

sto trattato, l'accostamento al secondo Schlegel produce un'immagine dell'autore moderno o troppo unilateralmente schiacciata sulla componente «conservatrice, antiborghese e premoderna» (p. 224), o ingiustificatamente «rivoluzionaria», come quando della *Frau ohne Schatten* viene fatta addirittura un'«opera d'arte militante» (p. 197). Certo, Fossaluzza dimostra persuasivamente, seppur in mancanza di una «ricezione diretta e puntuale dell'opera schlegeliana da parte dello scrittore austriaco» (p. 17), che l'origine della filosofia politico-estetica di Hofmannsthal è eminentemente romantica. Tuttavia, mi sembra che ella rischi di fare di Hofmannsthal non già un *Neuromantiker*, ma un epigono del Romanticismo, sottovalutando l'ipotesi che l'armamentario concettuale e lessicale arcicattolico à la Novalis e Schlegel sia stato per lui solo uno dei tanti elementi impiegati, in un complesso di idee non certo sistematico, e in cui l'eclettismo, l'incertezza, l'autocontraddizione e finanche l'ironia romantica sono – per fortuna – prevalenti.

Riccardo Concetti

Barbara Di Noi, «*In verità, non so nemmeno raccontare...*». *Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka*, Milano, Biblion, 2009, pp. 262, € 20

«Ich habe kein Gedächtnis, weder für Gelerntes, noch für Gelesenes, weder für Erlebtes, noch für Gehörtes, weder für Menschen noch für Vorgänge, mir ist als hätte ich nichts erlebt, als hätte ich nichts gelernt, ich weiß tatsächlich von den meisten Dingen weniger als kleine Schulkinder und was ich weiß, weiß ich so oberflächlich, daß ich schon der zweiten Frage nicht mehr entsprechen kann. Ich kann nicht denken, in meinem Denken stoße ich immerfort an Grenzen, im Sprung kann ich noch einzelweises manches erfassen, zusammenhängendes, entwicklungs-

mäßiges Denken ist mir ganz unmöglich». Sullo sfondo di una memoria che dovrebbe mettere in moto il pensiero, ma lo costringe all'arresto, si staglia in questa lettera a Felice Bauer del giugno 1913 il carattere peculiare dell'opera di Kafka, con i suoi pieni e i suoi vuoti, con provvisorie fioriture creative a cui seguono rinsecchimenti a forme minime di scrittura. Se si escludono questo e pochi altri passaggi, in Kafka il tema della memoria, momento indispensabile del passaggio tra il pensato o il visto e lo scritto, affiora direttamente in maniera piuttosto rarefatta. Eppure, in forme multiformi e di percettibilità varia, la dimensione mnestica sta alla base del suo scrivere. L'interesse di Kafka per biografie e autobiografie è certamente sintomatico di un'attenzione per la modalità con cui il ricordo trova estensione verbale; analogamente, i diari e le lettere rappresentano il tentativo di mettere in parola il pensiero impalpabile, di ricreare l'immagine vista e darle tangibilità espressiva. Tale approccio, che trova una profonda relazione tra biografia e scrittura, può essere produttivo anche rispetto ad altri esiti dello scrivere di Kafka, dove la questione si profila con tratti forse meno decisi, ma si presenta comunque densa di nessi impliciti da cogliere e nodi complessi da sciogliere. È quindi benvenuto il saggio di Barbara Di Noi, in cui l'autrice prende in esame nella prospettiva sopra delineata l'opera di Kafka nei suoi primi anni di produzione.

