

Piero Violante

Un lapsus di Kafka e le sue conseguenze

Par hazard

Ciò che propongo è un azzardo: l'intessitura di una trama che disegna l'accostamento di due testi: l'uno letterario: *Amerika* di Kafka¹; e l'altro memorialistico-scientifico: *Esperienze scientifiche in America* di Theodor Wiesengrund Adorno². Un azzardo ancor più pericoloso perché nasce da un lapsus di Kafka - passato per anni inosservato³ - che non solo orienta il senso di *Amerika*, ma ha conseguenze sul lettore Adorno che, come Karl Rossmann, viene allontanato dalla casa paterna.

Amerika

Kafka lavora al romanzo nel 1912. In una lettera del novembre dello stesso anno scrive a Max Brod che tutto il romanzo è incerto ma che ha concluso il sesto capitolo. L'anno successivo, in aprile, scrive al suo editore Wolff proponendogli la pubblicazione del primo capitolo *Il fochista*: "non so se possa essere pubblicato a sé; veramente non si notano le 500 pagine successive e del tutto fallite, ma in ogni caso non è abbastanza concluso; è un frammento e tale rimarrà; questo avvenire conferisce al capitolo la massima conclusione". *Il fochista* è pubblicato nel maggio del 1913 ed ha come tavola fuori testo una "fotografia preistorica" *Nel porto di New York* (una incisione del 1838). Per Adorno quella fotografia starebbe al porto di New York come il romanzo in sé avrebbe a che fare con l'America.⁴ Come si sa, nel diario, Kafka si riferisce al romanzo americano con un altro titolo *Der Verschollene* (*Lo sperduto*) che Adorno preferisce:

" Il romanzo ha luogo in un'America mossa, la medesima e tuttavia non la stessa di quella in cui dopo la lunga, triste traversata l'occhio dell'emigrante cerca riposo. Ma a ciò non si addiceva niente di meglio dello *Sperduto*, luogo vuoto di un nome non rinvenibile. Questo participio perfetto passivo ha perduto il suo verbo, così come è andata smarrita alla memoria della famiglia la persona che è emigrata lì, e che è morta e sepolta. L'espressione della parola sperduto, molto oltre il suo significato, è quella del romanzo stesso."⁵

L'anacronismo dell'illustrazione non voluta da Kafka diventava così un tassello della sua interpretazione.

In questa predilezione per il titolo caduto nella pubblicazione postuma del '27 si consuma il mutamento prospettico di una lettura che è più attenta alla sorte drammatica di un soggetto che si perde anziché allo scenario in cui si perde e di cui mette in dubbio la corrispondenza ad un modello reale, mentre fa giustizia di una lettura ottimistica che vede in Rossmann un soggetto infine ritrovato più che perduto.

Per Kundera *Amerika* di Kafka è un'invenzione che si muove dentro alcuni stereotipi della modernità con un intento non realistico e aggiunge "*Il castello* di Kafka, che non compare su nessuna carta di questo mondo, non è più irrealista di questa America, ricavata dall'immagine stereotipa della nuova

¹ F. Kafka, *Amerika*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1947. È la prima edizione nella gloriosa traduzione di Alberto Spaini

² Th.W. Adorno, *Parole Chiave. Modelli critici*, SugarCo Edizioni, Milano 1974, pp. 161-207 (con un saggio introduttivo di Tito Perlini). L'edizione originale reca il titolo *Stichworte. Kritische Modelle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969

³ Ho richiamato l'attenzione su questo lapsus, sino ad allora non significativamente rilevato, nella prima stesura di questa riflessione, *Il lapsus di Kafka e le sue conseguenze*, pubblicata in P. Violante, *I cari estinti. Trenta variazioni su Adorno*, Ilpalma, Palermo 1988, pp.9-15. In quel volume ripubblicai il necrologio di Adorno apparso sulla rivista "Uomo e Cultura", nn.3-4, 1969, con il titolo *Omaggio ad Adorno*.

⁴ È una incisione del 1838 del porto di Brooklyn che l'editore pubblicò sulla pagina del controfrontespizio ad insaputa di Kafka. Quando Kafka la vide, scrive Klaus Wagenbach, si sentì contraddetto "perché io avevo rappresentato la New York più moderna". E difatti Wagenbach impagina la vecchia litografia con due cartoline "moderne" di Chicago e New York, inviate dallo "zio di Madrid" Alfred Loewy ai nonni di Kafka nel 1905. cfr. K. Wagenbach, *Franz Kafka*, Adelphi, Milano 1983, p. 120-121

