

Ignazio Romeo

## *Varieté.* Su alcune figure teatrali nelle opere di Kafka

Nelle scene finali del film di Alfred Hitchcock *Stagefright* (*Paura in palcoscenico*, 1950) l'assassino braccato si nasconde nei magazzini di un teatro. La ragazza che, credendolo innocente, l'ha aiutato e che ora teme di esserne uccisa, lo induce a fuggire ancora, gli spalanca una porta attraverso cui lui si precipita. Ma la porta non è, come l'assassino e come lo spettatore avevano immaginato, un'uscita che dà sull'esterno. L'uomo si ritrova dentro, nella sala vuota del teatro, in balia dei poliziotti che lo inseguono. È solo e allo scoperto. Il suo destino si compie rapidamente, inquadrato dal regista in campo lungo, fra grida, spari e un pesante sipario che gli precipita addosso spezzandogli il collo.

Hitchcock usa ancora una volta lo spazio in modo magistrale, tanto per l'aspetto figurativo quanto per quello simbolico. Ambientando la fuga senza speranza del criminale in un teatro vuoto, rende palese la forza psicanalitica di questa immagine. Come nell'algida incisione settecentesca dell'*Occhio* di Claude-Nicolas Ledoux, il teatro vuoto è eminentemente malinconico. Una casa spopolata manca dei suoi abitanti, ma tutto vi allude alla loro vita. Nel teatro, invece, la vita è temporanea e apparente: finita la recita, usciti gli spettatori, esso diventa fantasmatico e spettrale.

La vita che vi era entrata era una creazione della mente umana. Vuoto, esso è un luogo di smarrimento. È troppo vasto, ogni suono vi rimbomba, e l'uomo che vi si ritrova risulta nello stesso tempo molto piccolo e al centro dell'attenzione. Può valere come immagine di uno spaesamento aurorale, di una condizione sospesa e fittizia, propizia a ogni genere di apparizioni.

Il teatro vuoto assume però anche l'aspetto minaccioso di luogo del giudizio. Il piccolo io che vi compare è solo, privo di relazioni e riferimenti, in balia dell'occhio che lo guarda come un microbo sotto la lente del microscopio.

Ciò può allora ben rappresentare anche il modo in cui noi vediamo noi stessi nell'atto dell'introspezione. C'è uno sguardo che organizza, governa, determina lo spazio. La vita, nella sua mobile e inafferrabile varietà, è semplificata e come congelata. Si fa chiara, plastica, leggibile; ma si tratta anche di una calcificazione, di un simulacro.

Lo sguardo rivolto a se stessi che considera e dispone la vita interiore nelle forme della rappresentazione, non è quello di un vero spettatore di teatro. Questi partecipa con tutto il suo corpo allo spettacolo, vibra, ride, si esalta, si commuove. L'occhio interiore è invece quello di un soggetto che vede e pensa, ma non condivide: lo sguardo di un giudice, di un analista, privo del calore dell'umano.

Mi è sembrato opportuno richiamare queste immagini a premessa di un breve excursus sulla presenza di personaggi e situazioni appartenenti al mondo dello spettacolo nell'opera di Franz Kafka. Il seguito del discorso giustificherà, spero, questa scelta.

Le *figure* dello spettacolo, che si incontrano soprattutto nei racconti di Kafka e che attirano la nostra attenzione, appartengono al circo e al varietà: una piccola cavallerizza, una scimmia sapiente, un trapezista, un digiunatore. Senza dimenticare che dal teatro sembrano provenire i due assassini del *Processo* e che di quando in quando i testi dello scrittore praghese offrono alcuni spettacoli dal "vero" di natura sadica: così la dimostrazione del funzionamento della macchina per le esecuzioni nel racconto *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*), così il quinto capitolo del *Processo*, *Der Prügler* (*Il bastonatore*).

Merita un'osservazione preliminare il fatto che le figure vengano dal varietà. Era questa una forma non organica di rappresentazione, molto in voga tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento: una successione di "numeri" l'uno diverso dall'altro, ciascuno dei quali stava per sé. Il genere fu amato in vario modo dalle avanguardie storiche, che ne contrapponevano l'energia, la visionarietà e l'asintatticità al paludato teatro di tradizione. Le testimonianze vanno dai diversi *Manifesti* di Marinetti al "Montaggio delle attrazioni" teorizzato da Ejzenštejn.

