

## LETTERATURA TEDESCA

### *Canetti e Kafka*

È tempo ormai di parlare di Elias Canetti, uno scrittore la cui fama aumenta ogni giorno. Poiché è la prima volta che qui lo si ricorda, qualche dato biografico non sarà inutile. È nato nel 1905 in Bulgaria, precisamente a Rutschuk; i suoi genitori erano ebrei spagnoli — del resto il suo nome è indicativo. Finché restò in Bulgaria parlò sempre spagnolo; poi i genitori dovettero emigrare in Inghilterra, ma Elias andò a studiare in terre di lingua tedesca, prima a Zurigo, poi a Francoforte sul Meno poi, e, più a lungo, a Vienna, ove prese la laurea in filosofia, non senza aver studiato anche scienze naturali. Nel 1938, in seguito all'*Anschluss*, emigrò di nuovo in Inghilterra e là si è ormai fissato. Ma la lingua in cui scrive è il tedesco, per quello strano fenomeno non nuovo nella storia letteraria, per cui la lingua d'elezione è diversa da quella materna (ricordiamo il caso di Joseph Conrad). Ha scritto opere di teatro (un *Auto da fè* fece in tempo ad esser tradotto in italiano nel 1936) e un grande lavoro di carattere filosofico-sociologico-religioso intitolato *Massa e Potere* (noto ora anche nella versione italiana, Rizzoli editore, Milano, 1972). È uno studio poderoso, di circa 550 pagine che da solo meriterebbe un discorso a parte. Ma qui non vogliamo parlare di questo volume, che ha tenuto occupato il suo autore per più di venti anni e che quindi va considerato e apprezzato con altro metro che non sia quello puramente letterario. Oggi la nostra attenzione è stata attirata da un volumetto, di proporzioni apparentemente modeste, intitolato *Der andere Prozess* (*L'altro processo*, Carl Hanser editore, Monaco 1969 — così s'intitola infatti nella versione italiana, Longanesi, Milano 1973 —), in cui si parla esclusivamente del famoso e relativamente recente volume di lettere di Kafka alla sua fidanzata Felice Bauer e a Grete Bloch, considerata una sua sincera amica — se fu qualcosa di più, non lo si saprà mai, anche se questa, in un campo di concentramento, confidò a

una amica che il figlio che aveva avuto, di padre ignoto, era proprio di Kafka. Canetti ammette che il fatto di avere venduto le lettere dell'autore del *Processo* al suo attuale editore può aver dato noia a qualcuno, che voleva rispettare almeno la vita più segreta di un grande scrittore. Lì per lì una specie di repulsione si può anche comprendere, ma poi appena lette le prime pagine e via via quanto più si procede, si è presi da un interesse e direi quasi da una commozione come pochi libri moderni hanno avuto la fortuna di suscitare. Lo ammette anche Canetti (pag. 7) e del resto occorre non dimenticare che il volume fu pubblicato otto anni dopo la morte di Felice Bauer e 43 dopo la morte di Kafka. L'accusa di brutale speculazione finanziaria, dunque non regge. E infine — come ebbe a notare quasi un secolo fa Giovanni Brahm — la celebrità, il successo, voluto o non voluto che sia, esaspera la curiosità del pubblico, che vuol sapere di un personaggio, di una figura che lo interessa, tutto, nella vita pubblica e anche in quella privata. Se lo diceva Brahm alla fine dell'Ottocento, figuriamoci oggi che, si potrebbe dire, la curiosità è ormai divenuta quasi morbosa; di un grande scrittore o artista o musicista (per pochi che ce ne sieno) si vuol saper tutto; di una cantante che fra dieci anni sarà quasi dimenticata si indaga l'origine, gli amorucci, gli amorazzi e quando non si trovano, si inventano.

Nelle *Lettere a Felice* (per cui vedi il mio articolo su questa rivista nel n. 48 del 1969) Canetti ritrova lo spunto di alcuni momenti del *Processo*. Perché — e questo senza le lettere non si sapeva — ci fu un vero e proprio « Tribunale » (*Gericht* in tedesco) al cui giudizio Kafka venne sottoposto dopo la prima rottura del fidanzamento con Felice (si fidanzò con lei un'altra volta, più tardi). C'era l'accusatore, lo scrittore Ernst Weiss, che viveva a Berlino in quel momento, ma era di Praga; la sorella di Felice — e Grete Bloch, che dopo aver rimesso in contatto i due fidanzati, si trasformò, invece che in avvocato difensore in testimone di

accusa. Questo strano « processo » o « tribunale » come lo si voglia chiamare, si formò in una sala di un albergo berlinese e l'accusato — in questo caso Kafka — non disse neanche una parola. Canetti è convinto che « il contenuto emozionale di questi avvenimenti è passato direttamente nel *Processo*, la cui stesura cominciò nell'agosto di quell'anno » (traduco dal testo tedesco a pag. 68).

