

LE BELLE LETTERE 26

Pro und contra. Anders e Kafka



Matteo Sarlo
Pro und contra
Anders e Kafka

Prefazione di *Luciano De Fiore*

Asterios Editore
Trieste, 2018

Prima edizione nella collana Le Belle Lettere: Marzo 2018

©Matteo Sarlo

©Asterios Abiblio Editore

posta: asterios.editore@asterios.it

www.asterios.it

I diritti di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo sono riservati.

STAMPATO IN UE

ISBN: 978-88-9313-072-1

Indice

AVVERTENZE, 9

Una lettura del Tempo della Fine, 11

PARTE PRIMA

ALDIQUA COME ALDILÀ

1. *Kafka deforma per constatare*, 15
2. *Kafka cambia i nomi*, 27
3. *Ciò che sbalordisce in Kafka:*
lo sbalorditivo non sbalordisce nessuno, 43
4. *Kafka dà immagini potenziate.*
Apologia di questa irrealizzazione, 55
5. *L'uomo è estraneo a se stesso e deve dar prova di se stesso*, 69
6. *L' Aldilà di Kafka è questo mondo.*
La sua vita è un arrivare per tutta la vita, 80
7. *Conseguenze dell'arrivo perpetuo*, 90
8. *Excursus sull'eroe negativo. «K.» è un Don Chisciotte*, 99
9. *Chi non abita nel mondo non ha abitudini e intende*
i costumi come decreti, 108
10. *La vita è un processo di autoaccumulazione della colpa.*
La coscienza gira in tondo, 120
11. *Kafka lascia delle brecce nel mondo murato.*
Donna e caso, 126
12. *Chi vuole arrivare non vuole andare in giro «liberamente».*
Perciò la libertà di Kafka è un incubo, 132
13. *La vita si compie come ripetizione. Il vivente è un prigioniero*
negativo: non chiuso dentro, ma chiuso fuori.
La colpa segue la pena, 133

PARTE SECONDA
NON SIMBOLI MA METAFORE

1. *Kafka non è né allegorista, né simbolista*, 135
2. *L'agnosticismo di Kafka è figlio dell'impotenza, perché l'impotente è disinformato*, 140

PARTE TERZA
LA MEDUSA

1. *Nel terrore il tempo resta sospeso. Perciò Kafka dà immagini*, 147
2. *In Kafka la bellezza è gorgonica*, 152

PARTE IV
ATEISMO CHE SI VERGOGNA

1. *Kafka fa parte della storia dell'ateismo che si vergogna*, 157
2. *Kafka permette l'irreligiosità e si assicura una positività minima*, 164
3. *Kafka rappresenta un ritualismo senza rituale*, 166
4. *La chiamata senza colui che chiama. Per Kafka Dio è morto. La morte di Dio è per Kafka un fatto religioso*, 172
5. *Kafka è un marcionista. Crede in un Dio malvagio, non in nessun Dio. Trasforma l'immorale nel sovramorale*, 182

Bibliografia, 189

AVVERTENZE

Per l'analisi di questo commentario sono stati utilizzati, come strumento ricorrente, dizionari di lingua tedesca, dizionari di lingua italiana-tedesca, dizionari di lingua italiana. Se ne riporta qui l'elenco con le rispettive abbreviazioni.

Dizionario delle lingue italiana e tedesca a c. di Vladimiro Macchi, Sansoni, Firenze 1970. D'ora in poi in sigla =SM

Das große Wörterbuch der deutschen Sprache (in acht Bänden), hrsg. von G. Drosdowski, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 1993. D'ora in poi in sigla =D

Grande dizionario della lingua italiana, a c. di S. Battaglia, 2002. D'ora in poi in sigla =B

Nuovo dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano, (in 2 volumi) a c. di G. Rigutini O. Bulle, Tauchnitz, Leipzig-Hoepli, Milano 1905. D'ora in poi in sigla =RB

Di Jacob und Wilhelm Grimm (Hg.), *Deutsches Wörterbuch*. D'ora in poi in sigla =G

Una lettura del Tempo della Fine

Basta con le ciliegie. Da qualche tempo sembra placarsi l'onda che tendeva a leggere l'opera del filosofo tedesco alla luce della sua vicenda sentimentale con Hannah Arendt, sua prima moglie. Smontata quella lente deformante, il pensiero di Anders ci viene restituito senza apparire esso stesso «antiquato» e smettendo di essere l'«Altro».

Per quale ragione gli fu tributato nel 1992 il Premio Sigmund Freud, poco prima che morisse? La motivazione recita: per la sua critica cultural-filosofica del presente, capace d'inquadrare – con passione e insieme con precisione – la posizione, determinata dalla tecnologia, dell'uomo nel nostro mondo. Dopo Auschwitz e dopo Hiroshima. Un mondo dopo l'umanesimo e la sua sconfitta, dominato da tecnica e violenza. Più ancora, il riconoscimento premiava allora probabilmente – nel nome di Freud – quel “principio-disperazione” che Anders aveva formulato e difeso, non negandosi ad alcun confronto, dialogando con Ernst Bloch e con Hans Jonas. Perché se è possibile provare speranza e incarnare politicamente la responsabilità, la paura resta pur sempre la passione che più s'intona ad una libertà ormai malata, ferita.

Anders, stando alla motivazione del Premio, sembrava essersi ormai alzato definitivamente dalla sua scrivania filosofica. Già Heidegger gli aveva rimproverato un'eccessiva fascinazione per la praxis. Ed in effetti, fin dagli anni Sessanta il suo impegno incessante nel Tribunale Russell, nell'opposizione alla guerra in Vietnam, nel movimento non violento e pacifista sembravano averlo distolto dagli studi teoretici e letterari, mettendo come tra parentesi la sua opera a cavallo del conflitto. Sintetizzata

nei due poderosi volumi de *L'uomo è antiquato* (1956), il cui sottotitolo già dichiarava eloquentemente il suo programma anche per gli anni a venire: *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*. Una ricerca accurata, per quanto non sistematica, sulla disumanizzazione dell'odierno Prometeo "dislivellato": l'uomo aveva ormai dato prova di essere capace di essere superiore, ma anche inferiore a sé stesso. Come se il suo personale pantheon filosofico al quale doveva la sua formazione – Husserl, Cassirer e Heidegger – costituisse un capitolo superato, un'ombrosa preistoria.

Il lavoro di Matteo Sarlo riprende invece un frutto maturo, ma non tardivo, dello Anders forse ancor oggi meno conosciuto, non rapito da quelle "cose dell'oggi" sulle quali pure si esercitò con un acutissimo spirito critico al punto da affascinare, qui in Italia, figure come Norberto Bobbio o Renato Solmi. Sarlo riprende un saggio del '51, dedicato a Franz Kafka. Ma attenzione, già il titolo – come nelle altre opere di Anders – è una dichiarazione d'intenti: *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*. Si capisce dunque subito che il saggio non si assocerà alle lodi che il mondo letterario aveva universalmente tributato – con rare, note eccezioni – allo scrittore praghese, morto a soli quarant'anni, dopo la sua tardiva scoperta. Ci sono anche i contra. E si scopre, se si avrà la pazienza di seguire Sarlo nell'analisi, entrando con lui nella trama stessa del saggio, che la lettura che Anders ne offre è assolutamente controcorrente. Intanto, fatta salva la qualità letteraria della scrittura, all'intellettuale viennese interessa anzitutto capire perché mai l'autore del *Processo* avesse scelto di "capovolgere la realtà": di fare della trascendenza l'al di qua. E, di conseguenza, del mondo l'al di là. Ancora una volta, "infedele alla linea", Anders prova a dimostrare che questo rovesciamento ha conseguenze anche sul mondo etico di Kafka: perché insieme al mondo, si scambiano di posizione anche colpa e pena. Al punto che l'opera di Kafka eleverebbe la subordinazione a norma etica. Tanto, se la realtà è trascendente, siamo già in paradiso. Il nulla kafkiano, rilevato da Lukács, non è umano. E quindi non può che essere divino. Tutto sarebbe originato da un cieco desiderio di "uniformazione" dell'autore della *Metamorfosi* ad un mondo che lo respingeva, al punto da delineare

la grammatica di una “sintassi dell’illibertà”. Anche in questo saggio riemergerebbe allora un aspetto politico dell’opera kafkiana, e proprio riguardo il rapporto assai sensibile tra uomo e potere.

È il timore dell’illibertà la vera questione che si pone dopo la Seconda guerra. Nonostante tutto, Anders non resisterà a scrivere di nuovo di letteratura, specie su Beckett, Kafka e Beckett, gli stessi autori al centro dell’attenzione del fondatore della Scuola di Budapest. Lukács aveva concesso qualcosa d’importante a Kafka, opponendo esplicitamente la forza della sua rivolta contro la deformazione mostruosa della condizione umana a ciò che considerava l’assoggettamento ai limiti del compiaciuto di Beckett alla negatività del mondo contemporaneo. Ma si trattava ormai solo di un’incursione: l’attenzione di Anders, di lì in avanti, sarà ricatturata dal “mondo a domicilio”, da quei dispositivi – come la televisione, e fu il primo a coglierne gli aspetti omologanti – che privano l’uomo di esperienza e lo asserviscono in un’“iconomania” che, solo pochi anni dopo e con categorie solo un po’ dissimili, anche Pier Paolo Pasolini e Guy Debord vollero denunciare.

Se la produzione capitalistica è costretta, sostiene Anders, a liberarsi dei propri prodotti, avendo cura che vengano venduti e consumati, o con altro termine: liquidati, non è però questa la fine che fa Kafka, nel saggio. Kafka va letto a fondo e con piacere, e capito.

Luciano De Fiore

PARTE PRIMA
ALDIQUA COME ALDILÀ

§1. *Kafka deforma per constatare*¹

Il titolo generale allude chiaramente a un rovesciamento. Il sottotitolo spiega questo rovesciamento in termini più linguistici e, quindi, di tecnica letteraria. Soffermiamoci su questa distinzione. I due avverbi *diesseits* e *jenseits* del titolo sono chiaramente usati come sostantivi, cosa perfettamente normale in lingua tedesca. Ma la coppia ha anche un significato metafisico, potremmo anzi dire, onto-teologico. Per definizione *jenseits* indica l'altrove, il mondo dietro al mondo. Con *Jenseits* si possono citare molti esempi. Tra questi particolarmente significativa è l'espressione, *ins Jenseits abberufen werden* che equivale a «morire, passare a miglior vita»². Secondo il Rigutini-Bulle, la cui prima edizione risale al 1896, dunque un dizionario che ha il pregio, di non poca rilevanza, di testimoniare più da vicino il tedesco contemporaneo di Anders, nato nel 1902, sotto la voce *abberufen* viene citata l'espressione *aus die-*

¹ *Diesseits als Jenseits. Kafka entstellt, um festzustellen*. Il testo italiano di riferimento è G. Anders, *Kafka pro e contro. I documenti del processo*, a c. di B. Maj, trad. it. di P. Gnani e S. Dalena, Quodlibet, Macerata 2006 (d'ora in poi in nota = K). Si tratta di una nuova edizione con aggiunte del testo pubblicato da G. Corbo & C., Ferrara 1989. Il testo originale di riferimento è G. Anders, *Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen*, Beck, München 1972⁴(1951¹ – d'ora in poi in nota = KPC).

² Cfr. SM. alle voci *jenseit*, *jenseits*, *Jenseits*.

ser *Zeitlichkeit abberufen werden*, «uscire fuori dalla temporalità». Nozione, quella di *Zeitlichkeit*, di spiccata rilevanza filosofica.

Nel suo uso sostantivato *Jenseits* indica dunque nient'altro che l'oltretomba, l'aldilà, il mondo celeste, quello che potremmo chiamare anche *anderswo*, la trascendenza rispetto al terreno – trascendenza che può essere intesa in senso teologico, metafisico e anche politico. Da quest'ultimo punto di vista è evidente, infatti, che è un pensiero dell'aldilà ad alimentare il filone che definiamo utopico, poiché il non-luogo dell'utopia di per sé trascende “questo” mondo. Quindi, se l'aldilà di questo mondo viene considerato come aldilà, il presupposto della relazione onto-teologica, cioè la relazione triangolare soggetto-dio-mondo, è completamente rovesciato. Vedremo più avanti, nel corso di questo commento, quali punti di contatto questo pensiero possa avere con altri scrittori o pensatori. Dal punto di vista strettamente linguistico la coppia *diesseits/jenseits* sostituisce la coppia più antica *hüben/drüben*³, da cui però, per spettro semantico, non differisce in nulla. Non è inutile ricordare l'importanza che l'avverbio spaziale *jenseits* riveste nella filosofia tedesca, in particolare in uno dei grandi esponenti della cosiddetta frattura rivoluzionaria del diciannovesimo secolo⁴, Friedrich Nietzsche. Il riferimento va all'importante opera del 1886, *Jenseits von Gute und Böse*⁵.

Riassumendo, il titolo generale del primo capitolo contiene di per sé una fondamentale linea interpretativa. E poiché è noto, come del resto Anders stesso sa, che le linee interpretative su Kafka sono diverse e differenziate, sarà nostro compito precisare l'esatta fisionomia di questa

³ Secondo D. *hüben* è usato solo in opposizione a *drüben*, il cui traduce primario secondo SM. è “al di là”, da un senso più strettamente topologico (*drüben liegt ein See*, dall'altra parte c'è un lago) a quello topologico-teologico: “nell'altra vita”, “all'altro mondo”, “nell'aldilà”. Si richiama qui un uso di *Drüber* anche nel racconto *Von den Gleichnissen* di Kafka.

⁴ Cfr. K. Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts. Marx und Kierkegaard Da Hegel a Nietzsche*. trad. it. di G. Colli, *La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Einaudi, Torino, 1959.

⁵ F. Nietzsche, *Jenseits von Gute und Böse*, G. Naumann, Lipsia 1886. Cfr. *Al di là del bene e del male*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, 1977. Fa ovviamente parte della celebre edizione critica dell'opera di Nietzsche a c. di G. Colli e M. Montinari.

traccia da lui delineata⁶. Quello che ci sta dicendo è, in altri termini, che la visione kafkiana del mondo è una visione radicalmente immanentistica, una *Theologie ohne Gott*, cioè una teologia senza Dio – titolo della conferenza tenuta da Anders a Parigi nel 1934, in occasione del decennale della morte di Franz Kafka. Non è inutile osservare che si tratta dello stesso anno del ben noto saggio di Walter Benjamin sullo stesso Kafka⁷. E la coppia teoreticamente centrale è, naturalmente, quella immanenza-trascendenza.

Il sottotitolo offre la dimostrazione che l'aldilà diventa l'aldiqua, cioè il rovesciamento tra dentro e fuori. Su questa linea Anders sottolinea, a ragione, che i personaggi di Kafka devono “entrare nel mondo”, non uscirne. Dal punto di vista linguistico, i due verbi del sottotitolo – *Kafka entstellt, um festzustellen*⁸ – sono due composti del verbo *stellen*, il cui traduce base in italiano è “porre”. Il verbo *entstellen* offre una gamma di significati che va da «alterare, cambiare, contraffare», a «sfigurare, deformare, deturpare», sino al più metaforico «travisare e falsare»⁹. *Feststellen* è invece osservare per rilevare qualcosa, accertare, stabilire. Per esempio l'espressione *Jds. Personalien feststellen* è accertare le generalità di qualcuno. Ma il suo uso è esteso perfino al dimostrare o provare l'innocenza di qualcuno: *jds. Unschuld feststellen*. Ma è la sua vicinanza sinonimica con il verbo *bestimmen* che ci introduce nella sfera dello stabilire, determinare, definire, fissare, più in linea con l'uso rafforzato dell'aggettivo *fest*¹⁰, il cui spettro semantico sta nell'area del solido, robusto, fisso¹¹. In sostanza, dunque, il problema è dove Kafka pone i personaggi.

⁶ L'esistenza di queste linee interpretative tra loro differenziate è un tale dato di fatto ermeneutico che lo si riscontra già nella voce “Kafka” del *Dizionario critico della letteratura tedesca* a c. di S. Lupi, Utet, Torino 1976. A questo proposito, si deve tenere conto del fatto che l'opera di Kafka ha costituito un'importante linea di divisione all'interno dell'estetica marxista.

⁷ W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, articolo scritto per la *Jüdische Rundschau*, la più importante rivista ebraica del tempo. Trad. it. a c. di R. Solmi in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 273-305

⁸ KPC, p.9

⁹ SM.

¹⁰ SM.

In effetti i personaggi di Kafka appaiono sempre *deplacé*. Un esempio lampante è la sequenza iniziale di *Der Prozeß*, in cui Joseph K., che è inizialmente disteso sul letto, poi si siede sul letto e in fine si alza. In altre parole è letteralmente “buttato fuori dal letto”. Ma il letto è un luogo per eccellenza della sovranità personale, perciò Joseph K. è stato “detronizzato”. Ovviamente il letto è anche metonimia del mondo conosciuto.

Il testo vero e proprio inizia con un esordio narrativo, stilema che lo avvicina agli attacchi di Walter Benjamin:

Der Mönch Maximus Planudes, der im 14. Jahrhundert die unter dem Namen Aesop laufenden Fabeln ediert hat, berichtet, Aesops Gesicht sei monströs häßlich, ja bis zur Unkenntlichkeit deformiert gewesen. – Aesop selbst hätte keine bessere Fabel über die Fabel erfinden können: denn Fabelwahrheiten entspringen der Entstellung¹².

Maximus Planudes¹³ è stato un importante linguista e grammatico bizantino nato nell’attuale Anatolia durante la seconda metà del XIII secolo.

¹¹ È bene tener presente la polisemicità di quelli che certamente costituiscono il maggiore punto di forza della lingua tedesca, vale a dire l’immenso bacino di *Verhältniswörter* – cioè preposizioni ma meglio restare alla lettera, parole che creano relazioni: spaziali, temporali, modali, causali. *Ent-* è il calco del *de* latino, che l’italiano alle volte riesce a mantenere, altre è costretto a sostituire con una *s* privativa, come è proprio il caso del traduce italiano di *entstellen*, che alla lettera richiederebbe uno stranissimo *depiazzare*, ma che ripiega su un più blando *spiazzare*. Soltanto con *déplacer*, traduce francese, si è più in linea con il titolo generale: si tratta appunto di un problema spaziale.

¹² «Il monaco Massimo Planude, che pubblicò nel XIV secolo le favole circolanti con il nome di Esopo, racconta che il volto di Esopo fosse mostruosamente brutto, anzi deformato fino all’irriconeoscibilità. Esopo stesso non avrebbe potuto inventare una migliore favola sulla favola: poiché le verità della favola scaturiscono dalla deformazione». K, 9.