Nel varietà, gli artisti non partecipano al concerto, al *Gesamtkunstwerk*, al "gran teatro del mondo" come lo propongono la prosa e la lirica. Essi sono componenti variabili di una struttura libera e irregolare, solisti dotati in genere di un'unica abilità, molto specifica e a volte assai eccentrica. Nelle loro *performances* si enfatizza uno degli aspetti di base del teatro: la sfida col pubblico. Meno in primo piano nella prosa e nella lirica, essa diviene qui centrale. L'artista si propone come una sorta di

recordman, in gara contro l'incredulità degli spettatori e contro i suoi limiti personali, soggetto a un addestramento feroce. Un elemento latamente sadico si associa a questo genere di esibizioni.

Il personaggio che introduce la nostra piccola galleria è Rotpeter, l'io narrante di *Ein Bericht für eine Akademie* (Una relazione per un'Accademia).

Rotpeter (Peter il Rosso) è uno scimpanzé divenuto uomo per addestramento e per volontà propria:

“Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht” [332].

“Con uno sforzo, che finora non ha avuto l'uguale sulla terra, ho raggiunto il grado di cultura media di un europeo” [258]<sup>1</sup>.

La narrazione della evoluzione di Rotpeter da scimmia a essere umano è raccontata in accelerando, dal momento della cattura sulla Costa d'Oro alla sua attuale “posizione su tutti i grandi palcoscenici del varietà del mondo civile” [251] (“meine Stellung auf allen großen Varieté Bühnen der zivilisierten Welt” [323]). Posizione che, chiarisce, è proprio quella che gli dà titolo per parlare dinanzi a un'Accademia.

La parola chiave è *Ausweg*, via d'uscita. Rotpeter viene catturato, ingabbiato e trasportato in Europa nella stiva di una nave. Abituato a volteggiare liberamente da un ramo all'altro della foresta, per la prima volta nella sua vita si trova privo di scappatoie: “Ich war zum erstenmal in meinem Leben ohne Ausweg” [325]. Non l'impossibile libertà diviene la sua ossessione, ma una via di fuga che lo sottragga all'incubo della gabbia.

“Als ich im Hamburg dem ersten Dresseur übergeben wurde, erkannte ich bald die zwei Möglichkeiten, die mir offen standen: Zoologischer Garten oder Varieté. Ich zögerte nicht. Ich sagte mir: setze alle Kraft an, um ins Varieté zu kommen; das ist der Ausweg; Zoologischer Garten ist nur ein neuer Gitterkäfig; kommst du in ihn, bist du verloren” [331].

“Quando ad Amburgo fui consegnato al primo domatore, capii ben presto che due possibilità mi si offrivano: il giardino zoologico o il varietà. Non esitai. Mi dissi: cerca con tutte le tue forze di arrivare al varietà: quella è la via d'uscita; il giardino zoologico non è che una nuova gabbia: se c'entri, sei perduto” [257].

E così si compie la prodigiosa metamorfosi (di segno opposto rispetto a quella, più celebre, dell'uomo in scarafaggio) della scimmia in uomo, nel segno di una volontà inflessibile governata da una sferza interiore: “man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche” [331] (“s'impura, quando si vuol trovare una via d'uscita; s'impura disperatamente. Si sorveglia noi stessi con la frusta” [257]). Questa metamorfosi non lo conduce a una vita umana, ma all'esibizione di se stesso come attrazione sulle scene del varietà. A una *posizione*, che è anche il posto che egli occupa nel programma della serata col proprio numero. L'*Ausweg* risolve dei problemi, non offre un vero status nella società civile. La scimmia che non può più essere scimmia e non può davvero diventare uomo ha trovato nel teatro un luogo intermedio in cui vivere, la sua patria “provvisoriamente definitiva”.