Dopo la rottura del fidanzamento, Kafka fu libero, così come rimase libero Giuseppe K., il protagonista del *Processo*, dopo che fu misteriosamente accusato, senza avere una minima idea di una qualsiasi colpa commessa. Queste e altre analogie si possono trovare tra Kafka e il protagonista del suo maggiore romanzo. Ma Canetti è studioso troppo sottile per proporre una equazione assoluta tra la vita e l'opera d'arte. Questa si distacca a un certo momento dalla esistenza stessa dell'autore, che non si sente più legato a lei e anzi qualche volta, per quanto questa sia interessante, par che voglia quasi dimenticarla e farla dimenticare. È noto il caso di Debussy, cui era venuto a noia di esser considerato solo l'autore del *Prélude a l'après-midi d'un Faune*. Kafka fece di peggio: consegnò tutto il manoscritto a Max Brod, dicendo che ne facesse quel che voleva e, dando le sue disposizioni testamentarie, gli impose di distruggere tutto, naturalmente anche quel manoscritto. Gli è che i veri artisti, seguendo una loro naturale evoluzione, un fenomeno che capita solo a chi non vuol restar fermo, si sentono legati alle loro opere precedenti, per quanto riuscite sieno, come da una palla al piede — e tendono a liberarsene, a buttarsene dietro le spalle. Dobbiamo a un puro e fortunato caso se conosciamo il primo *Faust* di Goethe, il cosiddetto *Urfaust*; il grande poeta tedesco aveva da sé distrutto il manoscritto. Il che non ci deve impedire di considerare — non solo l'*Urfaust* e il *Prélude* di Debussy — ma anche il *Processo* di Kafka come una creazione a sé, compiuta e portata a fine in un certo modo, anche se non rispondeva più alla visione che Kafka aveva del mondo negli ultimi anni.

Queste considerazioni ci sono state suggerite non solo dal libretto di Canetti ma anche da una recente traduzione del *Processo* fatta da Giorgio Zampa, cui segue una lunga nota critica o postilla, come

la si può chiamare, di circa 80 pagine intitolata « Romanzo o frammenti » (Adelphi, ed., Milano, novembre 1973) ove sono molte osservazioni acute e si dimostra una adeguata conoscenza dell'argomento, che ha tenuto occupato, come si sa, molti studiosi di ogni parte del mondo e di ogni tendenza, nel tentativo, risultato sempre vano, di trovare una spiegazione a quella che resta comunque la prova maggiore di Kafka nell'ambito del romanzo. Con ogni probabilità lo scrittore praghese non ha voluto dare un significato simbolico, allegorico preciso alla sua opera proprio perché una trasparenza troppo chiara di significati rischiava di comprometterne la validità. Scrive Zampa: « All'idea di costruzione pressoché completa, con un significato abbastanza univoco, si oppone quella di cantiere con materiali sparsi, di cui alcuni soltanto costituiscono parti definite. Dopo l'arbitrario montaggio di Brod, che tra una base e un tetto, riconoscibili come tali, avrebbe posto elementi di cui si ignora l'originaria posizione e funzione, bisogna procedere a una nuova ricognizione dei materiali, arrivare alla stesura di un inventario. L'operazione è necessaria non solo sul piano testuale e su quello dei contenuti, ma pregiudiziale per ogni tentativo di interpretazione » (pag. 297). E ancora: « Il *Processo* non è un romanzo non tanto perché le parti compiute sono insufficienti per applicargli questa definizione, ma perché più dei caratteri del romanzo possiede quelli dell'epos; è, vale a dire, una narrazione assoluta » (pag. 298 — e qui segue in nota una lunga citazione da Lukà-c-s, che non ci convince. L'obiezione sulla disposizione dei capitoli era stata fatta già nel 1953-54 da H. Uyttersprot e Brod gli rispose che nel manoscritto, che egli aveva, la disposizione era chiaramente indicata, in quanto su ogni capitolo risultava chiaramente scritto la fine di quello precedente. Su questa incoerenza apparente e coerenza dei romanzi di Kafka quaranta anni fa, cioè nel 1934, precisamente nella lunga Introduzione alla mia traduzione della *Metamorfosi* (Vallecchi, Firenze) avevo tentato di dare una spiegazione. Ma lo Zampa l'ha ritenuta evidentemente « invecchiata », comunque priva di interesse, tanto che non l'ha ricordata neppure nella bibliografia. Non è cosa che mi stupisca:

sono abituato ormai da anni, da parte di colleghi e studiosi a una specie di « congiura del silenzio », di cui non mi sono saputo spiegare mai le ragioni, nella mia ingenuità. Mi stupisce un poco nello Zampa perché quel libro — ne sono sicuro — egli lo conosce. Ma anche Canetti, pur citato nella bibliografia viene di fatto ignorato, sicché mi trovo in buona compagnia. Non c'è però accordo tra lo scrittore bulgaro-tedesco e Zampa a proposito della data di composizione del *Processo*: Canetti afferma che il « tribunale nell'albergo » diede comunque l'avvio alla stesura del romanzo. Zampa ammette solo che « l'immagine richiamata costantemente dalla critica, di questo « tribunale » « concorde nel porre Kafka di fronte alle proprie responsabilità di fidanzato, potrebbe anche essere stata desunta dal racconto del *Prozess*, in quel periodo, come s'è visto già concepito » (pag. 281). Ora altra cosa è concepire un'opera, altra mettersi a stenderla. E poi possiamo sempre fidarci di quel che si trova nei *Diari* e nelle *Lettere*? Di solito direi di sì, ma con un temperamento come quello di Kafka, occorre anche in questo caso avere una certa prudenza. Comunque lo studio di Zampa si allinea con onore accanto a quelli di numerosi studiosi italiani che si sono sentiti attirati, in un modo o nell'altro, dal grande scrittore praghese.

### **Plenzdorf** **I nuovi dolori del giovane W.**

L'uso del *pastiche* o come sarebbe più proprio dire, attenendosi al significato greco della parola, della *parodia* si è largamente diffuso nel mondo moderno forse per il successo che ha avuto in queste forme l'opera di Brecht. Ce ne sono naturalmente esempi convincenti e no. Uno di questi ultimi ci pare il lavoro di Ulrich Plenzdorf che ha tentato una specie di trapianto della vicenda del giovane Werther (questo è il significato della doppia W.) nel mondo moderno, più precisamente in quello della Germania orientale. Poiché l'opera ha fatto un certo chiasso, tanto da essere subito tradotta in italiano col titolo (stranamente non rispet-

tato nella copertina interna) di « I nuovi dolori del giovane W. » vale la pena di parlarne qui un poco. Parodie, in senso classico e « pastiches » non sono nuovi nella storia della letteratura europea. Ma c'è modo e modo di compilarli. I traduttori dicono di essersi valse di alcune versioni, specialmente di essersi « confortati » (ma penso che sia detto con ironia) con quella dello Spain; in realtà hanno creato un linguaggio di una volgarità tutta moderna, in cui della parlata, della terminologia aristocratica del Werther goethiano, non resta neppure l'ombra. L'autore, cioè il protagonista dimostra il suo disprezzo per quello stile e per quella vicenda. Così allude al capolavoro, anzi a uno dei capolavori goethiani con queste parole: « Quella roba l'ho presa su da quel vecchio scartafaccio o fascicolo che era, quella edizione Reclam. Manco lo so, come si chiamava. Tutto il cavolo di foglio col titolo è andato a farsi friggere in quel cavolo di cesso al capanno di Willi. Tutto il coso era scritto in quello stile impossibile » (pag. 22 della versione italiana, Feltrinelli editore, Milano, novembre 1973). Ma questo è solo un accenno a un giudizio. Gli esempi di bello scrivere vengono dopo; forse non si deve dare, come al solito tutta la colpa ai traduttori (sono due, non uno come di consueto) perché il linguaggio, anche in tedesco, è volgare, piatto, con l'evidente intenzione di riprodurre un « parlar male » attraverso cui traspare un certo discorso giornalistico rafforzato da espressioni sbraccate, che vorrebbero e non sono « popolari ». Una specie di ritorno al naturalismo, in cui al posto del dialetto, slesiano o berlinese, come nel caso di Gerhart Hauptmann, — che era almeno una cosa schietta —, c'è una volgarità ch'è il tono più evidente di tutto il racconto e che i traduttori non hanno voluto certo attenuare. La trasposizione nel mondo moderno avviene in questo modo: Werther si chiama W., l'indimenticabile Charlotte è divenuta Charlie. Il protagonista dall'altro mondo racconta, intramezzando la narrazione con alcuni resoconti, la sua vicenda; la sua fine pare assolutamente accidentale: W. è una specie di saldatore e cercando di mettere a punto un apparecchio prima dei suoi compagni operai muore fulminato dalla corrente. Questo desiderio di eccellere tra eguali