¹³ Cfr. Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stoccarda, 1894, volume XX.2, pp. 2202-2253, la quale fornisce il seguente elenco dei titoli delle opere di Planudes divisi per argomento; per gli scritti teologici: *Peri tes ekporeuseos tou agiou pneumatou*; *Logos peri pisteos*; *eis ten Teosomon taphen*; *egkomion eis Petron xai Maulon*; *Egkomion eis Diomedem*; *Basilikos*. Per gli scritti di grammatica: *peri grammatikes*, *peri Suntaxeos*; *peri metabatikon kai ametabaton rematon*; *Attikismoï*; *Antistoikiaï*. Altri scritti: *Xeimonos egkomion*; testi matematici; lettere; poesie; storie di santi: storie di luoghi sacri; storie di immagini sacre; storie di altri oggetti religiosi; Preghiere e Contem-

Secondo la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, tutto ciò che sappiamo della sua vita lo dobbiamo al bizantinista e filologo di fine ottocento Max Treu. Planudes scrive di tutto. Biografie, traduzioni, testi di matematica, testi di grammatica e testi di sintassi. Con la scrematura che il tempo inevitabilmente compie, ponendo senza volere le cose, le persone e le loro opere come su una enorme gradinata incolore che percorriamo partendo dalla cima – in alto allora quel che è rimasto, più in basso le cose perdute e quel che andrà scomparendo – i suoi lavori più celebri divennero una raccolta di poesia che va sotto il nome di *Antologia*, una traduzione del commento di Macrobio al *Somnius Scipionis* di Cicerone e una biografia di Esopo. I suoi lavori sono stati usati anche con scopo didattico e accademico. Ed è proprio questo elemento che qui importa far rilevare.

La funzione che tale citazione di Planudes svolge, in apertura di testo, è sottile e duplice. A prima vista sembrerebbe soltanto un ponte con Esopo, una cerniera; Planudes in qualità di semplice «reporter» – lettura peraltro confermata linguisticamente dall'uso del verbo *berichten* (*ein Bericht* è proprio un «reportage») e dal verbo *sein* declinato al congiuntivo primo (utilizzato nella lingua tedesca, quasi esclusivamente ormai in quella scritta, per indicare precisamente un'informazione indiretta) – che ci riferisca della deformità del volto del grande scrittore di favole, e, ne consegua, che ci addentri nella sfera semantica della deformazione. Eppure a ben vedere, carsicamente e simultaneamente, sul piano ermeneutico il riferimento apre la strada al campo linguistico-concettuale del *didaktisch*, aggettivo che scegliamo di tradurre più che con «didattico», come è nella traduzione italiana¹⁴, con «didascalico», in ra-

plazioni; un idillio; un testo su Esiodo, uno su Sofocle e Euripide, su Teocrito, Trifiodoro, Esopo, Plutarco, Filostrato, Euclide. Per le raccolte: *Corpus Rhetoricum*; *Sunagogè*; un'Antologia; Proverbi. Per le traduzioni: Agostino, *de trinitate*; Agostino, *De duodecim abusivorum gradibus*; Boezio, *De consolatione philosophiae*; Catone, *Dicta*; Donato; Macrobio, *Commentum in Somnium Scipionis*; Ovidio; *Metamorphoses*; Ovidio, *Heroides*.

¹⁴ La traduzione di *didaktisch* con didattico, scelta in K. è assolutamente corretta, tuttavia, in virtù della totale complementarietà sinonimica tra didattico e didascalico e in virtù di un genere letterario ben preciso che prende il nome di «didascalico», si sceglie qui per questa ulteriore possibilità traduttiva.

gione dell'assonanza con l'esistenza del corrispondente genere poetico-letterario. Tema, quello del *didaktisch*, che sarà importante poche pagine più tardi quando Anders farà di Kafka, Esopo e Brecht un tutt'uno, proprio in virtù del Minimo Comun Denominatore «funzione didascalica» dell'arte⁴⁵. Ciò si pone in linea, e anzi ribadisce ulteriormente, il senso di *feststellen*.

Quel che Anders per ora riporta è già un suo valore alla seconda potenza: didascalicismo dei testi di Planudes e didascalicismo morale delle favole di Esopo. La chiusa del capoverso poggia sul sostantivo *Entstehung*, creando un'evidente connessione con il sottotitolo. La connessione tra Planudes, un grammatico, ed Esopo, uno scrittore di favole, apre la strada all'indagine su Kafka, che ricordiamo si propone sin dal titolo (*Pro und contra*) e dalla *Vorbermerkung*, come una indagine di tipo giudiziario: la verità delle favole emerge dalla deformazione, scrive Anders. Evidentemente proprio quel nesso tra la deformazione, il rovesciamento e l'arte guida l'indagine dell'"avvocato Günther Anders", che assume il ruolo sia di difesa che di accusa. E infatti l'intero capoverso successivo poggia sulla nozione di *Verrücktheit*, che ha come primo traduttore italiano «follia». *Verrücken* è però spostare per cui tecnicamente il *verrückt*, cioè il folle, è uno «spostato». Non è insolita l'espressione tedesca

⁴⁵ Si rimanda una più ampia analisi riguardo il presunto carattere *didaktisch* di Kafka, all'altezza del paragrafo *Das bei Kafka Verblüffende: daß das Verblüffende niemanden verblüfft*. Si anticipano qui, per agevolare la lettura del lettore in seguito, soltanto le coordinate in cui chiaramente Anders si sta muovendo, vale a dire si trova in pieno dibattito interno all'estetica marxista. È cosa nota che almeno due grandi esponenti del marxismo teorico scrivono un'estetica, cioè Adorno e Lukács. In particolare qui si rintracciano similitudini con le riflessioni di quest'ultimo che, nel paragrafo *Kafka o Thomas Mann?*, all'interno di *Il significato attuale del realismo critico*, condanna apertamente il primo a tutto vantaggio del secondo. Il che, per Lukács, equivale a chiedersi: Avanguardismo o Realismo? La sua posizione è netta: Kafka trasforma l'*hic et nunc*, che traspare attraverso il carico di dettagli della sua scrittura al contrario di molti altri avanguardisti, in vuota allegoria, Mann, viceversa, rimane sempre immanente. L'uno, esempio dell'atteggiamento avanguardista, in fin dei conti non capisce la società borghese, l'altro, esempio dell'atteggiamento realista, va innalzando l'impalcatura di un palazzo letterario perfettamente adeguato ad essa.

du bist wohl verrückt? per dire a qualcuno «ma sei diventato matto?», ma anche, per usare un corrispettivo fraseologico italiano, «ti ha dato di volta il cervello?»¹⁶. Ne segue che Anders sta creando una potente sinonimia tra *entstellt* e *verrückt* e con ciò sta chiarendo il significato di *entstellt*.

Damit sind wir bei Kafka. Das Gesicht der Kafkaschen Welt scheint verrückt. Aber Kafka verrückt das scheinbar normale Aussehen unserer verrückten Welt, um ihre Verrücktheit sichtbar zu machen. Dieses verrückte Aussehen behandelt er aber zugleich als etwas völlig Normales; unbeschreibt dadurch sogar eben die verrückte Tatsache, daß die verrückte Welt als normal gilt¹⁷.

Con tutta evidenza l'opposizione *normal-verrückt* è di tipo psichiatrico. Il paziente steso sul lettino dell'analista è il mondo. La follia è il sintomo. Kafka non è l'analista, ma l'amico del malato che, riconoscendone i sintomi ormai in stadio avanzato, glieli mostra, glieli fa notare, ne sottolinea l'urgenza evidenziando lo stadio della malattia, la degenerazione che il corpo sta subendo a sua stessa insaputa – un po' come accade nei cartoni animati *Looney Tunes*, quando il povero Coyote correndo non si accorge del precipizio di fronte a sé. E procede velocissimo nella sua corsa. E anche quando il terreno del deserto sassoso sotto di lui scompare, continua nel vuoto – la testa dritta. Finché non ne avrà coscienza, finché non osserverà. E soltanto quando, infine, il suo sguardo si piegherà verso il basso, quando la sua vista si chinerà un poco, allora precipiterà in una caduta di centinaia di metri, imprimendo nella pietra la sagoma di tutto il suo corpo, dita comprese.

Quel che Anders sostiene è chiaro e condivisibile: Kafka mostra la fol-

¹⁶ Cfr. Sm.

¹⁷ «E con questo siamo a Kafka. Il volto del mondo Kafkiano sembra s-postato (ver-rückt). Ma Kafka "s-posta" l'aspetto apparentemente normale del nostro mondo spostato per renderne visibile la follia. Ma al tempo stesso egli tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale.»

lia di questo mondo folle/spostato, gli dà coscienza della sua follia, che è ritenuta come normale. Descrive (*beschreibt*) il fatto folle (*die verrückte Tatsache*) che il mondo folle (*die verrückte Welt*) passi per normale (*als normal gilt*). È bene sottolineare che questo è un ulteriore aspetto del rovesciamento, filo rosso dell'intero capitolo: il mondo folle viene alla lettera spostato, rovesciato e considerato così come normale. La deformazione allora o *Entstellung*, quindi, allude ad una profonda *alterazione*, a partire da uno stadio quotidiano.

È interessante qui osservare che il dizionario italiano del Battaglia come quinto significato della voce «deformare», riporta la seguente definizione: «(figurato) rappresentare la realtà oggettiva conferendo al proprio linguaggio (sia nelle arti figurative sia nella letteratura), una particolare violenza, un'esasperazione estrema, rispetto a essa, che ne risulta come sconvolta e trasfigurata (ed è un procedimento tipico dell'arte moderna)». Questo significato di “sfiguramento” è molto vicino all'estetica dell'espressionismo. E in effetti è curioso che Anders, in questo primo paragrafo, scriva di deformazione senza nominare minimamente l'espressionismo. Tanto più che, se seguiamo la ricostruzione compiuta nel 1966 da Beda Allemann in *Ars Poetica*¹⁸, la discrepanza tra linguaggio e mondo riporta come data di nascita il 18 ottobre 1902, anno di pubblicazione della *Brief von Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal. Ovviamente questo testo stesso risale al *Cratilo* di Platone, che viene rifiutato per tentare una linea alternativa con Seneca e Cicerone¹⁹.

¹⁸ B. Allemann, *Ars poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik, Wissenschaftliche Buchges*, Darmstadt 1966. Un'antologia poetica che parte dal 1902, con *Ein Brief* di Hugo von Hofmannsthal, sino al 1960, con *Der Meridian* di Celan. La lettera è indirizzata a Francesco Bacone ma è in realtà un monologo. Il giovane Lord Chandos percepisce come non più sanabile il divario tra lingua e mondo. «Mein Fall ist in Kürze dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen» nella tr. it. di Heinrich F. Fleck, *La fonte letteraria Edizioni*, 2004: “il caso in breve è questo: ho smarrito del tutto la facoltà di pensare e parlare con logica su qualsiasi argomento”.

¹⁹ Si cita dalla versione Kindle nella traduzione di H.F.Fleck, *La fonte letteraria Edizioni*, 2004: «Tentai di uscire da questa condizione volgandomi all'antica spiritualità. Evitai Platone. Mi allontanava da lui la pericolosità dei suoi voli ideali, e pensai così di rivolgermi a

Per riassumere, Anders sta affermando che Kafka è lo scrittore paradigmatico di un mondo impazzito considerato come normale. Questo aspetto non è secondario, anzi è indicato come la vera e propria *Methode* di Kafka. Non è un'affermazione da poco. Seguire un metodo significa possedere un modo razionale, ordinato e coerente di procedere, secondo una norma o un criterio, per il conseguimento di un fine²⁰. La dichiarazione di Anders è una rischiosa e consapevole presa di posizione: nella scrittura di Kafka, in tutti i suoi racconti e nei suoi romanzi irrisolti, non pensati per la pubblicazione, ancora non ultimati per essere licenziati, persino in *Amerika*, forse il più incompiuto di tutti, Kafka seguirebbe una *Methode*.

L'atteggiamento di Anders ricorda quello di Polonius, il padre di Ophelia, quando, a proposito della follia di Hamlet dice: *Though this be madness, yet there is method (Hamlet 2,2)*. Metodo e follia (*Verrücktheit*), dunque. Stringerli assieme sembrerebbe solo un azzardo, una vertigine, un paradosso. Eppure quello che aveva capito Polonius, nascosto dietro ad un arazzo per ascoltare le parole del principe danese e i silenzi di Gertrude, è che l'intreccio tra i due, follia e metodo, è possibile. Agli occhi dell'interprete Anders questa è la strada che Kafka utilizza per un fine chiarissimo: rendere visibile la *Entstellung* del nostro mondo solo apparentemente normale.

Tuttavia il metodo kafkiano, scrive Anders ad inizio capoverso, è stato da sempre considerato come *undurchsichtig*, vale a dire «impenetrabile», cioè non afferrabile. Non circoscrivibile secondo un principio di ragione. Deriva da ciò una sequenza critica, apparentemente anonima, che in realtà si rivolge contro alcune delle più importanti letture di Kafka fino a quel momento, attribuibili a Max Brod, Thomas Mann e forse a quella di Lukács.

Statt dieser gar nicht so undurchsichtige Methode zu erkennen, sah man nur das Aparte im Gesicht seiner Welt. Und pries es als supranatural;

Seneca e Cicerone, a quella ben definita armonia, a quei concetti ben ordinati che confidavo potessero guarirmi».

²⁰ Cfr. B

oder als traumhaft; oder als mytisch; oder als symbolisch. Aber Kafka ist weder ein Geschmäcker noch ein Heiliger, noch ein Trüaume; noch ein Mythenschmied oder Symbolist, jendenfalls nichts von alledem in erster Linie. Sondern ein realistischer Fabeldichter. Einstellung als Methode sollte uns allen vertraut sein: die Moderne Naturwissenschaft bringt, um der Wirklichkeit auf den Zahn zu fühlen, ihren Gegenstand in eine *künstliche*, die *Experimentalsituation*.²¹

Con *traumhaft* Anders sta facendo sicuramente richiamo alla lettura di Thomas Mann. Con *supranatural* a quella di Max Brod. Con *symbolisch* forse a quella di Lukács. Kafka però non è né un santo, né un sognatore né un simbolista. Kafka, questa è la ferrea convinzione di Anders, è *ein realistischer Fabeldichter*, cioè «uno scrittore di favole realista». In effetti si può dire che parecchi racconti di Kafka abbiano la struttura di favole, anzi, di favole nere. Il modello è ovviamente *Die Verwandlung*, cioè *La metamorfosi*, ma si potrebbe citare anche *Das Urteil*, *La sentenza*. Va però osservato, proprio partendo dal titolo del più noto racconto di Kafka, che il motivo favolistico s'intreccia con quello della metamorfosi, i cui archetipi sono Ovidio e Apuleio. Qui Anders non lo nota, ma è evidente che si tratta di una tradizione letteraria non meno importante.

Tutto il capoverso si addensa dunque nella definizione di metodo. «Metodo» che viene considerato come «impenetrabile». In realtà la *Methode* di Kafka è più che comprensibile e penetrabile, è addirittura *vertraut*, che traduce il nostro «intimo, familiare». Alcuni esempi ci possono aiutare. *Mit jdm. vertraut werden* significa «diventare (amico) intimo di qualcuno». Se utilizzato con *sein*, e non con *werden*, lo spettro

²¹ K, *ibid.* «Invece di riconoscere che questo metodo non è così impenetrabile, si è visto soltanto ciò che è fuori dal comune, nel volto del suo mondo. E lo si è esaltato come soprannaturale; o come onirico; o come mitico; o come simbolico. Ma Kafka non è né un esteta, né un santone né un sognatore; e neppure un artefice di miti o un simbolista; in ogni caso, niente di tutto ciò in primo luogo. È invece uno scrittore di favole realista. La deformazione come metodo dovrebbe essere familiare a tutti noi: la scienza moderna, per saggiare la realtà, pone il suo oggetto in una situazione *artificiale*, la *situazione sperimentale*».

semantico vira verso la sfera della conoscenza pratica, dell'uso quotidiano: *vertraut mit etw. Sein* sta per «essere pratico di qualcosa, conoscere qualcosa»²². Dunque dire che la *Methode* di Kafka, lungi dall'essere *undurchsichtig*, è per noi qualcosa di *vertraut*, significa affermare che noi, noi moderni, abbiamo una certa familiarità con questo tipo di metodo, che ne abbiamo una conoscenza di ordine quotidiano. Siamo, in altri termini, prossimi a questo metodo, perché è esattamente il metodo sperimentale della scienza moderna. In altre parole Anders qui istituisce un parallelo di enorme portata tra il metodo della scienza moderna e il metodo kaffkiano. Per usare la logica che Aristotele segue, per esempio, nella *Rettorica* quando sottolinea che tratta delle passioni *endoxa*, ossia diremmo modernamente come *subtopics*, potremmo dire che in questo passaggio il *topics* dell'intero paragrafo è la *Methode* e il *subtopics* l'analogia con la *Naturwissenschaft*. Questa relazione spiega fino in fondo la *Entstellung*²³.

Con tutta evidenza Anders ha in mente il metodo utilizzato per primi da Bacon e Galileo, basato sulla diretta osservazione e sulla verifica sperimentale dei fenomeni naturali. L'analogia è la seguente: come la scienza moderna, per decodificare la realtà, pone l'oggetto di cui tratta in una situazione particolare, cioè la situazione sperimentale, così fa Kafka con i suoi personaggi. L'analogia è coraggiosa e acuta. Tuttavia questa non è il tipo di scienza "moderna" nel 1951. Einstein aveva già pubblicato nel 1905 sugli *Annalen der Physik* i tre articoli con cui dimostrava la granularità della materia, la relatività ristretta, e la granularità della luce, – definendo così i presupposti per la Relatività generale e compiendo un notevole balzo in avanti rispetto al mondo newtoniano.

²² Cfr. SM

²³ Va chiarito che nel dire che un dato argomento, che può avere un primato assoluto, può divenire *subtopics* a seconda dell'angolo di visione. È il caso dell'idea di Bene che, pur essendo di primaria importanza, addirittura di grado superiore all'Essere, nella *Politica* Aristotele lo tratta come *subtopic*. Nella premessa sottesa che ogni concetto è relativo e prende di volta in volta importanza a seconda da quale angolo visuale lo si va argomentando. Dunque affermare qui che *Entstellung* è *subtopics* non significa affermare che, in assoluto, il tema della «deformazione» sia meno importante di quello *Methode*.