⁵ Th.W. Adorno, *Titoli*, in: *Note per la letteratura (1961-1968)*, Einaudi, Torino 1979, p. 10

civiltà del gigantismo e della macchina.”⁶ Come per Adorno, anche per Kundera *Amerika* affronta al di là del rispecchiamento realista, “il tema dell'organizzazione sociale come dedalo in cui l'uomo si perde e corre verso la propria perdita”⁷, scontando in perdita la tensione tutta provvisoria che instaura nelle varie stazioni del suo itinerario tra *heimlich-unheimlich*. La descrizione di questa perdita è fatta in chiave parodistica dal momento che Kafka si rifà, per sua espressa ammissione, a un modello letterario: il *David Copperfield*. E da lì che prende in prestito i motivi concreti (storia dell'ombrello, dei lavori forzati, le case sporche, l'amata in una casa di campagna), l'idea dei personaggi (Karl come parodia di David) e soprattutto l'atmosfera che pervade tutti i romanzi di Dickens: il sentimentalismo e la distinzione semplicistica tra buoni e cattivi. Da questa scelta di letteratura al quadrato, deriva, afferma Kundera, la libertà della scrittura: libertà di esagerazioni, di eccessi, di inverosimiglianze, di invenzioni ludiche. Tutto sommato lo stesso gigantismo è una maschera stilistica e non un rispecchiamento.

Libero da riferimenti realistici Kafka ci fornisce uno scenario costruttivista, labirintico, che anticipa, suggerisco, i quadri di Feininger dei primi anni Venti. Uno scenario abitato da macchine, da meccanismi, dice Kundera, meravigliosi e inverosimili: dalla scrivania, alla labirintica villa di campagna, all'Albergo Occidentale, fino al teatro di Oklahoma.

Se non possiamo leggere *Amerika* come uno specchio della condizione americana tuttavia è possibile leggerci *con cautela* gli stereotipi della modernità tradotti in metafore di straordinaria pregnanza.

Il turbine del traffico

E mattina e sera, e nei sogni della notte, in questa strada si svolgeva un traffico continuo che visto dall'alto rappresentava un turbine che si riformava ininterrottamente, di figure umane contorte e di di veicoli di ogni genere; da questa confusione si levava un nuovo turbine più complicato e più sconvolto, formato di rumori, polvere ed odori, e tutto questo era incalzato e compenetrato da una luce potente, che continuamente era dispersa e portata via dalla massa degli oggetti e poi in fretta nuovamente raccolta, sicché all'occhio confuso appariva addirittura corporea come se sopra alla strada venisse ogni momento spezzata con tutta la forza una lastra di vetro che ricopriva ogni cosa.⁸

A questa descrizione da incubo, che va oltre la parodia ludica di cui scrive Kundera, e che, visivamente anticipa, nell'uso della lastra di vetro spezzata, Feininger, Kafka fa seguire il “consiglio” dello zio di Karl, “prudente com'era in tutte le sue cose” di non farsi prendere da niente. “Egli (Karl) doveva bensì guardare e studiare tutto, ma stare attento a non farsi prendere da niente”⁹. E ancora: “quello che egli vedeva gli sembrava il frammento di un grande cerchio, che non sarebbe stato possibile arrestare senza conoscere tutte le forze che lo tenevano in movimento.”¹⁰

Sono due asserzioni in strabiliante assonanza con Georg Simmel (1859-1918) che è sì, con Weber e Durkheim, uno dei grandi classici del pensiero sociologico, ma è soprattutto il sociologo-filosofo interprete della *modernité*. Della modernità ha saputo cogliere, seguendo Baudelaire, il carattere frammentario vagabondando, flanando tra i suoi reperti più nobili come tra quelli più bassi, triviali, banali e apparentemente insignificanti. Nell'assumere il dettaglio come oggetto di riflessione il suo stile si apparenta a quello degli impressionisti ponendosi come il Monet della filosofia al quale non seguirà un Cézanne, come ebbe a scrivere nel necrologio - con folgorante intuizione- Lukács nel 1918.

È autore di opere monumentali, non per questo sistematiche - come la *Filosofia del denaro* che è del 1900 (lo stesso anno della *Traumdeutung*). Inventa la forma-saggio (se ne ricorderà Adorno)¹¹ che sa maneggiare come pochi e che esalta la sua pluralistica asistematicità; vagando, da autentico flâneur, dalla letteratura alla critica della filosofia, all'estetica, alla musica, alla moda. Simmel stupì incantò i suoi contemporanei, sedusse i suoi allievi che numerosi affollavano le sue lezioni a Berlino, ma anche deluse coloro che si aspettavano una meta finale di questo vagabondaggio, che invocavano un esito

⁶ M. Kundera, *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994, p. 86

⁷ *ivi*, p. 87

⁸ F. Kafka, *cit.*, p. 54

⁹ *ibidem*

¹⁰ *ibidem*

¹¹ Th. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in: *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 5-30

costruttivista compiuto cezanniano che richiudesse formalmente il pulviscolo dei frammenti, delle istantanee che lui, l'incantatore, andava riprendendo e connettendo, insistendo su quella che metodologicamente definisce l'azione reciproca (*Wechselwirkung*), evidenziando legami analogici che dal frammento fanno risalire alla totalità sociale. Ma è una totalità mutevole, in continua trasformazione dinanzi alla quale Simmel non arretra abbandonandosi intellettualmente ad un movimento incessante. Ed è questo suo negarsi alla quiete, alle stazioni centrali di un neo-classicismo che rende oggi, in pieno (seppure declinante) postmodernismo, la sua opera più viva e problematicamente affascinante¹².

