



Piero Antonaci

Osservazioni su Kafka

I

«Dovrei scrivere tutta la notte, tante sono le cose che mi si affollano nella mente, ma sono tutte impure. Quale potere hanno assunto queste su di me, mentre prima, per quanto mi ricordi, ero capace di evitarle con una voltata, una piccola svolta che in e per sé mi rendeva ancora felice!» (F. Kafka, *Diari*, Milano, Mondadori, 1988, p. 16). Siamo nel gennaio del 1911. Kafka ha 28 anni. Non riesce più a scrivere come una volta. Le cose da dire sono diventate "impure". E' qui, in questa impurità, che nasce la scrittura di Kafka. Le cose che si affollano nella sua mente sono impure, torbide, prive di trasparenza. La scrittura di Kafka sarà lo sforzo di gettare lo sguardo in questa opacità delle cose. Per fare questo Kafka si deve avvicinare molto alle cose, guardarle da molto vicino. I *Diari* testimoniano, più di qualsiasi altra sua opera, il corpo a corpo con le cose e le persone. Qui Kafka può guardare, osservare, senza tensione e trasfigurazione narrativa.

Impurità è anche non riuscire a rendere giustizia alle cose attraverso le descrizioni. Si possono generare equivoci e fraintendimenti. Bisogna avere l'accortezza di evitarli.

Kafka si avvicina pericolosamente alle cose, fino al punto che la cosa, da così vicino, non è più se stessa. Max Brod, l'amico più caro di Kafka, è invece quello che fa rientrare le cose al loro posto, le sistema in modo tale che ognuna sia quello che sembra. Max Brod il positivista. Kafka invece si avvicina alla realtà fino al punto che la realtà stessa non sembra più quello che è.

II

Le descrizioni di Kafka fanno a gara con la fotografia. Entrambe sono immagini in bianco e nero. A Kafka, naturalmente, occorre un tempo superiore per arrivare a ciò che la fotografia raggiunge in pochi istanti. Nonostante ciò Kafka riesce sempre a colmare il divario. Ma con una differenza rispetto alla fotografia: che Kafka, proprio quando sembra ormai vicino all'oggetto della descrizione, pronto per afferrarlo, cambia improvvisamente percorso, svoltando e proseguendo da un'altra parte. Il suo traguardo, in effetti, era un altro. Il pensiero puntava su un'altra meta. L'intero percorso, appare, alla fine, un altro.

Seguendo Kafka nelle sue descrizioni sembra di andare con lui fianco a fianco, come due passanti che per caso si trovano a fare lo stesso percorso. Poi a un certo punto lui svolta inaspettatamente e prosegue da solo per un'altra strada.

III

Dietro ogni descrizione di Kafka c'è sempre un'*intenzione* della realtà verso di lui. Ogni cosa non è mai senza intenzione. Kafka sfodera sempre, rispetto alle cose, una tesi: «Nel teatro sfoderai anche la mia tesi, secondo la quale...» (*Diari*, p. 56). C'è un meccanismo, dentro le cose, c'è sempre una ragione che le fa andare in un modo o in un altro, c'è sempre un'intenzione da indovinare, anzi più di una. A un tale che si intrattiene con due signore: «Le braccia gli guizzano, come se ogni istante avesse intenzione di condurre a braccia tese...» (*Diari*, p. 57). Kafka avanza la sua tesi. Naturalmente è solo una tesi, una supposi-



zione: un «come se...». Le descrizioni minute mirano a questo: prima o poi la realtà si lascerà sfuggire un segno, un segno che getti luce sulle sue intenzioni. Le descrizioni cominciano come pure e semplici descrizioni. A volte finiscono anche così, come pure e semplici descrizioni. A volte la descrizione non porta da nessuna parte. A volte invece la realtà si lascia sfuggire le sue intenzioni: (la cameriera) «porta via, sempre in silenzio, le posate che erano preparate per la cena e potrebbero darmi noia mentre bevo. Per me è stato un grande piacere intuire in una donna così silenziosa la tolleranza e la comprensione per le mie sofferenze» (*Diari*, p. 58). Le sofferenze sono causate da tutte queste cose intorno a lui che lo costringono continuamente a descriverle, per cercare, attraverso le descrizioni, il riconoscimento di un'intenzione delle cose verso di lui. La cameriera gliene porta via un po', alleviando così le sue sofferenze descrittive.

IV

A Kafka, nel settembre del 1911, interessano le persone che affollano il Louvre, e molto meno i quadri: «Sono costretto a guardare insieme a Max i suoi quadri preferiti, poiché sono troppo stanco per guardare da me. - Sguardo ammirativo! - La forza di una giovane inglese di alta statura che col suo compagno va da un capo all'altro della sala più lunga». (*Diari*, p. 59). I quadri, la cosa più importante, passano in secondo piano. Fanno da sfondo alle cose e alle persone. Kafka è un descrittore, osserva la realtà. Non i quadri, copie della realtà, ma le persone davanti ai quadri.

V

Le descrizioni di Kafka sono descrizioni da vicino. Le cose devono essere abbastanza vicine per tradire un'intenzione. Un attaccapanni, una ringhiera, una mano, un bastone, un velo a pallini blu sul capo di una donna. Un volto può tradire continuamente le proprie intenzioni di oggetto, lasciarsi sfuggire uno spiraglio. Kafka nota, per esempio, che Max si è seduto con il suo abito impolverato sul suo letto. Naturalmente Max non lo ha fatto apposta, lo ha fatto senza pensarci. Kafka invece pensa continuamente che la realtà non fa mai nulla senza pensarci. Naturalmente uno così, come Kafka, finirà prima o poi per subire la rivolta della realtà, finirà per subire un

processo, un processo alle intenzioni (*// processo*).