Negli anni '20 un manipolo di trentenni – il danese Niels Bohr²⁴, l'inglese Paul Dirac²⁵ e il tedesco Werner Heisenberg – scoprirono che il tessuto più intimo della materia segue leggi incongruenti e opposte a quelle scoperte da Einstein²⁶.

Quando quindi Anders scrive che la *moderne Naturwissenschaft* è la scienza della *Experimentalsituation*, tra il 1946 e il 1951, istituisce un parallelo non sbagliato ma anacronistico e parziale. Riattualizzando la notevole intuizione di Anders, tra la *Methode* di Kafka e la *Methode* della scienza moderna, si potrebbe constatare un'eventuale somiglianza con il principio di indeterminazione di Heisenberg, del 1927. Allora l'analogia suonerebbe: come Kafka descrive il suo oggetto di prova, vale a dire l'umanità, e lo deforma, lo "sposta", così, dal momento che si osserva l'oggetto quantico, dal momento cioè che l'oggetto viene sottoposto ad analisi, esso scompare²⁷.

Subito dopo aggiunge che l'attuale letteratura, tranne Kafka e Brecht,

²⁴ Circa l'innovazione e i limiti dell'atomo di Bohr, di H. Kragh, *Niels Bohr and the Quantum Atom: The Bohr Model of Atomic Structure 1913-1925*, OUP Oxford, 2012.

²⁵ Su Dirac la bellissima biografia di G. Farmelo, *The Strangest Man. The Hidden Life of Paul Dirac, Quantum Genius*, Faber & Faber, 2009, trad. it. di F. Ieva e A. Villa, *L'uomo più strano del mondo. Vita segreta di Paul Dirac, il genio dei quanti*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

²⁶ Incredibilmente la Relatività, che spiega il comportamento di astri, galassie e universi, e la Meccanica quantistica, che spiega il comportamento dei componenti della materia subatomica, pure se completamente opposte l'una all'altra, sono entrambe scientificamente valide e funzionanti. Attualmente, il sacro Graal della fisica è trovare la legge che unisca la Relatività con la Quantistica. Oggi la principale teoria che tenta la saldatura tra le due va sotto il nome di «Teoria delle Stringhe». Questa però ha come difetto quella di dover necessariamente postulare numerose altre dimensioni rispetto alle nostre tre, di necessitare di universi paralleli, e di non essere completamente verificata dal punto di vista matematico. Un'altra risposta, più minoritaria ma più fondata matematicamente, che non richiede ulteriori dimensioni e universi paralleli per essere dimostrata, è la *Quantum Loop Gravity*.

²⁷ È chiaro che il grado di parentela tra Kafka e il "principio di Indeterminazione" di Werner Heisenberg è alla lontana. Tale principio, uno dei pilastri della meccanica quantistica, sostiene che non è possibile misurare simultaneamente certe coppie di osservabili - come la posizione e la quantità di moto, o l'energia e il tempo, con grado di precisione che superi un limite espresso in termini della costante di *Planck h*.

non è moderna. È doveroso notare che si tratta di un giudizio del tutto arbitrario. Certamente ha ragione sul punto “Brecht”, che pensa il suo teatro come un teatro che deve essere vicino al metodo sperimentale, anche se il suo modello è meno la fisica e più la sociologia. Ma Anders pubblica questo testo, come richiamato poco fa, nel 1951, e anche a voler risalire il più indietro possibile, cioè alla sua genesi primitiva nella forma di discorso per il decennale della morte di Kafka all’*Institut d’Etudes Germanique* di Parigi, l’*Ulysses* di Joyce era già uscito da 12 anni. Il teatro dell’assurdo di Beckett cominciava già ad essere diffuso e sicuramente lo era nel 1951 quando esce *Kafka Pro und Contra*. In più omette persino la prosa di Virginia Woolf.

La posta in gioco è qui nient’altro che la definizione di letteratura e di romanzo moderno. La citazione di Galsworthy è davvero fuori luogo e, si direbbe, faziosa. Dimostrare che la letteratura moderna non è moderna citando un autore nato nel 1867 e morto nel 1933, omettendo Beckett, Virginia Woolf, T.S. Eliot e, su tutti, James Joyce, è una sineddoche che ci sembra difficile da accettare.

§2. *Kafka cambia i nomi*²⁸

Se nel primo paragrafo Kafka è stato raffigurato sotto il cono di luce di un preambolo generale, ora Anders ne avvicina un aspetto specifico, particolare, ben delimitato, come se seguisse l’occhio di una telecamera che passa da una ripresa grandangolare ad un *close-up*²⁹: il tema dell’ebreo. Per molti studiosi, come è noto, questo tema costituisce il motivo principale della intera produzione letteraria. I primi esempi che Anders fornisce sono il romanzo *Das Schloß* e il racconto *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*.³⁰ Eppure Kafka non tratta del tema dell’Ebreo

²⁸ KPC p. 30. *Kafka tauft um*, K p. 10

²⁹ Il *close-up* è una particolare tecnica cinematografica che consiste non semplicemente in un primo piano ma nella messa in evidenza di un determinato dettaglio in primo piano.

³⁰ *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, Prager Presse, Praga, 1924. Trad. it.

“frontalmente”. Kafka, questa è la lettura di Anders, tratta dell’ebreo “obliquamente”. Kafka cambia i nomi, appunto. Rendendo molte parole maschere della parola “ebreo”. L’esempio è il racconto *Chinesische Mauer*³¹, dove la parola *Jude* occorre soltanto raramente in forma diretta, ma sempre dietro la parola *Chinese*.

Ein beträchtlicher Teil des Kafkaschen Werkes handelt vom Juden. So der Roman «Das Schloß», so die Mäusegeschichte «Josephine». Aber das Wort «Jude» kommt selten vor. Ja, in den «Chinesische Mauer» genannten Stücken ist das Wort «Jude» sogar durchweg durch das Wort «Chinesische» ersetzt. Warum vollzieht Kafka diesen, offenbar doch verdunkelnden, Namenstausch?³²

Dunque Kafka, per trattare del (suo) ebraismo, non descrive la situazione reale di una famiglia ebrea, come, in forma scandalosa, all’età di ventisei anni lo scrittore americano Philip Roth già nel suo primo racconto del 1959 *Goodbye Columbus*. Kafka descrive una situazione che apparentemente non ha niente a che fare con il mondo ebraico, ma sotto la quale, come la decriptazione di un codice, si nasconde la narrazione del mondo ebraico. È da notare come l’*Umtaufe* (il battezzare) del titolo, attraverso l’interrogativa che chiude il primo capoverso, si muti in un vero e proprio *Namenstausch* (uno scambio di nomi). Il battezzare, dunque, si chiarisce attraverso la nozione di “scambio”. E lo scambio, sia dal punto di vista concettuale sia da quanto suggerito linguisticamente dal titolo³³, allude all’idea del rovesciamento. La triangolazione portante,

di E. Pocar, *Giuseppina la cantante. Ossia il popolo dei topi* nel gruppo intitolato *Il digiunatore*, in *Tutti i Racconti*, Mondadori, Milano 2015 (1979’).

³¹ *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, Gustav Kiepenheuer, Berlin, 1931. *Durante la costruzione della muraglia cinese*, in *Tutti i Racconti*, Mondadori, Milano 2015 (1979’).

³² K, *ibid.* «Una parte considerevole dell’opera kafkiana tratta dell’ebreo. Così il romanzo *Il castello*, così la storia di topi *Giuseppina*. Ma la parola “ebreo” compare di rado. Anzi, nel racconto intitolato *Durante la costruzione della muraglia cinese* la parola “ebreo” è addirittura regolarmente sostituita dalla parola “cinese”. Perché Kafka attua questo scambio di nome, che crea evidentemente un mascheramento?» KPC, *ibid.*

³³ Com’è noto, la preposizione *um*, in funzione di prefisso verbale, indica sempre l’idea di una rivoluzione e di un rovesciamento.

considerando anche quanto detto nel primo paragrafo, diventa: rovesciamento-deformazione-scambio.

Ma perché Kafka andrebbe compiendo questo *Tausch* («scambio»)? Prima di dare una risposta, è utile osservare che nel campo semantico del *Tausch* c'è la *Täuschung*, l'«illusione» ma anche la «menzogna». Il problema della *Täuschung* è eminentemente kafkiano. Il sostantivo *Täuschung* ed il verbo *täuschen* – sia nella sua forma transitiva che in quella riflessiva *sich täuschen* – sono infatti le parole-chiave che l'intera parabola *Vor dem Gesetz*, assieme al relativo commento, è chiamata a spiegare. Le ricorrenze sono numerose, qui facciamo semplicemente rilevare quelle nei tre punti strategici del testo. Vale a dire il dialogo introduttivo alla parabola, la reazione di K. che dà avvio al commento, e il dialogo conclusivo del commento e della parabola:

«Täusche Dich nicht», sagte der Geistliche.

«Worin sollte ich mich denn täuschen?», fragte K³⁴.

Queste righe precedono il racconto. È evidente che l'intera narrazione dovrà chiarire la natura di questo inganno, di cui oltretutto, si dice poco dopo, si parla *in den einleitenden Schriften zum Gesetz* («negli Scritti che introducono alla Legge»).

«Der Türhüter hat also den Mann getäuscht», sagte K. sofort...³⁵

Questa è la replica di K., che costituisce l'avvio del commento alla parabola, dopo aver ascoltato l'intero racconto dal cappellano. L'uso del verbo *täuschen*, in forma attiva balza immediatamente agli occhi. L'intero commento tra *der Geistliche* e K. attraversa per intero tutti i possibili casi di inganno; è possibile infatti che *der Mann vom Lande* sia stato ingannato ma è anche possibile che ad essere ingannato sia stato *Der*

³⁴ «“Non t'illudere!” ammonì il sacerdote. “in che cosa mi dovrei illudere?”». Trad. it. A. Rho 2009¹⁶ (1969¹), I Meridiani, Milano 2009, p.518.

³⁵ «“dunque il guardiano ha ingannato quell'uomo”, concluse subito K.». *Ivi*, p.520.

Türhüter. I ragionamenti su “chi inganna chi” terminano sulla nozione di *Lüge* («menzogna»):

«Nein - sagte der Geistliche – man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten».

«Trübselige Meinung – sagte K. – Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht»³⁶.

Ha ragione Anders dunque a porre al centro della sua analisi la questione del *Tausch* – o *Namenstausch*. Ed eccoci alla sua risposta. Kafka, questa la lettura fortemente filosofica di Anders, compie questo “scambio”, che sta nella sfera semantica dell’inganno e dell’illusione, per un *Erkenntnisgrund*, vale a dire per un fondamento conoscitivo. *Grund*, com’è noto, è un vocabolo che fa parte di un preciso lessico filosofico hegeliano, e sta ad indicare il terreno nel senso traslato di «sostrato», «principio» e, appunto, «fondamento». Quel che qui Anders ci sta indicando è che Kafka compie questa operazione in modo consapevolmente chirurgico. Lo scambio di nomi, il suo ribattezzare, che è una precisa tecnica di rovesciamento, fa parte di una strategia che è insieme letteraria e conoscitiva. Kafka attua questa strategia per recidere i pregiudizi collegati con i nomi, per costringere il lettore e se stesso a guardare negli occhi, cioè senza pregiudizi, ciò che desidera dire. In altre parole, Kafka avrebbe messo in atto una strategia letteraria e narrativa che implica un diretto riferimento al lettore e un suo coinvolgimento.

Wiederum aus einem Erkenntnisgrund. Nämlich, um die mit den Namen automatisch verbundenen Vorurteile von vornherein abzuschneiden; um den Leser, ja, um sich selber, zu zwingen, dem, was er zu sagen wünscht, vorurteilslos ins Auge zu blicken; also in einer Einstellung, die der Findung, Darstellung, Vermittlung und Akzeptierung der Wahrheit so wenig wie möglich abträglich ist. Wenn Realismus einen philosophischen Sinn hat, dann diesen³⁷.

³⁶ «“No” disse il sacerdote, “ non si deve credere che tutto è vero, si deve credere soltanto che tutto è necessario.” “Malinconica opinione” commentò K. “Cosi della menzogna si fa una norma universale”». *Ivi*. p.525.

Il tipo di strategia kafkiana è uno scambio di nomi, che è un tipo particolare di rovesciamento, che consiste in una *Einstellung* (atteggiamento) il meno pregiudizievole possibile, al fine della scoperta (*Findung*), rappresentazione (*Darstellung*), mediazione (*Vermittlung*) e accettazione (*Akzeptierung*) della verità. Anders, in altri termini, attraverso l'analisi su Kafka, sta affrontando l'enorme tema del realismo in letteratura. Un realismo non soltanto letterario ma filosofico – ne è prova quanto attribuisce a Kafka in apertura e in chiusura di capoverso, cioè un *Erkenntnisgrund* e un *philosophischen Sinn*. Da notare che l'elenco – *Findung, Darstellung, Vermittlung, Akzeptierung, Wahrheit* – chiude con la parola *Wahrheit* (verità). Questo istituisce una chiara connessione tra realismo e verità. Inoltre se osservassimo l'elenco proposto da Anders seguendo lo stesso atteggiamento che Anders attribuisce a Kafka – scambio di nomi per la sospensione dei pregiudizi collegati con i nomi –, ne risulta che, anche nel suo caso, *Findung* sia una maschera per il primo campo della retorica di Quintiliano, cioè l'*inventio*³⁸. In altre parole, l'analisi filosofico-letteraria di Anders segue il filo offerto dalla retorica.

Dopo che Anders si è esposto così tanto sull'“atteggiamento” di Kafka nella costruzione dei suoi racconti e romanzi, dopo che ne ha fatto pressoché più un calcolatore con intento razionale-filosofico che un narratore, Anders sembra correre ai ripari nel sottolineare che, di certo, «questo ribattezzare i nomi non è un atto ogni volta consapevole». E che

³⁷ K, *ibid.* «Di nuovo, per un principio di conoscenza. Vale a dire, per recidere fin dall'inizio i pregiudizi automaticamente legati ai nomi; per costringere il lettore e se stesso a guardare in faccia senza pregiudizi ciò che egli desidera dire; dunque, in un atteggiamento che è il meno pregiudizievole possibile per il raggiungimento, la rappresentazione, la mediazione e l'accettazione della verità. Se il realismo ha un senso filosofico, è questo.» KPC, pp. 30-31.

³⁸ Cfr. *Georges lateinisch-deutsches Wörterbuch*, il più importante dizionario latino-tedesco, alla voce *inventio*. Il legame è qui quello con la prima prerogativa per divenire un buon retore secondo Quintiliano. *Inventio* è lo studio per conoscere quali argomenti inserire nella propria argomentazione. La *dispositio*, il cui traduttore tedesco è *Anordnung*, è l'arte di sapere come distribuire questi argomenti. L'*elocutio*, il cui traduttore tedesco è *Ausrede*, consiste nel sapere quale stile adottare per l'argomentazione. L'opera di riferimento è l'*Institutio oratoria*, databile tra il 90 e il 96 d.C.

i suoi cambiamenti di nomi, la sua strategia rovesciante, è accostabile a quella delle *Lettere Persiane* di Montesquieu del 1721 o dei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift del 1726, ma distinguendosi nettamente per l'assenza della categoria, di matrice tutta fenomenologica e husserliana, di "intenzionalità". In effetti in *Lettres Persanes* e in *Gulliver's Travels* c'è qualcosa di intenzionale che è legato al problema dello sguardo. Si potrebbe aggiungere che, anche se non proprio identico, un procedimento non dissimile è quello tenuto da Hoffmanstahl nel suo *Brief von Lord Chandos* del 1902. Si tratta in tutti e tre i casi di procedure di straniamento che concernono lo sguardo. Non a caso è nel capoverso precedente che, come preparandosi la strada, Anders scriveva *ins Auge zu blicken* (alla lettera, «guardare negli occhi», corrispondente al nostro fraseologico «parlare faccia a faccia», cioè in maniera diretta) in riferimento alla *Methode* kafkiana, che sospende i pregiudizi collegati con i nomi. In effetti, in *Gulliver's Travels* lo straniamento collegato con lo sguardo è evidente: si tratta prima del mondo micro e poi del mondo macro. Macrocosmo e microcosmo che, non a caso, rimandano molto da vicino alla fisica astronomica da una parte e alla subatomica dall'altra, visto che Anders stesso ha già eseguito un parallelo tra la letteratura di Kafka e la *Naturalwissenschaft* e che sta preparando un altro paragone con un'altra scienza: la chimica. La differenza che però Anders sottolinea tra Swift, Montesquieu e Kafka, è l'intenzionalità:

Freilich darf man sich diese Kafkasche «Umtafe» nicht als einen jedesmal neu bewußten Akt der Übersetzung vorstellen; seine Umbenennungen haben mit dejenigen der «Lettres Persanes» oder denen in «Gullivers Reisen» kaum etwas gemein: die «entfremdende» Zuwendung ist sozusagen die ihm natürliche³⁹.

Per Kafka l'attribuzione estraniante è «naturale». Vale a dire il metodo

³⁹ K. *ibid.* «Certamente non ci si può rappresentare questo "cambiamento di nome" kafkiano come un atto, ogni volta nuovo, di traduzione consapevole; i cambiamenti di nome kafkiani hanno ben poco in comune con quelli delle *Lettere Persiane* o dei *Viaggi di Gulliver*: l'attribuzione "estraniante" è quella, per così dire, a lui naturale». KPC p.31

che segue non è studiato a tavolino ma fa parte della sua *physis*: l'oggetto A si chiamerà B già al primo intervento e l'oggetto B dalla sua prima fissazione verrà trattato come C.

Der Gegenstand A wird bei ihm schon im ersten Zugriff B heißen; und der Gegenstand B schon bei der ersten Fixierung als C auftreten⁴⁰.

La prosa di Anders è, quasi sempre, scorrevole e sciolta. Quel che accade spesso leggendolo è di seguire il suo ritmo e iniziare a correre. Qui, però, è meglio non andare troppo svelti. Nel dire che l'oggetto A immediatamente significa B e che l'oggetto compare come C, è attribuire a Kafka un procedimento metaforico che sfocia in allegoria. Qui Anders sta mettendo in gioco l'enorme questione del parabolismo o allegorismo di Kafka senza nessun accenno esplicito a chi l'ha posta per primo, cioè Walter Benjamin. Può essere allora utile osservare la definizione di *Gleichnis* («parabola») offerta dal *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*:

Kurze bildhafte Erzählung, die einen abstrakten Gedanken od. Vorgang durch Vergleich mit einer Anschaulichen, konkreten Handlung [mit belehrender Absicht] verständlich machen will.

