

KAFKA CREATORE DI MITI

Non esistono epoche privilegiate per la gioia o per la disperazione degli uomini: l'infelicità di un destino non è condizionata né da metafisiche irrazionalistiche, né da speciali strutture culturali; non è necessariamente l'espressione della crisi spirituale di un determinato momento storico; e nemmeno è la sanzione etica che un'invisibile Giustizia infligga a una coscienza peccatrice. L'angoscia è un'apparizione misteriosa che non conosce giustificazioni: è misteriosa come la stessa individualità del singolo, poiché non accompagna ogni persona come suo attributo essenziale (e invano certi esistenzialisti contemporanei si sforzano di concepirla come una categoria della condizione umana in generale), ma è l'impronta originaria che un incomprensibile destino traccia su poche anime, condannandole sin dalla nascita a respirare un'atmosfera assurda e a scoprire giorno per giorno, malgrado un rinnovato impegno di liberazione, l'assurdità della loro esistenza. Ci sono anime infelici che hanno avuto in eredità il triste privilegio di sentirsi lasciate da un alone di desolazione: si avvertono gettate quaggiù tra apparenze mute, sciolte da ogni legame con le altre creature vive; quello che per gli altri è soltanto un raro istante di terribile lucidità, è per esse il tono fondamentale della loro esistenza quotidiana. L'auereo filo della Vita, che congiunge l'uomo all'uomo e gli spiriti all'universo, è spezzato; le cose perdono, al loro sguardo, consistenza e significato: sono come brandelli di un tutto scompaginato che volteggiano al vento senza direzione e senza scopo; l'esistenza, ancor prima di conquistare la consapevolezza di una finalità obiettiva, avverte intorno a sé il senso di una radicale inutilità.

Per gli uomini felici, che hanno ricevuto in dono la fiducia e la speranza, questi solitari « maledetti » non sono i testimoni di un destino cieco e irrazionale, ma i colpevoli di una trasgres-

sione imperdonabile. Se l'universo è retto dall'Amore, se ogni creatura è parte viva di un Tutto organico, se un impulso profondo dirige ogni essere al suo fine migliore, questi maledetti non sono degli infelici, ma dei peccatori: si sentono soli, perché hanno voluto restar soli e rinnegare Dio; avvertono l'insignificanza della vita, perché hanno rifiutato la fede; vedono il mondo come assurdità e lacerazione immanente, perché si son ribellati all'ordine e alla legge. Così l'infelice, invece di incontrare pietà e amore, si trova respinto dagli uomini e dalla società, accusato e gravato da una colpa oscura, ch'egli non sa di aver commesso; e se anche si sforza di dare un significato morale al suo mondo, di spezzare la sua desolazione, di inserirsi nel vivo delle relazioni umane e di credere negli uomini e nella loro storia, sempre la coscienza della vacuità e della solitudine invincibile torna ad ossessionarlo e a stroncare azioni e propositi.

Quando questo destino infelice non si perde nell'anomia delle esistenze inconsapevoli, ma si accompagna alla chiarezza e alla genialità, l'esperienza personalissima cessa di essere eccezionale e mira a diventare, per opera del poeta e del filosofo, l'espressione di una sorte comune; e la magia della parola, nel momento stesso in cui libera il poeta sofferente della sua intormentata angoscia, eleva quel dolore sul piano dell'universalità cosmica e ne finge un'ideale assoluta; e la potenza del pensiero proietta entro coordinate metafisiche un'assurdità esistenziale che sembrava doversi chiudere ed esaurire dentro il breve giro di un'anima. L'angoscia attinge all'universalità e diventa poesia e metafisica, s'innalza sino al *Canto del pastore errante* di Giacomo Leopardi e al *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, tende a porsi e a valere come Verità, confutando i credenti e i felici, additando l'illusione e l'inganno sotto la fiducia e la speranza. Ma la loro opera non riesce, in realtà, a superare l'orizzonte circoscritto dell'individualità e a conquistare il valore dell'universale e dell'Eterno. Per l'uomo che crede, che spera, che vive e lotta eroicamente, l'evocazione leopardiana è viva e possente finché non sfumi l'ultima parola che la sorregge; ma, dissolto l'incantesimo, il pensiero e la volontà ritornano a creare nella vita, a lottare per il bene, a infondere un significato al mondo; e la metafisica di Schopenhauer appare assurda quando il singolo che vuol vivere e sa vivere si sente circondato da problemi che attendono di essere via via risolti.

Così, il destino del singolo, condannato alla desolazione e

all'angoscia, non riesce mai a disincagliarsi dal suo cerchio di eccezionalità incomprensibile: malgrado la finzione poetica dell'assoluto e le costruzioni metafisiche della ragione, l'opera dell'individuo maledetto può essere compresa ed amata soltanto dai suoi pochi e solitari fratelli, legati al suo stesso destino, per i quali è davvero rivelazione autentica; per tutti gli altri, essa è pazzia, esasperazione sentimentale, infatuazione, insincerità. L'originaria diversità degli spiriti e dei destini individuali rimane intatta al fondo di tutte le insoddisfatte aspirazioni all'universale umano; e di sotto ai canti di Leopardi, di John Keats, di Hölderlin, riappare il singolo nel suo mistero ineffabile.

