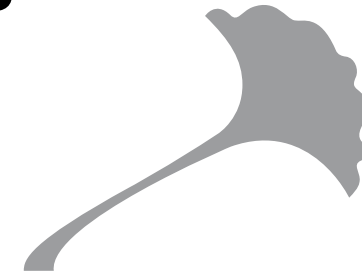


**studi
germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

1
2012

Franz Kafka vs. Sherlock Holmes *Der Heizer in Der Verschollene*

Luca Crescenzi

*a Alessandro Piperno
e al suo Leo Pontecorvo,
eroe kafkiano*

Una leggenda quasi inossidabile e frequentemente riproposta dalla ricerca è quella della pressoché totale “inaccessibilità” della narrativa kafkiana. Tornata in auge negli anni Ottanta del secolo scorso sulla scia del successo arriso agli approcci decostruzionisti e post-strutturalisti, essa è stata rilanciata anche di recente, per esempio dal libro, intelligente e ben costruito, di Oliver Jahraus *Kafka: Leben. Schreiben, Machtapparate*. La tesi di Jahraus è suggestiva: la scrittura kafkiana è una via labirintica che tenta l'interprete, lo attira dentro di sé e lo costringe al confronto, ma non lo conduce in nessun luogo respingendo ogni assalto.¹ Un'idea non dissimile da quella che già Giuliano Baioni, nel suo *Kafka: letteratura ed ebraismo*, aveva avanzato con decisione, osservando come le immagini di Kafka non siano «forme fruibili liberamente» né «forme catartiche o comunque gratificanti in virtù di un rapporto che legghi, sia pure mediatamente, l'orrore del significante alla liberazione di un qualsiasi significato».

Esse – scriveva Baioni – non trovano all'interno del testo un senso che le trascenda, non rimandano positivamente, come pure fanno credere, a una verità che stia al di là della loro bellezza fisica. Semplicemente presenti come materia metaforica, bella ma proprio per questo impermeabile a qualsiasi interpretazione, il loro grado di verità è unicamente nella funzione che hanno di essere la causa di una domanda che induce il lettore a fabbricarsi,

¹ Oliver Jahraus, *Kafka: Leben – Schreiben – Machtapparate*, Reclam, Stuttgart 2006, pp. 11-14. Sulla storia recente e meno recente delle interpretazioni “antiermeneutiche” dell'opera di Kafka cfr. Detlef Kremer, *Kafka und die Hermeneutikkritik*, in *Kafka-Handbuch*, a cura di Bettina von Jargow e Oliver Jahraus, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, pp. 336-352.



spesso inconsapevolmente, una certa chiave di lettura e di conseguenza a comprometersi, e in maniera perlopiù irrecuperabile, con una interpretazione univoca e rassicurante.²

Contro simili tesi non vale opporre un argomento il quale, pure, ha una sua evidenza storica: vale a dire che, al contrario, quasi ogni approccio all'opera di Kafka si è rivelato in un modo o in un altro fruttuoso, generando una sterminata tradizione critica che tra mille sforzi ha condotto fuori dalle secche di interpretazioni impressionistiche o semplificatrici. La scrittura kafkiana, scriveva sempre Baioni, mette di fatto fuori gioco ogni tentativo di interpretazione testuale ottenendo al tempo stesso il risultato paradossale di esaltare «più le sue interpretazioni che sé medesima»;³ dunque non è il significato dell'opera a emergere nel *continuum* rappresentato dalla storia della sua esegesi, bensì il significato dell'esegesi stessa: un risultato ben calcolato della scrittura kafkiana, la quale in tal modo pone al proprio centro non la natura del suo senso, bensì la natura della relazione che ogni lettore con quel senso istituisce. Ma la questione rischia di ridurre il rapporto tra testo e interpretazione a un circolo vizioso che, di fatto, ripropone su un altro piano il problema dell'inaccessibilità della scrittura kafkiana. Non c'è dunque altra soluzione, per la critica, che accettare il dato dell'ininterpretabilità di Kafka?

La scarsa fortuna di cui gode, da qualche decennio, la ricerca che non muova da questo dato e non tenti di porvi rimedio attraverso la considerazione sempre più vasta e dettagliata del contesto storico, biografico, sociale, religioso intorno all'opera di Kafka sembrerebbe indicare l'esistenza di un dominante atteggiamento di rassegnazione dinnanzi al fatto del suo impenetrabile, ma produttivissimo, ermetismo. In quest'ottica la tematizzazione del contesto risulta essere il grimaldello per mezzo

² Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 94-95. Cfr. in proposito le pagine fortemente consonanti con lo studio di Baioni di Claudia Sonino, *Giuliano Baioni. Letteratura ed ebraismo*, in «Scrivo in tedesco perché sono ebreo». *Canoni, bilanci, prospettive di studio sulla letteratura ebraico-tedesca*, a cura di Roberta Ascarelli e Claudia Sonino, Bibliotheca Aretina, Arezzo 2007, pp. 125-143.

³ Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 92.



del quale appare possibile porre almeno le condizioni iniziali per aprire varchi nella solida corazza che protegge il nucleo vitale della scrittura. Biografia, ambiente praghese, ebraismo, suggestioni culturali giovanili sono i più valorizzati domini a cui la ricerca ha attinto per individuare possibili chiavi d'accesso all'opera di Kafka. Questi quattro ambiti, anzi, sembrano aver monopolizzato l'attenzione della maggior parte degli interpreti. Senza alcun dubbio la ricerca ha tratto grande profitto da questo stato di cose: ha guadagnato in concretezza, ha restituito Kafka al suo tempo e al suo ambiente, ha cancellato il mito della "grande eccezione" e ha aperto nuove vie per l'indagine dell'opera. Non senza conservare, peraltro, qualche vecchio, e poco condivisibile, riflesso condizionato: basti pensare all'eccesso di psicologismo che ancora percorre la critica kafkiana. L'interscambio di vita e letteratura – un *topos* ermeneutico che trova sempre nuove formulazioni – spinge studiosi serissimi e persino severi nella conduzione filologica delle loro indagini a sviluppare parallelismi tra opera e esistenza che apparirebbero difficilmente accettabili nel caso di qualsiasi altro autore. Cos'altro, se non una lunga tradizione di studi sensibili a queste sovrapposizioni, ha potuto indurre, per esempio, Peter André Alt, nella sua ottima biografia kafkiana, a equiparare la «drammaturgia della relazione» con Felice Bauer alla «produzione letteraria di Kafka»?

La sua legge interna – scrive in proposito Alt – dettata dagli instabili impulsi dell'espansione e della ritrazione imita la contorta logica del processo di scrittura. Alla successione di fasi felici seguono stalli, resistenze e interruzioni cui subentrano nuovamente raccordi portatori di equilibrio e nuovi inizi. L'oscillazione tra estasi e ritorno alla sobrietà, suggestione e delusione è, in tutti e due i casi, il principio dominante.⁴

La tesi, non c'è dubbio, è suggestiva. Ma la sua veridicità è indimostrabile e, in fondo, alimenta quella visione del cortocircuito tra vita e scrittura come movente dell'opera kafkiana che giova alle sue letture psicologiche, ma rischia troppo spesso di costituire una scorciato-

⁴ Peter André Alt, *Franz Kafka: Der ewige Sohn*, Beck, München 2005, p. 376.



ia semplificante per mezzo della quale l'arte viene ridotta a impulso.⁵

In ogni caso, mentre le questioni di contesto tengono viva l'attenzione della critica altri filoni di ricerca risultano sostanzialmente inariditi, non più percorribili o ignorati. Gli studiosi sembrano ormai aver abbandonato le letture genericamente allegoriche o esistenziali dell'opera di Kafka che, pure, per molto tempo hanno segnato la storia delle sue interpretazioni.⁶ Mentre pare non abbiano sviluppato particolare sensibilità per le corrispondenze interne, per quei precisi rimandi da un'opera all'altra, per quelle ben calcolate geometrie motiviche e tematiche che, invece, determinano in larga misura il significato della narrativa kafkiana. Naturalmente non mancano le eccezioni; ma sono, per l'appunto, eccezioni. Prevalgono, altrimenti, le indagini complessive declinate ora secondo lo spirito di una "grande tradizione" interpretativa che va da Adorno ad Alt passando, tra gli altri, per Wagenbach, Emrich, Baioni, Politzer, Robertson, Binder,⁷