Dunque una storia breve di carattere “immaginoso” che, attraverso il confronto con una azione concreta, vuole rendere comprensibile un pensiero astratto. L'elemento *Vergleich* («confronto») la rende pericolosamente vicina alla *similitudo*. Ma mentre la similitudine contrappone platealmente i termini di paragone – A si comporta, agisce, risponde “come se” fosse B – la parabola di per se stessa accenna soltanto a possibili paragoni. Da qui ne nasce la difficoltà di decidersi in favore di una o di un'altra interpretazione. Considerando tale definizione, considerando inoltre il suo evidentemente implicito valore “didattico” e “istru-

⁴⁰ K, *ibid.* «In Kafka l'oggetto A si chiamerà B già al primo intervento e l'oggetto B comparirà come C già alla prima fissazione. Se il realismo ha un senso filosofico, è questo». KPC *ibid.*

tivo”, forse per Kafka si dovrebbe parlare più di “senso nascosto” che di immediati procedimenti di tipo simbolico. E forse si dovrebbe parlare per Kafka più di un autore metonimico che di un narratore metaforico⁴¹.

Quanto segue dopo è una dichiarazione che non concorda con quanto detto prima, e che ad una prima lettura appare come una iperbole – relativizzabile e comprensibile soltanto successivamente. L’affermazione è la seguente:

Wenn Kafka für etwas einen ausdrücklichen Handgriff benötigt hätte, so nicht für die Entfremdung, sondern vielmehr für die Rückgängigmachung der Entfremdung⁴².

A questo punto della lettura di *Kafka tauft um*, la frase rimane del tutto incomprensibile. Dopo aver creato un cortocircuito concettuale e linguistico tra deformazione, estraniamento, verità, realismo e constatazione, Anders ora ci dice che Kafka però avrebbe avuto bisogno della revoca dell’estraniamento. Per la decrittazione di questa frase bisogna attendere due capoversi.

Il parallelo che segue, e che spiega il procedimento kafkiano è, ancora una volta, non letterario ma scientifico: quando un chimico considera l’acqua non come un liquido potabile ma come H₂O non ci sorprende. Questo dimostra, secondo Anders, quanto le *entfremdende Zuwendungen* («attribuzioni estranianti») abbiano una “naturalità” che non ci è sconosciuta, ma che ci è, anzi, familiare. A patto, ovviamente, di possedere il codice di questo linguaggio cifrato. Ci sorprende infatti, sempre secondo Anders, quando un autore compie quel cambiamento di nomi senza darci prima la sua «chiave di traduzione». Ed è proprio quel che accade in Kafka. Ed è per questo che il lettore di Kafka necessita di *Gebrauchsanweisung*, cioè «istruzioni per l’uso».

⁴¹ Questa trattazione la si rinvia ad un punto più avanzato del commentario, quando sarà più chiaro al lettore il reale intento della lettura kafkiana che Anders va compiendo.

⁴² K. p. 11. «Se c’è qualcosa per cui Kafka avrebbe avuto bisogno di un’abilità espressiva, non sarebbe stato per l’estraniamento, ma piuttosto per la revoca dell’estraniamento». KPC p. 31.

Kafkas Methode besteht also darin, durch Austausch von Etiketten die mit den Etiketten verbundenen Vorurteile zu suspendieren und dadurch vorurteilslose Urteile zu ermöglichen⁴³.

Ed ecco qui la spiegazione della frase precedente, che altrimenti avrebbe continuato a conservare una oscurità oracolare. Da una parte la procedura di Kafka è un atto, seppure non sempre cosciente, di *Entfremdung* («estraniazione»), dall'altra questa *Entfremdung* mira alla *Rückgängigmachung der Entfremdung* («revoca dell'estraniazione»). Dunque la revoca dell'estraniazione è lo scopo della estraniazione stessa. Eppure sorge qui un sospetto. Il sospetto che Anders stia conferendogli un significato duplice: letterario e di strategia letteraria da una parte e sociale-politico dall'altra. Affrontando direttamente il problema della «estraniazione» Anders si colloca, a pieno titolo, all'interno del dibattito marxista⁴⁴ e la triangolazione che ne risulta è quella *Wehrheit-Realismus-Entfremdung*, cioè Verità-Realismo-Estraniazione. La verità è mettere sotto gli occhi, attraverso descrizioni che esibiscono un eccesso di dettagli, quali quelle kafkiane, la condizione estraniata della realtà. Quando poche righe dopo cita «Odradek», oggetto misterioso attorno al quale ruota il breve racconto *Die Sorge des Hausvaters*,⁴⁵ la cui funzione consiste nel non avere alcuna funzione, e di cui persino il nome sfugge a qualsiasi tentativo etimologico di comprensione, Anders richiama in pieno il problema della *Entfremdung*:

Aber die Einführung dieses «sinnlosen» und scheinbar sinnlos benan-

⁴³ K. *ibid.* «Il metodo di Kafka consiste dunque nel sospendere, mediante uno scambio di etichette, i pregiudizi legati alle etichette, e di rendere possibili in tal modo giudizi liberi da pregiudizi». KPC. *ibid.*

⁴⁴ Nel dibattito marxista la parola estraniazione ricorre con molte varianti partendo dal problema hegeliano dell'oggettivazione dello spirito, alla reificazione, al feticismo fino all'effetto di estraniamento nel teatro di Brecht.

⁴⁵ *Die Sorge des Hausvaters*, 1917 in *Ein Landarzt*. In: *Die neue Dichtung. Ein Almanach*. Kurt Wolff, Leipzig 1918 è uno dei pochissimi racconti pubblicati in vita. Trad. it. a c. di E. Pocar, *Il cruccio del padre di famiglia* nel gruppo intitolato *Un medico di campagna*, in *Tutti i Racconti*, Mondadori, Milano 2015 (1979¹).

nten Objektives ist so wenig sinnlos wie die der «falsch» etikettierten. Der Gegenstand erinnert uns an alle Arten von Objekten und Maschinen, mit denen der moderne Mensch tagein, tagaus zu hantieren hat, obwohl ihre Leistungen direkt mit den *Bedürfnissen* des Menschen nichts zu tun zu haben scheinen⁴⁶.

Ancora una volta Anders interpreta Kafka servendosi di categorie estranee alla critica letteraria in quanto tale, usufruendo invece di quelle della filosofia di Marx. E, così, ci troviamo gettati di colpo nella teoria della soddisfazione dei bisogni. La discendenza di questa teoria precede ovviamente Marx e il marxismo, e ha matrice epicurea. E potremmo persino spingerci a Platone e ad Aristotele, per il quale nessuna attività manuale, di alcun tipo, si addiceva ad un uomo libero. Ma, attraversando i secoli, ancora fino a qualche decennio fa, in particolar modo negli anni '70 e '80 del Novecento, è stata l'allieva di Lukács, Ágnes Heller, a tentare di rianimare il marxismo come teoria dei bisogni. Dunque l'interpretazione della *Entfremdung* – e questo conferma il dubbio sollevato poco fa, riguardo l'intento non solo letterario ma politico che Anders affida alla scrittura di Kafka – è in chiave nettamente “sociale” ed è rivolta contro la tecnica. È bene ricordare che questo è il grandissimo tema di Anders, di cui si occupa nel corso di pressoché tutti i suoi testi, offrendo una trattazione sistematica nella sua opera *Das Antiquiertheit des Menschen*⁴⁷. *Odradek* rappresenterebbe, cioè, l'inutilità, l'insensatezza e la non corrispondenza di oggetti e macchine ai bisogni dell'uomo.

In questo capoverso è particolarmente evidente come Anders sovrapponga la sua visione filosofica del mondo a quella kafkiana. L'estraniamento di Kafka, continua nella sua lettura, non è un espediente né del filosofo né del poeta Kafka bensì un fenomeno del mondo d'oggi:

⁴⁶ K p.11. «Ma l'introduzione di questo oggetto “senza senso”, e denominato in una maniera apparentemente priva di senso, è tanto poco insensata quanto a quella degli oggetti etichettati “falsamente”. L'oggetto ci ricorda tutte le specie di cose e macchine che l'uomo moderno deve maneggiare giorno dopo giorno, sebbene le loro prestazioni non sembrano aver nulla a che fare direttamente con i *bisogni* dell'uomo». KPC p. 32.

⁴⁷ G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Beck, München 1956.

Denn «Entfremdung» ist eben nicht ein Trick des Philosophen oder des Dichters Kafka, sondern eine Erscheinung der heutigen Welt – nur daß eben die Entfremdung im alltäglichen Leben durch leere Gewohnheit zudeckt wird. Kafka deckt durch seine Technik der Entfremdung die verdeckte Entfremdung des Alltagslebens auf – ist damit also wiederum Realist. Seine «Entstellung» «stellt fest»⁴⁸.

L'uso dei composti del verbo *decken* – *aufdecken*, *zudecken*, *verdecken* – messi così in risalto dal loro accostamento nel giro di poche righe, ricorda l'uso dei composti del verbo *decken* nel racconto di Kafka *Das Urteil*. Si tratta della scena in cui Georg mette a letto il padre, il quale ignora le sue domande e per due volte, nella doppia forma di interrogativa e affermativa, dice: *Bin ich gut zugedeckt?* («Sono ben coperto?»). Il prefisso *zu-* accentua il senso base di *decken* e introduce una sfumatura “nera” cui accenna il padre quando, gettando la coperta in volo, tanto aperta da non fare nemmeno una piega, con un tono ironico e derisorio si rivolge al figlio: «*Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht*» («volevi coprirmi, lo so, caro il mio figliolo degenerare, ma coperto non lo sono ancora»). La sfumatura “nera” allude metaforicamente alla “sepoltura”. La ripresa di Anders del verbo nelle tre varianti, *auf-*, *zu-* e *ver-*, conferma che la deformazione kafkiana mira a *fissare*. Il procedimento di Kafka, dunque, è scoprire (*aufdecken*), attraverso la tecnica dell'estraniamento, “l'estraniamento coperto” (*verdeckt*) del mondo d'oggi. Per questo, secondo Anders, ancora una volta Kafka è un realista. In questo modo, Anders conferma la tecnica della deformazione, riprendendo l'analisi condotta nel primo paragrafo sulla coppia *Entstellung-Feststellung* («deformazione-costatazione») e sul verbo *stellt fest* («constata»).

A questo punto si evidenzia uno stacco. Come se, seduto al tavolo du-

⁴⁸ K, *ibid.* «l'estraniamento non è infatti un espediente del filosofo o del poeta Kafka, ma un fenomeno del mondo d'oggi; soltanto che l'estraniamento nella vita quotidiana viene appunto coperto dalla vuota abitudine. Attraverso la sua tecnica dell'estraniamento, Kafka scopre l'estraniamento mascherata della vita quotidiana: e quindi, in tal modo, è di nuovo un realista. La sua “deformazione” *constata*».

rante una conversazione, Anders stoppasse la sua argomentazione, accavallasse le gambe per riprendere fiato e, nel pieno controllo dei suoi gesti – il braccio sinistro verticale lungo il corpo e il busto tirato all'indietro –, ricominciasse soltanto dopo essersi acceso una sigaretta – sono i tempi di chi si sente in possesso di un fascino attrattivo, di un magnetismo di cui si fa forza, di chi sa che, qualsiasi cosa accada, l'ascoltatore pazienterà. E infatti ora la spiegazione ha un tono più tranquillo e mette in luce le fonti della sua analisi.

L'esordio apodittico evidenzia la cesura con la prima parte del paragrafo, esplicitando chiaramente la sua natura di “nuovo cominciamento”: *In der entfremdeten Welt wird die Natur zur «nature morte» und selbst der Mitmensch oft zum bloßen Ding*. Il tono esplicativo del registro è evidente. Sta facendo una considerazione che possiamo chiamare di “ontologia sociale”. Adotta, cioè, una nozione pittorica, quella di *Stilleben*, o anche *still life*⁴⁹ in inglese, per indicare che la natura è trasformata in natura morta. Dimostrando così un'intuizione fondamentale rispetto ad un concetto talmente profondo da non essere propriamente il prodotto di nessuno ma che continuamente nel corso di decenni inizierà a riproporsi in opere e uomini tra loro distanti. Non tanto dunque una chiaroveggenza di Anders ma la capacità di cogliere quel che potremmo chiamare lo *Zeitgeist*. È in questa linea che si deve interpretare la ricorrenza di tale tema anche a partire dal 1964, quando alla Sonabend gallery di Parigi Andy Warhol espone le opere *Flowers*. La natura è divenuta soltanto carta da parati, non esiste più, è trasformata in artificio. Ma ancora più importante di questo è dire che *der Mitmensch* (la dimensione sociale dell'uomo), nel mondo estraniato, è trasformato in semplice cosa. In altre parole, si sta parlando evidentemente di *reificazione*.

⁴⁹ È interessante notare che sia nell'espressione tedesca *Stilleben* sia nell'espressione inglese *still life* il termine “morto” non compare, come nell'espressione italiana *natura morta*. Anzi, compare proprio il termine opposto, vita (*Leben, life*). Inoltre nell'espressione inglese, l'accento sulla vita sarebbe ancor più marcato se si interpretasse quello *still* in forma avverbiale “ancora, tutt'ora”. L'espressione sarebbe allora un incentivo alla vita: *ancora, vita!*

Dalla reificazione al feticismo il passo è breve. Ed è precisamente a questo che mira l'esposizione di Anders: dimostrare che il feticismo delle merci è la luce sotto la quale leggere Kafka. Anche nel feticismo infatti è all'opera uno scambio: un oggetto per la persona, un'immagine per la divinità – in generale un oggetto morto per il corpo vivo.

Tutto ciò è molto prossimo alla celebre analisi del *feticismo delle merci* che Marx compie nel *Capitale*. Il maestro dello "smascheramento" Marx, come ha dimostrato Paul Ricœur, analizza il carattere feticistico delle merci per dimostrare che grazie ad esso si opera un occultamento non solo della sostanza del lavoro umano ma anche del suo sfruttamento nella forma dei rapporti di produzione capitalistica. In tal modo, Anders istituisce un chiaro parallelo. Allo stesso modo di Marx, anche Kafka descrive il mondo dietro al mondo reificato e si avvale a questo scopo, appunto, della tecnica dello scambio dei nomi.

E poiché la stessa dimensione sociale è trasformata in cosa, nessun stupore che le *Dinge* («cose») rivestano un ruolo cruciale in Kafka. *Odradek* e *Die Strafkolonie* («La colonia penale») sono le esemplificazioni di questo delimitato tipo di straniamento collegato con le cose che, come si è detto, va sotto il nome di "reificazione". Ma qui Anders si spinge ancora oltre, sostenendo che Kafka introduce di proposito macchine o apparati in qualità di eroi della favola (*Fabelheroen*). In tal modo si mantiene il legame di Kafka con il tema della favola (*Fabel*) esposto nel primo paragrafo, ora ripreso con una evidente novità: l'introduzione di apparati come eroi. Va notato che molto stranamente Anders sovrappone *Fabel* (favola) e *Märchen* (fiaba), le quali, notoriamente, non sono la stessa cosa. Questa sovrapposizione non appare funzionale alla sua strategia argomentativa.

Esaminiamo il passo seguente:

Was der Fabel zugrunde liegt, sind einfach Geschichten von sprechenden Tieren; Geschichten, denen das bewußt Parabolische ganz ferne liegt. Erst in demjenigen historischen oder prähistorischen Moment, in dem Mensch und Tier als substantiell verschieden aufgefaßt wurden, gab es Parabolik, die bewußte Austauschung von Mensch und Tier⁵⁰.

Riassumendo, il passo dà una definizione estremamente ridotta della favola, riportandola al suo fondamento, che è appunto quello di storie di animali che parlano. Tuttavia viene insinuato qualcosa di sorprendente, e cioè che la favola avrebbe qualcosa di parabolico. Anzi, da un certo punto di vista sembra che il parabolico coincida con il suo fondamento. Ora, si distingue tra un parabolico inintenzionale e un parabolico intenzionale. Di qui la conclusione: il parabolico cosciente, o intenzionale, è del tutto lontano dalla favola in quanto tale. Il passaggio al parabolico intenzionale, quindi, coinciderebbe con quel momento storico in cui le sostanze dell'uomo e dell'animale vengono concettualmente separate. Allora, e solo allora, opererebbe il "parabolismo" (*Parabolik*), che per Anders consiste evidentemente nel consapevole scambio di essere umano e animale. Poiché questa identificazione della sostanza della favola con il "parabolismo" è evidentemente una questione assai delicata, si impone una dettagliata analisi della spiegazione che ne viene fornita:

Diese Vertauschung ist im gleichen Sinne eine späte und moderne Erscheinung wie etwa die Ovidischen Metamorphosen von Menschen in Tiere, die gewissermaßen «Rück-Metamorphosen» darstellen, da eben die später morphologisch als menschlich verstandenen Wesen (oder Mächte) ursprünglich als Tiere aufgefaßt worden waren (Artemis als Hirschkuh, Prometheus als Geier : Reinasche Theorie)⁵¹.

Notoriamente la favola è un genere antico e quindi, non a caso, il passo accenna ad un fenomeno più tardo, addirittura qualificato come "mo-

⁵⁰ K. p. 12: «Ciò che sta alla base della favola è costituito semplicemente da storie di animali parlanti, storie da cui l'elemento consapevolmente parabolico si trova lontanissimo. Soltanto in quel momento storico o preistorico, in cui uomo e animale erano concepiti come sostanzialmente diversi, c'era parabolismo, lo scambio consapevole di uomo e animale». KPC, pp 32-33

⁵¹ K, *ibid.* «Questo scambio è, nello stesso senso, un fenomeno tardo e moderno, come ad esempio le metamorfosi ovidiane di uomini in animali, che rappresentano in un certo qual modo "metamorfosi di ritorno", giacché proprio gli esseri (o le forze) in seguito intesi morfologicamente come umani erano stati concepiti originariamente come animali (Artemide come cerva, Prometeo come avvoltoio: teoria di Reinach)». KPC, *ibidi.*

derno”. Nella favola antica non opera nessuna trasformazione di uomini in animali, semplicemente riconosciamo evidenti tratti umani negli animali. Dunque che esseri umani si trasformino in animali è un fenomeno nuovo, ed è una sorta di “contro-metamorfofi”. Questa importante novità letteraria è nel passo identificata nelle *Metamorfofi* di Ovidio, notoriamente una delle più importanti fonti mitologiche del mondo antico. Poiché esseri o potenze che in seguito sono state interpretate antropomorficamente in origine erano state concepite come animali – le esemplificazioni nel testo sono quelle di Artemide e Prometeo –, è chiaro che appunto in Ovidio operano ciò che nel passo vengono definite *Rück-Metamorphosen*.