A questa schiera di predestinati appartiene Franz Kafka: le sue vicende biografiche commuovono per la tristezza e l'angoscia che le accompagnano, le sue opere letterarie ci sconcertano per l'atmosfera irrealistica che riescono a distendere intorno a noi. Ad alcuni egli è apparso un povero ebreo, destinato a riflettere in sé e nei suoi scritti il tormento spirituale della sua razza; ad altri, un solitario, dominato da un'immaginazione morbosa e incoerente; ad altri ancora, un infelice minato dalla tubercolosi, sfrondata d'ogni speranza ed energia vitale. Nella nostra età, che celebra i trionfi della scienza e della tecnica e che al senso lirico della vita ha sostituito l'ansia del dominio e della potenza, egli è diventato facilmente il simbolo vivente di una crisi spirituale e religiosa, il rappresentante della sua e della nostra generazione; accanto a Camus, a Sartre, a Malraux, a Wilder, a Lee Masters, il suo nome è stato invocato per delineare la fisionomia di un'epoca disperata, che ha perduto la fede e che non di meno ansima e brancola e cerca un fine oggettivo, di cui ha già negato l'esistenza. Indubbiamente, egli è anche questo; e vana impresa sarebbe quella di voler comprenderne il senso storico ed umano separandolo dal suo tempo e dalle sue coordinate culturali. In realtà, prima di farlo diventare specchio e testimone di un'epoca, prima di sciolgerlo nel suo ambiente, è necessario afferrare le linee originarie del suo volto, le stimmate della sua personalità inconfondibile, il tono irripetibile della sua anima. Le leggi ambientali possono spiegare soltanto i caratteri generali della folla anonima, ma per gli uomini eccezionali sono mere occasioni: l'epoca di Dante è anche quella di Cecco Angiolieri; quella di Manzoni è insieme quella di Leopardi. La fede di Gabriel Marcel fiorisce accanto alla nausea di Sartre; e lo storico, dopo aver riconosciuto l'impor-

tanza e la funzione dei fattori ambientali e ultrapersonali, è costretto ad arrestarsi di fronte a una fede, a una disperazione, a un amore, che si spiegano soltanto con se stessi.

Nato a Praga nel 1883, laureatosi in legge a 23 anni, Franz Kafka fu prima praticante presso i Tribunali e finalmente impiegato alle Assicurazioni generali di Praga. Le vicende esteriori della sua vita non sono straordinarie; nel 1914 stringe un fidanzamento, che scioglie l'anno stesso; lo rinnova nel 1917 per scioglierlo subito definitivamente. La sua esistenza si svolge fra il lavoro d'ufficio e l'attività letteraria, alla quale si dedica con scrupoloso entusiasmo. Ma la tubercolosi, che si è già annunciata sin dal 1911, lo condanna alla morte, a soli 41 anni, nel sanatorio di Kierling. Nella sua vita, come in quella di altri poeti e artisti, il corpo diventa il termine di un implacabile dissidio interiore. Negli uomini normali, esso è strumento fedele del desiderio e delle ordinarie funzioni umane e non denuncia la sua presenza se non in momenti eccezionali; per Kafka, che pur non ebbe a lamentare, come Leopardi o Kierkegaard, imperfezioni fisiche visibili, esso era come una presenza estranea ed ostile, un ostacolo sordo e ribelle, un meccanismo fatalmente aggregato a una volontà e a una coscienza, ma funzionante per un proprio, incoercibile impulso. Egli lo ritrova di fronte a sé come un oggetto non suo, dal quale tuttavia non può svincolarsi. Così la sua unità fisiopsichica è irrimediabilmente compromessa; l'esistenza gli appare, anzitutto in se stesso, come sconnessione e frattura: il corpo è lì, per accentuare sino all'esasperazione la consapevolezza dei desideri e delle aspirazioni, per far intuire, in forza del contrasto, il valore dei più semplici atti vitali, ma per minare nello stesso tempo l'efficienza di ogni impulso: simile a un fulcro offerto a una mano paralizzata. Le notazioni a questo proposito sono frequenti nel suo Diario: « quanto mi sono lontani — egli scrive — i muscoli del braccio »; e un'altra volta: « prima di addormentarmi ho sentito sul corpo il peso dei pugni attaccati alle braccia leggere ». Spesso una dolorosa tensione scuote la metà sinistra del suo cervello, s'insinua in tutte le fibre, scompagina l'equilibrio vitale. L'insonnia lo perseguita. Egli riesce a dominare la sofferenza delle sensazioni e a immaginare la struttura delle sue viscere, delle sue membra, del suo cervello sconnesso, come si osserva un bisturi in mano del medico, che viviseziona e divide indifferente, come si segue il funzionamento di un congegno meccanico. La sua capacità di estranearsi da sé,

di sdoppiarsi in una muta autocontemplazione, ha del magico e del prodigioso: essa è un incantesimo che immobilizza l'attività e rende inerte l'anima, ma per Kafka fu la condizione prima della sua potenza fabulatrice. Leggiamo al 2 novembre 1911 del suo Diario: « Stamane per la prima volta, dopo lungo tempo, di nuovo la gioia d'immaginare un coltello girato nel mio cuore ».