Questa istantanea di un Simmel sociologo-filosofo del moderno, impressionista bisognerebbe certo più di un chiarimento su ciò che intendiamo per tempi moderni e sull'idea del flusso, della dissoluzione di ciò che è solido. Mi limito qui ad una citazione di Walter Benjamin su Baudelaire,

laddove sostiene che le esperienze sulle quali si fonda la ricezione della *modernité* in Baudelaire non siano "derivate dal processo di produzione – e men che mai dal processo industriale nella sua forma avanzata – ma tutte nascono in lui (Baudelaire) secondo modalità indirette estensive... la più importanti tra queste sono l'esperienza del nevrastenico, dell'abitante della grande città, del consumatore."¹³

Sono queste le esperienze che dettano a Simmel il suo discorso sulla metropoli che tiene alla Fondazione Gehe di Dresda il 21 febbraio 1903. La Gehe-Stiftung è una fondazione borghese-illuminata fondata nel 1881 da Franz Ludwig Gehe commerciante e industriale chimico-farmaceutico che la dotò di ben 2 milioni di marchi. Inizialmente fu concepita come una sorta di Commercial-Akademie poi mutò in direzione di una scuola di formazione politica e di quadri burocratici sull'esempio dell'École des sciences politiques di Parigi o della Scuola di scienze sociali di Firenze (poi Cesare Alfieri) o di altre scuole americane. Dal 1896 la Fondazione iniziò a stampare un annuario in cui appaiono testi di conferenze dei suoi illustri ospiti da Laband a Jellinek a Hintze, a Schmoller a Böhm-Bawerk, Tripel, Sombart, Simmel. A volte propone dei numeri monografici come quello del 1903 sulla metropoli e che ospita appunto il saggio di Simmel.

Scrivono David Frisby¹⁴ che la metropoli, in Simmel, è il centro delle altre esperienze che sono alla base dell'analisi della *modernité*. Secondo Benjamin l'immagine del caos delle macchie di colore dell'impressionismo sarebbe un riflesso di esperienze divenute familiari all'occhio dell'abitante di una grande città. Frisby traduce le macchie di colore nelle miriadi di scene sociali che affollano la scrittura di Simmel e aggiunge "che il gran numero di incontri e di esperienze sociali nelle metropoli è inoltre una delle cause della nevrastenia, una conseguenza centrale della vita urbana. L'analisi del consumatore è situata nel contesto della metropoli al pari delle descrizioni ad essa connesse, della moda dello stile e delle esposizioni commerciali. La metropoli e la vita urbana moderna in generale sono il luogo in cui vengono alla luce le conseguenze della moderna economia monetaria."

Dinamismo, mutevolezza delle interazioni, progressivo allargamento della associazione, scambio monetario, livellamento, governano lo spazio urbano abitato da un soggetto nevrastenico, blasé, distaccato, riservato, il cui compito è soprattutto quella di far sopravvivere la sua individualità destinata all'anonimato attraverso una superindividualizzazione, un estetizzazione del sé: l'originalità dandista come antidoto ad una libertà anonima.

In *Die Großstädte und das Geistesleben* (Le metropoli e la vita spirituale, 1903)¹⁵ Georg Simmel individua l'intensificazione nervosa (*Nervenleben*), originata dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di

¹² D. Frisby, *Fragments of Modernity*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1986; D. Weinstein - M.A. Weinstein, *Postmodern(ized) Simmel*, Routledge, London & New York 1993; D. Frisby (a cura di), *Georg Simmel: Critical Assessments*, Routledge, London 1994, 3 voll.; A. Dal Lago, *Il conflitto della modernità*, Il Mulino, Bologna 1994; P. Violante (a cura di), *Simmel à la carte*, ilpalma, Palermo 1997, pp. 7-28

¹³ W. Benjamin, *Angelus Novus*, (*Di alcuni motivi in Baudelaire e Parco Centrale*) Einaudi, Torino 1962, pp. 87-139; cfr. ID. *Opere Complete*, (a cura di R. Tiedemann), *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, pp. 179-233 e 378-439; ID., (a cura di R. Tiedemann), *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986