VI

Kafka cancelliere. Verbalizza tutto ciò che gli accade intorno, ciò che gli sta, soprattutto, di lato, o alle spalle. Perché è proprio quando non ce l'hai di fronte che la realtà (un appendiabiti, una cameriera, eccetera) potrebbe tradirsi o, di più, approfittare che tu ti sei voltato dall'altra parte per togliersi la maschera e prendere, per un attimo, una boccata d'aria. Se uno, normalmente, va a teatro e lo fa per evadere dalla realtà di tutti i giorni, Kafka invece esce per andare a teatro ma, lungo la strada, rimane continuamente impigliato in tutto quello che incontra. Kafka, che esce per andare a teatro, si trascina dietro tutto quello che incontra per strada, tutto quello che rimane impigliato nei suoi vestiti, e se lo porta con sé, a teatro. La sua sofferenza dipende dal peso di tutte queste cose che gli si impigliano addosso e che lui si deve trascinare dietro. Kafka come una rete. A casa si libera, finalmente, di tutte queste cose che durante il giorno sono finite nella sua rete, le distende sul pavimento e comincia a descriverle. Annota come un investigatore (*Indagini di un cane*). Kafka come un cane randagio che cammina per le strade annusando tutto quello che gli capita davanti. Sa già che si tratta di cose per lo più inutili, inservibili, che si possono ributtare per strada (non prima, però, di aver fatto una meticolosa descrizione). La speranza di Kafka è che un giorno o l'altro finisca nella rete qualcosa di più di tutte quelle cianfrusaglie senza senso, che finisca nella rete qualcosa di prezioso, un segno, un senso, un'intenzione vera della realtà verso di lui.

VII

A teatro, dal palco dove sta seduto, Kafka riesce a vedere le labbra di un attore che mantengono la «curva costante, siano chiuse o aperte o stiano aprendosi». (*Diari*, p. 60). Ecco Kafka che descrive le ragazze del bordello, che aspettano al buio o nella penombra: «Bisognerebbe spalancare gli occhi e per far ciò ci vuole esercizio» (*Diari*, p. 61).

VIII

Le osservazioni di Kafka vanno oltre, sono osservazioni forzate: «Purtroppo ho fatto un'osservazione forzata» (*Diari*, p. 61). Ka-



fka si rammarica di aver fatto un'osservazione forzata. Di essere andato oltre tutto ciò che la realtà si aspetta dalle osservazioni su di lei. In questo caso si trattava della *Venere di Milo* del Louvre (Kafka è ancora al Louvre con l'amico Max Brod). Ci si aspetta un'osservazione artistica. Invece Kafka forza l'osservazione. Viene fuori una cosa completamente diversa, come se la distanza tra la *Venere di Milo* e l'osservatore Kafka fosse, ad un tratto, totalmente annullata. E subito dopo: la vista anteriore del *Gladiatore Borghese* «non è la più importante perché fa arretrare lo spettatore e lo distrae» (*Diari*, p. 62). L'osservazione di Kafka deve forzare la distanza. La cosa deve perdere la sua aura protettiva. Kafka vuole dare del tu alle cose, mentre le cose vogliono mantenere le distanze. Se ci si allontana dalla cosa, si finisce per distrarsi e per non riuscire più a descriverla.

IX

L'influsso della domenica rivela più chiaramente l'aspetto del metrò. L'indifferenza dei passeggeri è più chiara. Il metrò sembra condurre dritto nell'«essenza di Parigi». Osservazione forzata dall'influsso domenicale. La domenica, giorno improduttivo, le cose vengono lasciate stare, si mostrano per quello che sono e non per quello che servono. Sono senza un fine. L'essenza di Parigi: lasciarsi trasportare dal metrò, senza fine.

X

Davanti al lago, al Bois de Boulogne, la prima vista del lago è «la schiena curva dell'uomo che, piegato sotto la tenda tesa, ci porse i biglietti mentre eravamo nella barca, probabilmente in seguito alla mia preoccupazione per il biglietto...» (*Diari*, p. 64). La scrittura di Kafka è incapace di osservazioni dall'alto, osservazioni panoramiche. La scrittura di Kafka vede bene da vicino. Del lago Kafka nota i particolari, il contorno, le cose che hanno a che fare con il lago, non ancora il lago. E' come se Kafka cercasse la porticina attraverso cui entrare nell'immagine panoramica del lago: il bigliettaio, il pontile, le barche, il parapetto. Kafka sembra fare di tutto per non parlare del lago. Rinvia l'osservazione del lago, ossia della totalità del lago e del paesaggio, e per rinviarla ha bisogno di una giustificazione. E la giustificazione gliela forniscono i piccoli particolari. La descrizio-