⁵ Anche a Oliver Jahraus, che pure nella sua citata monografia prende la distanza dal mito longevo di un Kafka uomo «costantemente schiacciato dalle autorità della famiglia, della burocrazia e della società, soprattutto, dal padre, e per lo più provato dalle avversità della vita a cominciare dalle relazioni amorose e dall'insuccesso professionale» (*op. cit.*, p. 24) capita tuttavia di avanzare ipotesi psicologiche, per quanto raffinate e lontane da usurati *cliché*. Per esempio quando affronta la questione dei due testamenti lasciati da Kafka e del destino in essi previsto per le sue opere: «Voleva, in ultima analisi, pur nella piena coscienza dell'impossibilità di realizzare un simile desiderio, che la sua scrittura (autografa) restasse immutabile poiché soltanto così il processo dello scrivere in se stesso avrebbe potuto salvarsi e preservarsi. Solo scrivendo Kafka si sentiva sovrano su ciò che aveva scritto. Ma poiché la morte pone fine allo scrivere, la sovranità su ciò che aveva scritto poteva preservarsi solo attraverso un gesto negativo, distruttivo cioè attraverso la distruzione del già scritto» (*ivi*, p. 58).

⁶ Cfr. in proposito le considerazioni sviluppate dal vecchio, ma ancora utilissimo studio di Peter U. Beicken, *Kafka: eine kritische Einführung in die Forschung*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1974, p. 60ss.

⁷ Una tradizione che verrebbe da considerare, nell'insieme e con qualche ampliamento, alla stregua di un colossale commentario critico-filologico al geniale saggio di Walter Benjamin del 1934. Attraverso i soli nomi degli autori si fa qui riferimento, oltre alla citata monografia di Peter André Alt, a: Theodor W. Adorno, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in *Prismen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955, pp. 248-281; Klaus Wagenbach, *Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*, Francke, Bern 1958 (edizione ampliata Wagenbach, Berlin 2006); Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum, Bonn 1958; Giuliano Baioni, *Kafka: Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1962; Heinz Politzer, *Franz Kafka*.



ora secondo le molteplici prospettive dei diversi approcci "culturologici" adottate con maggiore o minore fortuna, ma in un crescendo produttivo inarrestabile, a partire dagli anni Novanta.⁸

Anche questa estrema mobilità dell'esegesi kafkiana, se per un verso testimonia della sua vitalità e delle sempre nuove esigenze che le scoperte storico-filologiche pongono agli interpreti, per l'altro denuncia un'irrequietezza determinata dalla costante insoddisfazione per i risultati raggiunti, un imbarazzo o una debolezza che inducono a cambiare ottica, ad aggiornare i punti di vista per cercare di cogliere quanto sembra restare, altrimenti, inesorabilmente nascosto. Il prezzo di un simile atteggiamento è misurato dal rischio di generare un gran numero di discorsi critici paralleli solo vagamente collegati dal comune riferimento all'opera di Kafka e di lasciar cadere anzitempo approcci interpretativi promettenti e degni di approfondimento. Né mancano le zone d'ombra. Si è già detto dello scarso interesse critico per le relazioni intertestuali interne all'opera di Kafka. Si potrebbe però anche aggiungere che da tempo, forse proprio per il sempre maggiore influsso esercitato dagli studi di taglio culturale, l'asse della ricerca si è decisamente spostato verso l'indagine del "cosa" Kafka racconti piuttosto che verso l'approfondimento del "come" qualcosa venga raccontato.

Eppure è chiaro, forse da sempre, che i modi della narrazione kafkiana ne determinano il senso in misura decisiva. Già Benjamin aveva notato come il romanzo di Kafka altro non fosse

⁷ (segue) *Der Künstler*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1965; Hartmut Binder, *Kafka: Der Schaffensprozess*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983; Ritchie Robertson, *Kafka. Judaism, Politics and Literature*, Clarendon Press, Oxford 1985. Questo breve elenco di notissimi titoli ha naturalmente la sola funzione di tracciare le linee della tradizione cui il testo fa riferimento e dal cui esempio sono derivati innumerevoli saggi e studi.

⁸ Tra i risultati più significativi di questa tendenza di cui non è possibile render conto estesamente per il rischio di dover elencare un numero sterminato di titoli si segnalano perlomeno gli estremi cronologici costituiti dagli studi di Wolf Kittler e Gerhard Neumann (cfr. i capitoli contenuti nel volume da loro edito *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Rombach, Freiburg 1990) e da quello di Joseph Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Diaphanes, Zürich-Berlin 2010.



che una parabola dispiegata,⁹ aprendo in tal modo la strada a uno dei filoni maggiori dell'interpretazione dell'ultimo mezzo secolo. Mentre contributi decisivi nella storia della *Kafka-Forschung* sono venuti spesso da quegli autori – come Gerhard Neumann o Jürgen Kobs o, più recentemente, Barbara Neymeyr –¹⁰ che hanno incisivamente posto, alla base della loro interpretazione, la questione dei paradigmi formali.

Conviene dunque muovere da qui per affrontare la difficile domanda intorno al significato di un testo centrale della produzione kafkiana come *Der Heizer* (in primo luogo nella sua funzione di primo capitolo del romanzo *Der Verschollene* e solo in subordine come racconto autonomo) e focalizzare l'attenzione su un aspetto costruttivo della narrazione spesso toccato, in altri casi, dalla ricerca, ma raramente reso oggetto di una specifica disamina: l'uso di stilemi desunti da forme e generi diversi liberamente sfruttati entro un contesto ad essi apparentemente estraneo.

Un esempio ben noto di questo procedimento kafkiano è costituito dal romanzo *Das Schloß*, il cui inizio (oltre a vari avvenimenti e dettagli dell'ambientazione) richiama in modo quanto mai evidente, quasi volutamente smaccato, *topoi* caratteristici del romanzo gotico sette-ottocentesco¹¹ da *The Castle of Otranto* di Horace Walpole a *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe, dagli *Elixiere des Teufels* di E.T.A. Hoffmann al *Dracula* di Bram Stoker.¹²

⁹ Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, vol. II.2: *Aufsätze-Essays-Vorträge*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, p. 420.

¹⁰ Di Gerhard Neumann cfr. soprattutto il saggio, divenuto subito un classico, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas "Gleitendes Paradox"*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», XLII (1968), 4, pp. 702-744; Jürgen Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten*, a cura di Ursula Brech, Athenäum, Bad Homburg 1970; Barbara Neymeyr, *Konstruktion des Phantastischen: Die Krise der Identität in Kafkas «Beschreibung eines Kampfes»*, Winter, Heidelberg 2004.

¹¹ Cfr. Michael Müller, *Das Schloß*, in *Kafka. Romane und Erzählungen. Interpretationen*, a cura di Michael Müller, Reclam, Stuttgart 1994, p. 254.

¹² A citare questi specifici esempi, cui se ne potrebbero magari aggiungere molti altri di derivazione romantica, è Peter André Alt, *op. cit.*, p. 591.



Egualemente noto e indagato è il riuso di immagini desunte da un romanzo esotico-erotico come *Le jardin des supplices* di Octave Mirbeau nel racconto *In der Strafkolonie*.¹³ Si tratta di due esempi fra i molti possibili. Le storie di animali o i racconti cinesi di Kafka utilizzano, come si sa, stilemi narrativi ripresi dai racconti di fiabe, dalle favole, dalle cronache, dagli aneddoti chassidici.