Qui Anders esplicita chiaramente la sua fonte teorica: il saggio *Orpheus* di Salomon Reinach⁵².

Delle riflessioni dell’archeologo e storico francese Salomon Reinach (1858-1932) ha fatto ampio uso anche Sigmund Freud. Sicché non si può escludere che la lettura di Anders sia mediata da quella freudiana. Nel *Poscritto* del 1911 a *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* del 1910, cioè il saggio sul caso Schreber, Freud scrive che soltanto dopo aver pubblicato tale studio è stato in grado di riconoscere un certo livello di connessione tra i deliri del paziente e la mitologia. Freud ricorda che il malato giurava di avere particolari rapporti con il Sole e, dopo la guarigione, dichiarava di potere persino posare il suo sguardo dentro l’astro. A questo proposito, Freud cita esplicitamente Reinach: «Salomon Reinach riferisce che i naturalisti dell’antichità attribuivano questo potere solo alle aquile che, abitando le più alte regioni dell’aria, erano poste in relazione particolarmente intima con il cielo, il sole e i fulmini. Le stesse fonti affermano inoltre che l’aquila sottopone i suoi piccoli a una prova prima di riconoscerli per suoi figli legittimi: se essi non possono guardare nel sole senza socchiudere le palpebre, li getta fuori dal nido».

Questa citazione freudiana trova conferma nello stesso *Orpheus* di Reinach, il quale scrive che le aquile non solo avevano rapporto con il

⁵² S. Reinach, *Orpheus. A General History of Religions*, William Heinmann, London 1909, p. 85.

sole ma erano anche immuni dai fulmini: «the eagle was immune from thunderbolts, and was nailed to the summits of buldings to serve as a lighting conductor. Hence the name of eagles (aetoi) given to the pediments of Greek temples»⁵³.

Nel capitolo 3 *The Greek and the Romans* di questo saggio di analisi comparatistica tra le religioni occidentali e le orientali, Reinach indaga una proto-mitologia che precede quello che poi è diventato il mito classico di Prometeo. La versione *standard* racconta di come l'eroe rubò il fuoco, venne per questo incatenato da Zeus a una roccia dove le aquile gli divorano in eternità il fegato, che ogni volta si rigenera. Secondo il materiale mitologico anteriore indagato da Reinach, fu invece proprio un'aquila a volare sino al sole per rubarne il fuoco e consegnarlo agli uomini⁵⁴. Dunque si è operata qui una *Rück-Metamorphose*, come afferma appunto Anders. In modo analogo, sempre nel capitolo 3 di *Orpheus*, Reinach fa riferimento ad Artemide come cerva, rifacendosi al racconto di Artemide e Atteone⁵⁵.

Per la prima volta, seguendo il capoverso successivo, il mondo moderno viene identificato con il mondo cristiano, anche se questa equiparazione non è più in primo piano. Quel che segna il "proprio" del mondo moderno non è più lo scambio fra uomo e animale ma lo scambio tra uomo e cosa. La metamorfosi che caratterizza la modernità è appunto *Dingfunktion*, cioè la funzione cosale, cioè la reificazione. E questa è una constatazione che Kafka ha il merito di avere fatto per primo (*als erster*). Ecco che Kafka è messo nettamente dentro la linea Marx. Non a caso l'intero capitolo si chiude con una notazione di Anders sul fatto che

⁵³ S. Reinach, *Orpheus*, cit., p. 85.

⁵⁴ «Prometheus was a cunning Titan who stole fire from heaven and presented it to man. Zeus punished the thief by nailing him to a rock where an eagle devoured his liver, which was perpetually renewed. But in primitive myhologies, the eagl was the bird who mounted to the sun and took fire from it to give to man»: *ibid.*, pp. 84-85.

⁵⁵ «Acteon was a great stag sacrificed by women, who called themselves the freat doe and the little does; he became the imprudent hunter, who, having seen Artemis bathing was trasformed into a stag by the goddess and devoured by her dogs. These *dogs* are a euphemism; in the primitive legend, it was the devotees of the sacred stag who tore him to pieces and ate him»: *ibid.*, p. 83.

Kafka non è stato proprio il primo ad aver colto quanto la trasformazione del mondo di oggi sia quella tra uomo e cosa, ma ha avuto un predecessore («einen Abnherrn hatte er»). Segue una citazione dal primo capitolo della prima sezione del primo libro del *Capitale* di Marx, citazione che Anders considera molto più rilevante di qualsiasi altro paragone letterario possibile, che sia con Tiesck, Poe o Gogol':

«Der Tisch verwandelt sich», heißt es in einem berühmten Buche, «in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht mehr mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich auf den Kopf und entwickelt in seinem Holzkopf Grillen, viel wunderbarer, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne». Nein, das ist nicht Kafkas Odradek. Auch kein Tierck'sches, Poesches oder Gogolsches Objekt, sondern der zur Ware gewordene Tisch im vierten Paragraph des ersten Kapitels des ersten Abschnittes des ersten Buches des «Kapitals» von Marx⁵⁶.

In base a ciò e, a differenza di molti altri pensatori della estetica marxista, Anders annette completamente Kafka al territorio del marxismo. Si tratterà di vedere, in conclusione, che significato assuma questa importante mossa strategica, che ha anche un valore politico-letterario.

§3. *Ciò che sbalordisce in Kafka: lo sbalorditivo non sbalordisce nessuno*⁵⁷

Il titolo allude chiaramente all'argomento che l'intero paragrafo ha il compito di analizzare, cioè la nozione di *das Verblüffende*, lo sbalordi-

⁵⁶ K. p. 13: «Il tavolo si trasforma», si dice in un celebre libro, «in una cosa sensibilmente sovrasensibile. Non solo sta con i piedi per terra, ma, di fronte a tutte le altre merci, si mette a testa in giù e sgomitano, dalla sua testa di legno, dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare». No, questo non è l'Odradek di Kafka. E nemmeno un oggetto di Tiesck, Poe o Gogol, ma il tavolo divenuto merce, nel quarto paragrafo del primo capitolo della prima sezione del primo libro del *Capitale* di Marx. KPC p. 34.

⁵⁷ KPC p. 34. *Das bei Kafka Verblüffende: daß das Verblüffende niemanden verblüfft.* K p. 13.

tivo⁵⁸. La scelta del termine, di certo, non è casuale. «Sbalorditivo» è comunemente il traduce italiano per *überraschend*. Decidersi per *Verblüffende* vuol dire scolpire il procedimento kafkiano come qualcosa che ha a che fare con un tipo preciso di sbalordimento, che non è evidentemente collegato con la *Überraschung*. *Überraschend* è ciò che crea un effetto di sorpresa e sta ad indicare che quel che arriva è qualcosa di inaspettato e improvviso, collocandosi nella sfera dell'*unerwartet*, l'inatteso. *Verblüffend* invece è proprio ciò che sconcerta, strabilia, che stupefà, diremmo oggi, per sua la sua natura genetica, o, in termini più strettamente filosofici, per quel che è "in sé" – che sia previsto o meno, che ne sia attesa la venuta o che si manifesti *out of the blue*⁵⁹. Il *Verblüffende* può essere parte di un programma, ecco la differenza principale con l'*Überraschende*. Questo opera la saldatura concettuale con il *leitmotiv* della *Methode* che Anders rileva nella prosa di Kafka. In altre parole lo "sbalorditivo" non abita la sfera dell'improvviso e dell'inatteso – dell'improvviso perché inatteso – ma risponde ad un calcolo letterario, in un certo senso a un "sistema".

L'attacco del terzo paragrafo è limpido e assertivo, e traduce in una parafrasi ciò che platonicamente si potrebbe definire il *ti esti* (il «che cosa», ovvero l'essenza) del *Verblüffende*:

⁵⁸ Che questa sia la tematica concettualmente centrale lo si desume già linguisticamente, ancor prima della lettura del capoverso: su 9 parole che costituiscono il titolo, 2 volte è ripetuto il participio presente *Verblüffende* in forma sostantivata e 1 volta il verbo alla terza singolare in indicativo, *verblüfft*. Perciò il 30% del titolo è dominato dalla tematica dello sbalorditivo.

⁵⁹ Cfr. SM. A conferma del senso di sorpresa in quanto legato alla sfera semantica dell'attesa, il primo esempio che viene riportato è quello di *ein überraschender Besuch*, «una visita inattesa». Come primo sinonimo di *verblüffend*, a conferma della essenziale differenza tra i due, viene riportato il verbo *verwirren*, che indica l'azione dello sconcertare nel senso del confondere. Su questo punto si rivela più chiaro RB, il quale riporta, tra i traduttori italiani, al terzo posto «abbindolare». Senz'altro qui Anders non sta pensando a quest'ultimo significato, tuttavia esso ci fa penetrare ancor di più all'interno di una zona governata da strategie, calcoli, previsioni – tutto l'opposto invece dell'*überraschend* che richiama immediatamente una zona governata dall'imprevedibile e dall'inatteso. Anche RB conferma quanto detto da SM, riportando l'esempio di *überraschend kommen*, «arrivare all'impensata» o anche *jem. mit etw. überraschen*, «fare una improvvisata a qualcuno».

Nicht die Gegenstände und Ereignisse als solche sind bei Kafka beunruhigend, sondern die Tatsache, daß seine Wesen auf sie wie auf normale Gegenstände oder Ereignisse – also unerregt – reagieren.⁶⁰

Il tema portante, il *topic*, è dunque chiaramente quello della “reazione”. Lo sbalorditivo, vale a dire, non è generato dalla descrizione di oggetti o eventi inquietanti (*beunruhigend*⁶¹) ma dal modo in cui i personaggi reagiscono a tali eventi e oggetti. L’esemplificazione che Anders fornisce è quella della celebre trasformazione di Gregor Samsa in un insetto immondo. Lo sbalorditivo non consiste tanto nella trasformazione dell’uomo nel più impuro degli animali, ma nella reazione del protagonista, e poi degli altri personaggi, che è totalmente privata di note alte, eccessi, enfasi. Dal letto, infatti, Gregor guarda verso la finestra, vede il cielo fosco, sente le gocce di pioggia battere sul vetro e solo allora prova una sensazione di malinconia. Tenta allora di prendere sonno e scacciare quel sentimento ma ciò non gli riesce perché è abituato a dormire sul fianco destro e, in quelle condizioni, non riesce a ottenere l’equilibrio necessario per mantenersi nella corretta posizione senza ricadere oscillando sul dorso. Ecco il primo esempio di sbalorditivo in Kafka.

Seguiamo le parole di Anders:

⁶⁰ K. p. 13. «Non sono gli oggetti o gli eventi in quanto tali ad essere inquietanti in Kafka, ma il fatto che i suoi personaggi reagiscano ad essi come ad oggetti o eventi normali, quindi senza agitazione.»: KPC. p. 34.

⁶¹ Così come per la traduzione «sbalorditivo» per *Verblüffende*, il traduttore italiano «inquietante» fa pensare immediatamente all’*Unheimlich* freudiano. Anders usa invece *beunruhigend*. I due aggettivi hanno radici etimologiche completamente differenti. Tutti e due sono costruiti con la negativa *un-* ma i termini base che vengono negati derivano in un caso da *Heim* (il focolare) nell’altro da *Ruhe* (la quiete). Nell’interpretazione freudiana *un-* diventa il contrassegno della rimozione, per cui l’*Unheimlich* è ciò che ci spaventa perché ci ripresenta quel che un tempo ci era familiare. Secondo SM *Ruhe* è sinonimo di *Stille*, stato di quiete, silenzio, calma. Tuttavia è proprio la differenza con *Stille* a marcare il proprio di *Ruhe*: se *Stille* ha un valore fortemente sonoro – la pace e la quiete collegati con una sfera acustica perlopiù assente –, *Ruhe* ha un valore funerario, è esattamente la pace e la quiete “eterna”. Conferma questo valore “assoluto” il seguente esempio: *in der Kirche herrschte vollkommene Ruhe*, nella chiesa regnava un silenzio assoluto.

Nicht daß Gregor Samsa am Morgen als Käfer⁶² aufwacht, sondern daß er darin nichts Stauenswertes sieht, diese Alltäglichkeit des Grotesken macht die Lektüre so entsetzenerregend⁶³.

Questo successivo periodo dedicato al più noto racconto di Kafka svolge sicuramente un'ulteriore funzione esplicativa. Attraverso questo esempio, chiarisce come Kafka generi nel lettore il sentimento di sbalordimento. Egli modula la sua scrittura, ne gestisce i tempi, li rallenta sino, quasi, alla stasi, ne attenua qualsiasi iperbole. La sua scrittura asciutta sembra seguire la non appariscente prosodia di un *reportage*. Ma Anders aggiunge qualcosa di centrale per la comprensione di Kafka. L'esemplificazione, infatti, mette in luce un'importante novità concettuale: la definizione di *Alltäglichkeit des Grotesken*⁶⁴ (la «quotidianità del grottesco»). Proprio il fatto che Gregor Samsa non veda nulla di sorprendente costituisce il grottesco del quotidiano, ed è questo che rende la nostra lettura dei racconti kafkiani, secondo tale interpretazione, così raccapricciante (*entsetzenerregend*).

Quel che segue è un'ulteriore esemplificazione attraverso una metafora musicale. Laddove ci si aspetta un *fortissimo* non arriva nemmeno un *pianissimo* ma tutto permane nel proprio immutato livello sonoro. È proprio questa assenza di sbalordimento a rendere Kafka sbalorditivo.

⁶² Occorre qui far rilevare come Kafka non abbia mai scritto che Gregor Samsa si sia trasformato in un *Käfer*, un coleottero. Il termine usato da Kafka è *Ungeziefer*. Un *Ungeziefer* è un insetto non precisato che possiede la particolarissima qualità di essere il più impuro delle creature e di essere nocivo. Secondo il RB, il termine ha una coloritura razziale, indicando figurativamente la «gentaglia, la ciurmaglia». Attuando una comparazione linguistica, ci pare che il termine possa essere accostato all'inglese *spook*, che sta ad indicare il «fantasma» ma anche in termini dispregiativi il termine è un insulto razziale con il significato di «negro».

⁶³ K. *ibid.* «Non che Gregor Samsa si risvegli al mattino nelle sembianze d'un insetto, ma che egli non veda in questo nulla di stupefacente – è questa quotidianità del grottesco a rendere così raccapricciante la lettura.»: KPC, *ibid.*

⁶⁴ *Das Groteske bei Kafka* è il titolo della tesi di laurea e poi del primo saggio di Giuliano Baioni, allievo di Ladislao Mittner e uno dei più importanti studiosi italiani di Kafka.

Das Prinzip, das man das der «negativen Explosion» nennen könnte, besteht darin, daß, wo ein Fortissimo zu erwarten steht, noch nicht einmal ein Pianissimo einsetzt, sondern die Welt ihre unveränderte Lautstärke einfach beibehält. – In der Tati ist nichts verblüffender, als die Unverblüfftheit und Naivität, mit der Kafka in die erstaunlichsten Geschichten hineinspringt⁶⁵.

Il secondo esempio è tratto dall'altro celebre racconto *In der Strafkolonie* (Nella colonia penale), a proposito del quale Anders si lancia in una considerazione di stile, che poggia sulle parole *eigentlich* – aggettivo che appare nell'incipit del racconto di Kafka – e *Nüchternheit* (asciuttezza, sobrietà: un termine molto importante nella lingua di Hölderlin). È questa qualità a definire lo stile kafkiano. Il lungo passo che segue non si limita tuttavia a considerazioni di stile ma opera un fondamentale collegamento storico:

Zu Beginn der Erzählung «In der Strafkolonie» führt z. B. ein Offizier einem Forschungsreisenden eine höchst komplexe und mit äußerster Grausamkeit konzipierte Exekutionsmaschine vor, eine Maschine, dergleichen niemand vor Hitlers Massenmordmaschinen benutzt, ist nur «*eigentlich*»; und der Forschungsreisende hat nur «wenig Sinn für den Apparat»: Der Ton bleibt unscheinbar, die Beteiligung der Personen scheint allem Superlativischen abhold; und Kafkas friedliche *Nüchternheit* scheint – im Unterschied zu allen bewußten und programmatisch surrealistischen Attitüden – von nichts weiter entfernt als von irgendeiner «*épatez-le-bourgeois*»-Abischt ... es sei denn, man fasse diese Unscheinbarkeit selbst schon wieder als eine Art subtiler Insolenz auf ... was Kafka gegenüber unerlaubt wäre⁶⁶.

⁶⁵ K *ibid.* «Il principio, che si potrebbe chiamare della “esplosione negativa”, consiste nel fatto che, dove c'è da attendersi un *fortissimo*, non attacca nemmeno un *pianissimo*, ma il mondo mantiene assolutamente immutato il proprio livello sonoro. In effetti, non vi è nulla di più sbalorditivo dell'assenza di sbalordimento e del candore con cui Kafka salta dentro le storie più sorprendenti.» KPC *ibid.*

⁶⁶ K pp. 13-14. «All'inizio del racconto *Nella colonia penale*, ad esempio, un ufficiale presenta ad un esploratore una macchina da esecuzioni altamente complessa, e concepita con

Anders fa qui riferimento all'*incipit* del racconto, che Kafka scrisse nel 1914. Un viaggiatore, che è anche ricercatore o un esploratore, arriva su un'isola dove si trova una colonia penale. Dal racconto, non ci sono prove per ipotizzare che su quell'isola ci sia qualcosa d'altro. In una valle senza ombra dove il sole batte costantemente, un ufficiale mostra al giovane operatore il funzionamento di una orribile macchina per le esecuzioni. Il lavoro dell'apparato (*Apparat*), che dura 12 ore, consiste nell'uccidere il condannato, incidendo sul suo corpo il nome del comandamento che ha violato. Il racconto, considerato dal punto di vista del solo "intreccio", in mano a qualsiasi altro scrittore o regista cinematografico, avrebbe assunto facilmente toni violenti, orridi, perfino *splatter*. Immaginiamo per un secondo che questo sia il soggetto di un film di Tarantino. Christoph Waltz interpreterebbe sicuramente l'ufficiale e il sangue, quasi come un cartone animato, schizzerebbe ovunque. Oppure se girato dall'amico e collega Robert Rodriguez o se scritto dal popolare scrittore americano Chuck Palahniuk. Kafka però, ha ragione Anders, fa qualcosa d'altro, che è poi esattamente il contrario. Procedo lungo l'intera narrazione, scena dell'esecuzione compresa, con un tono quotidiano, dimesso, asettico. Non a caso, rileva Anders, l'epiteto che l'ufficiale usa per la macchina è *eigentümlich* («curioso»). Kafka mantiene un tono non appariscente (*unscheinbar*) e la partecipazione dei personaggi sembra avversa a qualsiasi elemento superlativo. Kafka, in altri termini, pur partecipando di alcuni tratti surrealistici, non condivide affatto l'intento programmatico del surrealismo di *épatez-le-bourgeois*, «sorprendi il borghese».

estrema crudeltà. Una macchina di un tipo che nessuno aveva mai visto, prima delle macchine di Hitler per gli stermini di massa. Ma l'epiteto che l'ufficiale usa per la macchina è solo "curiosa", e l'esploratore "non s'interessa molto della macchina". Il tono rimane scarsamente appariscente, la partecipazione dei personaggi poco incline a qualsivoglia superlativo, e la pacifica sobrietà di Kafka – a differenza di ogni atteggiamento programmaticamente surrealistic – da nulla appare più lontana che da qualsiasi intenzione di *épatez le bourgeois*..., a meno che non si concepisca questa stessa inappariscente a sua volta come un tipo di insolenza sottile nei confronti di... ciò che non sarebbe consentito nei confronti di Kafka.»: KPC pp. 34-35. [c.n.]

