, *Il cavallo nero o l'altra metamorfosi di Franz Kafka. La passeggiata improvvisa*, Padova, Cleup.
- Nabokov V. 1982, *Lezioni di Letteratura*, a cura di E. Capriolo, Milano, Garzanti, pp. 299-335.
- Neumann G. 1975, «Ein Bericht für eine Akademie». *Erwägungen zum "Mimesis"-Charakter Kafkascher Texte*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 49, pp. 166-183.
- 1996, *Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 40, pp. 87-122.
- 2006, *Kafka als Ethnologe*, in Scherpe K. R., Wagner E., *Kontinent Kafka*, Berlino, Vorwerk 8, pp. 42-56.
- 2008, *Der Affe als Ethnologe. Kafkas Bericht über den Ursprung der Kultur und dessen kulturhistorischer Hintergrund*, in Balke F., Vogl J., Wagner B. (a cura di), *Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Zurigo-Berlino, Diaphanes, pp. 79-97.
- Neumeyer H., Steffens W. (a cura di) 2015, *Kafkas narrative Verfahren (Band 3). Kafkas Tiere (Band 4)*, *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Nicolai R. R. 1978, *Wahrheit als Gift: Zu Kafkas "Forschungen eines Hundes"*, «Modern Austrian Literature», 11, Nr. 3/4, pp. 179-197.
- Norris M. 1985, *Beasts of the modern imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, and Lawrence*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press.
- Ortlieb C. 2007, *Kafkas Tiere*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», Sonderheft 126, *Texte, Tiere, Spuren*, a cura di N. O. Eke, E. Geulen, pp. 339-366.
- Ossar M. 1987, *Kafka and the reader. The world as text in "Forschungen eines Hundes"*, «Colloquia Germanica», 20, pp. 325-337.
- Pascal R. 1982, *Kafka's Narrator: A Study of His Stories and Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Powell M. T. 2008, *Bestial Representations of Otherness: Kafka's Animal Stories*, «Journal of Modern Literature», 32, pp. 129-142.
- Preisner R. 1994, *Die zwei Welten bei Franz Kafka*, in Krolop K., Zimmermann H. D. (a cura di), *Kafka und Prag. Colloquium in Goethe-Institut Prag, 24-27 November 1992*, Berlino-New York, De Gruyter, pp. 151-166.
- Reiter A. 1987, *Franz Kafkas autobiographische Erzählungen "Der Bau" und "Die Forschungen eines Hundes". Selbstanalyse oder Gleichnis?*, «Sprachkunst», 18, Nr.1, pp. 21-38.
- Rettinger M. L. 2003, *Kafkas Berichtstatter. Anthropologische Reflexionen zwischen Irritation und Reaktion, Wirklichkeit und Perspektive*, Francoforte sul Meno, Lang, pp. 131-226.