Sono matrici che Kafka impiega con finalità diverse, spesso con effetti stranianti, ma mai in contrasto con il *ductus* concettuale della vicenda narrata, anche se il senso della contaminazione dei generi può risultare alquanto difficile da decifrare. La funzione più evidente di questo procedimento è quella di creare nel lettore uno specifico orizzonte di attesa che la narrazione si occupa poi di eludere o sviluppare in modo inconsueto. Proprio riferendosi a *Der Heizer*, per esempio, Milan Kundera ha osservato con rara acutezza che l'inizio del racconto ha tutti i caratteri di una barzelletta, raccontata però come una barzelletta non si può o non si dovrebbe raccontare.¹⁴ Del resto, proprio nella capacità di costruire la narrazione a partire dallo scarto fra il modello da essa sottinteso e il suo eccentrico sviluppo nel racconto sta il segreto dell'abilità – kafkiana se ce n'è una – di attirare l'attenzione del lettore con un'illusione di immediatezza, opponendole poi difficoltà inattese e pressoché insormontabili. La peculiarità, però, che rende *Der Heizer* un caso quasi unico all'interno dell'opera di Kafka, risiede nella specifica combinazione di modelli narrativi, apparentemente irriducibili a una cifra unitaria, dal cui incontro scaturisce una formidabile caratterizzazione del protagonista, Karl Rossmann, e della sua avventura. L'incontro con questi modelli avviene quasi subito, ma la loro incongruenza con il contesto che fa da cornice agli avvenimenti li rende appena distinguibili.

Si può chiarirlo con una breve analisi del famoso *incipit*: all'arrivo nel porto di New York una folla crescente di facchini, che pare

¹³ Wayne Burns, *In the Penal Colony: Variations on a Theme by Octave Mirbeau*, in «Accent», XVII (1957), 2, pp. 45-51; Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Winkler, München 1975, pp. 174-181; Bernd Nagel, *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, Winkler, München 1983, p. 46; Giuliano Baioni, *op. cit.*, pp. 86-88.

¹⁴ Milan Kundera, *Einstein e Karl Rossmann*, in *Il sipario*, Adelphi, Milano 2005², p. 87.



alludere alla dinamica frenetica della metropoli, preme da tutte le parti i viaggiatori, trascinando a forza Karl verso il margine esterno del ponte della nave. La scena sembra calzare perfettamente a tutte quelle letture che la considerano prodromo di un romanzo incisivamente critico nei confronti delle dinamiche di potere e sopraffazione dominanti nella società moderna.¹⁵ Eppure, subito dopo questo preludio all'incontro con il caos della grande città americana, Karl Rossmann si imbarca in un'avventura, per così dire, fuori dal tempo, paradossalmente lontana dal mondo in cui è appena giunto e tutta costretta in quella realtà di transito, né Europa né America, che è l'interno della nave. La situazione in cui Kafka lo colloca sembra ricalcata su un modello fiabesco canonico: Karl, allontanato dalla famiglia e costretto ad abbandonare la casa e il paese natale, si perde nei corridoi del transatlantico poiché un imprevisto gli preclude la via conosciuta per tornare alla propria cabina, lo conduce dopo un percorso labirintico di fronte a una porticina e lo fa imbattere in un abitatore dei recessi della nave: il fochista, appunto, il cui aspetto è quello di un gigante, «ein riesiger Mann».¹⁶

La vicinanza di questo *incipit* a quello di fiabe famosissime, da *Der kleine Däumling* o *Der goldne Rebbock* di Ludwig Bechstein a *Hänsel e Gretel* o *Das Waldhaus* di Jacob e Wilhelm Grimm non sembra casuale. Esso invita a considerare la natura infantile della percezione della realtà di Karl. Anche laddove – più avanti nel testo – viene evocata la scena della sua seduzione da parte della cuoca nella casa paterna, quest'ultima affiora ai ricordi di Karl sotto le sembianze di una «Hexe» che lo rinchiude «unter Grimassen seufzend in ihr Zimmerchen» (KKAV, 42), con una citazione quasi testuale proprio da

¹⁵ Cfr. tra gli altri Wilhelm Emrich, *op. cit.*, pp. 238-242.

¹⁶ «Un uomo gigantesco». Franz Kafka, *Der Verschollene*, a cura di Jost Schillemeit, in *Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley e Jost Schillemeit, 11 voll., Fischer, Frankfurt a.M. 1982ss., p. 8. Le citazioni dal testo, nella versione del romanzo, sono inserite direttamente nel testo e segnalate tra parentesi con la sigla KKAV, seguita dal numero di pagina. Le traduzioni italiane del testo, riportate in nota, sono tratte dalla seguente edizione: Franz Kafka, *America o Il disperso*, traduzione e cura di Umberto Gandini, Feltrinelli, Milano 2008², in seguito indicata unicamente come *Il disperso* seguita dal numero di pagina. Il riferimento è, in questo caso, a p. 32.



Hänsel e Gretel. E se si considera poi *Der Heizer* alla luce di ciò che lo lega, anche sul piano formale, al suo seguito, cioè a *Der Verschollene* viene spontaneo osservare che i riferimenti fiabeschi costituiscono, nel romanzo, una sorta di protratto filo conduttore, il quale affiora a più riprese, tra l'altro, nel terzo capitolo, dove lo scoccare della mezzanotte segna l'istante che ritrasforma Karl Rossmann da vezzeggiato nipote di un senatore in un senza casa abbandonato a se stesso (KKAV, 120ss.) o, nel quinto, dove la storia di Therese sviluppa un inserto facilmente riconducibile a un modello anderseniano più ancora che dickensiano (KKAV, 196-202) o nella stessa figura della capocuoca dell'Hotel Occidental, nutrice protettiva, che ha innumerevoli precedenti in ambito fiabesco.

Al di là di questi più o meno riconoscibili riferimenti, comunque, l'elemento che accomuna l'attacco di *Der Heizer* alle fiabe menzionate è più sostanziale e ha a che fare con la natura che, fin dalle primissime battute, il romanzo attribuisce a Karl Rossmann: natura che è poi quella di un pianificatore razionale delle proprie azioni in un contesto che proprio alla forza semplificatrice e organizzatrice della razionalità appare irriducibile. Come i suoi predecessori fiabeschi, anche Karl è completamente identificato con la logica che informa i suoi atti: ha concepito un progetto destinato, in base a un preciso calcolo, a funzionare, il quale tuttavia viene messo fuori gioco da una casualità, da un evento inatteso e non considerato – la porta chiusa – che alla fine lo conduce in un dominio sconosciuto. Un dominio in cui è costretto a constatare – almeno per un po' – come i suoi strumenti di orientamento siano diventati inefficaci e come la realtà che lo circonda sia ad essi stranamente incommensurabile.

L'importanza di questa sorta di preambolo fiabesco non è da sottovalutare. Esso fissa una caratteristica decisiva dell'intero romanzo, il quale dispiega ampiamente, lungo tutto il suo arco di sviluppo, il motivo del contrasto fra le ragionevoli aspettative di Karl Rossmann e lo scacco che le particolari circostanze in cui egli si viene a trovare infliggono loro: la forma nota e l'ordine consueto delle cose non esistono più. Esiste invece una realtà nuova in cui tutto risulta singolarmente deformato. Non per nulla la rappresen-



tazione kafkiana dell'America in *Der Verschollene* pullula di imprecisioni, piccole e grandi, che costellano il romanzo dall'inizio alla fine. Ne è l'esempio più celebre l'immagine iniziale del romanzo, in cui la statua della libertà impugna un'impossibile spada al posto di una fiaccola (KKAV, 7). Ma nel corso della vicenda fanno la loro comparsa anche l'accenno a una traversata dell'Oceano durata appena «fünf lange Tage»¹⁷ (KKAV, 19), un ponte che collega New York a Boston (KKAV, 144), un'allusione a una San Francisco collocata a Est (KKAV, 124) un luogo denominato Oklahoma (KKAV, 387ss.) nonché le due città immaginarie di Ramses e Butterford. Tutte queste «eccezioni» alla realtà nota (per molto tempo cancellate dagli interventi di Max Brod) segnalano che Karl Rossmann sia entrato in un mondo solo apparentemente riconoscibile come «America»: in verità è disperso in uno spazio letterario in cui hanno valore leggi arbitrarie dalle conseguenze non prevedibili.