Segue un altro capoverso esplicativo in cui Anders fa riferimento al racconto del 1924 *Josefine, die Sängerin* (*Giuseppina la cantante*): il tono di Kafka presuppone che, anche per il lettore, appartenga alla dimensione più ovvia e quotidiana udire una storia narrata da topi.

Conclusa questa parte comparativa, nel quarto e nel quinto capoverso l'indagine di Anders diventa più analitica:

Dieser Antisensationalismus des Tones, das Nichtannoncieren des Ungewöhnlichen, gibt diesem Ungewöhnlichen, ja, oft sogar dem Entsetzlichen, eine ganz eigentümliche kleinbürgerliche Behaglichkeit. Dieses Mischprodukt von *Grauen* und *Gemütlichkeit* hat heute freilich seine, die ersten Leser als wahnsinnig anmutende, Befremdlichkeit verloren⁶⁷.

In apparenza qui Anders si ripete ma non è così. Non può sfuggire all'attenzione la formula *eigentümliche kleinbürgerliche Behaglichkeit*, che costituisce la base di ciò che viene definito come un prodotto misto di raccapriccio (*Grauen*) e familiarità (*Gemütlichkeit*). È del tutto evidente che l'inserzione dell'aggettivo *kleinbürgerlich* attribuisce alla formula una surrettizia connotazione sociale, che non appare giustificata e chiaramente spostata l'indagine dall'asse letterario a quello storico-sociale. *Grauen* è il corrispettivo tedesco dell'inglese *horror*, preannunciato dal finale di *Heart of Darkness*. Importante è l'uso che di questo termine fa il cinema espressionista, in particolare Friederich Willem Murnau che lo scelse nel sottotitolo del suo capolavoro del 1922 *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. La *Gemütlichkeit* è l'intimità, l'atmosfera calda e familiare. Il prodotto dei due, che costituisce lo sbalorditivo in Kafka, secondo Anders oggi avrebbe perduto la sua qualità straniante e non sorprenderebbe più. L'argomento di Anders diventa storico: non esercita più stupore perché, con il nazismo, è effettivamente accaduto. I nazisti, si dice poco avanti, vivevano un agio picco-borghese. In questo modo lo

⁶⁷ K p. 14. «L'antisensazionalismo del tono, il non annunciare l'insolito, conferisce a quest'insolito, spesso perfino al raccapricciante, un agio piccolo-borghese del tutto particolare. Questo prodotto misto di *raccapriccio* e *familiarità* ha ovviamente perduto oggi la sua qualità straniante, che pareva pazzesca ai primi lettori.»: KPC p. 35.

sbalorditivo diventa semplicemente un “curioso agio piccolo-borghese”, la cui capacità di influire sul lettore è superata da una realtà storica in cui questo stesso “agio” è trasferito al mondo dei funzionari nazisti dello sterminio. Il procedimento di *trasposizione* è del tutto evidente. E, secondo l’opinione di chi scrive, anche del tutto scorretto. Operando tale *trasposizione* – la nozione di tecnica letteraria di *das Verblüffende* che diventa un “curioso” agio socialmente piccolo borghese, che non esercita più nemmeno alcun effetto perché storicamente già compiuto e vissuto – Anders sta violando indebitamente qualsiasi criterio di buona retorica, e precisamente il principio aristotelico della *metabasis eis allo genus*, cioè quel che impedirebbe proprio il trasferimento continuo di *genere* durante il discorso. Ne è un esempio anche il passo seguente:

Wir wissen alle von den «guten Stuben», die sich die Vernichtungslagerführer mit Polstermöbeln, Grammophonen und Nachttischlampen Wand an Wand mit den Vergasungs-Istallationen eingerichtet hatten. K.’s Wohnzimmer in der Turnhalle des «Schlosses» ist um nichts phantastischer als die «guten Stuben» im Vergasungslager, die ihren Benutzern gewiß auch normal erschienen⁶⁸.

Kafka compie un folle (*verrückte*) intreccio di *milieu* ma questo intreccio non è il gesto di un inventore di storie che ha il gusto per l’originalità e per il colpo di scena, al contrario è una presa d’atto, una consapevole descrizione della realtà. Una descrizione del fatto che le sfere esistenziali del dovere e del focolare, del mondo del lavoro e del mondo domestico, pur non avendo apparentemente più nulla a che fare l’una con l’altra, sono tra loro sovrapposte. Tutto questo incedere di proposizioni di Anders si chiude in un’unica frase lapidaria: il nazista e il padre di famiglia sono una e medesima cosa.

⁶⁸ K *ibid.* «Tutti noi sappiamo infatti dei “salotti” che i comandanti dei campi di sterminio si erano arredati con divani imbottiti, grammofono e *abat jour*, muro a muro con le camere a gas. La stanza di soggiorno di K. nella palestra del Castello non è affatto più fantastica dei “salotti” dei campi di sterminio con le camere a gas, che ai loro utenti apparivano perfino normali.»: KPC pp. 35-36.

Die «verrückte» Milieu-Verschrankung, die Kafka da durchführt, ist tatsächlich eine Beschreibung der Wirklichkeit; eine Beschreibung der Tatsache, daß heute die «Pflicht-welt» und die private «Heimwelt» zwar kaum mehr etwas miteinander zu tun haben, daß sich aber diese beiden «Welten» in der Wirklichkeit doch als eine Welt überdecken, mindestens überschneiden. In der Tat ist ja der industrialisierte Massenmörder und der gemütliche Familienvater ein und derselbe Mann⁶⁹.

L'analisi di Anders è qui molto vicina a quella di Hannah Arendt, colpita dalla piena normalità di Eichmann. La transizione di Anders da un'analisi letteraria, attraverso il richiamo come esempi e testimonianze dei racconti *Nella colonia penale* e *Giuseppina la cantante*, a un'analisi storico-sociale ha lo scopo di dimostrare il realismo insito nel metodo di Kafka. Kafka, in altre parole, attraverso il suo metodo di presentare lo sbalorditivo come non sbalorditivo, è pienamente realista, dato che anche nella realtà i sentimenti di sbalordimento e raccapriccio non possono costituire, alla lunga, un perpetuo stato d'animo esistenziale – questo è quanto apertamente sostiene Günther Anders.

Da aber die völlige Diskrepanz zwischen den «Lebenssphären» sozial als selbstverständlich gilt, und da Verblüffung oder Entsetzen für den durchschnittlichen Menschen schließlich keine perpetuierende Lebensstimmung sein kann, ist Kafkas Methode, das Verblüffende als nicht-verblüffend hinzustellen, völlig realistisch⁷⁰.

⁶⁹ K *ibid.* «Il “folle” intreccio di *milieu* compiuto da Kafka è in effetti una descrizione della realtà: una descrizione del fatto che oggi il “mondo del dovere” ed il privato “mondo domestico” non hanno praticamente più nulla a che vedere l'uno con l'altro, ma che tuttavia, nella realtà, questi due “mondi” si sovrappongono come *un* mondo, o perlomeno si intersecano. Infatti l'assassino di massa industrializzato e l'affabile padre di famiglia sono un unico e medesimo uomo.»: KPC p. 36.

⁷⁰ K p. 15. «Dal momento che, però, la discrepanza totale tra le “sfere esistenziali” è considerata socialmente ovvia, e che sbalordimento o raccapriccio non possono essere, in ultima analisi, uno stato d'animo esistenziale perpetuo per l'uomo medio, il metodo di Kafka, che presenta lo sbalorditivo come non sbalorditivo, è pienamente realistico»: KPC *ibid.*

Questa insistenza sul realismo in Kafka non è una prerogativa strettamente andersiana né è un'analisi compiuta da un punto di vista letterario, quale quello del filologo Erich Auerbach quando si impegna nella scrittura dell'imponente opera del 1946 *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, ma è collocabile in una più ampia linea interpretativa all'interno dell'estetica marxista. E specificamente all'interno dell'enorme dibattito su quale l'autore dovesse fungere da rappresentante della cultura tedesca. Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, le aspettative favorivano Thomas Mann. Del resto sino agli anni '40 e oltre Mann considerava se stesso come la sintesi vivente della cultura tedesca. La storia della diffusione di Kafka invece s'incrocia inesorabilmente con quella del nazismo. Nel 1934 *Schocken Verlag*, la casa editrice di Berlino presso cui cominciarono ad apparire le sue opere postume a cura di Max Brod, fu costretta a trasferirsi a New York. Oggi sappiamo con certezza che insieme a Dostoevskij, Kafka è l'autore straniero più letto, diffuso e influente nella letteratura americana. È dall'America, dunque che, negli anni del dopoguerra, Kafka "ritorna" in Europa e in particolare in Francia, dove viene studiato in modo approfondito dalla critica letteraria Marthe Roberts, messo in scena da André Gide e fatto proprio dalla filosofia esistenzialista.

Rispetto a ciò la storia della ricezione critica da parte dell'estetica marxista è in un certo senso un capitolo a parte. Il punto focale si colloca tra l'autunno del 1955 e il 1956 quando Lukács intitola un intero capitolo del suo *Il significato attuale del realismo critico: Franz Kafka o Thomas Mann?*

Basta citare il passo seguente per capire da quale parte si colloca Lukács:

I particolari grandiosamente suggestivi (kafkiani) rimandano continuamente a una realtà ad essi trascendente, all'"essenza" presentita e anticipata, stilizzata in un essere fuori dal tempo, del periodo imperialistico. Essi non sono quindi – come nel realismo – concentrazioni, punti nodali delle svolte e dei conflitti della loro propria realtà, ma – in ultima istanza – semplici cifre di un aldilà inafferrabile [...]. Il vero contraltare a questo fascinoso fuoco fatuo sulla vita di una letteratura che voglia esprimere lo specifico del nostro tempo dal punto di vista borghese, è Thomas Mann [...]. Thomas Mann è sempre immanente⁷¹.

È questo l'orizzonte in cui si colloca Anders, che ha una posizione evidentemente ambivalente. Come vedremo, certamente valorizza Kafka proprio attraverso Marx ma nello stesso tempo ne critica l'efficacia attraverso il riferimento al contesto storico-sociale, come sopra si è visto.

Un esempio di questa ambivalenza è proprio il passo seguente quando, per sottolineare una sua intuizione, notevole e anche condivisibile, cioè che il realismo costituisce il filo rosso tra rovesciamento, tematica della reazione, e de-sensazionalizzazione del registro narrativo, finisce per mettere sulla stessa linea Esopo, Brecht e Kafka, accumulati dalla stessa finalità definita "didascalica", "pedagogica":

Rein technisch gesehen, wird diese De-Sensationalisierung wieder durch die, vorhin erwähnte, Inversionsmethode erreicht. Das heißt: es wird Subjekt und Objekt wie in allen Fabeln invertiert oder ausgetauscht. Das klingt rein grammatisch, bedeutet aber weit mehr. Will Aesop in seinen Fabeln sagen: Menschen sind wie Tiere, so zeigt er: Tiere sind Menschen; will Brecht in seiner Dreigroschen-oper sagen: Bürger sind Räuber, so stellt er Räuber als Bürger dar. Will Kafka sagen: Das selbstverständliche und Nichtverblüffende unserer Welt ist entsetzlich, so invertiert er: Das Entsetzliche ist nicht verblüffend⁷².

I tre autori sarebbero accomunati dallo stesso procedimento tecnico-retorico nelle loro favole, *pièces* teatrali, racconti e romanzi: inversione di soggetto e oggetto, rovesciamento di ruoli. Questo accade nelle favole

⁷¹ G. Lukács, *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, 1956 trad. it. di R. Solmi, *Franz Kafka o Thomas Mann?* in *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi Torino, 1957, pp.89-90.

⁷² K *ibid.* «Da un punto di vista puramente tecnico, questa de-sensazionalizzazione viene raggiunta di nuovo mediante il *metodo d'inversione* precedentemente menzionato. Vale a dire: *soggetto* e *oggetto* vengono, come in tutte le favole, invertiti o scambiati. Ciò suona come puramente grammaticale, ma significa molto di più. Se Esopo, nelle sue favole, vuol dire che gli uomini sono come animali, allora mostra che gli animali sono uomo; se Brecht, nella sua *Opera da tre soldi*, vuol dire che i borghesi sono briganti, allora rappresenta i briganti come borghesi. Se Kafka vuol dire che l'ovvio e il non sbalorditivo del nostro mondo sono raccapriccianti, allora inverte: il raccapricciante non è sbalorditivo.»: KPC *ibid.*

di Esopo tra uomini e animali, nel teatro di Brecht tra i Borghesi e Ladri, nei racconti e romanzi di Kafka tra il raccapricciante e lo sbalorditivo. Ma c'è di più:

Was dem bloßen Romanleser wie eine Subtilität des, wie die Angelsachsen sagen, «understating» vorkommt, ist bei Kafka mindestens auch eine pädagogische Maßnahme⁷³.

Anders chiude questo paragrafo con la parola *Maßnahme*, che si può anche tradurre con “linea di condotta”. Non potrebbe utilizzare un termine più chiaro per sostenere che questa tecnica comune ai tre autori risponde a un intento programmaticamente didascalico. E ne è tanto convinto che l'aggettivo che vi si riferisce è *pädagogische* (pedagogico). Ora, chi ha un intento didascalico ha una dottrina da trasmettere, divide il mondo in educandi ed educatori. E questo con certezza è quanto di più lontano ci sia dal mondo di Kafka.

Anders, così facendo, sta completamente omettendo la possibilità che l'interpretazione della tecnica del rovesciamento kafkiano possa risiedere nella sua concezione del paradiso, evidentemente implicita nel rovesciamento tra l'aldiquà e l'aldilà. Vale a dire non si preoccupa di considerare un enorme nucleo teologico legato all'ebraismo di Kafka, che viene messo in risalto invece nel recente testo del filologo e storico rumeno Moshe Idel, intitolato appunto *Il paradiso nella mistica ebraica*⁷⁴. Partendo dalla formula di Mircea Eliade di «nostalgia del paradiso», il desiderio cioè di trovarsi di colpo al centro del mondo, trascendendo la condizione umana per ritrovare quella divina, attraversando la dimensione di «procrastinazione» di Gershom Scholem, per il quale la fine è una frontiera che si sposta sempre in avanti,

⁷³ *K ibid.* «Ciò che al semplice lettore di romanzo appare come una sottigliezza dell'*understating*, come dicono gli anglosassoni, in Kafka è, per lo meno, anche una misura pedagogica»: KPC p. 37

⁷⁴ M. Idel, *On Paradise in Jewish Mysticism in Journal for the Study of Religions and Ideologies*, Vol. 10, No 30, 2011. Trad. it. di R. Lista, *Il paradiso nella mistica ebraica*, Il Carrubo, Catania 2014.

che non potrà mai essere vissuta nel presente, Idel ritorna sulla questione del rovesciamento in Kafka e spiega come per questi «la cacciata sia insieme definitiva e ricorrente»⁷⁵ e per questo c'è la possibilità di essere ancora in Paradiso.

Anders, circoscrivendo la tecnica del rovesciamento al solo scopo politico didascalico di educare la classe borghese, pur avendo il pregio di ribaltare il pensiero di Lukács, travisa completamente il nucleo strutturale della scrittura di Kafka, che persino trascende ma che sicuramente è intrecciato al suo ebraismo. Di certo, Kafka rimane per noi ancora un enigma. Come anche molte delle sue storie. Tanto che ancora nel 2003 John Maxwell Coetzee nell'ultimo capitolo del suo *Elizabeth Costello*, scrive una nuova versione, che è ovviamente una ulteriore interpretazione, della parabola *Vor dem Gesetz* (Davanti alla legge)⁷⁶.

§4. *Kafka dà immagini potenziata.* *Apologia di questa irrealizzazione*⁷⁷

Il problema generale che viene discusso, lo si evince già dal titolo, è la natura delle immagini kafkiane, di cui si dice che sono *potenzierte*. Il termine è quel che si definirebbe un “falso amico” perché il rinvio a immagini che siano in qualche modo “maggiorate” o in particolar modo “incisive” o “di effetto” è totalmente fuorviante. Anders, in questo caso, avrebbe usato aggettivi molto più comuni nella lingua tedesca come *verstärkt* o *gesteigert*. *Potenzierte Bilder* sono invece un ben preciso tipo di immagini, vale a dire immagini elevate a potenza, immagini alla seconda, cioè immagini di immagini⁷⁸.

La strategia argomentativa in questo paragrafo è invertita rispetto al

⁷⁵ *Ivi* p. 21

⁷⁶ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Peter Lampack Agency, New York 2003. Trad. it. di Maria Baiocchi, *Elizabeth Costello*, Einaudi Torino, 2004, cfr. pp. 151-184.

⁷⁷ KPC p. 15. *Kafka gibt «potenzierte Bilder»*. *Apologie dieser Irrealisierung*: K p. 15.