- Robert M. 1983, *Kafka und die Technik der Desillusionierung*, tr. dal fr. a cura di D. Oehler, «Die Neue Rundschau», 94, pp. 18-43.
- Rubinstein W. C. 1967, *Kafka's "Jackals and Arabs"*, «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 59, Heft 1, pp. 13-17.
- Salzani C. 2012, *Kafka's Animals*, «The European Legacy», 17, Nr. 4, pp. 525-527.
- Schuller M. 2007, *Lauter Kreuzungen. Zur Poetik des Unreinen bei Kafka*, in von der Heiden A., Vogl J. (a cura di), *Politische Zoologie*, Zurigo-Berlino, Diaphanes, pp. 15-22.
- Schneider M. 1995, *Kafkas Tiere und das Unmögliche*, in Behrens R., Galle R. (a cura di), *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 83-102.
- 2007, *Das Notariat der Hunde*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», Sonderheft 126, *Texte, Tiere, Spuren*, a cura di N. O. Eke, E. Geulen, pp. 4-27.
- Schur D. M. 1994, *Kafka's Way of Transcendence*, «Seminar», 30, pp. 393-409.
- Scholtemeijer M. 1997, *What is "human"? Metaphysics and Zoontology in Flaubert and Kafka*, in Ham J., Senior M., (a cura di), *Animal Acts: Configuring the Human in Western History*, New York-London, Routledge, pp. 127-143.
- Schwarz E. 1986, *Gatto e topo: è davvero finita la favola? Riflessioni sulle parabole di animali in Kafka*, in Farese G. (a cura di), *Kafka oggi. Convegno 21-24 marzo 1983*, Bari, Adriatica Editrice, pp. 149-163.
- 2008, *Kafka, der Stummfilm, Humor, Heinz Politzer, Mäuse, Affen und andere Tiere*, «Der literarische Zaunkönig», 1, pp. 19-25.
- Seyppe J. H. 1956, *The animal Theme and Totemism in Franz Kafka*, «The American Imago», 13, pp. 69-93.
- Sebald W. G. 1986, *Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*, «Literatur und Kritik», 21, pp. 194-201.
- Sokel W. H. 1964, *Das sirenenhafte Gesetz und die hündische Existenz*, in Id., *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, Monaco, Langen-Müller, pp. 199-214.
- 1967, *Das Verhältnis der Erzählperspektive zu Erzählgeschehen und Sinngehalt in "Vor dem Gesetz", "Schakale und Araber" und "Der Prozess"*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 87, pp. 267-300.
- 1983, *Zwischen Gnosis und Jehovah. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas*, in Emrich W., Goldmann B. (a cura di), *Franz Kafka. Symposium 1983*, Mainz, Hase & Koehler, pp. 37-79.
- Steinmetz H. 1977, *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 120-145.
- Stine P. 1981, *Franz Kafka and Animals*, «Contemporary Literature», 22, pp. 58-80.
- Thermann J. 2010, *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*, Bonn, Tectum-Verlag.
- Tauber H. 1969, *Kafka and the Quest for God in Life*, in Neumeyer P. F. (a cura di), *Twentieth century interpretations of The castle; a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 36-39.
- Tomberg F. 1964, *Kafkas Tiere und die bürgerliche Gesellschaft*, «Das Argument», 4, pp. 1-13.
- Van Caspel P. P. J. 1954, *Totemismus bei Kafka*, «Neophilologus», 38, pp. 120-127.
- Williams E. 2007, *Of Cinema, Food, and Desire: Franz Kafka's "Investigations of a Dog"*, «College Literature», 34, pp. 92-124.
- Winkel Holm I. 2002, *Verkörperlichung der Symbole. Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik*, «Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne», 10, pp. 303-325.
- Winkelman J. 1967, *Kafka's "Forschungen eines Hundes"*, «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 59, Heft 3, pp. 204-216.
- Zhou J. 1996, *Tier in der Literatur. Eine komparatistische Untersuchung der Funktion von Tierfiguren bei Franz Kafka und Pu Songling*, Tübinga, Niemeyer.
- Zimmer C. 2006, *Leerkörper. Untersuchung zu Franz Kafkas Entwurf einer medialen Lebensform*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

L'immagine del cane in Franz Kafka

- Ziolkowski T. 1983, *Talking dogs: the caninization of literature*, in Id., *Varieties of literary thematic*, Princeton University Press.
- Ziolkowski S. E. 2004, *Svevo's Dogs: Kafka and the Importance of Svevo's Animals*, in Stellardi G., Tanello Cooper E. (a cura di), *Italo Svevo and his Legacy for the Third Millenium*, vol. II, Leicester, Troubador, pp. 58-71.

Raccolte italiane con introduzione

- Kafka F. 1975, *La metamorfosi*, introduzione di G. Baioni e traduzione di A. Rho, Milano, Rizzoli.
- 1992, *Indagini di un cane*, a cura e con un'introduzione di U. Treder, traduzione di C. Becagli, Venezia, Marsilio.
- 2000, *Cinque storie di animali*, cura e traduzione di C. Miglio, introduzione di I. Kajon, Roma, Donzelli.
- 2005, *Storie di animali*, a cura e con un'introduzione di G. Giudice, traduzione di V. Giudice, Palermo, Sellerio.