Ciò implica naturalmente una drastica relativizzazione delle letture realistiche del romanzo americano di Kafka e del suo primo capitolo. Non c'è dubbio che i resoconti di viaggio di Arthur Holitscher,¹⁸ i racconti del cugino Emil, la conferenza del socialista praghese František Soukoup sull'America e i suoi funzionari,¹⁹ gli articoli di giornale e gli altri testi da tempo individuati dalla critica come fonti del romanzo ne abbiano influenzato questa o quella scena.²⁰ Di sicuro Kafka si è ben documentato per la realizzazione del suo romanzo (e questo rende ancor più improbabile che i suoi «errori» possano essere considerati davvero come errori). Ma nessuna interpretazione che metta simili suggestioni al proprio centro può

¹⁷ «Cinque lunghi giorni». *Il disperso*, 39 omette l'importante aggettivo «lunghi» qui ripristinato.

¹⁸ Arthur Holitscher, *Amerika. Heute und morgen. Reiseerlebnisse*, Fischer, Berlin 1912. I testi pubblicati in volume erano già apparsi tra il 1911 e il 1912 nella «Neue Rundschau».

¹⁹ Cfr. le annotazioni relative nei diari, KKAT, 424.

²⁰ Hartmut Binder, *Kafka. Der Schaffensprozess*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982, pp. 75-135; Peter André Alt, *op. cit.*, pp. 351-358; Bodo Plachta, *Der Heizer/Der Verschollene*, in *Kafka Handbuch*, cit., pp. 445-447. Cfr. anche le puntualissime notazioni di Andreina Lavagetto, in Franz Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di Andreina Lavagetto con una prefazione di Klaus Wagenbach, Feltrinelli, Milano 2003¹², pp. 274-275.



risolvere in modo convincente la questione dei molti modi in cui la scrittura kafkiana elude programmaticamente ogni mimesi della realtà americana. L'America di Kafka è uno scenario fittizio e il fatto essenziale non è che in essa abbiano parte gli stessi conflitti di forze che percorrono l'America reale; essenziale è piuttosto lo spaesamento di colui che si ritrova improvvisamente senza mezzi di conoscenza e di orientamento utili in balia di situazioni delle quali non è in grado di afferrare pressoché nulla.

Che questa incapacità di cogliere le forme, le regole e i nessi della realtà circostante sia il tema principale di *Der Heizer* lo dimostra, se non altro, l'abilità con cui Kafka genera nel lettore lo stesso senso di sconcerto che travolge Karl Rossmann. A tale proposito non c'è quasi bisogno di sottolineare come una delle principali ragioni della straordinaria capacità di coinvolgimento della scrittura kafkiana si debba riconoscere nell'efficacia con cui essa cancella, in modi sempre diversi e con geniali variazioni, ogni distanza tra protagonista e lettore. Talvolta essa perviene a questo risultato attraverso l'espedito, solo apparentemente semplice, della diretta chiamata in causa (esemplare, in questo senso, è un testo, non a caso celeberrimo, come *Eine kaiserliche Botschaft* in cui la dinamica che unisce narratore, eroe e lettore costituisce il tema stesso del racconto). Più spesso la struttura appellativa della narrazione è solo implicita, il lettore diventa inavvertitamente protagonista del racconto. E questo, per l'appunto, accade in *Der Heizer*.

Lo si afferra chiaramente se si considera come la narrazione, apparentemente oggettiva, non offra al lettore alcun appiglio per differenziarsi o distanziarsi dalla prospettiva di Karl Rossmann. Come in molti racconti e romanzi di Thomas Mann,²¹ in *Der Heizer*, la voce del narratore prende in prestito i pensieri del protagonista e li restituisce acriticamente, cosicché il lettore segue le vicende della trama da un'unica prospettiva. Impossibilitato in tal modo

²¹ Elisabeth Galvan ha analizzato questa tecnica narrativa in *Der Tod in Venedig* e in altri racconti maniani in *Der «Kleiderschrank» und seine Folgen*, in «Thomas Mann-Jahrbuch», XXIV (2011), pp. 119-132. Per quanto concerne invece la posizione del narratore in *Der Zauberberg* mi permetto di rimandare al mio saggio *Wer ist der Erzähler des «Zauberbergs»? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp?*, in «Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse», XXXI (2012), Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 167-182.



ad assumere un'ottica distaccata da quanto gli viene proposto, obbligato a orientarsi seguendo un'unica direzione, il lettore diventa, di fatto, il doppio del protagonista della vicenda: ne condivide a forza lo spaesamento, finché esso non diventa la sua maggiore preoccupazione. A questo punto, proprio come Karl Rossmann, egli deve impegnare tutte le risorse a sua disposizione per far fronte agli eventi che il romanzo gli propone e che non riesce a comprendere. Cerca quindi di collocarli in un ordine coerente, razionale, definendo cause ed effetti. Ma proprio questo non può riuscirgli, esattamente come non riesce a Karl: il romanzo elude continuamente i tentativi del lettore, col risultato di sperderlo nel suo intreccio non meno di quanto Karl sia disperso nella nave, a New York e in America. L'America stessa finisce insomma, in tal modo, per configurarsi come luogo dello spaesamento e, per quanto si è visto, come la metafora del racconto stesso in quanto luogo di un altro e più macroscopico spaesamento: quello del lettore.

Questa visione può apparire riduttiva e persino semplicistica già solo perché configura l'America kafkiana come metafora, come uno sfondo neutro e poco caratterizzato sotto il profilo storico e sociale.²² Essa ha però dalla sua il vantaggio di definire la cornice concettuale in cui l'avventura di Karl Rossmann si inserisce nonché di spiegare facilmente le "stranezze" del romanzo e del suo *incipit*. Se infatti il fine di Kafka non è principalmente quello di offrire un'immagine, sia pur altamente simbolica della realtà americana, ma quello di dar forma a una narrazione destinata a produrre un continuo effetto di disorientamento, vi è sufficiente ragione di introdurre nel racconto elementi non riconducibili a qualcosa di noto o di spiegabile. E il risultato è evidentemente quello di tematizzare l'inadeguatezza dei procedimenti di decifrazione dei fatti di cui protagonista e lettore dispongono.

Su questo fondamento, certo non insolito per le narrazioni kafkiane, si dispiega un motivo singolare che il racconto esplicita con estrema cautela, pur sviluppandolo ampiamente. Tale motivo

²² A differenza di quanto ritiene la critica a partire dalla nota interpretazione avanzata da Wilhelm Emrich, *op. cit.*, p. 244ss. («Der Kapitalismus als "Zustand der Welt und der Seele"»).



riconduce anch'esso alla condizione di disorientamento di Karl Rossmann, ma in una logica paradossale che contribuisce ulteriormente a destabilizzare le capacità di comprensione del lettore. Il punto essenziale è che Karl, entrato, come si è visto, in una dimensione dall'aura fiabesca e comunque tale da non consentire un pacifico impiego dei normali strumenti di interpretazione della realtà, è rimesso cionondimeno al loro impiego per il solo fatto di non averne altri, alternativi, a disposizione.

In questa prospettiva risulta quanto mai importante osservare che la narrazione, oltre a sostenersi su un riconoscibile impianto fiabesco, è attraversata da immagini di evidente natura allegorica. È infatti sufficiente tornare a considerarne la sua scena iniziale – l'arrivo della nave nel porto di New York – per rendersi conto che in essa l'allegoria gioca un ruolo essenziale. L'apparizione della statua della libertà, chiamata col suo nome e, dunque, dichiaratamente riconosciuta nella sua natura allegorica risulta, naturalmente, assai problematica in ragione della cancellazione e trasformazione degli attributi che, appunto, come immagine emblematica della libertà la qualificano. Non solo la statua è munita di una spada anziché di una fiaccola; ma poiché il suo braccio sinistro risulta invisibile non è dato sapere quale sia l'oggetto che stringe in esso. Tuttavia il fatto di dover essere compresa come un'allegoria non è mai messo in discussione; anzi, poiché impugna una spada, sembra ragionevole scorgere in essa un'immagine riconducibile alle tradizionali rappresentazioni allegoriche della giustizia. Una giustizia priva della bilancia, naturalmente, e perciò stesso priva di equilibrio ed equanimità, ma pur sempre riconoscibile attraverso uno dei suoi attributi fondamentali.²³

Se così stanno le cose si deve ritenere che Kafka abbia volutamente sovrapposto un'allegoria a un'altra, forse con l'intento di alludere alla natura dubbia di una libertà imposta con la spada o di negare l'esistenza stessa della libertà nell'universo americano rappresentato dalla narrazione. In ogni caso l'immagine con cui questa si apre possiede un'indubbia valenza allegorica. La quale, oltretutto, non esaurisce il suo compito dopo essere scomparsa dalla

²³ Oliver Jahraus, *op. cit.*, p. 257.



visuale di Karl Rossmann ma, al contrario, produce conseguenze significative nel succedersi degli eventi.