ne della totalità è impossibile. Kafka ha paura della totalità, non potrebbe reggerla. Il vero è l'intero, dice Hegel. La totalità è la felicità, direbbe Adorno. Kafka pensa che la sua scrittura non è in grado di reggere il vero, tantomeno la felicità. Pensiamo alla descrizione totale, geografica, che fa Manzoni del lago di Como all'inizio dei *Promessi sposi*. Le grandi descrizioni ottocentesche diventano impossibili nelle mani di Kafka. Kafka si perde dietro al dettaglio. Distoglie lo sguardo dalla cosa più importante, rinvia la descrizione della totalità. «Un tale coricato sull'erba con le sue figliole ... un cane attraversa i prati di corsa, un rematore si affatica seriamente...una strada che a sua volta è, per così dire, incrociata fuggacemente da un'altra strada ignota» (*Diari*, p. 64). Ma del lago nessuna traccia. Il lago può essere solo visto, ma non descritto. La cosa più bella, la totalità, è indescrivibile. La scrittura di Kafka cammina al livello della strada. La scrittura stessa è parte della totalità e per questo non può vederla. «Andando al Luna Park e ritornando da Max avrò inciampato cinque volte» (*Diari*, p. 65). Kafka, camminando con lo sguardo al livello della strada per inseguire i dettagli, inciampa continuamente. Perché i dettagli si ingrandiscono, come sotto una lente, e quindi ci si inciampa di continuo.

XI

La scrittura di Kafka produce caricature. La descrizione gira intorno all'oggetto, lo leviga fino a togliergli, strato dopo strato, la forma oggettiva, la forma convenzionale, burocratica, protocollare. La scrittura di Kafka tende al comico. L'oggetto si sdoppia e dal suo doppio emerge la sua forma come forma comica, caricaturale, l'oggetto deformato. La descrizione va così vicino fino a deformare l'oggetto. Le descrizioni di Kafka sono talmente reali da sembrare irreali. La caricatura mostra l'oggetto com'è da vicino. Il dato positivo si sdoppia nel suo negativo, nella caricatura. Il negativo sta dietro al positivo come un folletto impertinente che fa gli sberleffi. E' ciò che vede Kafka alla cerimonia della sua promozione presso l'Istituto di Assicurazione contro gli Infortuni sul Lavoro. Mentre il presidente parla facendo sfoggio di retorica imperiale, Kafka sembra vedere dietro di lui il suo doppio, la caricatura del presidente che lo imita. Finché, a un certo punto, Kafka scoppia in una risata irrefrenabile. Tre



anni dopo, l'8-9 gennaio 1913, Kafka scrive una lettera a Felice, la sua fidanzata, in cui descrivendo quell'episodio dice: «Allorché dunque con larghi gesti delle mani (il presidente) tirò fuori alcune frasi melense (in genere e qui in particolare) fu troppo per me, il mondo che fino a quel momento avevo ancora avuto davanti agli occhi scomparve del tutto e attaccai una risata così cordiale, così forte, così priva di riguardi, come si può forse fare soltanto tra ragazzi delle elementari sui banchi di scuola...». Kafka vede *in genere*, quel negativo, la caricatura, e in quell'occasione in particolare. Il positivo inciampa nel negativo. Il negativo fa lo sgambetto al positivo, e questo produce il comico (Bergson). Tanto più quanto il positivo voleva darsi le arie di positivo, attraverso la retorica.

Anche in questo Kafka sfida la fotografia. Il positivo come sviluppo del negativo.

XII

Ma il doppio che la scrittura di Kafka ci mostra nella realtà delle cose, lui lo vede dentro la sua scrittura. La sua scrittura non rispecchia il doppio, ma lo produce, così come produce il comico (Benjamin). La scrittura attribuiva alla cosa una doppiezza che, invece, era dentro di lei. Il doppio le si ritorce contro. E' questo il senso di colpa di Kafka, una colpa che egli sente nella sua scrittura, anche se la vede nella realtà. Il suo rapporto con il padre non è che una rappresentazione di questa ritorsione. La scrittura di Kafka, davanti al padre, arretra, forse per la prima volta. Il padre è l'unica realtà che non si sdoppia, che non ha negativo, che non ha doppio, che non ha caricatura, che non è, quindi, descrivibile nello stile kafkiano. Davanti al padre la scrittura di Kafka rimbalza indietro, facendo vedere che il doppio non era fuori ma dentro la scrittura. Le esagerazioni di Kafka, di cui parla Max Brod nella biografia dell'amico, non sono esagerazioni vittimistiche, come Brod le fa apparire, ma reazioni di Kafka al tornagli indietro della sua stessa scrittura, al fatto cioè che la sua scrittura non riesce a sdoppiare il padre, perché non può ridere del padre. Se davanti a ogni altra cosa la scrittura di Kafka non ha limiti negli sdoppiamenti, davanti al padre quella scrittura è impotente, rimane in silenzio. E non tanto perché il padre di Kafka era autoritario, ma semplicemente perché era il padre, e perché del proprio

padre non si può ridere, e, nel significato ebraico, non ci si può fare immagine. Questo Kafka lo sa bene, e sapendolo bene, nella sua *Lettera al padre*, gira intorno al padre per tutta la lettera, e alla fine lo fa pure parlare, visto che lui, il padre, da solo, non parla, non sa cosa dire. Qui finisce il lato comico della scrittura di Kafka e comincia quello tragico. Del proprio padre non si deve ridere, neanche una volta. Se qualche volta succede ciò dipende da una amorevole concessione del padre, e questo non fa che accentuare i sensi di colpa del figlio. Per questo, davanti al padre, la scrittura di Kafka si ferma, non sa andare avanti, e finisce per assumere su di sé il negativo, fino a sembrare che la causa del negativo è lei stessa, la scrittura. Non è la prima volta che questo accade in letteratura. Ma il dissidio tra padre e figlio non è ciò che spinge il figlio verso la letteratura, non è necessario per forza il dissidio, è sufficiente l'essere figlio.