*Ein Bericht für eine Akademie* è il racconto di una crescita vissuta come violenza; dell'abbandono dell'infanzia e dell'ingresso nella vita sociale patiti come costrizione che viene dall'esterno. Rotpeter riassume il suo destino dicendo che si è dato alla macchia, che se l'è svignata (“das habe ich getan, ich habe mich in die Büsche geschlagen” [332]; “io l'ho fatto, mi sono proprio dato alla macchia” [258]). Curioso modo di svignarsela, quello di vivere sempre sotto gli occhi di tutti. Ma il fatto è che Rotpeter recita l'uomo coscientemente. È recitando, che si nasconde. Nasconde la sua duplicità, le difficoltà, il bisogno di segreto, la capacità di leggere nelle pieghe e negli angoli, il suo dolore, il suo piacere, proprio nell'atto in cui si offre allo sguardo di tutti.

<sup>1</sup> Le citazioni dai *Racconti* di Kafka sono tratte, per il testo tedesco, da: F. Kafka, *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Herausgegeben von Roger Hermes, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2002; e, per la traduzione italiana, da: F. Kafka, *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Oscar Mondadori, Milano 1990.

Non si può dire che nel racconto *In der Strafkolonie* (*Nella colonia penale*) vi sia *Variété*. La macchina che esegue sentenze capitali scrivendo sempre più a fondo sul corpo del condannato il comandamento che ha violato è francamente orripilante. E il lettore regge la lunga, paziente, accurata descrizione che un ufficiale ne fa a un viaggiatore straniero solo in virtù di quel sordo umorismo che Kafka non fa mai mancare neppure nei suoi luoghi più tetri e soffocanti.

Come si ricorderà, fallito il tentativo di convertire il viaggiatore in sostenitore di questo metodo di esecuzione che è caduto in disuso nella colonia, l'ufficiale, invece del condannato, giustizia se stesso; dopo di che il viaggiatore abbandona la colonia per sempre, sottraendosi, forse, a questo orribile sogno.

Un sogno, certo, ma col fascino di una situazione primaria: la tortura e il suo spettacolo. Il supplizio come mezzo di ascesi: chi vi è sottoposto, secondo il racconto dell'ufficiale, ha in punto di morte una specie di illuminazione, decifra il testo della propria condanna, le parole che gli vengono incise sul corpo. Una scena primaria a tre personaggi: il torturatore, il torturato e lo spettatore. Quest'ultimo è letteralmente invischiato nella situazione. Vorrebbe non trovarsi lì. Si sente in colpa, è persino umiliato per il fatto di assistere. Ma la colla delle circostanze finisce invariabilmente per legarlo al suo ruolo.

Non siamo, si ripete, al *Variété*. Ma non ne siamo neppure troppo lontani. Ascesi e tortura di sé accompagnano gli eroi kafkiani dello spettacolo, Rotpeter, il trapezista, il digiunatore.

Nella forma pervertita della prova estrema e della sevizia si manifesta una specie di "nostalgia dell'assoluto", la speranza che proprio il fondo del fondo apra a una sempre possibile e sempre impossibile rivelazione.

In tema di spettacoli sadici, non si può non citare il capitolo 5, *Der Prügler* (*Il Bastonatore*), del romanzo *Il processo* (*Der Prozess*). K., il protagonista, assiste a tarda sera, in uno sgabuzzino dell'ufficio in cui lavora, alla punizione di Franz e Willem, i due guardiani del tribunale (coloro che gli notificarono l'avvio del processo nel primo capitolo) contro cui ha sporto reclamo. A bastonarli è un uomo sorprendentemente vestito di cuoio:

"Der eine Mann, der die andern offenbar beherrschte und zuerst den Blick auf sich lenkte, stak in einer Art dunklen Lederkleidung, die den Hals bis tief zur Brust und die ganzen Arme nackt ließ" [104-105] ("Uno di questi, che evidentemente dominava gli altri e per primo attirava lo sguardo, portava una specie di abito di cuoio nero che però lasciava liberi il collo fin giù al petto e le braccia")<sup>2</sup>. Un boia da teatro, insomma.

Si tratta anche qui, palesemente, di un incubo. Perché i due guardiani dovrebbero essere puniti sul posto di lavoro di K.? E perché costringere lui ad assistere?