Il primo dato significativo, in quest'ottica, è che Karl, dopo aver ascoltato la storia del fochista, sembra progressivamente uscire dal suo stato di spaesamento. Ricomincia a formulare ragionevoli ipotesi intorno ai fatti di cui apprende dalla voce del suo interlocutore e, procedendo in tal modo, sembra acquisire autorevolezza e tornare padrone della situazione. Assume, anche, il ruolo di suggeritore, di patrocinatore, persino di mentore del fochista, in un improvviso scambio delle parti: un capovolgimento determinato essenzialmente dalla capacità di formulare considerazioni e deduzioni di cui l'altro sembra del tutto incapace. Il risultato di questo recupero della fiducia nei propri strumenti di orientamento è che Karl può indurre il suo nuovo amico, riluttante, a recarsi dal capitano della nave per rivendicare i propri diritti: «Waren Sie schon beim Kapitän? Haben Sie schon bei ihm Ihr Recht gesucht?» (KKAV, 14).²⁴

L'appello al diritto suggerisce tacitamente, nel mutato contesto, una correlazione con l'immagine d'apertura. Si tratta di mettere alla prova la giustizia, di saggiarne l'effettiva rispondenza alle aspettative della ragione. Ma la logica dell'allegoria iniziale appare, nella narrazione, più salda di quella messa in campo da Karl Rossmann. Se egli si affida ai protocolli di comportamento della realtà da cui proviene, quella dell'ormai lontana patria europea, la forza di penetrazione dell'allegoria sembra dominare il mondo "americano". Quando il dominio del diritto fa la sua comparsa – in occasione del dibattito in cui le accuse e le rivendicazioni del fochista vengono passate al vaglio dalle autorità della nave – non è la realtà della legge e delle sue norme a essere posta in primo piano dalla narrazione, bensì, nuovamente il dettaglio allegorico della spada che il capitano porta al fianco e con la cui elsa gioca (KKAV, 20) o quello della canna di bambù che sporge, simile anch'essa a una spada, al fianco di colui che si rivelerà poi essere lo zio di Karl (KKAV, 21).

La forza pervasiva dell'allegoria si manifesta essenziale per la rappresentazione della natura che la giustizia possiede nel mondo

²⁴ «È già stato dal capitano? Si è già rivolto a lui per far valere i suoi diritti?». *Il disperso*, 36.



nuovo raggiunto da Karl Rossmann. In esso i criteri di giustizia noti sono sospesi; ad essi se ne sono sostituiti altri, i quali però – è questo il dato più significativo – discendono direttamente dalla forma che la sfera del diritto assume nella sua trasfigurazione allegorica. L'allegoria è diventata l'essenziale: essa non rinvia più, al di là di se stessa, alla realtà della giustizia, ma la sostituisce. La spada è insieme allegoria e realtà della giustizia medesima e proprio per questo appare egualmente tra le mani della statua che domina il porto di New York e al fianco di coloro che sono le autorità della legge sulla nave.

Si deve dunque ritenere che nello spazio narrativo dischiuso dalle prime pagine di *Der Heizer*, e quindi, appunto, in conseguenza dell'imporsi di una dimensione fiabesca e allegorica nel racconto, l'ordinario buon senso di Karl Rossmann perda ogni validità. L'analisi dei fatti da lui compiuta è del tutto inefficace laddove è la logica della libera invenzione narrativa ovvero la legge di una realtà definita esteticamente a determinare il corso degli eventi.

Per di più Karl fonda le sue deduzioni, i suoi ragionamenti e le sue aspettative su basi debolissime. Non solo egli ignora completamente le norme, i regolamenti e gli usi che orientano la vita della nave e, in generale, della navigazione e, quindi, procede alla cieca nella sua pretesa di ottenere al fochista il riconoscimento di quanto ritiene giusto. Ma, come la ricerca ha spesso rilevato, condivide senza esitazioni i pregiudizi nazionalistici del fochista medesimo, li assume a prova della legittimità di tutto ciò che questi gli ha raccontato, violando subito i criteri di obiettività e imparzialità di ogni razionale ricerca della verità.

In tal modo la fisionomia letteraria del personaggio Karl Rossmann si precisa ulteriormente. Introdotto nel dominio di una realtà sconosciuta, in cui non è nulla più di quell'eroe ingenuo che la sua età e il suo spaesamento dichiarano,²⁵ egli possiede tuttavia l'ambizione di ergersi al di sopra della realtà e degli eventi che lo circondano per forza delle sue sole capacità deduttive. Il fatto che esse risultino chiaramente e fin dall'inizio incerte, limitate, fondate su una razionalità dotata di dubbia capacità critica non sembra

²⁵ Cfr. in proposito ancora Peter André Alt, *op. cit.*, p. 356.



essere un ostacolo. Ma è proprio questo elemento a rendere davvero significativa la sua complessa caratterizzazione. La natura di Karl è infatti quella, quanto mai paradossale, di un bambino sperduto che si erge, tuttavia, a eroe della ragione.

L'insistenza con cui Kafka sviluppa questo paradosso è evidente e percorre per intero *Der Heizer* a partire dal momento in cui Karl Rossmann inizia, come si è detto, a impartire i suoi consigli. L'apparente ovvietà dei suoi suggerimenti contrasta con la loro palese inefficacia e con la loro sottile pericolosità. Karl, inevitabilmente, sbaglia sempre: si costruisce, dall'inizio alla fine, immagini della realtà puntualmente smentite dai fatti, fornisce unicamente indicazioni errate, costringe il fochista, nell'intento di aiutarlo, a intraprendere una serie di azioni che finiscono per ritorcersi, tutte, a suo danno. D'altra parte non manifesta il minimo dubbio circa il valore dei propri giudizi e anche di fronte ai primi insuccessi dei suoi tentativi non prova alcuna incertezza. Quando il fochista reagisce infastidito al suggerimento di recarsi dal capitano a rappresentargli le sue recriminazioni («Sie hören nicht zu, was ich sage und geben mir Ratschläge») ²⁶ Karl resta convinto della bontà dei suoi consigli («Einen bessern Rat kann ich ihm nicht geben») ²⁷ (KKAV, 14); e durante il breve interrogatorio del fochista, mentre svaniscono rapidamente, una dopo l'altra, le speranze di vederne riconosciute le presunte ragioni Karl non perde affatto la fiducia nella sua capacità di dominare la situazione, anzi, si sente «so kräftig und bei Verstand, wie er es vielleicht zu Hause niemals gewesen war» (KKAV, 33). ²⁸

Questo apparente stato di grazia dell'intelligenza è sottolineato, nella narrazione, dalla lunga sequela di interrogativi che Karl rivolge a se stesso dinanzi alle esitazioni del fochista o da quelli, sempre taciti, con cui volentieri demolirebbe la credibilità di Schubal, l'antagonista del suo "protetto", e del breve discorso con cui egli sembra persuadere i suoi interlocutori della sua assoluta buona fede:

²⁶ «Non ascolta quello che le dico e poi pretende di darmi consigli». *Il disperso*, 36.

²⁷ «Non saprei proprio che altro suggerirgli». *Il disperso*, 36.

²⁸ «Karl si sentiva così forte e con la mente così lucida come non gli era forse mai successo a casa sua». *Il disperso*, 48.