⁷⁸ Cfr. RB e SM. Entrambi classificano il termine come esclusivamente *matematico*.

precedente. Se in quest'ultimo aveva affidato all'*incipit* la tesi generale da provare in seguito attraverso esempi e successive argomentazioni, ora parte dagli esempi per risalire, in seguito, alla tesi generale. Seguiamo ora il testo da vicino:

Will man einem Großstädter die Häßlichkeit seiner Stadt deutlich machen, so wird eine Kunstmappe mit Bildern der häßlichen Häuser einen viel stärkeren Schock auf ihn ausüben, als eine Rundfahrt durch die Straßen, in denen er ohnehin täglich zu tun hat. Will man einen Antisemiten auf seine Vorurteile stoßen, so werden ihn die Worte «Nathan des Weisen» eher erreichen, als die eines heute lebenden europäischen Juden⁷⁹.

È evidente come il primo capoverso è composto di due microstrutture, introdotte entrambe dal sintagma *will man* con un sottinteso valore ipotetico, una che ruota intorno all'esempio *Kunstmappe* e l'altra che fa valere l'esempio di *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*)⁸⁰. Il primo dimostra il fatto che un abitante di una metropoli sarebbe scioccato molto più da una «mappa artistica» dei punti esteticamente peggiori della propria città, piuttosto che osservarla realmente. Il secondo prova quanto una rappresentazione drammatica, vale a dire un ulteriore tipo di *rappresentazione* dopo la “mappa”, possa scioccare molto più un antisemita che non l'ascolto delle parole di un ebreo europeo oggi vivente. La “spia” che introduce, in funzione analettica, alla terza microstruttura del primo capoverso è il termine *Vorurteil* (pregiudizio), perché proprio sulla revoca dei pregiudizi si basa la funzione delle immagini kafkiane.

⁷⁹ K pp. 15-16. «Se si vuole rendere evidente all'abitante di una grande città la bruttezza della sua città, una cartella di stampe con immagini delle case brutte eserciterà su di lui uno shock molto più forte che non un giro per le strade in cui egli ogni giorno comunque deve agire. Se si vuole scuotere un antisemita nei suoi pregiudizi, lo colpiranno di più le parole di «Nathan il saggio», che non quelle di un ebreo europeo oggi vivente.»: KPC p. 37.

⁸⁰ Anders fa riferimento al celeberrimo dramma del 1779 di Gotthold Ephraim Lessing, che elabora la nota novella dei tre anelli, presente nel *Decamerone* di Boccaccio, rappresentanti ciascuno uno dei tre monoteismi (giudaismo, cristianesimo, islamismo).

Damit ist gesagt: Bilder als solche ermöglichen, auch wenn sie vertraute Gegenstände der Wirklichkeit abbilden, eine neue Attitüde und eine Chance für Urteilsrevision; jedenfalls sistieren sie die vertrauten und mechanisierten Reaktionen, die der «Sache selbst» gegenüber ins Rollen geraten⁸¹.

L'espressione «*der Sache selbst*» contiene già chiaramente un accenno alla fenomenologia husserliana. Le immagini rendono possibile (*ermöglichen*) la sospensione delle reazioni meccanizzate, che sono, è implicito, immediatamente collegate con la produzione di pregiudizi (*Vorurteile*), e permettono la revisione del giudizio (*Urteilsrevision*). Il ruolo delle immagini, secondo Anders, è dunque di primaria importanza. In una prospettiva radicalmente diversa da quella platonica, secondo cui, sia dal punto di vista ontologico che gnoseologico, le immagini sono soltanto "imitazioni di copie", una realtà difettiva cui può legarsi solo l'opinione e non certo la scienza o *episteme*, nella prospettiva di Anders sono proprio le *Bilder* (immagini) a permettere una riflessione su ciò che altrimenti sarebbe nient'altro che una reazione animalesca. È noto che il tema della differenza tra reazione animalesca, irriflessa, e risposta umana, consapevole, è il crinale che permette di distinguere il diverso statuto ontologico dell'animale rispetto all'essere umano nella lettura di Jacques Lacan. Coerente con la sua linea di indagine, Anders afferma che questa funzione delle immagini rientra nella funzione educativa dell'arte in genere: *eine der großartigsten erzieherischen Funktionen der Kunst*. Non è quindi casuale che Anders si richiami direttamente alla *Poetica* di Aristotele:

Die Wichtignahme der «mimesis», der «abbildenden Nachahmung» durch Aristoteles, die von Ausdrucksästhetikern als naiv belächelt worden war, war vollkommen berechtigt⁸².

⁸¹ K p. 16. «Con ciò si intende: le immagini in quanto tali, anche quando riproducono oggetti abituali della realtà, rendono possibile un nuovo atteggiamento ad una nuova possibilità di revisione del giudizio; in ogni caso, esse sospendono le reazioni abituali e meccanizzate, che prendono l'avvio nei confronti della "cosa stessa".»: KPC p. *ibid*.

⁸² K *ibid*. «Il prendere sul serio la "mimesis", l'imitazione riproducete", da parte di Ari-

La presa di posizione di Anders contro l'estetica dell'espressione si basa sul seguente ragionamento: chi pensa che l'arte debba puntare sull'elemento espressivo, che porta ad allegorismi, esasperazioni e deformazioni, inevitabilmente considera ingenuo il principio dell'imitazione che raffigura (*abbilden*), principio cardine della *Poetica* Aristotelica. Lungo il filo conduttore della sua riflessione sulle immagini, Anders ne mette invece in rilievo tutto il valore, anche se qui vanno fatte subito due osservazioni. In primo luogo, gli studi filologici hanno messo in rilievo che il termine aristotelico di *mimesis* può anche essere tradotto con *Darstellung*. In secondo luogo, c'è una questione che riguarda Bertolt Brecht. Come si è visto nel paragrafo precedente, Anders ha collocato Kafka e Brecht sulla stessa linea. Ora nell'affrontare il tema delle immagini utilizza in chiave antiplatonica questo importante riferimento aristotelico. Per coerenza logica, questa stessa linea genealogica dovrebbe valere anche nel caso di Brecht, che invece come sappiamo ha elaborato un'estetica teatrale – il cosiddetto *teatro epico* – esplicitamente antiaristotelica⁸³. Rispetto alla drammaturgia brechtiana, l'argomentazione di Anders entra qui in un cortocircuito logico, poiché, come si è detto, il riferimento riguarda ovviamente la trattazione aristotelica del genere tragico. A conferma di ciò, si riporta qui per intero la celebre definizione della tragedia offerta da Aristotele in apertura del capitolo sesto di *Περί ποιητικής*:

Tragedia è opera imitativa (*mimesis*) di un'azione (*praxeos*) seria, completa, con una certa estensione; eseguita con un linguaggio (*logo*) adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta (*dronon*) da personaggi in azione, e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura, producendo (*perainousa*) di tali sentimenti la purificazione che i patimenti rappresentati comportano⁸⁴.

stotele – fatto che era stato irriso come ingenuo dagli esteti dell'espressione – era pienamente giustificato.»: KPC p. 38.

⁸³ Cfr. B. Brecht, *Schriften zum Theater über eine nicht-aristotelische Dramatik*, zusammengestellt von S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt, 1957. Trad. *Scritti teatrali*, di E. Castellani, R. Fertonani e R. Mertens, Einaudi, Torino 1962.

Notoriamente il concetto di *mimesis* indica l'essenza della tragedia e ha quindi un ruolo centrale nella sua definizione. Nel commento, Gallavotti sottolinea come da esso dipendano tutte le successive connotazioni: *praxeos*, *logo*, *dronton*, che rispettivamente indicano l'oggetto, il mezzo linguistico e il duplice carattere attivo della mimesi tragica, cioè il fatto che essa tratta di una azione e questa azione è esposta da personaggi che agiscono, dunque, come dice Aristotele stesso, non in modo narrativo. Gallavotti inoltre mette in luce che a *mimesis* si lega il successivo participio *perainousa*, «in cui viene indicata quella che è la caratteristica propria della tragedia e l'effetto che essa produce (*to ergon*). Dunque la mimesi è l'essenza della tragedia»⁸⁵.

Il secondo capoverso costituisce la radice quadrata dell'intero paragrafo, nel quale Anders finalmente annuncia la sua tesi generale, vale a dire che le immagini di Kafka sono immagini alla seconda potenza. Dopo aver messo in risalto l'efficacia delle immagini, attraverso l'esempio della *Kunstmappe* o del dramma di Lessing, dopo il richiamo alla *Poetica* di Aristotele, ora Anders si spinge ancora oltre nella sua interpretazione, sostenendo che Kafka porta la potenza delle immagini ad un estremo tale da superare quel che l'arte compie di solito. Per esprimerci in termini semplici, si tratta di "immagini di/su immagini", appunto immagini elevate a potenza. Qui Anders inserisce un'importante nota, con cui fa un chiaro riferimento al paragrafo 112 di *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* del 1913 e alla quinta dissertazione della grande opera di tredici anni prima, le *Logische Untersuchungen* di Edmund Husserl:

Wenn Einer über diese Funktion des «Bildes» Bescheid gewußt hat, so Kafka. Tatsächlich stößt er um einen Schritt weiter vor, als es die Kunst gewöhnlich tut: Gewisse seiner Bilder sind nämlich Bilder «in der Potenz», Bilder von Bildern. Was heißt das⁸⁶?

⁸⁴ Aristotele, *Poetica*, 1449 b23-28. cfr. Aristotele, *Dell'arte poetica*, a c. di C. Gallavotti, Fondazione Valla/Arnoldo Mondadori, Milano, 1990⁴ (1974¹), p. 19.

⁸⁵ *Ibid* p. 136.

⁸⁶ *K ibid*. «Se vi è qualcuno che si è reso ben conto di tale funzione dell'«immagine», questi

Bilder von Bildern (immagini di immagini) è evidentemente la nozione centrale dell'intero passo, nonché dell'intero paragrafo. L'uso del corsivo, scelto da Anders, oltre a evidenziare il perno su cui batte il martello della sua riflessione, svolge una funzione di "messa a distanza" stilistica, il che vuol dire che l'espressione non è di suo pugno. In effetti si tratta della formula husserliana «*Phantasien "in" Phantasien*», che ricorre nel citato paragrafo 112, intitolato *Iterierbarkeit der Phantasimodifikation, Nichtiterierbarkeit der Neutralitätsmodifikation*. Per comprendere questo riferimento occorre chiarire ciò che nel § 109 Husserl chiama «modificazione di neutralità». A questo punto di *Ideen*, dopo che Husserl ha chiarito come ogni situazione epistemica è concepibile nella qualità di una modificazione della certezza di credenza (§ 104), dopo che ha chiarito come tutti i vari modi attraverso i quali la coscienza coglie le oggettualità non sono alternativi ma si fondano l'uno sull'altro, egli circoscrive un tipo di modificazione della credenza del tutto particolare, un'"isola" all'interno delle modificazioni della credenza, un vero e propri *unicum* che dissolve (*aufhebt*) e depotenzia (*entkräftet*) completamente ogni modalità dossica (§ 109). La nozione portante di queste pagine (§§ 109-112) è la "neutralizzazione", termine che Husserl utilizza per indicare quel tipo particolare di modificazione che, sempre in conformità con la coscienza, rappresenta il correlato opposto (*bewußtseinsmäßige Gegenstück*) di ogni prestazione (*Leistung*). Dalla lettura di questo giro di paragrafi, quando Husserl è ben attento a distinguere la neutralizzazione dalla negazione – la negazione è pur sempre un atto del porre, porre il non-essere dell'essere, mentre la neutralizzazione sfugge completamente a tale dimensione "posizionale" –, se ne ricava che la neutralizzazione ha molto a che fare con il mettere tra parentesi, con il sospendere, in una parola con l'*epoché*. Dunque si potrebbe leggere questa particolare modificazione coscienziale come la possibilità che permette di sospendere lo sguardo naturale per attivare quello fenomenologico.

Acquisita la definizione di *Neutralitätsmodifikation* (modificazione

è Kafka. In effetti, egli si spinge più avanti di un passo rispetto a quanto l'arte fa di solito: certe sue immagini sono infatti immagini "elevate a potenza", *immagini di immagini*.»: KPC *ibid.*

di neutralità), per arrivare alla comprensione del § 112, ci rifacciamo ora alla distinzione che Husserl opera all'inizio del § 111 tra modificazione di neutralità e fantasia. Qui, nel primo capoverso, Husserl afferma che la fantasia stessa in effetti è una modificazione di neutralità, la quale, malgrado la particolarità del suo tipo, è di significato universale, applicabile cioè a tutte le esperienze vissute, e svolge un suo ruolo nella maggior parte delle configurazioni del pensar-si. Questo riferimento diventa particolarmente chiaro nel § 112, di cui indichiamo qui i punti fondamentali: 1. la differenza radicale tra fantasia nel senso di presentificazione neutralizzante (*neutralisierende Vergegenwärtigung*) e di modificazione neutralizzante (*neutralisierende Modifikation*) in generale (*überhaupt*); questa differenza dipende dal fatto che la modificazione di fantasia come presentificazione è iterabile, mentre non lo è, per sua essenza, la ripetizione dell'operazione della neutralizzazione; la iterabilità è riassumibile nella formula «*Phantasien "in" Phantasien*», ovvero fantasie a più gradi, a piacere (*beliebig*). 2. La tesi generale dunque è quella della possibilità di iterate modificazioni riproduttive, così come raffiguranti; questa possibilità non appare chiara fino a che si ritiene di poter trovare la differenza tra “contenuti della sensazione” e “contenuti della fantasia” solo in contrassegni cosali della “intensità”, “pienezza” e simili. 3. Si deve invece comprendere che qui si tratta di una differenza della coscienza, ovvero che il *phántasma* – termine aristotelico che indica un particolare tipo di immagine – non è un semplice dato della sensazione bensì una fantasia *del* corrispondente dato della sensazione. 4. Si tratta dunque di imparare a vedere i gradi della coscienza, che si trovano nelle «*Phantasien "in" Phantasien*» o, rispettivamente, nei ricordi “in” ricordi o nei ricordi “in” fantasie. In base a queste distinzioni husserliane, si comprende quindi il senso ontologico della formula *potenzierte Bilder* adottata da Anders a proposito di Kafka.

Il riferimento alla quinta dissertazione di *Logische Untersuchungen* rimanda all'appendice ai §§ 11-20. Qui Husserl tratta dell'interpretazione fenomenologica del rapporto tra l'atto e il soggetto e della teoria degli oggetti «immanenti» agli atti. Come per *Ideen*, si indicano qui i punti fondamentali di questo denso paragrafo: 1. Nell'interpretazione

fenomenologica tra atto e soggetto bisogna fare chiarezza su due errori fondamentali. Il primo è legato alla teoria delle immagini, che si può definire *standard*. Essa ritiene di avere chiarito a sufficienza la natura della rappresentazione formulando la proposizione «"fuori" vi è la cosa stessa», che non tiene conto del fatto che nella rappresentazione immaginativa la coscienza intende l'oggetto riprodotto in immagine (*Bildsubjekt*) sulla base dell'oggetto dell'immagine (*Bildobjekt*); di certo l'immaginatività dell'oggetto non è una sua peculiarità interna, come l'estensione o il peso. Ne consegue la domanda: come possiamo andare al di là dell'immagine, che è l'unica cosa data alla coscienza? Sicuramente non in base a un principio di somiglianza, poiché la somiglianza tra due oggetti, infatti, non rende una immagine dell'altro. 2. Perché ci sia immagine ci deve essere un io che opera rappresentazioni, una coscienza intenzionale che forma una rappresentazione immaginativa, non *generale* ma di questo o quell'oggetto *determinato*. Questo fa sì che non sia possibile parlare di immagini interne contrapposte a oggetti esterni: un dipinto è un'immagine solo per la coscienza che conferisce all'oggetto il valore di immagine. 3. Se l'apprensione immaginativa presuppone un oggetto dato alla coscienza, si giungerebbe a un regresso all'infinito, nel caso si ammettesse che questo oggetto fosse a sua volta costituito mediante un'immagine. Un oggetto non viene rappresentato dalla coscienza perché è un contenuto simile alla cosa trascendente ma perché ogni riferimento della coscienza ai suoi oggetti è incluso nella coscienza stessa. 4. La genesi della rappresentazione di un oggetto, in definitiva, va ricercata nell'analisi fenomenologica essenziale dei vissuti-atti dell'immaginazione; bisogna convincersi che solo in questi atti si manifesta un oggetto, come presentificazione immaginativa di un oggetto a esso simile. 5. Il secondo errore fondamentale in cui inciampa la teoria tra atto e soggetto "standard" è stabilire una differenza reale tra oggetti intenzionali, meramente immanenti, cioè oggetti della coscienza, e oggetti "fuori". Secondo la lettura fenomenologica di Husserl, l'oggetto intenzionale della rappresentazione è lo stesso oggetto reale; l'oggetto trascendente non sarebbe oggetto di questa rappresentazione se non fosse il suo oggetto *intenzionale*.

Il ragionamento che Husserl segue è questo: nel momento che mi rappresento Dio o un angelo o anche un oggetto fisico, questo oggetto viene inteso, e quindi è un oggetto intenzionale – che esista o non esista, che sia fittizio o no, è indifferente; d'altro canto tutto ciò non mira a provare l'esistenza dell'oggetto, quanto spostare il punto focale sull'*intenzionare*, sia in quanto atto dell'intendere sia in quanto oggetto *inteso*.

Questi due importanti riferimenti husserliani chiariscono le chiavi logico-interpretative utilizzate da Anders nell'analisi delle immagini kafkiane. Evidentemente il confronto con il pensiero di Husserl, sotto il quale ha concluso i suoi studi a Freiburg nel 1924, costituisce ancora nel 1951 un grande punto di riferimento per l'elaborazione di una sua lettura filosofica, anche quando Anders non ha più l'impressionabilità dei vent'anni e alle spalle ha l'esilio in America e, da poco, il ritorno in Europa. Ci si domanda, soltanto come suggestione, quali sarebbero state le sue logiche argomentative ed espositive, se avesse continuato gli studi di Marburgo con Ernst Cassirer, con il quale aveva iniziato la sua carriera accademica nel 1919. Segue un paragone tra Kafka e il pittore Seurat:

Nehmen wir einmal an, ein Maler stelle eine Zirkusreiterin dar (wie Seurat in seinem berühmten Bilde getan hat); sein Gemälde ist ein «Bild ersten Grades». Kafka gibt uns ebenfalls das Bild einer Zirkusreiterin (in «Auf der Galerie»); aber im Unterschied zu Seurat präsentiert er sie uns nicht direkt, vielmehr versetzt er sie in einen maßlos langen Wenn-Satz (Beispiel siehe Seite 68): er entzieht also dem Bilde selbst noch einmal seine (bereits reduzierte, bereits «als ob-hafte») Realität, in ähnlicher Weise, in der das Bild ersten Grades der «wirklichen» Reiterin ihre Realität entzogen hatte; und er treibt damit die Irrealisierung bis zum äußersten Extrem⁸⁷.