XIII

La scrittura di Kafka ha questi due lati, che poi sono due facce della stessa medaglia, il comico e il tragico. Il comico nasce dalla consapevolezza che il negativo, il doppio, è nel reale; il tragico nasce dalla consapevolezza che, invece, il negativo, il doppio non è nel reale (come invece dovrebbe essere) ma è dentro di lui, nella sua stessa scrittura, nella sua stessa attività, segreta, di scrittore. Il rovesciamento del comico nel tragico passa, quindi, nelle mani del padre, che prende tutto sul serio, perché da ragazzo il padre ha faticato come una bestia, eccetera eccetera, tutte le solite cose che dicono tutti i padri del mondo e non solo il padre di Kafka. Max Brod, a questo proposito, ha sicuramente ragione quando dice che un po' Kafka esagera nella *Lettera al padre*. Perché Brod, giustamente, guardava la cosa così come la vedevano i suoi occhi. Mentre Kafka non esagerava affatto, perché lui vedeva la cosa non come la cosa era in sé, ma come la cosa era dall'interno della sua scrittura. La *Lettera al padre* è un racconto. E sicuramente per Kafka quella lettera è stata, alla fine, un racconto. E come in tutti i racconti si esagera sempre.

XIV

La scrittura di Kafka sente il senso di colpa a causa di quel negativo, altrove oggetto di riso, che, davanti al padre, gli ritorna con-



tinuamente indietro, penetra nella sua scrittura. E quando il negativo, la caricatura entra dentro la scrittura, allora essa non è più caricatura della realtà, come per esempio in Puskin, in Checov o in Maupassant, ma è caricatura di se stessa. Anche quando si ride, in Kafka, al tempo stesso si trema dalla paura. In Puskin, in Checov, in Maupassant, no. La scrittura attribuisce, in Kafka, a se stessa la deformazione della realtà. Da qui il senso di colpa. Per Kafka la scrittura è sempre colpevole. Non c'è una ragione precisa. Lo sdoppiamento, il negativo, non è nel mondo, come invece dovrebbe essere, come sembra. Kafka vive le descrizioni come una fatalità necessaria della scrittura. La scrittura non può uscire da questo perimetro. Tutto ciò che tocca si sdoppia, a ogni cosa la sua caricatura. Le cose, le persone, inviano continuamente, verso la scrittura, l'altro che esse sono, le intenzioni che esse hanno. Nelle descrizioni di Kafkale cose alludono sempre ad altre cose, e fanno rimbalzare continuamente la scrittura come in un gioco a rimpiazzare. Come se, in presenza di Kafka, le cose si mettono a parlare un loro linguaggio segreto che solo lo scrittore sente e cerca di decifrare. In realtà in Kafka non c'è questa magia. E' sbagliato parlare, a proposito della sua scrittura, di realismo magico. Le cose alludono, si sdoppiano, mostrano le loro intenzioni nascoste, ammiccano, solo perché *loro* vedono, intorno e dietro la scrittura di Kafka, il doppio, il folletto impertinente di quella scrittura. La scrittura di Kafka si trova così a occupare la stessa sedia dove era seduto il presidente dell'Istituto di Assicurazioni per gli Infortuni sul Lavoro. Kafka, in quell'occasione, mentre rideva a crepapelle, era il primo a non prendersi sul serio, e forse, un po', rideva di se stesso.

XV

Nei *Diari*, descrizione di un piccolo incidente stradale tra un'automobile e il triciclo di un garzone di fornaio. La descrizione di Kafka va fino in fondo e poi va oltre il fondo. Kafka non entra nei dettagli ma tra i dettagli. E' come alla ricerca di un indizio, di un segno, qualcosa insomma che riveli un qualche senso della realtà: «Il garzone del fornaio... va incontro all'automobilista, che scende a sua volta, e gli fa rimproveri, smorzati dal rispetto per un proprietario di automobile e incoraggiati dalla paura del

principale» (*Diari*, p. 65). Quando gli capita qualcosa di buono, un buon fatto, Kafka lo segue, lo descrive, superando il punto stesso in cui la descrizione di quel fatto sarebbe finita. Supera la fine del fatto e continua a seguire il fatto anche quando il fatto è ormai finito.

XVI

Davanti al padre il potere kafkiano della descrizione ammutolisce. Ma anche davanti ai bambini: «Accludo una mia fotografia, avevo forse cinque anni, quella faccia arrabbiata la facevo per scherzo, e adesso mi sembra di una segreta gravità... no, probabilmente non avevo ancora cinque anni in questa fotografia, forse soltanto due, ma tu che sei amica dei bambini potrai giudicarlo meglio di me; io davanti ai bambini preferisco chiudere gli occhi...» (K. Wagenbach, *Franz Kafka. Immagini della sua vita*, Milano, Adelphi, 1983, p. 25)

XVII

E' il giorno dell'incontro con Rowholt che desidera un libro da Kafka. Il libro sarà poi la *Meditazione*. Rowholt, il conte Bassewitz e Hasenclever, «Tutti e tre agitano bastoni e braccia», (*Diari*, p. 70). In quell'agitarsi di braccia e bastoni si agrovigliano i segni. Quindi non c'è possibilità di capire in che direzione bisogna andare. L'interpretazione è disorientata, confusa. La realtà sembra faccia di tutto per agrovigliarsi, per rendere le cose più difficili. La mattinata era cominciata con una cattiva interpretazione. Adesso bastoni e braccia si agrovigliano. C'è nell'aria la possibilità di una prima pubblicazione per Kafka.