Così, il corpo, e non soltanto il suo, gli appare come una presenza assurda che non ha ragion d'essere e che perciò non dovrebbe essere; l'incarnazione umana è per lui, come per un platonico, come per un mistico, un evento anormale, contronatura. E il rapporto coi corpi « solidamente determinati nello spazio » gli sembra un'impresa impossibile. La corporeità è sentita come una barriera invalicabile, perché la sutura fra materia e spirito è, in lui, rimasta incompiuta; e il disgusto metafisico per il corpo diventa ansia morale, desiderio di purezza. « L'amore — egli diceva a Janouch — causa sempre ferite che non guariscono mai pienamente, perché l'amore è sempre accompagnato dal sudiciume ».

I suoi rapporti col padre — di cui ci resta la testimonianza fedele in una lettera, già fatta conoscere al pubblico italiano — apportano molta luce su questa sua incapacità di comunicazione. « Davanti a te — così egli scriveva al padre — avevo perduto la fiducia in me stesso, in cambio di una sconfitta coscienza di colpa »;... e ancora: « Tu assumesti ai miei occhi quell'aspetto enigmatico che hanno tutti i tiranni, il cui diritto si fonda sulla loro persona, non sul pensiero ». Di fatto, per quanto gravi potessero essere i torti del padre, l'atteggiamento di Kafka non può essere considerato, a mio parere, come il frutto di un'educazione sbagliata: questa, se mai, ne fu soltanto l'occasione. Non c'è tirannide per chi ha la forza di ribellarsi; l'ansia di libertà rimaneva in lui allo stato di oscuro impulso, di velleità disarmata, spoglia di propositi e di impegni. Un uomo che a 36 anni scrive una lettera al padre così piena di risentimento non può essere che un figlio degenero (ciò che Kafka non fu), o un fanciullo infelice, che cerca vicino a sé un bersaglio per sfogare il suo crucio. L'anima di Franz rimase ognora fanciullesca: « io non vivrò mai l'età adulta — disse un giorno all'amico Max Brod —; da bambino diventerò subito un vecchio dai capelli bianchi ».

Un fanciullo, dunque, rimasto su quel punto instabile che divide l'età egocentrica del bambino da quella che si apre sul vasto mondo dell'azione, delle responsabilità e delle relazioni umane:

egli oscillò dall'una all'altra, ora chiamato ed attratto da un desiderio di comunicazione, da un vago bisogno di paternità e di amore, ora risospinto alla sua solitudine, ai suoi sogni, al suo passato, non più come marito e come padre, ma come un bimbo che ha bisogno di protezione e cerca nella donna, non l'amante, ma la madre. Egli non rimase decisamente al di qua di quel limite, là dove avrebbe goduto la serenità della fanciullezza, e nemmeno seppe varcarlo, per affrontare il rischio dell'esistenza e soffrire i dolori che accompagnano una vita costruttiva. Ebbe paura dell'unione, della comunicazione — e sentì vivissima la nostalgia di un affetto; guardò con terrore alla vita squallida degli scapoli, — ed enumerò ad uno ad uno gli aspetti negativi della convivenza coniugale; considerò la famiglia e l'educazione dei figli come il più alto ideale umano, rammaricandosi di non appartenere a questa normalità, — e ogni volta, di fronte alle rimovate possibilità di inserirsi nel consorzio umano, si ritrasse per paura di non poter più essere solo con se stesso. La solitudine fu per lui e una condanna e una benedizione, nello stesso momento in cui l'amore gli apparve una minaccia e insieme una speranza di riscatto.

La necessità di vivere fra gli uomini fu sentita da Kafka come una dura condanna. A 32 anni, così egli scriveva nel Diario: « Incapace di vivere col prossimo, di parlare. Mi sprofondo tutto in me stesso, penso a me stesso. Torpido, svagato, ansioso. Non ho niente da comunicare, mai, a nessuno »; e qualche anno più tardi, con un'audace immagine, così si lamentava: « Non essere ancora nati e già costretti a girare per le strade e a parlare con gli uomini ». Ma questo lamento portava in sé l'amarezza di chi sente, nella sua desolazione, il bisogno di una confidenza, l'appello di un'altra anima. Il Divino gli appariva, sin negli anni più remoti, come un richiamo esteriore, capace di rompere il silenzio della solitudine e di attrarre a sé l'anima dell'altro. Ecco le sue mirabili parole: « Efficacia di un volto pacifico, di un discorso calmo, specialmente da parte di una persona estranea, non ancora esplorata. La voce di Dio da labbra umane ». Ma la sua incapacità di evadere da se stesso e di vivere in mezzo agli uomini lo riportava ognora dentro il cerchio incantato della sua solitudine, nel deserto della sua fanciullezza infelice. « Tutto è fantasia, — egli mormora a se stesso: — la famiglia, l'ufficio, gli amici, la strada, tutto fantasia, lontana o vicina, la donna; ma la verità più prossima è che tu premi la testa contro il muro di una cella senza

finestre e senza porte ». L'angoscia diventa il suo sentimento dominante; ma essa non è l'angoscia di Kierkegaard, coscienza di drammatiche possibilità aperte all'atto della scelta e perciò ancora ricca di desiderio e di speranza; e nemmeno è l'angoscia di Sartre, impastata di libertà e protesa a un futuro sempre rinnovato: l'angoscia di Kafka non conosce alternative di natura religiosa, né si proietta verso l'avvenire, perché non si fonda sulla disponibilità della persona: essa è puntualizzata in un presente che non ha un passato sereno in cui rifugiarsi, né un futuro amato e vagheggiato in cui risolversi. Angoscia e tedio si fondono e si confondono. « Quale passato o avvenire mi trattiene? — egli si chiede. — Il presente è spettrale; io non sto seduto a tavolino, ma vi svolazzo intorno. Niente, niente. Deserto, noia; no, non noia, soltanto deserto, assurdità, debolezza ».