¹⁴ D. Frisby, cit. p. 96

¹⁵ C. Wright Mills inserì il saggio di Simmel nel volume antologico *Images of Man*, (Braziller, Inc. New York 1960). La prima traduzione italiana appare nella traduzione di quell'antologia *Immagini dell'uomo*, Comunità. Milano 1963, pp. 525-540, con il titolo *La metropoli e la vita mentale*. Una nuova traduzione si trova nel volume a cura di T. Maldonado, *Tecnica e cultura*,

impressioni esteriori e interiori, come base psicologica del tipo metropolitano: distaccato, blasé, in tensione continua con l'oggettività che lo sovrasta e alla quale cerca di fuggire mettendo in scena comportamenti devianti: dalla stramberia degli abiti alla vera anomia. Nella metropoli l'individuo si ritaglia artificialmente un sé artificiale, si individualizza in modo esasperato (accrescimento dell'individuazione) per sfuggire all'anonimato, per affermare una sua originalità ed unicità. La vita come opera d'arte. Nel 1912 Karl Rossmann è messo in guardia dallo zio americano dinanzi al traffico newyorkese: "Egli doveva bensì guardare e studiare tutto, ma stare attento a non farsi prendere da niente". Sapeva Kafka di quel libretto e della necessità del riserbo blasé?

In *America* l'immagine del traffico, a 5 corsie, torna più avanti (a pagina 123), ma qui Kafka sottolinea un mutamento strutturale del sistema produttivo allorché fa cenno a quelle contadine che in grandi automobili piatte allungavano il collo per controllare la speditezza del traffico ansiose di arrivare presto al mercato. Non vanno a piedi come in patria ma in autocarro ed è il secondo contrappasso che Rossmann esibisce tra modernità e pre-moderno. Nel primo aveva opposto la scrivania dello zio al presepe meccanizzato (pagina 55): un modello di modernizzazione che apparentemente non si secolarizza. Nella scrivania la secolarizzazione, la *Entzauberung* è compiuta: al coniglietto si è sostituita il movimento delle scansie.

Per cautela lo zio prende tempo prima di cedere alla richiesta del nipote di visitare gli uffici dell'azienda per spiegargli la sua funzione economica.

Era una specie di Casa di commissioni e di spedizioni e per quanto Carlo poteva ricordarsene, in Europa non doveva esistere niente del genere. L'azienda si occupava infatti di un commercio intermedio, ma le merci non erano portate dal produttore al consumatore o almeno al commerciante, bensì venivano fornite ai grandi cartelli industriali tutte le merci e le materie prime di cui questi potevano aver bisogno. Il lavoro comprendeva perciò acquisti, depositi e vendite di partite gigantesche e doveva mantenere di continuo precisi rapporti telefonici e telegrafici con tutti i clienti. (pagina 62)

Kafka descrive minuziosamente la sala del telegrafo, le sale del telefono con le singole cabine, l'incessante suono dei campanelli, il via vai di gente. Se il traffico stradale è da incubo, qui prevale una realistica descrizione di cose, uomini, movimenti e suoni che sembrano nella loro oggettività una memoria visiva di Kafka legata probabilmente al cinema. E non a caso ad Adorno, in una lettera a Benjamin del '34 (17 dicembre), le novelle di Kafka appaiono "l'ultimo legame testuale, in via di sparizione, con il cinema muto". Alla fine degli anni Novanta il volume di Hanns Zischler *Kafka geht ins Kino*¹⁶ ci svelò la passione di Kafka per il cinema. Zischler racconta come nel 1978 mentre lavorava ad un documentario su Kafka (*"Amerika" von Augen oder Kafka in 43Min. 30 Sec.*) scoprì le numerose note di Kafka sul cinema e sulle proiezioni alle quali aveva assistito disseminate nei diari e nella corrispondenza. "Erano quasi nascoste – annota Zischler – dentro il testo o meglio camuffate sotto la parola tedesca *Bild* che ha molteplici significati da immagine a quadro. Nonostante il carattere sporadico di queste apparizioni, il loro tono eccitato, passionale, melanconico segnalava le forti emozioni di Kafka al cinema. Il fatto poi che cessassero alla fine del 1913 erano ancor più sbalorditivo. E rimasi ancor più stupito dal disinteresse degli specialisti per questi "passages". È probabile che lo scarso valore accordato al cinema come fonte impedì un'osservazione più attenta".¹⁷ A prima vista la ricerca non gli appare difficile. Si trattava di sincronizzare le citazioni di Kafka con gli annunci pubblicitari, per scoprire i film o ciò che di loro restava. Il periodo era anche abbastanza ristretto perché le citazioni dei film visti coincidevano con i viaggi a Monaco, a Milano, Parigi fatti con Brod. Tuttavia Zischler deve confessare che poi non è stato

Feltrinelli, Milano 1974; una terza traduzione a cura di Paolo Jedlowski, con il titolo *La metropoli e la vita dello spirito* è stata pubblicata da Armando Editore, Roma 1995.