XVIII

Oggi, 29 giugno, Kafka procede per elencazione, non si ferma ad interpretare, deve prima possedere un sufficiente elenco di cose e di fatti, sperando che questi non si agitino e si agroviglino. Kafka elenca con distacco i fatti e le cose che gli capitano lungo il cammino, aspettando che alla fine il loro senso si riveli da solo.

Quando arriva l'interpretazione, essa non è mai, in Kafka, un'illuminazione: si spegne quasi subito. L'interpretazione, quando arriva, interrompe l'elencazione. Bisogna saperla aspettare. Eccola, dopo un'elenco estenuante, è la casa di Goethe, a Weimar, la meta del viaggio di questo 29 giugno. Passeggiata di notte verso la casa di Goe-



the: «Riconosciuta subito. Tutto in colore giallo marrone. Sensibile partecipazione di tutta la nostra vita anteriore all'impressione del momento», (*Diari*, p. 71) Ma subito dopo ricomincia l'inventario, e l'illuminazione «del momento», la poesia, rimane soffocata dall'elenco e si spegne.

XIX

Kafka ha scritto che o si scrive o ci si sposa. Nel momento in cui Kafka sta per decidere di sposarsi con Felice Bauer, allora la sua scrittura si rivolge tutta in quella direzione, nella direzione di Felice. In un anno Kafka le scrive trecento lettere. La produzione letteraria è pressoché interrotta e la scrittura si riversa tutta sulla produzione epistolare. Tra Felice e la letteratura Kafka sceglierà la letteratura. Se avesse sposato Felice non avrebbe più potuto scriverle, e soprattutto non avrebbe più scritto. Il fatto che, all'approssimarsi del matrimonio, tutta la sua scrittura si sia trasformata in scrittura di lettere, era per Kafka un campanello d'allarme: significava che Felice stava per prendere sempre di più il posto della scrittura. Kafka allora, come Kierkegaard, dovendo scegliere tra la scrittura e il matrimonio, si tirerà indietro e annuncerà lo scioglimento del fidanzamento. Anche Kierkegaard si tirerà indietro, e Regina Olsen, la fidanzata, ne rimarrà talmente sconvolta da tentare persino il suicidio. Kafka e Kierkegaard non possono rinunciare alla scrittura. Sono, allora, degli inguaribili esteti? degli inguaribili seduttori? degli inguaribili letterati? Ed è per questo che non lasciano la letteratura? E' questo che li trattiene nello stadio estetico? No, non è questo. Sia Kafka che Kierkegaard non sono affatto fermi, con la loro scrittura, allo stadio estetico. La scrittura di Kafka e quella di Kierkegaard non hanno niente a che fare con l'estetica e con lo stadio estetico. La natura della loro scrittura, infatti, è già etica e presuppone la riflessione e l'interpretazione. E' una scrittura vigile, è una scrittura che veglia. Il fatto è che entrambi stanno cavalcando la scrittura per saltare tutto lo stadio estetico ed etico insieme e passare, con un solo colpo di reni, allo stadio religioso. La scrittura, per entrambi, ha a che fare con la salvezza, con la redenzione. La scrittura è la strada che porta su, verso lo stadio ultimo.

XX

Finché uno non si sposa, la letteratura è incompatibile con il matrimonio. Poi, dopo, la letteratura si adatta anche al matrimonio. La letteratura si adatta a tutto. Questo è il bello della letteratura. Non è questione se la letteratura sia o no compatibile con il matrimonio, ma se la letteratura sia o no compatibile con qualsiasi cosa. La letteratura, infatti, ha sempre bisogno di essere incompatibile con qualcosa, ha sempre bisogno che le manchi qualcosa.

XXI

L'altro ieri, 21 marzo, alle 11 di sera i bambini ancora non dormivano e si rotolavano nella loro cameretta. Io ero avvilito perché, per causa loro, non riuscivo a scrivere queste osservazioni su Kafka. Mi sono alzato dalla scrivania una prima volta e sono andato in camera a rimproverarli. Poi sono tornato alla scrivania e mi sono rimesso a leggere e a scrivere. Ma ecco che ricominciano, ridono, si rotolano. Allora mi alzo per la seconda volta vado in camera e li rimprovero. Loro appena mi vedono arrivare si ficcano sotto le coperte e lasciano uscire solo gli occhi. Allora io ritorno alla scrivania e mi rimetto a leggere e a scrivere. Ma ecco che di nuovo sono usciti dal loro guscio e ricominciano a ridere, a sbattere e a litigare. E così io sono costretto per la terza volta ad alzarmi, a interrompere il mio discorso con Kafka e ad andare di là a rimproverarli. Per loro anche questo è un gioco, io che mi alzo, vado da loro, li rimprovero, e loro che appena mi vedono si nascondono sotto le coperte. Anzi è esattamente questo il gioco che loro mi stanno chiedendo di fare. Vogliono dirmi di lasciar stare Kafka e di andare a giocare con loro. Ma io questa volta vado in cameretta e comincio a urlare. Mi arrabbio e urlo così tanto che i bambini adesso sono terrorizzati e hanno capito che faccio sul serio. Quando esco dalla cameretta ho il cuore in gola, come se avessi fatto di corsa una lunga salita. Poi torno alla scrivania e butto tutto per aria, libri, fogli, penne. Quindi mi vado a sedere sul divano e non faccio più niente. Ho il cuore in subbuglio. In camera dei bambini adesso c'è il silenzio assoluto e la luce è spenta. Per tutta la notte ho avuto il cuore in gola e nel sonno mi sembrava di buttare ancora per aria libri e fogli. La mattina mi sono svegliato con la stessa rabbia, neanche un po' attenuata. Ho accompagnato Laura a scuola (seconda ele-



mentare) e in macchina ero sempre arrabbiato e non ho detto neanche una parola. Anche Laura non ha detto neanche una parola perché vedeva che ero arrabbiato per la sera prima e capiva che era per colpa sua. Ma quando l'ho lasciata, prima di lasciarla, mi sono chinato verso di lei e le ho dato un bacio sulla guancia, e lei con quel bacio s'è messa in moto e con lo zaino pesante sulle spalle è andata su per le scale, di corsa.