Ridotto il tempo, che è il luogo delle azioni umane, a un presente squallido e senza dimensioni, ridotto il movimento della vita all'inutile girar di una ruota intorno a se stessa, Kafka si rifugia in un mondo inconsistente e fantastico. La sua esistenza si ripiega su se stessa e si nutre delle sue stesse immagini; incapace ormai di discriminare il reale dall'irreale, il concreto dall'astratto. I sogni notturni non sono meno importanti e significativi delle vicende vissute alla luce del giorno; egli indugia, nei diari e nelle lettere, a descriverli con cura e con interesse, e il lettore spesso non riesce a distinguere i sogni autentici da quelli immaginati durante la veglia, tanto è stretta la loro congiunzione dentro il perenne crepuscolo della sua coscienza. Quanto più gli eventi quotidiani perdono di consistenza e di valore, tanto più ne acquistano i sogni; a forza di essere inseriti dentro la continuità della sua vita e invocati dalla sua anima angosciata, quei sogni diventano parti integranti di un tutto, personaggi di una avventura umana interiormente coerente: immagini, ombre, voci notturne assumono sensi simbolici, significati misteriosi, alludono a verità segrete, spalancano luminosi spiragli nel mondo sotterraneo dell'inconscienza. La nitidezza delle immagini sognate e di quelle vissute è identica e sconcertante: anche nella veglia esse si presentano da sé, non chiamate, e dominano il suo orizzonte fantastico con una lucidità terrificante. « Ieri — narra nel Diario — il cavallo bianco mi apparve prima che mi addormentassi. Fio l'impressione che sia uscito dalla mia testa rivolta alla parete, mi abbia scavalcato e, balzato dal letto, si sia poi dileguato ».

* * *

La vocazione letteraria di Kafka è il segno della sua impotenza di vivere e di comunicare, l'espressione positiva di un egocentrismo originario. In questa vocazione egli ha riconosciuto se stesso: per essa egli crede di poter giustificare il suo rifiuto della famiglia, del matrimonio, della questione ebraica, dei problemi politici, per i quali dichiara di non provare nessun interesse. In realtà, la passione letteraria, che non gli acconsente di affrontare la vita attiva e i rapporti umani, non è la causa prima, autentica, della sua solitudine, non è l'alibi perfetto della sua disersione umana: è bensì un fenomeno concomitante della sua personalità eccezionale, cresciuto insieme con la sua angoscia e con la sua nostalgia del sogno. Egli ha piena coscienza della sua vocazione letteraria come della sua desolazione; sa di dover dire qualcosa a coloro, coi quali non è capace di vivere insieme; avverte in sé un mondo immenso che esige di essere rivelato. « Ma come liberare me e il mondo senza spezzarmi? — egli si chiede. — È meglio spezzarmi mille volte che trattenerlo o seppellirlo in me. Sono qui per questo, me ne rendo perfettamente conto ». La sua missione, benché non sia quella di un rivoluzionario o di un profeta, chiamato a predicare il verbo di una ideologia costruttiva, è, come tutte le opere dell'uomo, anzitutto un atto di autorivelazione e di autoliberazione: è lo sforzo — l'unico che la natura gli abbia concesso — di uscir fuori dall'atmosfera degli incubi e dei sogni alla luce del sole, di esorcizzare i demoni della sua Tebaide, di consacrare la sua spirituale fanciullezza col crisma di un'attività che lo assolve dall'accusa di impotenza. Predestinato alla vita contemplativa, egli s'illuse, a un certo punto, che l'arte dello scrittore fosse consolatrice e avesse la forza di elevarlo al di sopra della massa e di tenderlo sovrannaturalmente libero, e sperò che la sua via fosse « gioconda e ascendente ». E lo scrive gli apparve così « una forma di preghiera », come la pittura per van Gogh: ché, se la preghiera, nel momento in cui ci congiunge col Divino che è in noi, ci redime dal tumulto interiore dell'anima nostra e ci rivela a noi stessi nella parola che pronunciamo, anche la letteratura era per lui, non un gioco o un capriccio della fantasia, ma un bisogno profondo di coerenza, di comunicazione, di salvezza. Caduta la fede nel Verbo eterno, l'uomo cerca la sua liberazione nella potenza della parola umana.