¹⁶ H. Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Hamburg 1996. Nello stesso anno uscirà a Parigi per i "Cahiers du cinema" e negli Usa (una seconda edizione nel 2003). Nel 2017 è uscita in Germania una nuova edizione ampliata e riveduta con i dvd dei film visti da Kafka.

¹⁷ H. Zischler, *Kafka va au cinéma*, Cahiers du cinema, Paris 1996, p. 7

così semplice, ma riesce a darci un elenco dei film¹⁸. E allora si scopre che nell'ottobre del 1908, i "Pathé frères. Kinematographen und Films. Berlin W.8" produssero e proiettarono una seconda serie di "Natur-Aufnahmen" (riprese esterne) le cui immagini sono identiche all'arrivo di Karl Rossmann nel porto di New York. Il riscontro oggettivo però non convince Zischler che si possa stabilire una relazione diretta tra immagini viste e scrittura e aggiunge, citando la lettera di Adorno a Benjamin:

"Non ci si può sottrarre all'impressione che Kafka volesse tenere lontano dai suoi scritti tali immagini dirette e concrete. Come se queste immagini si trovassero in uno stato di aggregazione talmente provvisorio e fuggevole che la loro riproduzione era significativa come traduzione gestuale ma senza un impatto sul contenuto."¹⁹

Zischler esclude un rapporto diretto anche perché Kafka non fornisce mai un indizio che possa permettere di pensare che si sia servito per scrivere di immagini o scene viste al cinema.

La sua perplessità rafforzata da Adorno deriva anche dal proposito che le immagini disseminate nel tempo e che Zischler assembla debbano essere considerati come i décor entro i quali dare corpo al personaggio *Franz Kafka va al cinema*. Questi scenari così dettagliati abitano le lettere notturne a Felice Bauer. È lei la spettatrice privilegiata, "è per lei, scrive Zinscher, che proietta le sue avventure di nottambulo sulla pagina bianca delle lettere che le scrive. Si potrebbe dare il nome di Felice allo spazio immaginario nel quale scrive, gira, monta i sui propri film per proiettarli alla fidanzata. Quando occorre la prima grande rottura con Felice, nell'autunno del 1913, Kafka prende congedo dal cinema. Il personaggio di Kafka-va-al-cinema scompare, la spinta pressante a proiettare queste immagini si acqueta, rimane solo lo scrittore"²⁰

Sull'immagine dell'azienda che abbiamo citato, Adorno senza lasciarsi fuorviare dal realismo della descrizione osserva:

"Le tendenze economiche di cui i disoccupati nel *Castello* e gli emigranti in *America* rappresentano i relitti, prima ancora che si siano affermate non erano poi estranee a Kafka quanto il suo procedimento ermetico potrebbe far supporre. Proprio questo apparato monopolistico di distribuzione, di «proporzioni enormi», ha annientato quei traffici di cui Kafka perpetua il volto ippocratico"²¹

È un'annotazione che sottolinea perché ci rende angusta la lettura di *America* soltanto come catalogo di stereotipi della modernità.

Le masse

Sappiamo tutti che lo scenario del moderno è subito occupato dalla massa, dalla folla eletta a domicilio dal flâneur. Kafka in *Amerika* descrive in contrapposizione la massa del pubblico che corre al teatro e la massa di scioperanti che "si muoveva a piccoli passi, cantando un coro che risuonava più uniforme di una unica voce" (68-69) e più avanti il rito di un comizio (268-269;270-272). La descrizione delle masse si svela come una fonte di Canetti.

Il lapsus

Als der sechszehnjährige Kart Rossmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmäd chen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von New York einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor, und ihre Gestalt webten die freien Lüfte. "So hoch!" sagte er sich und...

¹⁸ Per la "Edition **filmmuseum** 95" di München, nel 2018 è stata pubblicata una seconda edizione di un cofanetto con quattro dvd e un libretto introduttivo di Zischler.

¹⁹ Ibidem. p. 85

²⁰ Ibidem, p.11

²¹ Th.W. Adorno, *Appunti su Kafka*, in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p.268

Quando Carlo Rossmann, un sedicenne che i suoi poveri genitori avevan dovuto mandare in America, perché una serva lo aveva sedotto ed aveva avuto un bambino da lui, dalla nave che aveva rallentato entrò nel porto di New York, scorse la statua della Libertà, già da tempo avvistata, come immersa in una luce improvvisamente ravvivata. Il braccio che portava la spada pareva si fosse rialzato in quel momento ed attorno alla sua figura alitavano le libere aure.

“Com'è alta!” disse fra sé e...