Letteratura sul cane e sugli animali

- Agamben G. 2002, *Laperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Anselmi G. M., Ruozi G. 2009, *Animali della letteratura italiana*, Roma, Carocci.
- Battacchi M. W. 2002, *Vergogna e senso di colpa*. In *psicologia e nella letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Biagini E., Nozzoli A. (a cura di) 2001, *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Borgards R. 2007, *Wolf, Mensch, Hund. Theriotopologie in Brehms Tierleben und Storms Aquis Submersus*, in von Heiden A., Vogl J. (a cura di), *Politische Zoologie*, Zurigo-Berlino, Diaphanes, pp. 131-147.
- Borgards R., Holm C., Oesterle G., (a cura di) 2009, *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Borgards R. 2012, *Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung*, in Grimm H., Otterstedt C. (a cura di), *Das Tier an sich. Disziplinen übergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*, Gottinga, Vanderhoeck & Ruprecht, pp. 87-118.
- Borgards R., Pethes N. (a cura di) 2013, *Tier Experiment Literatur. 1880-2010*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Borgards R. 2014, *Kerberos. Schwellenkämpfe zwischen Animalität, Poesie und Gewalt*, in Hamm J., Robert J. (a cura di.), *Unterwelten. Modelle und Transformationen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 271-283.
- 2015, *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stoccarda, Metzler.
- 2015, *Literarische Tiere*, in Ferrari A., Petrus K. (a cura di.), *Lexikon der Mensch/Tier-Beziehungen*, Bielefeld, Transcript.
- Borges J. L., Guerrero M. 1998, *Manuale di zoologia fantastica* (ed. orig. 1962), tr. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi.
- Bosco Coletos S. 2011, *Gli animali nelle lingue e nelle culture d'Europa. Nomi, leggende, miti, modi di dire e proverbi*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Bovenschen S. 1983, *Tierische Spekulationen. Bemerkungen zu den kulturellen Mustern der Tier-Projektionen*, «Die Neue Rundschau», 94, pp. 5-28.
- Bühler B., Rieger S. (a cura di) 2006, *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp, pp. 126-142.
- Butzer G., Jacob J. (a cura di) 2008, *Hund*, in Id., *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stoccarda-Weimar, Metzler, p. 165.
- Ciccarese M. P. 2002-2007, *Animali simbolici. Alle origini del bastiario cristiano*, 2 voll., Bologna, EDB.

- Cosentino C. 1972, *Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus*, Bonn, Bouvier.
- De Caro E. 2003, *I cani-filosofi e l'animalità del conoscere. Nota su Platone, Repubblica 375a-376c*, saggio presentato al convegno "Animalità. Etica ed estetica animale", organizzato da M. Mazzocut-Mis e svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano il 13 e il 18 dicembre 2003, «ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria della Arti e della Letteratura» (<http://www.filosofia.unimi.it/itineria/>)
- Derrida J. 2006, *L'animale che dunque sono*, tr. it. di M. Zannini, Milano, Jaca Book.
- Faraci D. (a cura di) 2003, *Simbolismo animale e letteratura*, Manziana, Vecchiarelli.
- Gaita R. 2003, *The Philosopher's Dog*, London, Routledge; tr. it., *Il cane del filosofo*, a cura di L. Battaglia, P. Ursino, 2007, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- Giardina A. 2006, *Il viaggio interrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento*, «Paragrafo», 1, pp. 145-165.
- 2009, *Le parole del cane. L'immagine del cane nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Lettere.
- Hages M. 2007, *Wie die Literatur auf den Hund kommt. Zur Praxis der Motivforschung*, Aachen, Shaker.
- Ham J., Senior M. (a cura di) 1997, *Animal Acts: Configuring the Human in Western History*, New York-London, Routledge.
- Kurz G. 2009, *Metapher, Allegorie, Symbol* (ed. orig. 1982), Gottinga, Vanderhoeck & Ruprecht.
- Levi P. 1985, *Inventare un animale*, in Id., *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi.
- Lanuzza S. 1993, *Bestiario del nichilismo. Scrittura e animali*, Castel Maggiore-Bologna, Book.
- 2006, *Bestia sapiens. Animali, metamorfosi, viaggi e scritture*, Viterbo, Stampa alternativa.
- Lorenz K. 1983, *So kam der Mensch auf den Hund* (ed. orig. 1950), Monaco, dtv.
- Luisari E. (a cura di) 2002, *Gli animali nella fiaba e nella leggenda. Storie fantastiche alle origini dell'etologia*, Padova, Muzzio.
- Marchesini R., Andersen K. 2003, *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Bologna, Hybris.
- Marchesini R. 2004, *L'identità del cane*, Bologna, Apeiron.
- McHugh S. 2008, *Storia sociale dei cani*, tr. it. di A. Basso, Torino, Bollati Boringhieri.
- Pellinghelli G. 1994, *La memoria di Argo. L'amico dell'uomo nella letteratura e nell'arte*, Milano, Mondadori.
- Renner U. 2011, »Jetzt aber war der Mensch auch ein Tier geworden«. Verwandlungsgeschichten um 1900, «Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne», 19, pp. 357-399.
- Römhild D. (a cura di) 1999, *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*, Opladen-Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Ross B. 1988, *The Inheritance of Animal Symbols in Modern Literature and World Culture: Essays, Notes and Lectures*, New York-Berna-Francoforte-Parigi, Lang.
- Rothfels N. (a cura di) 2002, *Representing Animals*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ruozzi G. 2007, *Favole, dialoghi e bestiari. Moralità poetiche e narrative nella letteratura italiana*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Schwab U. (a cura di) 1970, *Das Tier in der Dichtung*, Heidelberg, Winter.
- Sisto P. 2010, «Legato son, perch'io stesso mi strinsi». Storie e immagini di animali nella letteratura italiana I., Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Spila C. 2007, *Cane*, in Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, Torino, UTET, pp. 355-358.
- Tuzzi H. 2006, *Gli occhi di Rubino. Di cani, di libri, di cani nei libri*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Wild R. 1987, «Der Hund seiner Zeit». Zu Elias Canettis *Selbstverständnis als Dichter*, «Sprachkunst», 18, pp. 73-92.
- Woloy E. M. 1990, *The Symbol of the Dog in the Human Psyche. A Study of the Human-Dog Bond*, Wilmette, Chiron Publications.