⁸⁷ K *ibid.* «Supponiamo che un pittore rappresenti una cavallerizza di circo (come ha fatto Seurat nel suo celebre quadro); il suo dipinto è un'immagine di primo grado». Anche Kafka ci dà l'immagine di una cavallerizza di circo in *In Loggione*, ma, a differenza di Seurat, non ce la presenta direttamente, trasponendola invece in una proposizione condizionale smisuratamente lunga (per un esempio cfr. pp. 102-103): dunque, ancora una volta egli sottrae all'immagine la sua realtà (già ridotta, già posta «in stato di "come se"»), in un modo simile a quello in cui l'immagine di primo grado aveva sottratto alla "vera" ca-

Anders si riferisce al quadro *Le cirque (Il circo)*, che Georges Seurat (1852-1891) ha realizzato nell'ultimo anno della sua vita e che fu esposto per la prima volta nel 1899 al *Salon des Indépendants*, l'esposizione annuale di artisti indipendenti di Parigi – oggi è conservato al museo d'Orsay. Il confronto tra il dipinto di Seurat e il racconto *In loggione* di Kafka esemplifica la definizione di immagini alla seconda potenza. Infatti Seurat ci presenta la cavallerizza *direkt* («direttamente»), mentre Kafka la rappresenta *nicht direkt* («non direttamente») ma trasponendola in una proposizione condizionale lunghissima, stilema cui per altro Kafka ricorre già nei primi racconti giovanili. Per comprendere con chiarezza il punto, riportiamo il primo capoverso di *In loggione*, interamente costruito su un unico periodo ipotetico che procede per accumulo di subordinate:

Se un'acrobata a cavallo, fragile, tistica venisse spinta per mesi interi senza interruzione in giro nel maneggio sopra un cavallo vacillante dinanzi a un pubblico instancabile da un direttore di circo spietato sempre con la frusta in mano, continuando a frullare sul cavallo, gettando baci, oscillando sulla vita, e se questo spettacolo proseguisse in mezzo al fracasso dell'orchestra e dei ventilatori nel grigio futuro che continua a spalancarsi sempre, accompagnato dall'applauso, che si estingue e poi torna a ingrossare, di mani che son veri martelli a vapore – forse un giovane frequentatore del loggione si precipiterebbe per la lunga scala, traversando tutti gli ordini di posti, nel maneggio, e griderebbe: Basta! Tra le fanfare dell'orchestra sempre pronta a seguire gli ordini⁸⁸.

Notoriamente Thomas Mann ha sostenuto che il materiale narrativo di Kafka appare di origine onirica, quasi una trasposizione di sogni, e che Kafka è un maestro della “prosa semplice”. L'esempio del passo sopra riportato sembra smentire l'una e l'altra tesi. Probabilmente il fondatore della prosa moderna in persona, Giovanni Boccaccio, riconosce-

vallerizza la propria realtà; e così egli spinge l'irrealizzazione fino all'estremo assoluto»: K *ibid.*

⁸⁸ F. Kafka, *Tutti i racconti*, a c. di E. Pocar, Mondadori, Milano 2005 (1979) p. 200.

rebbe nello stile di Kafka un suo ben degno discendente. Non è detto che Anders abbia del tutto ragione nel legare l'uso della frase ipotetica-immaginaria con il tema delle immagini potenziate, poiché come si è detto questo stilema ricorre già nelle prose giovanili, per esempio in *Der Plötzliche Spaziergang* (*La pesseggiata improvvisa*). Ha tuttavia ragione nel mettere in luce che quella struttura sequenziale smisuratamente lunga di premesse condizionali crea un effetto di messa a distanza. Kafka porta all'estremo quel procedimento di irrealizzazione, cioè di sottrazione di realtà, che per natura possiede qualsiasi immagine. Egli spinge però l'irrealizzazione all'estremo, costruendo un'immagine di un'immagine. In questo passaggio è chiaramente individuabile l'influenza che la quinta dissertazione delle *Ricerche Logiche* ha sulle argomentazioni di Anders: quel che resta alla coscienza è soltanto l'immagine della cosa – non che la cosa non esista in sé, lo ribadiamo, semplicemente ciò è indifferente. E questo, come è noto, è un importante punto di differenza rispetto al *cogito* di Cartesio, il quale arriva a sospendere la credenza sulla reale esistenza degli oggetti esterni proprio allo scopo di cercare di provarne l'effettiva realtà.

Il passo di Anders è una considerazione di estetica pura, che come tale può essere estesa ad altri ambiti. Non è un caso per esempio che tutta la Pop-Art, proprio nel periodo in cui scrive Anders, si muoveva sulla stessa linea di teoria estetica, dai quadri di Roy Fox Lichtenstein che prende i fumetti delle *chewing gum* e ne fa un'ulteriore immagine applicando la tecnica della puntinatura dell'800 al celeberrimo caso di Andy Wahrol che dipinge non Marylin ma l'immagine di Marylin. Ma si può anche riportare il divertente aneddoto di Jane Fonda che, volendosi far fare un ritratto da Andy Wahrol, andò alla *Factory* pensando di dover posare per l'artista. Wahrol era però di tutt'altro avviso. Le disse allora di scendere per strada, trovare una macchinetta per fototessere, e ritornare con una serie di foto. D'altro canto è lo stesso Anders a mettere in luce quanto la tecnologia dei nuovi *mass-media* abbia catturato l'immaginazione in un senso analogo. Anche i *media*, infatti, creano immagini di immagini. Questo in molti casi è naturalmente sfruttato a fini politici da un certo tipo di giornalismo, perché permette di sostituire con la dupli-

cazione delle immagini un racconto ad altro racconto. Il che non è privo di influenza sulla stessa storiografia, oggi assai più di prima influenzata dalle immagini e dai racconti dei *mass-media*. Questo si può rilevare persino in ambiti ad amplissima diffusione come lo sport, dove palesemente la cronaca è ormai immediatamente sostituita dal commento. Il che ha alla lunga un impatto politico, che sarebbe ingenuo sottovalutare.

Nel capoverso successivo Anders però si spinge ancora oltre:

Nun sind wir aber gewöhnt, daß mit der «Iteration» von Abbildungen die Prägnanz des dargestellten Gegenstandes abnimmt: Zeigt ein Gemälde ein, u. a. Bilder enthaltendes, Zimmer, so werden diese «Bilder von Bildern» einen tiefenlosen, verblasenen Eindruck machen. Das Gegenteil davon findet bei Kafka statt: da er seine Bilder zweiten Grades skrupelhaft und bis letzte Detail durchzeichnet, ergibt sich eine Diskrepanz zwischen extremer Unwirklichkeit und extremer Genauigkeit; diese Diskrepanz erzeugt nun ihrerseits eine Schockwirkung; und diese Schockwirkung wiederum das Gefühl der akutesten Wirklichkeit⁸⁹.

Iteration, chiuso tra virgolette, rimanda ovviamente alla *Iterierbarkeit* della modificazione di fantasia nel § 112 delle *Ideen*. Qui Anders sta completando la sua analisi del procedimento kafkiano. L'irrealizzazione non costituisce l'interessa di questo procedimento ma ne è una parte. Dopo la *Irrealisierung*, Anders descrive la *Genauigkeit*, l'esattezza estrema, e ci spiega come tra le due ci sia una *Diskrepanz* che genera un effetto di *shock*. In altre parole, Kafka sarebbe un *unicum* per la sua particolare capacità di conferire una quantità spropositata di dettagli a immagini che sono all'interno di immagini di primo grado. Questo genererebbe un effetto di irrealizzazione estrema ma allo stesso tempo, ed è facile in-

⁸⁹K *ibid.* «Ma con l'«iterazione» delle riproduzioni noi siamo abituati alla diminuzione della pregnanza dell'oggetto rappresentato: se un dipinto mostra una stanza che contiene, tra le altre cose, dei quadri, queste «immagini di immagini» danno un'impressione senza profondità, sbiadita. Il contrario di questo ha luogo in Kafka: dal momento che egli disegna scrupolosamente e fino all'ultimo dettaglio le sue immagini di secondo grado, risulta una discrepanza tra irrealtà estrema ed esattezza estrema; questa discrepanza genera, dal canto suo, un effetto di shock, e questo effetto di shock, a sua volta, il sentimento della sua più acuta realtà.»: KPC *ibid.*

tuirne il motivo, anche un effetto di precisione estrema. Il lettore, posto di fronte all'abisso che si apre tra le due cose, va soggetto a un effetto di *shock* che, a sua volta, genera il sentimento della più acuta realtà. E questo è il vertice e l'effetto finale del procedimento Kafkiano. Dunque, Anders delinea uno schema per cui la discrepanza tra "irrealizzazione" e "precisione" produce nel lettore uno *shock* che, quasi paradossalmente si potrebbe dire, acuisce il senso della realtà. Fin qui Anders sottolinea l'unicità del procedimento letterario di Kafka.

Senza essere riportato nella sua interezza, quel che segue può essere sintetizzato in un'unica osservazione di Anders: la contemporaneità (*Gleichzeitigkeit*) di irrealtà (*Irrealität*) e precisione (*Präzision*), e il conseguente shock (*Realitätsschock*) di realtà risultante dalla collisione, sono sempre stati percepiti dagli interpreti di Kafka. Ma il punto che Anders mette a fuoco è il "come" della ricezione, definito dapprima con un generico *irgendwie*, «in qualche modo» e, a chiusa di capoverso, con un più preciso *traumartig*, «onirico». Qui è chiaro che Anders sta facendo riferimento alla lettura di Thomas Mann, dalla quale prende apertamente le distanze. Quello che, in altri termini, Anders sta dicendo è che nessuno prima di lui ha capito davvero le conseguenze e le implicazioni estetico-politiche di questo specifico procedimento. Segue l'ultimo paragone di questo denso paragrafo:

Wir kennen in der modernen Kunst nur ein einziges Analogon zu diesen Kafkaschen «Bildern in der Potenz»: Die Disneyschen Cartoons. Wenn das, einem Matrosen auf den Leib tätowierte, «Schiff» (also ein Bild zweiten Grades) zu schaukeln beginnt und schließlich sogar kentert, dann bringt diese Disneysche Erfindung eine Wirkung hervor, die weit über das bloß Komische hinausgeht: Die Realitätsgrade werden durcheinander geschüttelt, und dieses Durcheinander erfüllt uns mit Grauen⁹⁰.

⁹⁰ K p.17. «Nell'arte moderna conosciamo un solo analogo a queste "immagini elevate a potenza" kafkiane: i cartoni animati di Disney. Quando la nave tatuata sul corpo di un marinaio (dunque un'immagine di secondo grado) comincia a beccheggiare e alla fine si capovolge perfino, quest'invenzione disneyana produce un effetto che va ampiamente oltre l'ambito puramente comico: i gradi di realtà vengono caoticamente scossi, e questo caos riempie di orrore.»: KPC p. 39

Kafka scuote i gradi della realtà sino a renderli caotici (*durcheinander*). Anders sostiene che nell'arte moderna ci sia un solo equivalente di queste immagini di secondo grado di Kafka, i cartoni animati di Disney. L'esempio è divertente e calzante: quando una nave tatuata sul corpo di un marinaio comincia a muoversi *sua sponte*, questo produce un effetto che va ben oltre il comico e giunge sino all'orrore (*Grauen*). Di fronte a queste immagini che scompigliano i gradi della realtà lo spettatore, o il lettore nel caso di Kafka, non ha più alcun punto di riferimento reale, ma nemmeno "finzionale", aggiungiamo noi. È evidente che una narrazione di primo grado ci rassicura, una volta accettato il presupposto "assurdo" che consiste nell'accettare, momentaneamente, una finzione per vera. Tutto quel che segue dal presupposto è coerente, ordinato, conseguente. Chi ha portato esplicitamente all'estremo questo tipo di logica è stato lo scrittore portoghese José Saramago che, in occasione della pubblicazione di uno dei suoi ultimi romanzi, *Las intermitências da morte*, ha dichiarato che il suo lettore deve soltanto accettare l'"assurdo" basilare, cioè nel caso specifico che la morte smetta di lavorare, ma tutto il resto, rassicura Saramago, andrà da sé, conseguentemente, coerentemente. Va tuttavia osservato che Anders non spiega in modo compiuto perché nell'esempio del cartoon di Disney l'immagine nell'immagine produca orrore. D'altra parte è certamente vero che tutto il mondo narrativo di Kafka ha profondamente a che fare con l'orrore.

Le riflessioni di Anders su questo punto sono notevoli. Egli, partendo da Kafka, attraversa il problema estetico generale dell'immagine. Non concordiamo però sulla funzione che Anders affida a Kafka, cioè la spiegazione del perché Kafka compierebbe questo tipo di strategia letteraria. Leggiamo l'ultimo capoverso:

Diese aber: Die Realitätsgrade zu verwirren, ist eine der beabsichtigten didaktischen Effekte Kafkas. Da er, als Kritiker seiner Zeit, zahllose Erscheinungen, die als selbstverständlich real gelten, für bloß ideologisch hält; andere aber, deren Realität unterschlagen oder verwischt wird, für höchst real erachtet, versucht er, das feste Gerüst des als wirklich oder unwirklich Geltenden zu erschüttern. Diese «Revision» erfordert eine Art von revisio, d. h. eine Methode neu zu sehen und diese bildet er aus in seiner Technik der potenzierte Abbildung⁹¹.

Egli tenta di scuotere l'impalcatura (*Gerüst*) tramite la quale operiamo la distinzione tra reale e irreal. L'affermazione ha una importanza capitale. *Gerüst* è la struttura del corpo umano ma anche l'armatura, l'impalcatura. Ma qual è allora lo scheletro della realtà? Anders non ce lo spiega apertamente, preferendo rimanere nell'implicito. Potremmo azzardare che siano le leggi fisiche e logiche. Kafka dunque scompagine-rebbe tali coordinate che ognuno di noi possiede, un po' come accade nel film *Inception* del regista inglese Christopher Nolan. Qui ciascuno dei personaggi, attraversate varie dimensioni coscienziali, dove la fisica e la logica cedono il passo alle remote leggi dell'inconscio, per poi fare ritorno alla realtà, conserva un oggetto, un *totem* – una trottola che cade, per esempio – il cui funzionamento, o mancato funzionamento, attesta la validità delle leggi fisico-logiche che distinguono il reale da ciò che non lo è, e che dunque a ciascun personaggio conferma l'effettivo ritorno alla realtà. Il punto cardine però del capoverso e dell'intera chiusa al paragrafo è che, secondo Anders, tutto ciò avrebbe uno scopo *didascalico*, riportando la sua argomentazione sul finale del paragrafo precedente quando aveva accomunato Kafka a Esopo e a Brecht, in virtù dello scopo *didaktisch* della loro arte.

§5. *L'uomo è estraneo a se stesso e deve dar prova di se stesso*⁹²

Per la prima volta nel corso dell'indagine, Anders si occupa di contestualizzare storicamente Franz Kafka. Ma prima di farlo, nel primo capoverso sceglie di connettere la dimensione di «*Allopraxie*» (Alloprassia),

⁹¹ K *ibid.* «Ma scompigliare i gradi della realtà è appunto uno degli effetti didattici intenzionali di Kafka. Poiché egli, in quanto critico del suo tempo, considera meramente ideologici innumerevoli fenomeni che sono reputati come ovviamente reali, mentre considera estremamente reali altri, la cui realtà viene soppressa o cancellata, egli tenta di scuotere la stabile impalcatura di ciò che è ritenuto reale o irreal. Questa "revisione" esige una specie di *revisio*, cioè un metodo per rinnovare il vedere, e Kafka lo sviluppa nella sua tecnica della riproduzione potenziata.» KPC *ibid.*

⁹² KPC p. 39. *Der Mensch ist fremd und muß sich beweisen*: K p. 17.

definita dalla psicopatologia come quello stato in cui un malato invece di azioni volute e pretese da se stesso ne esegue altre, con quella di «*Allogie*» (Allologia)⁹³. È chiaro che le categorie di «*Allopraxie*» e «*Allogie*» presentano un'importante zona di contatto con la categoria retorica della allegoria. In base a questa interpretazione, l'allologismo è un elemento strutturale della scrittura di Kafka. In essa infatti ogni cosa viene nominata con un suo «nome di copertura» («*Decknamen*»). È come se Kafka mettesse volutamente in scena una “malattia delle parole”, che vengono usate per indicare l'ente a cui si riferiscono non con un nome diretto ma con un nome “altro”. È evidente che qui Anders sta riprendendo la tesi esposta nel paragrafo terzo, che ruotava attorno alla nozione di *Namenstausch*, o «scambio di nomi». Anche questo tipo di “atteggiamento” è esplicitamente connesso con la *Methode* di Kafka. Ma perché Kafka avrebbe attuato questa procedura così straniante (*entfremdende*)? «Weil er selbst ein “Fremder” war», risponde Anders, cioè: «perché Kafka in persona era uno “straniero”». Appare qui nel modo più esplicito il passaggio continuo che Anders opera dalla scrittura del testo di Kafka a Kafka in persona e viceversa. Segue un elenco dei diversi fronti di estraneità: religioso, sociale, linguistico, politico, lavorativo, sentimentale:

Als Jude gehörte er nicht ganz zur christlichen Welt. Als indifferenter Jude – denn das war er ursprünglich – nicht ganz zu den Juden. Als Deutschsprechender nicht ganz zu den Tschechen. Als deutschsprechender Jude nicht ganz zu den böhmischen Deutschen. Als Boheme nicht ganz zu Österreich. Als Arbeiterversicherungsbeamter nicht ganz zum Bürgertum. Als Bürgerssohn nicht ganz zur Arbeiterschaft. Aber auch zum Büro gehört er nicht, denn er fühlt sich als Schriftsteller. Schriftsteller aber ist er auch nicht, denn seine Kraft opfert er der Familie. Aber «ich lebe in meiner Familie fremder als ein Fremder».
(Brief an seinem Schwiegervater)⁹⁴.

⁹³ Il riferimento alla «Allopraxia», di cui Anders ci offre la definizione, è ulteriormente illuminato se messo in confronto con la definizione di «Alloolia» riportata da B: «sf. Medic. Alterazione del linguaggio (per malattia mentale)». Non è inutile ricordare che Anders proviene da un ambiente medico, specializzato in psicopatologia.