Warum – ragiona Karl Rossmann – war das erste sachliche Wort das ihm einfiel “Unredlichkeiten”? Hätte vielleicht die Beschuldigung hier einsetzen müssen, statt bei seinen nationalen Voreingenommenheiten? Ein Mädchen aus der Küche hatte den Heizer auf dem Weg ins Bureau gesehen und Schubal hatte sofort begriffen? War es nicht das Schuldbewusstsein, das ihm den Verstand schärfte? Und Zeuge hatte er auch mitgebracht und nannte sie doch außerdem unvoreingenommen und unbeeinflußt? Gaunerei, nichts als Gaunerei und die Herren duldeten das und anerkannten es noch als ein richtiges Benehmen? Warum hatte er zweifellos sehr viel Zeit zwischen der Meldung des Küchenmädchens und seiner Ankunft hier verstreichen lassen, doch zu keinem andern Zwecke als damit der Heizer die Herren so ermüde, dass sie allmählich ihre klare Urteilskraft verloren hätten, welche Schubal vor allem zu fürchten hatte? Hatte er der sicher schon lange hinter der Tür gestanden war nicht erst in dem Augenblick geklopft, als er infolge der nebensächlichen Frage jenes Herren hoffen durfte der Heizer sei erledigt? (KKAV, 34-35) ²⁹

Il punto è che questi interrogativi denunciano un lavoro intellettuale, un susseguirsi incessante di considerazioni e deduzioni, che chiariscono il ruolo di cui Karl Rossmann si sente investito. Nel procedimento o, se si vuole, nel piccolo processo che ha contribuito in modo decisivo a promuovere sembra toccare a lui la parte dell'acuto osservatore, del sottile analista dei fatti in cerca della verità. Come sembra di poter capire dal passo citato, Karl ha deciso di assumere, insieme, la funzione di avvocato e di investigatore: è diventato, o crede

²⁹ «Come mai la prima parola concreta che gli era venuta in mente era stata “disonestà”? Che fosse il caso di attaccarlo sotto questo profilo, anziché per i suoi pregiudizi nazionali? Era bastato che una delle ragazze della cucina avesse visto il fochista dirigersi verso l'ufficio perché Schubal ne capisse subito il motivo. Che cos'altro se non il senso di colpa poteva avergli affilato la mente? E veniva addirittura con dei testimoni, per di più definendoli non prevenuti e non influenzati? Quello era un tiro mancino, nient'altro che un tiro mancino! E quei signori lo tolleravano e lo giudicavano anzi un comportamento corretto? Perché, in tutta evidenza, aveva fatto trascorrere tanto tempo fra il momento in cui la sguattera l'aveva avvistato e quello in cui si era presentato? Per nessun altro scopo, palesemente, se non per dar modo al fochista di stancare a tal punto i signori da far perdere loro ogni lucidità di giudizio, che era poi quella che Schubal doveva maggiormente temere. Aveva di sicuro atteso a lungo dietro la porta, eppure aveva bussato solo quando, sentita la domanda di tutt'altro genere fatta da quel signore, aveva potuto sperare che il fochista fosse stato ormai liquidato». *Il disperso*, 48-49.



di essere diventato, il protagonista di una sorta di romanzo poliziesco, con una vittima, il fochista, un colpevole, Schubal, lui stesso nella parte di un improbabile detective e un tribunale chiamato a decidere.

Il richiamo al romanzo poliziesco può apparire superfluo. Ma anche in questo caso, come in quello degli elementi fiabeschi della trama menzionati all'inizio, le spie mediante cui Kafka, in *Der Heizer* e, più ancora in *Der Verschollene*, richiama alla mente del lettore certi elementi canonici di questo specifico genere non sono poche. È indicativo, per esempio, il titolo allusivo e da perfetta detective-story che Kafka, nel romanzo, attribuisce al sesto capitolo, «Der Fall Robinson»³⁰ e, ancor più, lo è la sequenza di eventi con cui si apre il settimo capitolo, in cui Karl Rossmann è “trasformato” da Kafka in un sospetto malvivente, è sottoposto a un insidioso interrogatorio da parte di un poliziotto, è costretto a fuggire, dando vita a un avventuroso inseguimento, ed è infine salvato in extremis dall'intervento provvidenziale di Delamarche che lo afferra all'improvviso per un braccio, giusto in tempo per metterlo al sicuro nell'oscurità di un portone (KKAV, 277-287). Del resto, che Kafka avesse conoscenza della narrativa poliziesca è testimoniato dai diari, dove si trova annotata in data 5 gennaio 1912 una singolare osservazione:

Weltsch eingeladen, zum Benefice der Frau Klug zu kommen. Löwy mit seinen starken Kopfschmerzen, die wahrscheinlich ein schweres Kopfleidn anzeigen, lehnte sich unten auf der Gasse, wo er auf mich wartete, die Rechte verzweifelt an der Stirn, an eine Hausmauer. Ich zeigte ihn Weltsch, der sich vom Kanapee aus zum Fenster hinüberneigte. Ich glaubte zum erstenmal in meinem Leben in dieser leichten Weise aus dem Fenster einen mich nahe betreffenden Vorgang unten auf der Gasse beobachtet zu haben. An und für sich ist mir solches Beobachten aus Sherlock Holmes bekannt.³¹

La situazione descritta in questa annotazione è sufficientemente tipica per i romanzi di Conan Doyle da non costringere a indicare un riferimento esatto. È peraltro suggestiva l'ipotesi che Kafka

³⁰ «Il caso Robinson». *Il disperso*, 160.

³¹ Franz Kafka, *Tagebücher*, a cura di Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley, in *Schriften*, cit., pp. 348-349. «Invitato Weltsch a venire, a beneficio della signora Klug.



possa aver avuto in mente un racconto dal titolo quasi fatalmente degno d'attenzione, *A Scandal in Bohemia*, nel quale il dottor Watson deve assistere dalla finestra a una messinscena di Holmes per poter intervenire a tempo debito con un'azione diversiva.³² Ma non è la ricerca di una fonte che deve indurre a prendere seriamente in considerazione il riuso da parte di Kafka di stilemi da romanzo poliziesco. La questione davvero importante è perché mai Kafka si conceda, in *Der Heizer* e più in generale in *Der Verschollene*, di calare Karl Rossmann, prima, nei panni di in un capzioso investigatore e, poi, in quelli di un sospetto fuggiasco.

La risposta a questo interrogativo, per la quale ha senso richiamare ancora una volta l'invito di Kundera a tener conto del trattamento eccentrico cui Kafka sottopone gli eterogenei materiali dei suoi racconti e romanzi, si trova, forse, in due dettagli della narrazione, quasi due incisi, in cui è menzionata, come si vedrà subito, proprio quella letteratura poliziesca di cui Karl Rossmann sembra essere diventato un protagonista. Prima di considerarli più da vicino è però necessario ricostruire ancora, brevemente, il filo degli eventi narrati in *Der Heizer*, poiché è solo nel contesto da essi delineato che il valore dei dettagli citati emerge con chiarezza.

A tale proposito conviene allora ricordare che la caratteristica più macroscopica di *Der Heizer*, la quale risulta addirittura clamorosa quando si considera il racconto fuori dal suo contesto romanzesco, è quella di essere una narrazione articolata in due episodi a malapena collegati fra loro, il secondo dei quali mette bruscamente fine al primo lasciandolo privo di soluzione. Ora, se ci si chiede per quale ragione Kafka sia indotto a infrangere in modo così evidente le regole di qualsiasi narrazione tradizionale, si è nuovamente

³¹(segue) Löwy, che mi stava aspettando giù in strada, coi suoi forti mal di capo, sintomo probabile di una grave malattia della testa, si appoggiò al muro di una casa portandosi, disperato, la destra alla fronte. Lo mostrai a Weltsch che dal canapé si sporse verso la finestra. Così, semplicemente, credo di avere per la prima volta in vita mia osservato giù in strada, dalla finestra, un evento che mi riguardava. In sé e per sé conosco questo genere di osservazioni da Sherlock Holmes». La traduzione è, in questo caso, di chi scrive.