L'immagine del cane in Franz Kafka

Altre letterature

Le opere di Hugo von Hofmannsthal si citano da:

Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, a cura di A. von Bohnenkamp, H. O. Burger, R. Hirsch, C. Köttelwesch, D. Lüders, M. Mayer, C. Perels, E. Reichel, H. Rölleke, M. Stern, E. Zinn, Francoforte sul Meno, 1975 sgg., Fischer (SW).

Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, a cura di B. Schoeller, R. Hirsch, Francoforte sul Meno, 1979 sgg., Fischer (HvH GW).

Letteratura critica su Hugo von Hofmannsthal (con riferimento agli animali)

Borgards R. 2016, "Wo ist dem Tier sein End?" *Das Politische, das Poetische und die Tiere in Hofmannsthals Turm*, «Hofmannsthal-Jahrbuch», 24.

Böschenstein R. 1993, *Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache*, «Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne», 1, pp. 137-164.

Fiedler L. M. 1983, *Hofmannsthal und Kafka*, «Hofmannsthal-Blätter», 27, pp. 62-65.

Frink H. 1987, *Animal Symbolism in Hofmannsthal's Works*, Francoforte sul Meno-Berna-New York, Lang.

Jöger-Trees C. 1988, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes*, Stoccarda, Haupt.

Sahl H. 1983, *Kafka und Hofmannsthal*, «Hofmannsthal-Blätter», 27, pp. 66-68.

Schings H.-H. 2003, *Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals "Gespräch über Gedichte"*, «Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne», 11, pp. 311-339.

Schneider S. 2003, *Das Leuchten der Bilder in der Sprache Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz*, «Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne», 11, pp. 209-248.

Streim G. 1996, *Das "Leben" in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Thomasberger A. 1994, *Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik. Zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt*, Tübinga, De Gruyter.

Le opere di Thomas Mann ci citano da:

Thomas Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, a cura di P. De Mendelssohn, Francoforte sul Meno, 1980 sgg., Fischer (ThM GW).

Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, a cura di H. Detering, E. Heftrich, H. Kurzke, T. J. Reed, T. Sprecher, H. R. Vaget, R. Wimmer, Francoforte sul Meno, 2002 sgg., Fischer (GKFA).

Letteratura critica su Thomas Mann (con riferimento agli animali)

Bornamm B. M. 1975, *Kafka e il Tonio Kröger*, «Studi Germanici», 13, pp. 205-219.

Dierks M. 1996, *Krankheit und Tod im frühen Werk Thomas Manns*, «Thomas Mann Studien», 16, pp. 11-32.

Gerigk H.-J. 1996, "Herr und Hund" und Schopenhauer, «Thomas Mann Jahrbuch», 9, pp. 155-172.

Grieser D. 1991, *Bauschan und die andern. Thomas Mann: "Herr und Hund"*, in Id., *Im Tiergarten der Weltliteratur*, Monaco, Langen-Müller, pp. 47-58.

Harprecht K. 1995, *Thomas Mann. Eine Biographie*, Reinbek, Rowohlt.