Parlare perciò di Kafka come creatore di miti vuol dire mettere in piena evidenza la curvatura originaria della sua anima e

insieme l'aspetto essenziale della sua vocazione letteraria: la sua capacità di avventurarsi nel mondo dei sogni, la sua nativa facoltà di oblietivarsi, anzi, di sdoppiarsi, con la lucidità di un allucinato, la sua tendenza a pensare per immagini, erano tutte predisposizioni naturali alla creazione mitica; ma il culto ossessivo dell'interiorità e la coscienza luminosa del suo destino e del suo tormento implacabile lo preservavano dai pericoli di una fabulazione epidermica e meramente descrittiva e riuscivano ad elevarlo su quell'orizzonte simbolistico, in cui un'immagine si fonda di allusioni oscure, di sensi misteriosi e trascendenti e compie una funzione magicamente evocativa. La sua potenza demirgica è soprattutto eccezionale nel fissare le linee di una situazione assurda, di un momento intrinsecamente contraddittorio, di uno stato d'animo incongruente e sconnesso: il normale, il positivo, il consueto, il felice non ha la forza di suscitare simboli e immagini. Kafka vuole descrivere la sua desolazione? ed ecco l'immagine viva di sé stesso: « una pertica inutile, incrostata di brina e neve, inflata obliquamente nel terreno in un campo profondamente sconvolto, al margine di una grande pianura, in una buia notte invernale ». Vuole esprimere il senso della vita fatidica e inutile? Ecco: « Questa mattina il carro vuoto e, davanti, il grande cavallo magro. Entrambi, mentre facevano gli estremi sforzi per risalire un pendio, la tiravano insolitamente in lungo. Posti di sbieco per l'osservatore. Il cavallo con le zampe anteriori un po' alzate, il collo teso di fianco e in alto. Sopra, la frusta del conducente ». Vuole rivelare la disperata inconsistenza della condizione umana? basta ch'egli accenni alla colomba dell'arca perché la nuda notizia del Vecchio Testamento si carichi di suggestività metafisica: « Uno è stato mandato fuori come colomba biblica, non ha trovato niente di verde e s'infila di nuovo nell'arca buia: ecco tutto ».

Il mito antico compiva il miracolo di fondere insieme le libere creazioni della fantasia con le linee di una visione cosmica e umana, da cui era ancora assente il lavoro sistematico dell'intelligenza e la piena consapevolezza razionale; ma il suo privilegio era quello di portare alla luce, con l'immediatezza delle parvenze quotidiane, indipendentemente dalle astrazioni concettuali, il senso integrale dell'esistenza nel suo violento chiaroscuro etico e passionale, di proporre al pensiero e alla volontà tutti i valori della vita, i puri come gli impuri, di concedere al singolo l'occasione di acquistare, dentro le dimensioni del tempo, la coscienza del

suo destino spirituale. Col maturarsi dell'intelligenza critica, il mito ha ceduto il posto alle costruzioni sistematiche, alle dimostrazioni logiche e razionali, ma è rimasto, sotto una veste deformata, nella struttura della società moderna: lo Stato, la macchina, il partito, lo sciopero, la classe sociale hanno costituito la nuova mitologia e sono diventati strumenti di propaganda e di suggestione collettiva, depauperando la ricchezza spirituale dell'uomo e violandone l'integrità. La conquista della coscienza esistenziale, mentre conserva i risultati preziosi della riflessione intellettuale, alimenta finalmente di sé una rinnovata creatività mitica, che nella letteratura ritrova oggi la sua adeguata espressione. La sintesi, che così si compie, fra immagine e pensiero, fra mito e filosofia, secondo uno schema dialettico tratteggiato dal Gursdorf, rappresenta ai nostri giorni il riconoscimento della funzione vitale del mito nella vita culturale contemporanea.

I romanzi di Kafka devono essere considerati, di questa riconsuata dimensione mitica del pensiero, la testimonianza più viva e artisticamente compiuta. Le vicende, che essi narrano, per quanto ordinarie e banali, si staccano dalla contingenza e assumono un senso paradigmatico ed essenziale. In *Il Processo* Josef K. è accusato, ma non sa di che cosa. Egli svolge intanto la sua attività quotidiana, pensa ai suoi affari, s'interessa degli eventi mondani; ma il processo, che si è iniziato contro di lui, continua qua e là in luoghi impensati e imprevisiti; benché non sappia di che cosa lo possano accusare, ricorre agli avvocati per essere difeso, ma gli avvocati trovano molto ardua la sua causa; Paula del tribunale, dov'egli è giudicato, è rumorosa e oscura, ed egli non riesce a comprendere nulla di quanto lo riguarda. E quando immagina ormai di essere condannato, nemmeno si chiede quale sarà la pena che gli è riservata. Il giudice gli è ignoto e inaccessibile; vani perciò riescono tutti i suoi tentativi per giungere a lui, per conoscere le modalità della procedura e i termini della Legge: ché la Legge che ispira questo tribunale misterioso non assomiglia in nulla ai codici umani; e lo stesso cappellano delle carceri, che gli appare e gli parla dal pulpito del duomo, non soltanto non risponde alle sue domande, ma aggravava i suoi ansiosi interrogativi proponendogli aggrovigliate parabole che ottenessero ancor di più la sua anima. Alla fine vengono due signori vestiti di nero ad eseguire la condanna e sgozzano Josef K. con un lungo coltello da macellaio. Sul punto di morire « i suoi sguardi caddero sull'ultimo piano della casa che si alzava sul li-

mite della cava di pietre. Come una luce che si accende d'un tratto, si spalancò una finestra, ed un uomo, che a quell'altezza e a quella distanza appariva esile e debole, si piegò in avanti allargando le braccia. Chi era? Un amico? Un uomo di cuore? Uno che provava compassione? Uno che voleva portare aiuto? Era uno solo? Erano tutti? Era ancora possibile portare aiuto a K.?... ».