Da spettatore K. vede ciò che mai consapevolmente avrebbe voluto: i suoi desideri materializzarsi. In una specie di circolarità del sadismo, viene punito per avere desiderato la punizione di altri proprio attraverso il realizzarsi di quella punizione. Era veramente nella mente di K. tutto questo? O è nel mondo del *Processo* in cui è precipitato? L'angustia opprimente del camerino, in cui la scena si svolge, non permette di tracciare nette linee divisorie. Si tratta però anche di una specie di messinscena, in cui tutto è sottolineato e recitato, dalla grottesca brutalità del Punitore all'esagerato piagnucolio delle due vittime.

Per tutta quella sera e per il giorno dopo, K. è angosciato da ciò che ha visto. Ma quando la sera successiva, aprendo lo sgabuzzino, rivede lo stesso quadro del giorno prima, fermo allo stesso punto come una specie di Presepe messo su a suo beneficio, sbatte subito la porta e chiede ai fattorini di fare pulizia.

Anche qui si è in presenza di uno spettacolo, un *θέαμα*, come dice di sé il Prometeo incatenato di Eschilo (*δέρκου θέαμα*, guarda lo spettacolo): qualcosa di molto singolare, e anzi orribile, da vedere; dove lo spettacolo è certo e formalizzato - si tratti di *Variété*, di esecuzione capitale, di pubblica punizione - e risulta invece variabile la proporzione reciproca tra finzione e cruda realtà fisica.

<sup>2</sup> Le citazioni dal *Processo* sono tratte, per il testo tedesco, da: F. Kafka, *Der Prozess*, Herausgegeben von Joseph Kiermeier-Debre. 3. ed., Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2001 (il testo riproduce l'edizione berlinese del 1925); e, per la traduzione italiana, da: F. Kafka, *Il processo*, traduzione di Ervino Pocar, introduzione di Claudio Magris. 2. ed., Oscar Mondadori, Milano 1975, p. 58.

Il racconto *Auf der Galerie (In loggione)* mostra due volte la stessa scena di circo: una giovane cavallerizza impegnata nel suo numero nell'arena, assistita da inservienti e seguita da un direttore con la frusta, mentre l'orchestra suona e il pubblico applaude. La prima volta questa scena ha carattere d'incubo: una giostra impazzita che si ripete ininterrottamente da mesi, sotto il martellare da maglio degli applausi e l'incalzare della sferza, la cui vittima è "irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin" [251] ("un'acrobata a cavallo, fragile, tistica" [219]). La seconda volta, invece, ogni cosa sembra al suo posto usuale: l'artista è la beniamina di un pubblico magnanimo e di un direttore paternamente sollecito.

L'una versione è il *doppio* dell'altra, e il lettore non saprebbe dire qual è da intendere come vera. Unico testimone della duplicità è "ein junger Galeriebesucher" [251] ("un giovane frequentatore del loggione" [219]) che – parrebbe – assiste alla seconda scena, ma sogna la prima, nella quale egli svolge il ruolo di salvatore della fanciulla tormentata e arresta la ridda infernale.

Il racconto, va da sé, è enigmatico. Lo *junger Galeriebesucher* vede la realtà seconda (il cattivo sogno) dietro la prima (lo spettacolo), ma non riesce a svelarne il carattere sostanziale, l'orrore, e dunque non riesce a liberarsene? O è attratto dalla *Kunstreiterin* e turbato dalla segreta natura sadica del suo stesso sguardo desiderante? La ripetitività dell'esibizione è l'immagine di un'universale, perversa circolarità delle azioni umane, che andrebbe una volta e per sempre fermata?

In ogni caso, questo brevissimo racconto ripropone l'essenzialità della scena dello spettacolo, il suo potere di concentrare un mondo. Con gli elementi "sporchi" che la accompagnano (volgarità, sadismo, sofferenza, brutalità), essa risulta vera e falsa a un tempo: mistifica e insieme demistifica ciò che siamo abituati a definire la realtà.

Dalla mistica cristiana piuttosto che dal mondo del *Variété* sembrano provenire i due più noti *artisti* di Kafka. Ricordano infatti gli anacoreti il Digiunatore (Hungerkünstler) e gli stiliti il Trapezkünstler, che non vuol scendere mai dal suo trapezio e in treno (quando c'è costretto) viaggia sulla reticella per i bagagli.