³² Sir Arthur Conan Doyle, *The Celebrated Cases of Sherlock Holmes*, Amaranth Press, Minneapolis 1984, pp. 1-15.



rimandati alla natura del suo eroe e alla posizione che egli ha assunto dinanzi agli eventi. Karl Rossmann, che entra in scena come il protagonista sperduto di una fiaba, disorientato da una realtà per lui incomprensibile, inizia ben presto ad adoperare gli strumenti interpretativi di cui dispone cercando di mettere ordine nei fatti di cui lo mette a parte il fochista. Gradualmente, ma inesorabilmente, finisce per attribuire alle sue razionali capacità di analisi il potere di penetrare oltre l'apparente confusione degli accadimenti, individuando in essi una stringente logica causale e in base a quest'ultima inizia a dare consigli, intervenendo poi nella diatriba che oppone il fochista al suo superiore, Schubal, con la convinzione di avere in mano la chiave per la sicura determinazione della verità. Senonché non solo le sue convinzioni si rivelano del tutto erronee; non solo – come si è detto – ogni suo suggerimento e ogni suo intervento producono conseguenze imprevedute e pressoché catastrofiche; ma da ultimo la sua intera impresa si rivela fondata su un colossale equivoco: poiché mentre ancora persegue con convinzione la ricerca di una verità che è convinto di vedere lucidamente e che, forse, non esiste, si ritrova a essere lui stesso l'oggetto di una ricerca. Lo zio, che si è messo sulle sue tracce senza conoscerlo, con pochi indizi e senza la certezza di poter condurre a buon fine la sua impresa, lo trova infine nella cabina in cui si è recato per patrocinare la causa del fochista. Fin dall'inizio – ed è questa una delle invenzioni più straordinarie della narrazione kafkiana – Karl è stato l'autentico fine delle ricerche narrate dal racconto. Solo che con un geniale capovolgimento di prospettive Kafka lo pone subito sotto gli occhi del lettore, racconta i bizzarri avvenimenti di cui si rende protagonista come se costituissero la trama principale della narrazione, offre allo spettatore la sola possibilità di condividere il suo sguardo, i suoi pensieri e le sue azioni, intitola addirittura il capitolo – e, poi, il racconto pubblicato separatamente – col nome del fochista che è l'oggetto di tutte le sue attenzioni, e poi rivela con un vero e proprio colpo di teatro il carattere secondario e, tutto sommato, irrilevante di quanto ha mostrato fino a quel momento. Karl, che vorrebbe essere il protagonista di un romanzo di cui possiede tutte le chiavi, l'eroe di un autentico intreccio poliziesco, il detective che svela la verità sul caso del fochista, si ritrova improvvisamente nella posizione – per



così dire – del ricercato, al modo stesso in cui molto più avanti nella trama del romanzo, si ritroverà lui, non i Robinson e Delamarche che ispirano i suoi costanti sospetti, a essere inseguito dalla polizia.

È a questo punto che i due espliciti richiami alla narrativa poliziesca possono essere considerati in ragione del loro significato nell'economia della storia di Karl Rossmann. E conviene partire dal secondo, che cade nel quinto capitolo del romanzo. Qui, dopo che Karl è stato assunto nell'Hotel Occidental come ragazzo d'ascensore e ha iniziato a studiare la corrispondenza commerciale su un libro di Therese, si legge che trascorre notti intere a esercitarsi, mentre i suoi giovani colleghi – tutti adolescenti poiché i ragazzi d'ascensore non possono avere più di vent'anni (KKAV, 203) – non leggono altro «als höchstens Detektivgeschichten, die in schmutzigen Fetzen von Bett zu Bett gereicht wurden» (KKAV, 204).³³ Se si considera che questa annotazione cade dopo che il romanzo ha già sfiorato al suo inizio la forma del poliziesco ed è prossimo, nel settimo capitolo, a recuperarne gli stilemi in modo ben più evidente, sembra di poter cogliere in essa un germe di autoriflessione, una minuscola apertura metanarrativa. Ma il fatto è che alla narrativa poliziesca Kafka fa qui riferimento come a una forma di intrattenimento da ragazzi, a un genere letterario di facile e diffuso consumo che Karl Rossmann considera con sufficienza dall'alto dei suoi nuovi interessi. Perché mai, allora, *Der Verschollene* dovrebbe riprenderne le movenze?

La ragione sembra risiedere, nuovamente, nella prospettiva a partire dalla quale il lettore è costretto a seguire l'intreccio del romanzo, che è sempre e soltanto quella di Karl Rossmann. Ora, è chiaro dall'osservazione sulle letture dei suoi compagni di lavoro, che Karl, non meno di Kafka, sa che cos'è un poliziesco, può considerarlo a ragion veduta letteratura d'intrattenimento e, dunque, con ogni evidenza ne è o ne è stato un lettore. Il suo desiderio di dedicarsi unicamente a letture formative sembra averlo condotto a disdegnare una letteratura che considera inutile ai fini della propria futura carriera lavorativa: ma la memoria di ciò che sicuramente ha

³³ «Al massimo, riviste di storie poliziesche che passavano di letto in letto ridotte a sudici brandelli». *Il disperso*, 156.



conosciuto in passato non è svanita. E condiziona la sua percezione della realtà. Così, proprio come taluni accadimenti si trasformano nella visione di Karl in frammenti di una fiaba non dissimile da quelle che devono aver popolato la sua recente infanzia, altri gli appaiono come episodi di una trama poliziesca. L'espedito, usato sistematicamente da Kafka in questa come in molte altre sue opere, di far coincidere la prospettiva del narratore e del lettore con quella del protagonista fa sì che sul piano del racconto la trama degli avvenimenti si sviluppi secondo quelle stesse forme, dinamiche e logiche, che Karl Rossmann crede di riconoscervi. Gli stilemi fiabeschi e polizieschi altro non sarebbero insomma che il portato delle letture compiute da Karl Rossmann durante la sua infanzia e adolescenza, le quali hanno dato forma al modesto strumentario culturale con cui egli legge le vicende che lo coinvolgono.

Questo spiega le incongruenze della trama, la quale non è sorvegliata da un narratore che ne decide ogni sviluppo, né è concepita a partire da un'ottica sovrana che cancella il superfluo e il contraddittorio per delineare una vicenda dallo sviluppo non accidentato. Essa è disegnata invece a partire dalle contraddizioni, dalle casualità e dai contrasti di una mente ancora legata a fantasie e sensazioni infantili. È Karl a guidare il lettore attraverso la sua America e non c'è altro mondo al di fuori di quello che egli è in grado di distinguere e rappresentarsi.

È chiaro, d'altra parte, che questo mondo composto di personaggi fiabeschi, di avventure e di allegorie deriva da una realtà, quella americana, che non può scomparire del tutto dietro alle fantasie di Karl. Logico, quindi, che al di là di queste ultime la critica abbia visto delinarsi l'immagine quanto mai concreta di una società dominata da dinamiche di potere e rapporti di forza minacciosi. Essa rappresenta il materiale a cui si applicano le percezioni e le fantasie di Karl Rossmann. L'effetto spiazzante che la narrativa di Kafka suscita negli interpreti più restii a scorgervi la presenza di riconoscibili significati nasce dal formidabile contrasto che essa inscena tra la brutale concretezza di questo materiale e la totale inadeguatezza degli strumenti che i suoi eroi impiegano per osservarla, capirla e analizzarla. E di



quali strumenti si tratta? Si tratta, in tutta evidenza, di strumenti razionali elementari o, se si vuole, di forme basilari della razionalità. I richiami alla fiaba e al romanzo poliziesco nella vicenda di Karl Rossmann ne sottintendono la critica. Kafka vi fa ricorso in quanto essi costituiscono esempi di suggestiva semplificazione della natura e del funzionamento della ragione. Nelle sue più facili declinazioni letterarie la razionalità assume un aspetto rassicurante, protettivo e, soprattutto, alla portata di chiunque. In virtù di esse Karl Rossmann, che di volta in volta riconosce a se stesso la pratica intelligenza di Kleiner Däumling o la capacità di analisi di Sherlock Holmes, può credere di dominare dall'alto la realtà in cui è calato. In verità la rozzezza delle sue deduzioni, dei suoi ragionamenti, dei suoi consigli e delle sue azioni dipende dal fatto di aver assorbito, coi suoi modelli, una mitologia della ragione *prêt-à-porter* che lo conduce inesorabilmente verso una serie ininterrotta di fallimenti. Alla prova dei fatti, in tutta la sua vicenda Karl Rossmann non riesce in nessuno dei suoi intenti e non indovina neppure una delle sue previsioni. Per restare ai fatti narrati in *Der Heizer*, egli non ritrova l'ombrello che ha dimenticato, non aiuta – anzi finisce per compromettere irrimediabilmente – il fochista, non comprende la natura della situazione in cui finisce per trovarsi e non sa giudicare le persone che incontra. Per di più, con una trovata degna del miglior umorista, Kafka gli fa ritrovare la valigia che egli è ormai certo di aver perduto.