Mann M. 1965, *Allegorie und Parodie in Thomas Manns Idyll Herr und Hund*, «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 57, pp. 336-342.

- Müller J. 1964, *Thomas Manns Sinfonia domestica*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 83, pp. 142-170.
- Orlik F. 1997, "Wildfremd und sonderbar". *Das Idyll Herr und Hund aus dem Jahr 1918 und Thomas Manns gewandeltes Wirklichkeitsparadigma am Ende des Ersten Weltkrieges*, in Id., *Das Sein im Text. Analysen zu Thomas Manns Wirklichkeitsverständnissen und ihrem Wandel*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 95-149.
- Reed T. J. 2003, *Das Tier in der Gesellschaft: Animalisches beim Humanisten Thomas Mann*, «Thomas Mann Jahrbuch», 16, pp. 9-22.
- Robles I. 2006, Ähnlichkeit und Differenz in Thomas Manns frühen Erzählungen, «Thomas Mann Jahrbuch», 19, pp. 51-70.
- Stutz E. 1970, *Studien über Herr und Hund. Marie von Ebner-Eschenbach, Thomas Mann, Günter Grass*, in Schwab U., *Das Tier in der Dichtung*, Heidelberg, Winter, pp. 200-238.
- Vaget H. R. 1984, *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Monaco, Winkler.
- Wiegmann H. 1992, *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto la mia relatrice, la professoressa Lucia Borghe-
se, per la sua grande disponibilità e cortesia, e per l'attenzione e l'interesse con cui ha
seguito ogni fase della stesura del lavoro.

Ringrazio naturalmente tutti i docenti fiorentini e bonnensi del Dottorato in Ger-
manistica Firenze-Bonn per aver contribuito alla mia formazione.

Ringrazio la Biblioteca di Germanistica della Rheinische Friedrich-Wilhelms-
Universität di Bonn per la ricchezza del materiale disponibile e le condizioni di lavoro
ottimali che mi ha offerto in questi anni.

Un ringraziamento va al DAAD per la borsa di studio di cui ho potuto usufruire
durante il mio primo anno di ricerca a Bonn.

Un pensiero speciale, di stima, gratitudine e affetto, va inoltre alla cara professo-
ressa Uta Treder che mi ha incoraggiato a iniziare la ricerca e che in modi e tempi di-
versi ha sostenuto sempre il mio lavoro.

Un profondo ringraziamento infine a mia madre, alla mia famiglia e agli amici
che dall'Italia ogni giorno hanno saputo dimostrarmi e ricordarmi la loro vicinanza,
e ai colleghi conosciuti a Bonn, molti dei quali sono divenuti per me carissimi amici.

PREMIO TESI DI DOTTORATO

ANNO 2007

- Bracardi M., *La Materia e lo Spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro*
Coppi E., *Purines as Transmitter Molecules. Electrophysiological Studies on Purinergic Signalling in Different Cell Systems*
Mannini M., *Molecular Magnetic Materials on Solid Surfaces*
Natali I., *The Ur-Portrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*
Petretto L., *Imprenditore ed Università nello start-up di impresa. Ruoli e relazioni critiche*

ANNO 2008

- Bemporad F., *Folding and Aggregation Studies in the Acylphosphatase-Like Family*
Buono A., *Esercito, istituzioni, territorio. Alloggiamenti militari e «case Herme» nello Stato di Milano (secoli XVI e XVII)*
Castenasi S., *La finanza di progetto tra interesse pubblico e interessi privati*
Colica G., *Use of Microorganisms in the Removal of Pollutants from the Wastewater*
Gabbiani C., *Proteins as Possible Targets for Antitumor Metal Complexes: Biophysical Studies of their Interactions*

ANNO 2009

- Decorosi F., *Studio di ceppi batterici per il biorisanamento di suoli contaminati da Cr(VI)*
Di Carlo P., *I Kalasha del Hindu Kush: ricerche linguistiche e antropologiche*
Di Patti F., *Finite-Size Effects in Stochastic Models of Population Dynamics: Applications to Biomedicine and Biology*
Inzitari M., *Determinants of Mobility Disability in Older Adults: Evidence from Population-Based Epidemiologic Studies*
Macrì F., *Verso un nuovo diritto penale sessuale. Diritto vivente, diritto comparato e prospettive di riforma della disciplina dei reati sessuali in Italia*
Pace R., *Identità e diritti delle donne. Per una cittadinanza di genere nella formazione*
Vignolini S., *Sub-Wavelength Probing and Modification of Complex Photonic Structures*