I bambini hanno sempre ragione.

XXII

Quando arrivano le interpretazioni-illuminazioni, la loro caratteristica è la poesia. Kafka è un narratore-poeta. Lui stesso lo dice a proposito di *La condanna*. Troppo breve il racconto, gli dice l'editore. Sì, risponde Kafka, perché la poesia ha bisogno di molto spazio intorno.

XXIII

Nei *Diari di viaggio*, a Weimar, Kafka conosce Margarethe, la figlia del custode della casa di Goethe (come non pensare subito alla Margherita del *Faust?*). Sabato 29 giugno, Domenica 30, Lunedì 1° luglio ecc. Le descrizioni del luogo stanno in attesa di lei. Goethe doveva essere la cosa più importante del viaggio a Weimar: le sue stanze, lo scrittoio, ecc. Era la meta del viaggio, alla riscoperta dei classici insieme a Max Brod. Invece Kafka sembra sfuggire alla meta, come prima davanti al lago. La sua attenzione è distratta da Margarethe. O forse Kafka cerca in giro qualcosa per distogliere lo sguardo dalla sedia vuota di Goethe, dalla sua scrivania senza fogli e senza libri, da quella immensa tristezza che è il suo studio senza di lui, da quasi cento anni. In realtà Kafka non distoglie affatto l'attenzione da Goethe e dalla sua casa. Margarethe, che per tutto l'anno può persino correre nella casa dove Goethe ha vissuto e scritto, giocando con la sorellina, andando su e giù nella *Gartenhaus*, Margarethe è già per Kafka un personaggio goethiano, cioè ha a che fare profondamente con Goethe. Kafka cerca, dentro la casa di Goethe, qualcosa di vivo che ha a che fare con Goethe, una propaggine estrema della vita di Goethe. Ma in ogni stanza si entra nel vuoto di Goethe, nella assenza di Goethe. Il giardino, per esempio, «che cresce continuamente dopo la morte di Goethe. Il faggio che oscura la sua stanza di lavoro»

(*Diari*, 72) sono propaggini tristi di cose che continuano a vivere anche dopo la morte di Goethe, e questo rende la casa di Goethe ancora più triste. Ricorda una casa di «nonni morti» (*Diari*, 72). Poi a un tratto, «quando eravamo seduti sulle scale ella ci passò davanti correndo con la sua sorellina» (*Diari*, 72). L'immobilità di quel luogo, di quelle cose, di quel vuoto, di quell'assenza, sono attraversate inaspettatamente dalla corsa della ragazza e della sua sorellina, da una corsa che aveva avuto origine chissà dove. E a quel passaggio il luogo, all'improvviso, si risveglia. E' come se Margarethe e la sua sorellina fossero una pagina di Goethe caduta dalle sue mani proprio in quel momento. Poi ecco di nuovo Margarethe «nella stanza della Giunone, poi guardando dalla stanza che dà nel giardino. Anche altre volte mi parve di udire i suoi passi e la sua voce. Due garofani offerti attraverso la ringhiera del balcone. Tardo ingresso nel giardino. La si vede in alto su un balcone. Scende solo più tardi con un giovanotto. Passando la ringrazio di aver richiamato la nostra attenzione sul giardino. Ma non andiamo via ancora. Viene la madre, il giardino si anima. Ella sta presso un rosario...» (*Diari*, 72). La visita alla casa di Goethe assume improvvisamente un altro aspetto. Kafka vede, adesso, la casa di Goethe attraverso Margarethe. Kafka è attratto da Margarethe perché lei ha a che fare, in qualche modo, con Goethe. Ma questo, ancora, neanche Kafka lo sa. La corsa della ragazza è stata così inaspettata e improvvisa come la corsa di un levriero! Impossibile fotografarla, impossibile dire che cos'era, impossibile interpretarla: «Del ricordo che ho di quella corsa fa parte il calco in gesso d'un levriero che è in fondo alle scale», (*Diari*, 72).

La descrizione si allontana o si avvicina a Margarethe. Descrizioni di cose quando lei non c'è. Descrizioni che assomigliano a un guardare dappertutto in cerca di lei e della sua voce, incontrando solo cose. Poi se lei compare o si sente la sua voce, la descrizione all'improvviso lascia stare le cose e salta dalle cose a lei con un balzo.

Nei giorni successivi, lo sguardo di Kafka è sempre distolto dalla presenza o dall'assenza di Margarethe. Nella casa di Goethe o nella casa di Listz, Kafka è «Alla continua ricerca di un'occasione per parlare con lei» (*Diari*, 74).