Al contrario, e cade qui il più significativo riferimento alla letteratura poliziesca contenuto in tutto il romanzo, lo zio lo trova e lo riconosce grazie alle descrizioni contenute nella lettera che gli ha inviato la cuoca da cui Karl è stato sedotto e che, in modo comprensibile solo nel contesto che si è cercato fin qui di descrivere, egli definisce «nicht gerade detektivisch» (KKAV, 46).³⁴ La *boutade* è evidente. La sola impresa che riesca in tutta la vicenda con cui si inaugurano le avventure americane di Karl Rossmann è proprio quella cui meno corrispondono le caratteristiche della puntigliosa indagine poliziesca. La sommaria descrizione di Karl offerta dalla lettera della cuoca, che deriva

³⁴ «Non proprio poliziescamente precise». *Il disperso*, 156.



probabilmente da un'osservazione altrettanto sommaria e da ricordi ormai sfumati, ne permette l'identificazione meglio di qualsiasi ricerca guidata dall'elementare logica deduttiva del detective. Ed è questo, più ancora dell'improvvisa "svolta" subita dalla narrazione, a spiazzare il lettore.

La strategia che Kafka persegue in tutto *Der Heizer* è, come si è già visto, quella di nutrire le aspettative di chi legge attraverso il ricorso a riconoscibili cliché. Nel momento in cui l'intreccio della vicenda sfiora il genere poliziesco, quindi, essa induce a considerare probabile il successo dell'investigatore. Fornendo, anzi, al protagonista della narrazione la medesima coscienza che il lettore possiede se solo ha qualche conoscenza del romanzo poliziesco, Kafka smantella un ulteriore tassello della barriera che separa l'ottica dell'eroe da quella del lettore medesimo e induce una perfetta identificazione tra l'uno e l'altro fondandola sull'eguale e irriflessa fiducia nella pacifica ripetizione di uno schema narrativo conosciuto: il detective avrà successo. E avrà successo perché dimostrerà di saper usare meglio di chiunque altro il suo spirito di osservazione, le sue capacità deduttive, l'abilità nel distinguere nessi causali inapparenti. Perciò il fallimento di Karl Rossmann sottintende o implica, per usare una formula solo fino a un certo punto paradossale, il fallimento di Sherlock Holmes: implica cioè il fallimento della logica elementare con cui l'eroe del romanzo poliziesco combina i risultati delle sue indagini; dimostra l'inutilità delle sue osservazioni, fondate su un «paradigma indiziario»³⁵ che una qualsiasi, sommaria descrizione può sostituire; e mette radicalmente in discussione la sua fiducia nella ragione come superiore strumento di indagine della verità.

Emerge così, forse per la prima volta, in *Der Heizer*, uno dei grandi centri organizzatori della narrativa kafkiana: la visione della ragione quale illusorio veicolo di conoscenza. Qui come altrove, si pensi solo alla vicenda di Joseph K. in *Der Prozess*, il suo operato appare del tutto inadeguato a fornire una vera consapevolezza della realtà con cui l'individuo è chiamato a misurarsi. Piuttosto, essa appare a Kafka uno straordinario strumento difensivo, per

³⁵ Per riprendere un noto argomento sviluppato da Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209.



mezzo del quale è possibile ottundere la coscienza e costruirsi un mondo su misura, ordinato e tenuto insieme da nessi causali e logici apparentemente rigorosi; un mondo nel quale è possibile orientarsi sulla base di pochi criteri elementari che disegnano un panorama di eventi necessari e prevedibili. C'è uno stretto legame di parentela tra il Karl Rossmann convinto che alla fine, nel caso del fochista, la giustizia trionferà e lo Joseph K. persuaso contro ogni evidenza della propria incolpevolezza. Entrambi sono letteralmente incapaci di comprendere l'effettivo stato dei fatti solo perché ricercano, in essi, quell'ordine causale, quella logica che la ragione pretende e la realtà denega. E c'è un'ironia evidente, in *Der Heizer*, nella circostanza per cui, proprio quando l'enigma del fochista dovrebbe risolversi, quando la verità nascosta sui soprusi di Schubal dovrebbe venire alla luce, quando le acute supposizioni del detective Rossmann dovrebbero trovare conferma e la trama "poliziesca" della narrazione pervenire alla sua risoluzione, giunge invece a sciogliersi l'intreccio fiabesco della vicenda. La scena del riconoscimento di Karl da parte dello zio, che come si è già detto mette fine alla storia del fochista, ha un perfetto equivalente nelle scene fiabesche di identificazione dell'eroe. Come nei migliori esempi del genere il reietto e disperso Karl Rossmann si scopre, all'improvviso, fortunato discendente di quella sorta di moderno re che è il senatore di New York.

Alla fine l'ingenua fiducia nella potenza analitica della ragione lascia il posto all'evidenza di un mondo che sfugge a qualsiasi tentativo di adeguamento a rassicuranti schemi logici. Nella realtà sbagliata di un'America inesistente, che nessuna carta geografica potrebbe aiutare a ricostruire, ogni accadimento, ogni piccolo o grande dettaglio risponde unicamente a una necessità narrativa e ha senso solo nella dimensione estetica del romanzo.

Tuttavia, proprio questa evidente arbitrarietà della realtà raccontata, questa irriducibilità della narrazione a un criterio ordinatore conosciuto, fa emergere, quasi paradossalmente, quel contenuto che, forse, è ancora lecito definire esistenziale della scrittura kafkiana. La rottura, insistentemente e variamente perseguita da Kafka, della barriera che separa gli universi del narratore, dell'eroe



e del lettore rivela qui la sua più intima necessità, poiché cancella il diaframma che solo in apparenza divide la realtà del romanzo da ogni altra. Il mondo di Karl Rossmann non possiede uno statuto diverso da quello di qualsiasi altro mondo a noi conosciuto, la sua eccezionalità è illusoria. Che in esso dominino l'arbitrio, la casualità, l'errore, che vi prendano continuamente avvio accadimenti che non giungono mai a una conclusione, che il tempo, lo spazio, i nessi causali tra gli eventi vi appaiano dissolti o inconsistenti è persino ovvio: laddove sono le leggi dell'invenzione estetica a dominare, il rassicurante ordine logico che la ragione conferisce agli eventi non riesce più a costituirsi. Ma se non è più possibile distinguere tra lo spaesamento di Karl Rossmann e quello di chi ne segue le avventure, se i vani sforzi dello stesso Karl Rossmann di definire razionalmente la natura della realtà che lo circonda corrispondono a quelli, egualmente vani, di chi si appassiona alle sue sorti, se, insomma, i limiti tra la realtà dell'eroe e quella del lettore si confondono, allora è chiaro che l'universo del romanzo coincide con quello del lettore stesso e la realtà di quest'ultimo è sottoposta ai medesimi arbitri, errori e incidenti cui sottostà la realtà del disperso.

In questa cornice la ragione manifesta, come si è detto, la sua natura difensiva, strumentale e, insieme, il suo limite. La realtà ha natura estetica, non segue leggi e principi ordinatori e la ragione ne costruisce una versione pacificata, consolatoria. Solo l'arte è capace di indagarne le forme e di restituirne un'immagine autentica; ma è un'immagine necessariamente confusa, contraddittoria, a tratti caotica. La letteratura, laddove abbandona i miti infantili delle sue fiabe o le illusioni di quelle ingenue saghe moderne che sono i romanzi polizieschi, non fa eccezione. E Kafka, raccontando la storia di Karl Rossmann e rappresentandola abilmente come la storia di ogni suo lettore, mette insieme qualcosa di simile alla cronaca approssimativa di un'avventura sconclusionata. Una biografia immaginaria che contiene, in se stessa, la traccia di ogni possibile biografia.