L'ingenuo Karl sbarca a New York: la sua storia è una storia di continue espulsioni dalla casa paterna, dalla nave, dalla casa dello zio, dall'Albergo occidentale per approdare volontariamente al Teatro di Oklahoma. Se questo è il suo itinerario mi vorrò soffermare sul primo capitolo e sull'ultimo per esibirvi l'azzardo che avevo annunciato.

Amerika di Franz Kafka si apre con un lapsus sorprendente: la statua della Libertà solleva innanzi allo sguardo abbagliato di Karl Rossmann *una spada*. E il braccio che la tiene pare a Rossmann che si sia sollevato giusto in quel momento, nel momento in cui lui Rossmann *la* guarda. Al posto della fiaccola, posta in quella mano per *illuminare* la via del Progresso, Kafka mette una spada e il suo lapsus è aggravato dalla sensazione avvertita di un movimento repentino, minaccioso del braccio che la tiene.

È molto probabile che nel descrivere la statua della Libertà Kafka vi abbia sovrapposto l'immagine di un arcangelo: a Karl Rossmann la statua appare con una spada immersa in una luce improvvisamente ravvivata. La spada e la luce sono elementi ricorrenti nella iconologia degli arcangeli e in particolare di quell'arcangelo a guardia del paradiso perduto.

Il lapsus, che è più di una distrazione di scrittura, si ispessisce e stabilisce il tono del racconto: lo sbarco in America si svolge all'insegna della minaccia.

Una minaccia di certo avvertita da Karl Rossmann dal momento che — dice Kafka - «non pensava affatto di andarsene», di scendere dalla nave. La resistenza a lasciare la nave fa affiorare un altro lapsus, Karl Rossmann «si accorse con spavento di essersi dimenticato l'ombrello giù nella nave».

Come nel caso della statua, anche qui, Kafka rafforza il lapsus, questa volta banale, con una notazione emotiva troppo forte sì da apparire incongrua: *con spavento*, scrive Kafka. È questo eccesso emotivo ci fa capire come il lapsus sia nei fatti una resistenza forte alla minaccia della spada. Minacciato dalla spada Karl Rossmann scopre con spavento di aver perso l'ombrello e corre via per cercarlo:

arrivato in basso ebbe la brutta sorpresa di trovare per la prima volta chiuso un corridoio che avrebbe molto abbreviato la sua strada, e, in seguito a questa novità, che probabilmente coincideva con lo sbarco di tutti i passeggeri, dovette cercare faticosamente la strada su e giù per le scale che si susseguivano senza interruzione, lungo i corridoi pieni di curve, attraverso una stanza vuota nella quale c'era solo una scrivania abbandonata, finché si trovò veramente e completamente perduto...

Sotto la minaccia di una spada immaginaria Karl Rossmann ritarda lo sbarco, lo soccorre un lapsus banale che vive con spavento, corre per cercare l'ombrello e si perde nei corridoi della nave che ora gli appare «terribilmente grande». Sotto la minaccia tutto s'ingigantisce: alta era apparsa la statua, e ora terribilmente grande è la nave.

Karl Rossmann si sente perduto, mentre:

sentiva sopra la testa lo scalpito di migliaia di uomini e da lontano gli venivano, come un ansito, gli ultimi rumori delle macchine già ferme, senza pensare cominciò a battere col pugno contro una porticina vicino alla quale si era per caso fermato nel suo andrù vieni.

«È aperto» sentì rispondere...

[...]

«Lei è tedesco» volle assicurarsi ancora Carlo che aveva molto sentito parlare dei rischi che corrono in America i nuovi arrivati, specialmente con gli irlandesi. «Son tedesco, son tedesco» rispose l'uomo. Carlo esitava ancora.

La ricerca dell'ombrello, di un oggetto che ripara, s'acqueta nel ritrovamento di una lingua-madre: «Lei è tedesco?».

In due pagine Kafka trasforma la scena dello sbarco in un incubo, investendola di minaccia e di paure, mentre lo spazio si incurva (Adorno ha sottolineato il fatto che Kafka applichi “ alla

narrativa l'*habitus* della pittura espressionista²²) e tutto diventa mostruosamente grande: alta la statua, grande la nave, migliaia i passeggeri, gigantesco l'uomo che salva Karl perduto nel labirinto. Tutta la narrazione è governata da queste pagine iniziali, è governata dal lapsus che sostituisce la fiaccola, il lume della razionalità con la spada vindice, minacciosa, «sacrale». È una sostituzione forte le cui conseguenze si limiteranno soltanto al racconto? Mi chiedo se il lapsus di Kafka “rimosso” da Adorno, non sia stato inconsciamente invece assimilato da lui e dagli intellettuali che, sotto la minaccia del nazismo, furono costretti a riparare in America? Mi chiedo se questo lapsus non sia la vera cifra della grande emigrazione intellettuale «da sponda a sponda»?