Così si conclude il mito; e come nei grandi miti antichi, la polivalenza delle situazioni e delle immagini ne accresce la potenza suggestiva ma ne esaspera il mistero. La decifrazione diventa ambigua nel momento stesso in cui presume di circoscriversi o di essere onnicomprensiva; e gli interpreti si accorgono alla fine di percorrere vie differenti. Non dobbiamo meravigliarcene. Questo è il privilegio del mito; e sarebbe davvero un'inutile impresa quella di voler scoprire l'esatta significazione che corrisponda puntualmente alle intenzioni del poeta. In realtà, sia che Kafka adombri nel « Processo » la propria esistenza, minata da una malattia incurabile e condannata alla morte, sia che voglia contrapporre al tribunale esteriore degli uomini il vero tribunale, interiore, della nostra coscienza, sia che intenda raffigurare la sorte dell'ebreo, tormentato dall'oscuro senso di colpa, il lettore si sente sollecitato a oltrepassare via via tutte queste interpretazioni, non perché le trovi assurde, ma perché avverte, dall'atmosfera creata dal testo, di doverle inserire in una visione di più vasta e drammatica risonanza umana. Il mito del « Processo » è il mito della *insecuritas* del singolo gettato a vivere in un mondo eterogeneo, dove la sua colpa è anzitutto quella di « essere nato », dove l'ordine morale e la Legge, se davvero esistono, sono invisibili e imperscrutabili, dove nessuna domanda umana ha diritto di ricevere una risposta: il Giudice divino — che secondo il Libro di Giobbe trova macchie anche negli angeli — abita in una regione altissima che non permette scandagli allo sguardo umano. E se anche Josef K. non è del tutto innocente, ma può rimproverarsi il desiderio di solitudine e il rifiuto della comunicazione umana (« la solitudine — dice Kafka nel suo Diario — provoca soltanto punizioni »), è pur vero che quel rifiuto è in lui non un atto di cattiva volontà, ma un senso di impotenza fatale. E quando la morte finalmente lo punisce della colpa di esser nato uomo, gli balena dinanzi per l'ultima volta l'idea che, forse, l'amore, la solidarietà, avrebbero potuto salvarlo. Ma è una idea vana, che sorge soltanto al limite estremo della vita, che gli

acuisce il senso della sua colpevole innocenza e gli rende più amara la morte.

Il mito della Giustizia nel « Processo » colloca l'uomo al centro, solo e disarmato, gettato in balia di un mondo indifferente e assurdo; il mito della grazia nel « Castello » lo raffigura inutilmente impegnato nella ricerca di un Bene che lo costituisca saldamente in mezzo agli uomini e conferisca un significato alla sua vita. K. è stato nominato agrimensore del Castello; arriva a tarda sera nel villaggio per prender possesso del suo incarico, ma gli abitanti, che non hanno ricevuto ordini in proposito, si rifiutano di riconoscerlo; né d'altronde è possibile a quell'ora nessuna comunicazione col Castello del Signore. Per K. comincia da quel momento la serie dei suoi estenuanti e vani tentativi per giungere al padrone del Castello, per poter iniziare davvero la funzione che gli è stata affidata. Ogni tentativo si conchiude con un fallimento; ma egli, come il Sisifo del mito classico, ricomincia da capo, inutilmente come sempre. Kafka non portò a compimento il romanzo; una sua conclusione difatti non era né logicamente né letterariamente necessaria: rimane aperto verso il Vuoto, come la vita stessa. Qui K. è l'uomo che inizia la sua avventura umana pensando che il suo destino di uomo — come ogni altro destino — s'inquadri in un piano provvidenziale; egli crede di essere stato « scelto », entra nel mondo con la fede che la sua vocazione dipenda da un disegno divino. Benché la realtà lo deluda e lo respinga, egli persiste ed insiste. Il Signore del Castello rimane inaccessibile; l'infelice agrimensore si sente « straniero » fra gli abitanti del villaggio e non soltanto non riesce a giungere alla meta desiderata, ma nemmeno a diventare un semplice abitante del villaggio, ad avere un suo focolare, un suo mestiere, un'esistenza normale e tranquilla. L'aspirazione alla grazia, la nostalgia del paradiso perduto gli hanno tolto il gusto delle cose quotidiane e terrene; ma al suo anelito il Cielo rimane silenzioso; la grazia non risponde alla sua ansia; ed intanto egli è privato anche della realtà immediata e presente. Ma al silenzio di Dio egli non risponde con un gesto di ribellione, deciso finalmente a stroncare ogni inutile desiderio e a costruire con fierezza, come il Prometeo goethiano, la sua casa tutta umana: crede e Dio tace, attende la grazia e l'attesa è vana, cerca un rifugio nel mondo delle creature e queste lo respingono; ancora troppo credente per osare di ribellarsi e rivolgersi alla terra, ma privo del « senso di presenza » a tal punto da sentire intorno a sé il deserto, l'agri-