**XXIV**

Quando le descrizioni si allontanano da Margarethe, perché lei non c'è, né si sente la sua voce, allora la frase è corta e spesso non ha neanche il verbo. Periodi corti e senza verbi, come un'elenco di cose. Quando invece lei è nelle vicinanze, allora la frase sembra farsi largo in mezzo alle cose per arrivare a lei. Qui ci sono i verbi, perché bisogna capire quali sono le intenzioni di Margarethe, e cioè se anche lei pensa a lui oppure no.

Quando il pensiero di Margarethe si allontana, allora anche le descrizioni riprendono a respirare, la frase si allunga, prende coraggio, si allontana anch'essa. Perde il carattere elencatorio. Quando invece la ragazza riappare, la frase allora diventa corta, perde coraggio, non si allontana.

XXV

Venerdì 5 luglio, c'era da aspettarselo, compare nel Diario il nome di Mignon, l'indimenticabile bambina del *Wilhelm Meister* goethiano. Era spuntata all'improvviso, l'altro giorno, forse proprio mentre Kafka stava pensando, seduto sulle scale: Chissà se adesso spuntasse Mignon! - e in quel preciso momento era passata di corsa Margarethe che rincorreva la sua sorellina. Da dove era spuntata? Ma da un libro di Goethe, naturalmente! Quindi, seguendola, corteggiandola, chissà che non condurrà Kafka da qualche parte della casa o del giardino dove Goethe se ne sta seduto a contemplare il tempo che passa!

XXVI

«Nel Karlsplatz fanciulli intorno a me. Si parla di marina. Serietà dei fanciulli. Descrizione di naufragi. Superiorità dei fanciulli. Promessa d'una palla. Distribuzione dei biscotti. Concerto nel giardino: *Car-men*. Ne sono tutto compenetrato» (*Diari*, 76).

XXVII

Fine delle interpretazioni su Margarethe: «Certamente non mi ama, ma ha qualche rispetto per me... Domani alle undici davanti alla casa di Goethe. Può essere soltanto una scusa poiché deve cucinare, e poi: davanti alla casa di Goethe!» (*Diari*, 78). Si ritorna davanti alla casa di Goethe, davanti alla tristezza delle camere vuote, delle sedie vuote. Margarethe si deve occupare della cucina. Per questo farà tardi,

non prima delle undici. La cucina viene prima di qualsiasi pagina di Goethe. Quando Kafka si fa fotografare (**foto 1**) sulla panca nel giardino di Goethe, è seduto su un bracciolo e dalla parte opposta si vede Margarethe. Kafka ha un atteggiamento da fratello maggiore. Invece è innamorato come si può essere innamorati di una ragazza che corre spensierata come Mignon nel *Wilhelm Meister*.

XXVIII

«25 febbraio. Tenere stretto da oggi il diario! Scrivere regolarmente! Non rinunciare a me stesso! Anche se la redenzione non viene, voglio però esserne degno ad ogni momento» (*Diari*, 318)

XXIX

Kafka è a Zürau per curare la tubercolosi che gli è stata diagnosticata nell'estate del 1917.

Nella foto (**foto 2**) Kafka è con la sorella Ottila davanti all'ingresso malandato di un edificio. L'ingresso è un portone basso da cui si intravede l'interno dell'edificio che si apre dall'altro lato con un'altro portone, che si apre a sua volta all'esterno su un albero e una casa. Ottila è sul gradino superiore del portone, Kafka su quello inferiore. Ottila è proprio sotto l'architrave del portone. Tra la sua testa e l'architrave ci saranno appena 40-50 centimetri. Kafka è sul gradino inferiore. Se Kafka dovesse salire sul gradino superiore, dove sta Ottila, sicuramente il suo cappello toccherebbe contro l'architrave. Dunque, portone basso, per Kafka, come i portoni dei suoi racconti.

Il viso di Kafka *trasmette* un sorriso. Ottila invece lo accenna soltanto. Il volto di Kafka non lascia pensare alle opere letterarie che ha scritto e che sta scrivendo. Non solo non lascia trapelare nulla, ma è come se nulla ci fosse, nessun quaderno, nessun racconto, nessun romanzo. Entrambe le mani affondate nelle tasche del cappotto, come se Kafka volesse entrarci con tutto il corpo spofondandoci dentro. Non trapela una parola. Il suo sorriso familiare, ci fa pensare che per tutta la giornata è stato sereno e fiducioso e che anche ieri era così e anche domani sarà così.

I suoi quaderni, in quel momento, stanno nella sua casa di Zürau, poco distante dal luogo della fotografia. Ma dobbiamo fare un grosso sforzo per supporli non tanto



lontano. Per il momento il suo corpo è fuori dai suoi quaderni.

La figura di Kafka è una normale figura di Vicepresidente di un ufficio, L'Istituto per le Assicurazioni sugli Infortuni del Lavoro. Ma a guardare bene, la parte ufficiale di Kafka è rappresentata dal lungo cappotto, e soprattutto da come esso calza bene, sicuramente un cappotto su misura, disegnato e tagliato per le spalle, le braccia, il busto, la schiena di Kafka. La testa invece sporge leggermente in avanti, come se volesse, con il suo sporgere, rompere la simmetria rispetto al cappotto. Ma quando scendiamo in basso e raggiungiamo le scarpe notiamo qualcosa che sta, dispettosamente, fuori posto. Il piede destro di Kafka, infatti, sporge pericolosamente dallo scalino. A questo punto l'intera figura, a cui il cappotto su misura dava un'aria di estremo equilibrio, diventa improvvisamente precaria, le viene a mancare, improvvisamente, un punto d'appoggio. Il piede sporgente contrasta fortemente con l'equilibrio del cappotto su misura. Il piede destro sembra voler andare da un'altra parte, e la testa vorrebbe assecondarlo. Ma il cappotto e le mani dentro le tasche vogliono stare vicino a Ottla. Anche Ottla ha le mani in tasca al cappotto. E' come un'abbraccio tra i due fratelli, un'abbraccio attraverso le mani nelle tasche. Le mani di Kafka e di Ottla sono in sintonia, dicono la stessa cosa, vogliono la stessa cosa, fanno la stessa cosa.