ANNO 2010

- Fedi M., *«Tuo lumine». L'accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*
Fondi M., *Bioinformatics of genome evolution: from ancestral to modern metabolism. Phylogenomics and comparative genomics to understand microbial evolution*
Marino E., *An Integrated Nonlinear Wind-Waves Model for Offshore Wind Turbines*
Orsi V., *Crisi e Rigenerazione nella valle dell'Alto Khabur (Siria). La produzione ceramica nel passaggio dal Bronzo Antico al Bronzo Medio*
Polito C., *Molecular imaging in Parkinson's disease*
Romano R., *Smart Skin Envelope. Integrazione architettonica di tecnologie dinamiche e innovative per il risparmio energetico*

ANNO 2011

- Acciaiola S., *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*
Bernacchioni C., *Sfingolipidi bioattivi e loro ruolo nell'azione biologica di fattori di crescita e citochine*
Fabbri N., *Bragg spectroscopy of quantum gases: Exploring physics in one dimension*
Gordillo Hervás R., *La construcción religiosa de la Hélade imperial: El Panhelenion*
Mugelli C., *Indipendenza e professionalità del giudice in Cina*
Pollastri S., *Il ruolo di TAF12B e UVR3 nel ciclo circadiano dei vegetali*
Salizzoni E., *Paesaggi Protetti. Laboratori di sperimentazione per il paesaggio costiero euro-mediterraneo*

ANNO 2012

- Evangelisti E., *Structural and functional aspects of membranes: the involvement of lipid rafts in Alzheimer's disease pathogenesis. The interplay between protein oligomers and plasma membrane physicochemical features in determining cytotoxicity*
- Bondi D., *Filosofia e storiografia nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*
- Petrucci F., Petri Candidi Decembrii *Epistolarum iuveniliū libri octo*. A cura di Federico Petrucci
- Alberti M., *La 'scoperta' dei disoccupati. Alle origini dell'indagine statistica sulla disoccupazione nell'Italia liberale (1893-1915)*
- Gualdani R., *Using the Patch-Clamp technique to shed light on ion channels structure, function and pharmacology*
- Adessi A., *Hydrogen production using Purple Non-Sulfur Bacteria (PNSB) cultivated under natural or artificial light conditions with synthetic or fermentation derived substrates*
- Ramalli A., *Development of novel ultrasound techniques for imaging and elastography. From simulation to real-time implementation*

ANNO 2013

- Lunghi C., *Early cross-modal interactions and adult human visual cortical plasticity revealed by binocular rivalry*
- Branca I., *Architettura e Illuminismo. Filosofia e progetti di città nel tardo Settecento francese*
- Cucinotta E., *Produzione poetica e storia nella prassi e nella teoria greca di età classica*
- Pellegrini L., *Circostanze del reato: trasformazioni in atto e prospettive di riforma*
- Locatelli M., *Mid infrared digital holography and terahertz imaging*
- Muniz Miranda F., *Modelling of spectroscopic and structural properties using molecular dynamics*
- Bacci M., *Coarse-grained molecular dynamics and continuum models for the transport of protein molecules*
- Martelli R., *Characteristics of raw and cooked fillets in species of actual and potential interest for Italian aquaculture: rainbow trout (*Oncorhynchus mykiss*) and meagre (*Argyrosomus regius*)*

ANNO 2014

- Lana D., *A study on cholinergic signal transduction pathways involved in short term and long term memory formation in the rat hippocampus. Molecular and cellular alterations underlying memory impairments in animal models of neurodegeneration*
- Lopez Garcia A., *Los Auditoria de Roma y el Athenaeum de Adriano*
- Pastorelli G., *L'immagine del cane in Franz Kafka*
- Bussoletti A., *L'età berlusconiana. Il centro-destra dai poli alla Casa della Libertà 1994-2001*
- Malavolti L., *Single molecule magnets sublimated on conducting and magnetic substrates*
- Belingardi C., *Comunanze urbane. Autogestione e cura dei luoghi*
- Guzzo E., *Il tombeau di Jean-Jacques Rousseau al Pantheon. Dalla capanna rustica di Vitruvio alla sua fortuna iconografica nella trattatistica fra XV e XVIII Secolo*