Entrambi applicano alla loro arte un rigore degno degli antichi santi, come se essa fosse uno strumento di ascesi.

Sembrirebbe che la grazia o una non precisata forma di epifania del divino abbiano nel palcoscenico, secondo Kafka, un luogo di elezione. Il che appare assai singolare in quanto tradizionalmente, soprattutto in ambito cristiano, l'esibizione pubblica del proprio corpo per denaro è quanto di meno grato a Dio si possa concepire.

Ciò naturalmente può significare che il sacro, cacciato da ogni altro luogo della vita, si è rifugiato in quello che un tempo ne era il più distante. Ovvero che vi è, misticamente, una coincidenza degli opposti, per cui il punto della massima infamia e quello della massima elezione finiscono per confondersi. O semplicemente che, avendo perso il mondo degli uomini ogni strada per avvicinarsi a Dio, si tenta l'ultima che ancora ammetta una forma di superamento di se stessi e di innalzamento rispetto alla comune condizione umana.

Come che sia, tanto nel Digiunatore quanto nel Trapezista vediamo realizzarsi una tendenza verso il sublime in un contesto che è ridicolo e meschino, senza che si possa veramente scegliere se intendere le loro figure come sublimi o come grottesche.

Nel personaggio del Trapezista si disegna già quello che sarà il carattere più evidente della figura del Digiunatore: lo iato tra il perfezionismo dell'artista e le effettive attese del pubblico. Nel caso del primo, la bizzarria di voler restare sempre sul trapezio anche mentre sul palcoscenico si esibiscono altri è perdonata in virtù della sua straordinaria abilità in un'arte che è "eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren" [385] ("una tra le più difficili in cui l'uomo possa provarsi" [495]).

Resta il fatto che il moderno stilita si va allontanando, con la sua ascesi verofinta, in una direzione in cui nessuno lo può seguire e in cui è destinato a trovarsi progressivamente sempre più solo.

Il racconto si arresta al di qua di una sorta di punto di rottura (che l'impresario sente venire come una tempesta) tra le esigenze, in fondo semplici, dello spettacolo e quelle sempre più complesse, tortuose e, chi sa, deliranti, dell'artista:



“Er selbst aber war nicht beruhigt, mit schwerer Sorge betrachtete er heimlich über das Buch hinweg den Trapezkünstler. Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend?” [388].

“Ma non era più tranquillo lui, ora: tutto preoccupato spiava l'acrobata al di sopra del libro che teneva in mano. Se ormai questi pensieri cominciavano a tormentarlo, sarebbero poi scomparsi completamente? E non c'era da credere che sarebbero invece sempre aumentati? Non minavano forse la sua esistenza?” [497].

Ciò che è interessante notare è che, mentre il Trapezista si va estraniando sempre più dalla rozza concretezza del *Variété*, nondimeno egli resta sempre, in ogni istante e in ogni sua azione, visibile al pubblico. È come se si ponessero le condizioni di un *altro* genere di spettacolo. La macerazione dell'artista, il suo autopunitivo perfezionamento - tranquillo nella forma e furioso nella sostanza - chiedono di essere visti e testimoniati dallo sguardo degli altri.

In altre parole, la massima introversione e la massima estroversione coincidono. L'esistenza del Trapezista è nuda, ridotta alla più semplice essenza. Se la sua vocazione è malattia, non fa nulla per occultarlo e tutto per mostrarlo.

La gabbietta con le sbarre alla quale Rotpeter ha voluto a tutti i costi sottrarsi è il luogo in cui quietamente abita il Digiunatore, con la sola compagnia di un orologio. La sua sfida con se stesso ha infatti per oggetto il tempo: la durata del suo digiuno pubblico.