Ma il piede sporgente è un indizio che quel corpo, quel sorriso, quelle mani sprofondiate nelle tasche del cappotto, stanno, in quel momento, pensando. Stanno scrivendo. Stanno mandando segnali ai quaderni, poco distanti da quel luogo. Forse Kafka pensava a quella foto quando scriverà, nel 1919, il racconto breve *Un colpo contro il portone*. Protagonisti del racconto il narratore e sua sorella.

Con quel piede che poggia male sullo scalino, quasi pronto a scendere appena il fotografo avrà finito, Kafka sembra in grande imbarazzo rispetto al portone spalancato dietro di lui. Lui cerca di non far trapelare nulla di quell'imbarazzo, anzi la sua figura è serena, come durante una passeggiata. Ma questa serenità, come un tallone d'Achille, viene tradita da quel piede destro, che sembra ansioso di scendere giù dal gradino e allontanarsi al più presto da quel portone.

E' come se il corpo di Kafka si presentasse sdoppiato, come la sua scrittura. Il piede che vorrebbe scendere dal gradino e allontanarsi dal portone, il corpo invece, dentro il cappotto su misura, che posa per la fotografia. Kafka che fa a gara con la fotografia. Kafka e lo sdoppiamento. Kafka e il comico. Kafka con il piede che inciampa nei particolari. La testa, nella fotografia, è a metà strada, nel mezzo dell'indecisione tra la posa statica della fotografia e la dinamicità della scrittura e del pensiero che vorrebbero scendere dal gradino, cambiare direzione, proseguire dietro l'angolo. La testa asseconda tanto il piede quanto Ottla, indecisa tra il rimanere e l'andare, il non pensare e il pensare. Il piede che sporge, inoltre, sporge con esitazione. Dopo essere uscito fuori dallo scalino, sembra rientrare, appena in tempo per evitare il movimento e che la fotografia esca male. Sembra che Kafka vada a cercare volontariamente questa posizione. Infatti la gamba sinistra, in secondo piano, è un po' arretrata rispetto alla gamba destra, come se la gamba destra se l'andasse proprio a cercare quella sporgenza. Forse il gradino non è sufficientemente largo per tenerci comodamente tutti e due i piedi? Kafka sembra dire: ecco, quassù, su questa punta, sono salvo, anche se in equilibrio precario. Sdoppiato, ma salvo. Forse a quella foto pensa Kafka quando scrive, proprio a Zürau, il 12 novembre 1917: «Capire quale fortuna sia per te che il terreno sul quale stai ritto non possa essere più largo dello spazio coperto dai tuoi piedi» (F. Kafka, *Quaderni in ottavo*, Milano, Mondadori, 1988, p. 80).

XXX

(Foto 3) E' sempre una foto con Ottla. Ottla è la sorella preferita di Kafka. Si vede che quando Kafka sta con Ottla, il suo corpo si sente libero di scomporsi, e scomponendosi lasciar trapelare l'idea che neanche la fotografia si può sottrarre allo sdoppiamento. La fotografia come la scrittura. Vicino a Ottla Kafka ritrova se stesso, non nasconde le sue debolezze, le sue asimmetrie, le sue incertezze rispetto ai punti d'appoggio, le sue indecisioni e le sue risoluzioni. In questa foto Kafka sembra cercare un appoggio oltre la colonna. E oltre la colonna c'è Ottla, ferma sullo stesso asse architettonico. La mano sinistra di Kafka è come schiacciata dal peso lieve e fragile del corpo. La mano destra invece si afferra



alla sinistra, ma non c'è molta confidenza tra le due mani. Entrambe sembrano provenire da due corpi diversi. A proposito delle mani, nei *Quaderni in ottavo*, Kafka scrive: "Le mie due mani cominciarono una lotta. Chiusero con un tonfo il libro che avevo letto fino a quel momento e lo spinsero in là, perché non intralciasse. Poi mi fecero un saluto e mi elessero arbitro dell'incontro... Come speri, polso sinistro, di resistere a lungo a quello destro, così potente? Di reggere, con le tue dita da fanciulla, alla morsa delle altre cinque? ... Se, alla vista di quella situazione disperata, non mi venisse il pensiero liberatore che sono le mie stesse mani a combattersi tra loro, e che, con un lieve movimento, le posso separare... giacciono l'una sopra l'altra, la destra accarezza il dorso della sinistra e io, arbitro disonesto, faccio di sì col capo approvando". (*Quaderni in ottavo*, p. 68-69)

Dalle mani alle gambe. Le gambe sono in posizione obliqua. La gamba destra disegna una linea perfettamente dritta, la gamba sinistra è piegata leggermente all'altezza del ginocchio. Entrambe a una distanza di sicurezza dalla colonna. Kafka è in una posizione di corsa in curva e sorride perché sta per superare Ottla. Ottla non partecipa al gioco del fratello e perciò si lascerà prendere con facilità.

Chieti, aprile 2005