Lo spavento, lo smarrimento, l'esitazione, l'aggrapparsi al tedesco che sono i primi tratti di Karl Rossmann sono anche tratti comuni delle biografie di quanti sbarcarono in America e che una, ormai, abbondante letteratura sta lì a confermare. Minacciati gli emigrati leggono tutto sotto il segno della minaccia e questa giuntura sfavorevole del tempo avrà rafforzato in loro il lapsus di Kafka rimuovendo il luminoso e ingenuo entusiasmo di Goethe. *Amerika* fu davvero il Baedeker degli intellettuali minacciati? È una congettura che mi sembra poter provare almeno in un caso: quello, of course di Adorno. Non è singolare che Adorno per rievocare la sua *prima* reazione al suo *primo* impatto con la ricerca in America, faccia subito riferimento ad *Amerika* di Kafka?

Il «Princeton Radio Research Project» — scrive Adorno — allora non aveva la sua sede né a Princeton, né a New York, bensì a Newark, nel New Jersey, e precisamente in un modo un po' mi provvisto, in una fabbrica inutilizzata di birra. Quando vi andai la prima volta, attraversando il tunnel sotto l'Hudson, mi sembrò di essere un po' come nel kafkiano teatro all'aperto dell'Oklahoma.

Chi legge le pagine di *Esperienze scientifiche in America* in cui Adorno ricorda la partecipazione al «Princeton Project» non può non scorgervi un sottile gioco mimetico con il testo di Kafka. Karl Rossmann per raggiungere l'ippodromo di Clayton dove appunto viene assunto il personale per il Teatro naturale dell'Oklahoma prende la ferrovia sotterranea. Questa ovvia notazione diventa, nella narrazione di Kafka, fortemente simbolica, per ciò che Karl vede all'uscita dalla stazione:

Dinanzi all'ingresso dell'ippodromo era costruito un podio lungo e basso sul quale centinaia di donne, vestite da angeli, con ampi costumi bianchi e grandi ali sulla schiena, suonavano con lunghe trombe d'oro. Esse però non stavano direttamente sul podio, ma ognuna aveva per sé uno zoccolo che rimaneva nascosto dagli ampi costumi d'angelo che lo circondavano e sovrastavano al vento. Siccome questi zoccoli erano molto alti, alcuni più di due metri, le figure delle donne sembravano gigantesche ...

La ferrovia sotterranea traccia così un percorso agli Inferi alla fine del quale attendono il viaggiatore centinaia di donne-angeli giganteschi che suonano, male, trombe d'oro.

Alla fine di *Amerika* e delle peripezie di Karl, l'immagine iniziale della statua-arcangelo riappare moltiplicata e ingentilita: queste donne-angeli non brandiscono spade castratori ma trombe d'oro. E col suono sgangherato di quelle trombe chiamano a raccolta chi vuole andare a lavorare al Teatro naturale dell'Oklahoma. Mi sono sempre chiesto se queste centinaia di donne angelo con le loro trombe non siano una sorta di parodia del gigantismo del finale della *Seconda* sinfonia (1895) di Mahler che mette in scena il giudizio universale mentre il coro intona l' *Aufersteh'n* (su versi di Klopstock con le varianti laiche di Mahler). Adorno richiama molte volte Kafka nel suo saggio su Mahler e trova la sintesi folgorante nell'asserzione: “L'utopia mahleriana è consunta come il teatro dell'Oklahoma”.²³ Forse Adorno associava le donne angelo con le trombe sgangherate al finale della *Seconda* sinfonia di Mahler?

Adorno nel suo gioco mimetico con il testo di Kafka, e con il suo protagonista è portato a sottolineare il fatto che per raggiungere Newark, è necessario attraversare il tunnel sotto l'Hudson, conferendo di fatto a questo transito la stessa valenza simbolica che Kafka aveva assegnato all'uso della ferrovia sotterranea da parte di Karl, ma l'immagine centuplicata delle donne angelo con trombe non sollecita l'associazione mahleriana possibile. Nel ricordare il suo

²² Ivi, p.273

²³ Th.W. Adorno, *Mahler*, in: *Wagner e Mahler*, Einaudi, Torino 1966, p.270

primo approccio con i ricercatori del Princeton Project Adorno insiste nella sua identificazione con Karl.

Alla prima impressione, tuttavia, scrive Adorno, non riuscii a capire molto delle ricerche che si stavano attuando.

Carlo fu contento - scrive Kafka - di essere venuto così presto, forse il primo di tutti; i due sposi invece erano preoccupati e gli fecero molte domande per sapere se il teatro aveva grandi esigenze. Carlo rispose di non sapere niente di preciso ma di avere avuto l'impressione che tutti sarebbero stati assunti, senza eccezione, e che perciò si poteva stare tranquilli.