Ed è proprio sul tempo che si apre in questo caso lo iato fra le esigenze dello spettacolo e quelle dell'artista. Lo scaltro impresario sa che il termine massimo per tener desta e crescente l'attenzione del pubblico è di quaranta giorni<sup>3</sup>, e che oltre tale durata l'esibizione perde interesse. Al quarantesimo giorno, perciò, fa immancabilmente sospendere la prova e trasferire il Digiunatore in un'altra piazza. Di ciò l'artista soffre: egli sarebbe pronto a proseguire a oltranza. Ed è quello che riesce a realizzare quando, venuta meno la voga di questo genere di attrazioni, si separa dall'impresario e si unisce a un circo. Lì può digiunare a piacimento (fino alla morte, come si vedrà); ma nessuno tiene più il conto del tempo o bada alla sua *performance*.

Come il Trapezista, e più di lui, il Digiunatore è l'unico testimone attendibile della serietà della propria arte:

“Niemand war ja imstande, alle die Tage und Nächte beim Hungerkünstler ununterbrochen als Wächter zu verbringen, niemand also konnte aus eigener Anschauung wissen, ob wirklich ununterbrochen, fehlerlos gehungert worden war; nur der Hungerkünstler selbst konnte das wissen, nur er also gleichzeitig der von seinem Hungern vollkommen befriedigte Zuschauer sein” [394].

“Nessuno infatti era in condizione di passar tutti quei giorni e quelle notti ininterrottamente come guardiano accanto al digiunatore, e nessuno dunque poteva sapere, per propria esperienza, se il digiuno veniva osservato davvero senza interruzioni, in maniera assoluta; solo il digiunatore in persona era in grado di saperlo e di essere così anche lo spettatore pienamente soddisfatto del suo digiuno” [508].

La solitarietà della condizione dell'artista chiude così il proprio cerchio: egli si mette alla prova ed è allo stesso tempo il miglior giudice possibile della sua prestazione.

Vi è, nelle imprese del Trapezista e del Digiunatore, un timore di impostura che Rotpeter non conosce: egli sa bene che tutto il suo faticosissimo addestramento ha come risultato solo una caricatura dell'essere umano.

L'acrobata, invece, alle prese col suo “primo dolore”, smania per un secondo trapezio, e si calma solo quando l'impresario glielo promette; come se un ulteriore attrezzo potesse dare maggiore serietà e perfezionamento al suo esercizio, come se questo non fosse già arrivato al limite delle proprie possibilità: un'arte somma in un ambito ristretto e meccanico.

<sup>3</sup> È assai probabile, naturalmente, che Kafka si diverta anche a giocare con le implicazioni simboliche di questo numero fatidico: i quaranta giorni di Gesù nel deserto, la quarantena imposta agli emigranti in America...

Più profondo conoscitore di se stesso, il Digiunatore svela in punto di morte, al custode del circo, che il suo digiuno non avrebbe dovuto essere ammirato:

“«Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders [...] weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle»” [403].

“«Perché sono costretto a digiunare [...] perché non riesco a trovare il cibo che mi piacesse. Se l'avessi trovato, non avrei fatto tante storie e mi sarei messo a mangiare a quattro palmenti come te e gli altri»” [515].

Al posto del morto digiunatore, nella sua gabbia viene collocata una giovane pantera, la cui “gioia di vivere emanava con tanta forza dalle fauci, che agli spettatori non era facile resistervi” [515-516] (“die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten”) [404].

Conclusione a due teste quant'altre mai. Il naturale appetito della belva certifica l'impostura dell'artificiale inappetenza del Digiunatore. La violenta e volgare brama di cibo dell'animale fa dimenticare al rozzo pubblico la sottile richiesta di un *altro* cibo evocata dall'astinenza dell'Hungerkünstler.

E veniamo alla fine. Così, *Ende*, si intitola l'ultimo capitolo del *Processo*.

“Am Vorabend seines 31. Geburtstages – es war gegen 9 Uhr abends, die Zeit der Stille auf den Straßen – kamen zwei Herren in K.s Wohnung. In Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Zylinderhüten” [272].

“La vigilia del suo trentunesimo compleanno (era verso le nove di sera, l'ora del silenzio nelle vie) due signori entrarono nell'appartamento di K.: in abito da passeggio, pallidi e grassi, con il cilindro apparentemente fisso sulla testa” [154].