mensore K., cioè Franz Kafka, è l'uomo decaduto, l'Adamo cacciato dal paradiso terrestre, nel quale un angelo dalla spada fiammeggiante gli impedisce di entrare. Come sempre, la drammaticità del suo destino è in questo conflitto interiore, in questa alternativa che non concede una soluzione, e nemmeno la forza di scegliere. Kafka ha meditato a lungo sul racconto biblico della cacciata di Adamo dal Paradiso; molti pensieri nei suoi « quaderni in ottavo » gli sono dedicati; esso è per lui il mito paradigmatico della condizione umana, che gli permette di scoprire nuovi riposti significati dell'esistenza. In Kierkegaard — che Kafka lesse con amoroso interesse — l'angoscia di Adamo si placa nella fede in Cristo; l'opzione esistenziale ha dinanzi a sé i termini segnati, della perdizione o della salvezza; la fuga dal mondo, il rifiuto dell'amore umano è qui in funzione di una conquista e di un possesso; la libertà è polarizzata verso l'Assoluto. In Kafka il ciclo dell'esistenza umana si apre con la cacciata di Adamo, ma non si chiude e non si salda con la redenzione di Cristo; la mediazione del Verbo è assente; l'uomo rimane sospeso fra una nostalgia inutile e una ricerca vana, proteso verso una salvezza impossibile.

Nei *Racconti* la creatività mitica di Kafka, benché mantenuta in tono minore, non vien meno al suo compito rivelativo; gli stessi abbozzi non indulgono mai a un mero compiacimento narrativo e realistico, ma si presentano immediatamente carichi di allusioni metafisiche, fissando in un evento una situazione essenziale: quella dell'uomo che si chiude in se stesso e che nella sua solitudine invincibile si crea i propri nemici, incapace di trovare in quella la sua gioia perché consapevole del suo valore negativo, ma insieme incerto e inquieto perché assetato di libertà: è il significato de « La Tana »; o quella del singolo che ha consummato, nei suoi rapporti con gli uomini, la più angosciosa rottura e la cui assurdità esistenziale è una presenza estranea, di cui l'uomo normale non può non desiderare la morte: è il significato dell'avventura di Gregorio Samsa, trasmutato in un grosso insetto ne « La Metamorfosi »; o la situazione dell'uomo che, perduto nello spazio e nel tempo infiniti, non può trovarsi nella condizione di ricevere un mandato ideale nella sua originaria autenticità, come nel « Messaggio dell'Imperatore »; o quella dell'individuo che, pur postulando un'unità superiore quale condizione della sua vita associata, non può non essere, proprio per la sua fragilità creaturale, il più grave ostacolo alla fondazione di quella compagine,

come ne « La costruzione della muraglia ».

Dei miti consacrati dall'Antichità, i miti moderni di Kafka posseggono la stessa polivalenza espressiva, la stessa fissità extratemporale, la stessa forza evocatrice. L'allegoria illumina qua e là la struttura della narrazione creando zone e momenti di logica trasparenza, ma senza mai determinare un gioco facile e pedantesco di corrispondenze fantastico-razionali; l'autonomia narrativa del racconto procede inviolata conforme al suo significato immanente gettando confusione e scompiglio nell'attenzione del lettore, impegnato a decifrare il senso segreto delle situazioni evocate; il simbolo si alterna all'allegoria in un ritmo e in un intreccio inestricabile, sollecitandoci a una nuova lettura per rivedere volti, per riascoltare voci e accenni, per riconoscere, come in un villaggio che si rivede dopo tanti anni di assenza, persone e luoghi di cui vogliamo assaporare ancora la misteriosa irripetibile presenza. Un innegabile barocchismo descrittivo rasenta qua e là il delirio dell'immaginazione e rivela un morboso compiacimento in un sofisticare infinito, in una casistica interiore che toglie il respiro; ma intanto si stende intorno a noi un'atmosfera astratta, incolore come l'eternità, che suscita inquietudine e suggerisce l'assurdo, non come contraddizione logica, ma come stato d'animo, come *Erlebnis* vissuta. Il tempo si ferma fin dalle prime battute del mito kafkiano; o meglio, si distende e si stempera lentamente in una durata tortuosa, tormentata, allucinante, simile a un sogno brevissimo che appare interminabile e carico di incubi. Come uno strumento rallentatore, la prosa di Kafka amplia, anatomizza, scruta ogni azione, ogni evento, ogni pensiero, elevando il banale alla dignità del simbolo e del mistero, liberando il fatto quotidiano dalla corteccia dell'abitudine, ridonando alle cose il loro valore di presenze assolute. Il futuro, come non ha senso nella vita morale di Kafka, così non ha importanza nei suoi miti: il suo futuro è il passato che si è cristallizzato nel presente, è la fissità di un destino che ripete se stesso. E il paesaggio, che fa da sfondo all'avventura umana, fa corpo con questa fissità metafisica e ignora il ritmo delle stagioni e la vicenda dei colori e delle forme vive.