Il gioco prosegue ancora più sottile e più sottilmente ironico. Adorno sembra mimare, ma in ritardo, una certa prudenza di Karl:

Come un bambino che si è scottato, scrive Adorno, e che ha quindi paura del fuoco, ero diventato eccessivamente cauto: non avevo il coraggio di formulare in americano le mie idee in modo così nudo e crudo e con quella plasticità che sarebbe stata necessaria per dar loro rilievo.

Carlo pensava - scrive Kafka - che avrebbe potuto far presente a quell'uomo che probabilmente i mezzi di cui si serviva la compagnia di reclutamento non erano i più indicati per attirare la gente, proprio per la loro grandiosità. Ma nello stesso tempo si disse che quell'uomo non era il capo della compagnia ed inoltre non avrebbe fatto bella impressione se egli, che non era neanche assunto, incominciava col fare proposte di miglioramenti.

E ancora: l'aggirarsi di Adorno da una stanza all'altra dell'istituto, «per esortazione» di Paul Lazarsfeld, che dirigeva la ricerca, allude all'aggirarsi da un chiosco all'altro di Karl per ottenere la sua «giusta» collocazione. La stessa ripugnanza di Adorno per l'uso dei questionari, nell'ambito della ricerca a lui assegnata in ordine al rapporto musica-società, può forse farsi risalire, oltre che a sottili concettualizzazioni ed alla questione della «mediazione», giusto a quelle ironiche, straordinariamente ironiche, annotazioni di Kafka sull'interrogatorio di Karl e che precede il suo ingaggio. Il tono di quelle pagine e che sembrano far giustizia *in anticipo* di un metodo sociologico di là da venire, è presente nella polemica di Adorno contro Lazarsfeld, come nel ricordo che Adorno conserva dell'interrogatorio-intervista alla quale lo sottopose una giovane ricercatrice del progetto.

«Lei era senza lavoro?» chiese innanzi tutto questo signore. Questa domanda, e tutte le altre che gli rivolse erano molto semplici, senza secondi fini, e le risposte non venivano controllate con altre domande, ma tuttavia il signore riusciva a dar loro una certa mi portanza con lo sguardo che aveva mentre le pronunciava, col modo con cui ne esaminava l'effetto, tenendo il corpo piegato in avanti, con l'attenzione con cui accoglieva le risposte, ripetendole magari qualche volta ad alta voce, tenendo il capo piegato sul petto. Non si comprendeva quale fosse il significato che dava a questo interrogatorio; ma tuttavia si provava una certa timidità e si sentiva il bisogno di essere prudenti.

Finito l'interrogatorio Karl viene assunto. E se il protagonista di *Amerika* non riesce a comprendere come mai un teatro lo assuma come operaio meccanico e non come attore, una simile incomprendimento dichiara Adorno quando ammette un suo fraintendimento circa la partecipazione al «Princeton Project»:

Invero, e in ciò certamente consisteva il mio fraintendimento, non ci si era affatto aspettati da me delle intuizioni centrali sul rapporto tra musica e società, bensì solo delle informazioni utili.

E se non sappiamo come procede l'esperienza di Karl operaio meccanico, sappiamo invece che l'operaio meccanico Adorno ruppe con il direttore della ricerca Lazarsfeld. Una polemica dura perché in discussione era il rapporto tra la teoria critica e il reale.

Ed è in questo snodo polemico che la differenza tra Lazarsfeld e Adorno può essere misurata giusto dal lapsus di Kafka. La teoria critica, si sa, appare governata e dalla «minaccia» che incombe sul soggetto e della quale il nazismo è l'ultima, conosciuta, e più perversa epifania storica; e dalla convinzione, già espressa in piena crisi weimariana da Kurt Tucholsky, che l'intellettuale è una Cassandra: un soggetto «minacciato» che annuncia sciagure e che si ostina a leggere nella realtà i segni della minaccia che incombe. È nell'ambito di questa convinzione che si può pienamente apprezzare la consonanza inconsapevole (ma davvero solo inconsapevole?) del lapsus di Kafka con

la teoria critica che minacciata in Germania, in Europa, sbarca in America.

Se per Lazarsfeld la statua della Libertà ha in mano la fiaccola della razionalità che interroga il reale con “domande semplici e senza secondi fini”, per Adorno quella fiaccola, è come per Kafka, una spada che qui oltre Kafka, splende all’insegna di trionfale sventura. In fondo è forse plausibile ritenere che il lapsus di Kafka suggerisca il programma della *Dialettica dell'Illuminismo* che Adorno iniziò a scrivere con Horkheimer, una volta che ebbe lasciato il teatro naturale dell'Oklahoma.