Giungono gli assassini e sono in due. Kafka sembra avere un debole per i personaggi che si presentano a coppie: i guardiani nel primo capitolo dello stesso romanzo, i due aiutanti del K. del *Castello*; fino al racconto, brevissimo e indimenticabile, che fa di Don Chisciotte il diavolo personale di Sancio Panza, da questi astutamente ubriacato di romanzi di cavalleria perché si distolga dall'occuparsi di lui.

Nel comune immaginario letterario, le coppie possono avere tanto un carattere comico (ed è il caso più frequente), quanto valenze sinistre. Kafka si avvale di entrambi gli aspetti, accentuandone a preferenza l'uno o l'altro secondo i casi.

Senza che il fatto venga altrimenti spiegato, K. immagina che i due sicari siano anche attori:

“Er stand gleich auf und sah die Herren neugierig an. «Sie sind also für mich bestimmt,» fragte er. Die Herren nickten, einer zeigte mit dem Zylinderhut in der Hand auf den andern. [...] «Alte untergeordnete Schauspieler schickt man um mich,» sagte sich K. und sah sich um, um sich nochmals davon zu überzeugen. «Man sucht auf billige Weise mit mir fertig zu werden.» K. wendete sich plötzlich ihnen zu und fragte: «An welchem Theater spielen Sie» [272-273].

“Si alzò subito e guardò incuriosito quei signori. «Loro dunque sono destinati a me?» domandò. Essi annuirono, e col cilindro in mano l'uno indicò l'altro. [...] «Mi si mandano attori vecchi, di second'ordine», disse K. tra sé e si guardò intorno per convincersene meglio. «Cercano di sbrigarsela con me a buon mercato.» Così pensando si volse improvvisamente verso di loro e chiese: «In che teatro recitano?»” [154].

Se i due siano veramente attori, il lettore non lo saprà. K. però li pensa così, e sino alla fine la sua esecuzione sarà anche qualcosa di recitato. Tra l'altro, il fatto che i due non parlino dà a tutta l'azione movenze da comica muta.

In quanto boia, essi sono oggettivamente sinistri. Come attori, lo sono di meno e nello stesso tempo di più: la morte che attende K. non è solo terribile, ma anche spaesante. Un vero carnefice rappresenterebbe un ordinamento giuridico atrocemente severo ma saldo. Se i carnefici sono anche dei commedianti, la giustizia di cui sono i mandatari risulta senza ordine e senza fondamento, ambigua e a doppio senso, e tuttavia spietata quanto l'altra.

In più, questa morte “by players” perde rilievo e colore, si fa estranea alla vita come uno spettacolo, scialba come il teatro scadente; senza solennità, affidata come secondo lavoro a due tipi equivoci e mediocri.

Ma i due sono attori anche perché K. *assiste* alla propria morte. La vede come uno spettacolo in cui viene derubato pure del patetico, della passione soggettiva.

Essi lo conducono alla cava e uno di loro cerca un luogo idoneo a quel che debbono fare.

“Als er sie gefunden hatte, winkte er und der andere Herr geleitete K. hin. Es war nahe der Bruchwand, es lag dort ein losgebrochener Stein. Die Herren setzten K. auf die Erde nieder, lehnten ihn an den Stein und betteten seinen Kopf obenauf. Trotz aller Anstrengung, die sie sich gaben, und trotz alles Entgegenkommens, das ihnen K. bewies, blieb seine Haltung eine sehr gezwungene und ungläubwürdig” [277].

“Quando l’ebbe trovato fece un cenno e l’altro signore vi accompagnò K. Era vicino alla frattura dalla quale si era staccato un masso. I signori deposero K. per terra, lo adagiarono con le spalle contro il macigno e gli fecero appoggiare la testa sopra. Nonostante i loro sforzi e la compiacenza di K. la sua posizione rimase molto forzata e inverosimile” [157].

La ricerca della messinscena, il ridicolo e l’inadeguatezza della situazione, che resta tuttavia una “vera” esecuzione capitale, sono evidenti in questa specie di parodia del sacrificio di Isacco.

“Mit brechenden Augen sah noch K., wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht, Wange an Wange aneinander gelehnt, die Entscheidung beobachteten. «Wie ein Hund!» sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben” [278].