Ma i miti di K., di fronte ai miti classici, godono di un triste privilegio che ne capovolge la funzione storica. I miti dell'Antichità, in quanto attingevano alle energie efficienti della vita e si rivolgevano all'immaginazione e alla volontà operante degli uomini, compivano una funzione positiva e diventavano occasioni

all'attività morale associata garantendo così alle società la possibilità di sopravvivere. I miti di Kafka sono per così dire il negativo dei miti classici: non consacrano una tradizione, non esaltano una fede, non aprono un varco alla potenzialità umana, ma fissano tutte le negatività di un'epoca e, se ancora ai miti letterari è concesso di attribuire una funzione sociale, paralizzano la dinamica della vita.

L'« indistruttibile » che egli voleva salvare e rendere eterno nella parola e nel quale l'amico Max Brod credeva di poter vedere chissà quale elemento religioso e spirituale, non era in realtà che la situazione esistenziale negativa della sua anima, che meritava il nome di « indistruttibile » come tutte le esistenze e tutti i destini individuali. I suoi miti erano il frutto del suo « amor Fati ». E del segno negativo dell'opera sua egli ebbe chiara consapevolezza. « Io ho potentemente assunto — egli scrisse nei suoi Diarii — il negativo del mito tempo, che mi è certo assai vicino e che io non ho il diritto di combattere, ma, in certo modo, di rappresentare. Né al pochissimo di positivo, né al negativo estremo che si rovescia in positivo, io ho partecipato in alcun modo. Io non sono stato introdotto nella vita, come Kierkegaard, dalla mano già cadente del Cristianesimo, e neppure ho afferrato l'ultimo lembo dileguante del mantello ebraico da preghiera. Io sono una fine o un principio ».

Dunque, anche un principio. Ma per esserlo, era necessario che la nostalgia del paradiso perduto si spegnesse per sempre nella sua anima, che l'ansia della grazia lo abbandonasse per sempre, che il fanciullo, diventato finalmente uomo, si liberasse decisamente d'ogni rimpianto vano, di ogni fede impossibile e affrontasse l'esistenza entro i suoi limiti umani; era necessario insomma che la problematica religiosa e metafisica, rivelatasi ormai insolubile e senza oggetto, lasciasse libero il varco a una problematica terrena del possibile. Kafka compì questo sforzo di liberazione, non con il gesto del ribelle e del super-uomo che mira a rovesciare tutti i valori, ma con l'impegno eroico di chi vuol rompere i legami sentimentali che lo legano agli incantesimi della sua fanciullezza e lo tendono inerte, per inserirsi una buona volta, uomo fra uomini, col cuore snebbiato e felice. E faceva suo il grande appello di Pindaro: « Non tendere, anima mia, alla vita immortale, ma affronta il campo del possibile ». Gli ultimi anni della sua vita sembrano segnati da questa decisione eroica: il romanzo « America », già iniziato nel 1912 ma

portato a compimento alcuni anni dopo, si conchiude con un accento di fiducia e di speranza: il protagonista Carlo Rossmann, che, esule dall'Europa, era stato coinvolto nelle più amare e disgustose vicende, riesce alla fine a superare assurdità e contraddizioni e rendersi libero e disponibile a un'esistenza autonoma e fidente.

Ma accadde a Kafka ciò ch'era accaduto ai protagonisti dei suoi miti maggiori: a K. nel « Processo » appare, in punto di morte, un uomo che allarga le braccia, quasi a promettergli aiuto e amicizia, a richiamarlo alla solidarietà; a Josef K. nel « Castello » (secondo quanto Kafka confidava oralmente a Max Brod sulla conclusione del romanzo) è concesso, sul punto di morire, di vivere e di lavorare nel villaggio, anche se non come cittadino. Prima di morire Kafka riusciva a spezzare per un istante il groviglio dei suoi interiori conflitti e ad aprirsi a un'umana speranza. Perciò i suoi miti negativi dovettero apparire a lui stesso l'espressione di un'assurdità esistenziale ormai superata e carichi per conseguenza di una gravissima responsabilità: rappresentavano in altri termini una situazione umana che, in quel momento, non era più la sua verità. È noto che Kafka aveva ordinato all'amico Brod di distruggere tutti i suoi scritti: c'era in quell'ordine non soltanto — come è parso a molti — il segno della modestia, o dell'autocritica, o dell'inappagamento estetico: c'era soprattutto lo scrupolo morale di non voler lasciare all'umanità un messaggio di impotenza spirituale, di angoscia infelice, di disperazione. Conservandoci i romanzi di Kafka, Max Brod violò una promessa, ma salvò alcune delle espressioni più alte della letteratura contemporanea. I miti moderni di Kafka non possono più compiere, come i miti classici, una funzione morale e sociale positiva, non possono nemmeno vantarsi di rappresentare tutta un'epoca e una civiltà: rivelano il destino di un'anima, il mistero originario e sconcertante di un'esistenza singola, cui la vita, che in lui sembrò più assurda delle sue invenzioni, non concesse la possibilità di aprirsi libera e compiuta.

Ma la potenza magica della sua parola attuò, come sempre, il prodigio, trasformando la negatività spirituale in valore di bellezza e la contingenza di un destino infelice in apparenza di universalità e di assoluto.