“Con gli occhi prossimi a spegnersi K. fece in tempo a vedere i signori che vicino al suo viso, guancia contro guancia, osservavano l’esito. «Come un canel» disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere” [158].

“E gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere”: lasciamo a esegeti più ferrati un’interpretazione estesa di quest’ultima, enigmatica frase del romanzo. Ma non possiamo fare a meno di pensare che la vergogna di cui si parla qui sia anche quella di chi si è prodotto in pubblico maldestramente, ricoprendo in modo non degno il ruolo che gli era assegnato.

Vi sono insomma personaggi di Kafka il cui destino consiste nello stare sulla scena; e la cui intera vita acquista senso, o lo perde, in relazione alla necessità di esibirsi o di essere esposti allo sguardo degli altri. È una condizione “crudele”, in cui il personaggio fa propria la spietatezza con cui viene osservato e la adotta come unità di misura interiore. La scena come unico luogo possibile: *assoluto*, separato e indipendente da ogni altro. Per questa sua separatezza e unicità, essa ricorda l’interno della coscienza. O piuttosto, si propone come una sua rappresentazione: la coscienza in forma di teatro.

In quanto luogo assoluto, la scena è anche un luogo metafisico, quello in cui potrebbe manifestarsi il sacro e rivelarsi l’elezione o la dannazione del personaggio. Nello stesso tempo, però, è anche uno spazio degradato e abietto, ove ogni sforzo rischia di andare perduto o – peggio – di rivelarsi come figlio della malafede.

Non bisogna dimenticare che, come l’assassino nella sequenza finale del film di Hitchcock, il personaggio di Kafka si trova sulla scena dopo che si è lasciato alle spalle ogni altra possibilità. Torniamo un’ultima volta a Rotpeter:

“Diese Leistung wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig hätte an meinem Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend festhalten wollen. Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte: ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch. Dadurch verschlossen sich mir aber ihrerseits die Erinnerungen immer mehr. War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde es gleichzeitig mit meiner vorwärts gepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger [...]” [322].

“Questa evoluzione non sarebbe stata possibile, se fossi rimasto ostinatamente attaccato alla mia origine, ai ricordi della gioventù. Proprio la rinuncia ad ogni ostinazione costituiva il precetto informatore che mi ero imposto: io, scimmia libera, mi sottoposi a questo giogo. Così, però, a loro volta i ricordi si

resero sempre più inaccessibili. Se prima il ritorno, quando gli uomini lo avessero voluto, m'era lasciato aperto come attraverso l'immensa porta che la volta celeste forma sopra la terra, questa si faceva sempre più bassa e stretta, quanto più procedeva, a sferzate, la mia evoluzione" [250].

Il personaggio si trova sulla ribalta dopo che ogni altro orizzonte è tramontato alle sue spalle. Il palcoscenico è il luogo della prova, ma anche quello dell'esilio.

E dunque, non c'è altro? Tagliandosi i ponti alle spalle, gettandosi in scena come nell'ultimo posto che resta, l'assassino ha ucciso ogni possibilità differente?

Interamente posseduto dal suo male, il suppliziato non vede e non accetta la grazia che pure gli è data. Essa non ha sostanza metafisica. Non consiste in un giudizio pronunciato una volta e per sempre. È la grazia dell'arte, che si può esercitare e mostrare, ma non possedere. Altri, i veri spettatori di teatro, potranno vederla; non l'artista, che passa oltre il loro sguardo senza soffermarsi. Eppure, come un cieco, egli la sente che alita vicino a sé, la fiuta, è questa che lo spinge a tentare e ritentare, ma non gli consente mai di dire che è sua.

Questa grazia si affaccia nel canto di Josefine (nel racconto *Giuseppina la cantante ossia Il popolo dei topi*), nel ballo cui Karl Rossmann e i due vagabondi che lo accompagnano si abbandonano alla vista lontana della città, e aleggia intorno all'artista del digiuno e all'acrobata sul suo trapezio; accompagna Sancho Pansa che va in giro a divertirsi a spese del diavolo che ha ingannato.

La grazia è quella che spira nelle pagine di Kafka e con la quale lui stesso non seppe riconciliarsi fino in fondo, se è vero che chiese in punto di morte che venissero distrutte.