Di Noi concentra la sua analisi su tre opere che, seppure cronologicamente non troppo distanti l'una dall'altra (1906-1907, 1912-1913, 1914-1915), sono di natura eterogenea: *Beschreibung eines Kampfes* nella sua prima stesura, *Der Verschollene* (qui, forse un po' sorprendentemente, nell'edizione a cura di Max Brod, *Amerika*) e infine *Der Proceß*. In queste prove di Kafka, Di Noi non cerca il dato biografico, traccia manifesta o nascosta del suo privato, né la permutazione di ricordi

individuali nella dimensione pubblica della scrittura narrativa. A ragione preferisce sviluppare un discorso in cui memoria e oblio sono letti come condizioni costitutive del farsi della scrittura, in un percorso che si rivela estremamente problematico. Come ha messo in evidenza Gerhard Neumann nel saggio *Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas "gleitendes Paradox"* (in «DVjs», 42, 1968, pp. 702-744), la scrittura di Kafka non presenta spesso andamento lineare del *ductus* narrativo; invece vengono operate *inversioni* e *deviazioni*, in un meccanismo verbale costituito da momenti oppositivi che non si annullano in modalità speculare, ma si dinamizzano con lo scarto, la sfasatura di senso. In questa prospettiva, la coordinata temporale, requisito essenziale di un quadro interpretativo che indaghi memoria e oblio, perde tratti di consequenzialità, dilatandosi e restringendosi in modo incongruente. Di Noi rileva: «Tipica dell'indifferenza di Kafka per l'idea di storia e di sviluppo, è proprio il porre sullo stesso piano durate temporali che vanno dalla puntiforme impercettibilità dell'attimo, al trascorrere di intere epoche storiche» (p. 16).

Questa dimensione temporale 'rotta' è una delle tematiche più interessanti trattate nel primo capitolo di questo lavoro. *Beschreibung eines Kampfes*, sorta di passeggiata in un paesaggio dai tratti surreali, si svolge tra la sera e la mattina seguente, in un intervallo di tempo che sembra tuttavia sospeso nell'indefinito. L'itinerario impervio si caratterizza per l'impossibilità, o la difficoltà, di un'avanzata passo dopo passo: la sensazione di procedere è illusoria, come se la terra scivolasse sotto i piedi del protagonista mentre esso resta immobile. Nella descrizione di questo percorso accidentato Di Noi rinviene gli ostacoli a una progressione lineare della scrittura. In questa prospettiva le riflessioni e le digressioni che momentaneamente sospendono l'azione del racconto sembrano segnare interruzioni della

marcia del protagonista: si tratta di *divertissements*, addirittura *Belustigungen oder Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben*, come recita il titolo di una sezione del racconto. Ma c'è di più. In *Beschreibung eines Kampfes* si rivela decisiva la relazione tra il flusso dell'acqua, lo scorrere della vita e lo scorrere della scrittura. Il loro fluire procede parallelamente alla presa di coscienza di sé, e per Kafka essa assume la declinazione specifica della coscienza del proprio essere scrittore. Questo può avvenire solo nel momento in cui l'autore sospende la propria identità privata. La scrittura, però, prende forma non solo in questa sospensione, ma anche nella partecipazione attiva all'esistenza, che non si limita a contemplarla. Di Noi osserva: «In *Beschreibung* questi due desideri [della vita e della visione di essa] si manifestano nella loro reciproca incompatibilità. Fra i due momenti di vita e contemplazione, ovvero fra connessione e coscienza, non può darsi mediazione alcuna, ma solo un rapporto di sostituzione [...]. Solo collocandosi nel cuore della vita si può vivere, secondo Kafka. E ciò presuppone l'aver dimenticato tutto quanto è avvenuto prima» (p. 37).

*Der Verschollene* nasce sotto l'egida dell'incontro con Felice Bauer e della lettura di biografie e autobiografie, che precedono e sostengono il debutto nella scrittura. La comparsa di Bauer sembra profilarsi per Kafka come la possibilità di un blocco a una scrittura ancora acerba, la temuta interruzione a un flusso creativo incerto che cerca a un tempo ispessimento e scorrevolezza. In realtà Bauer ha un effetto benefico per la dinamica della creatività di Kafka che, muovendosi sullo sfondo della rigogliosa produzione epistolare, trova ora forma in *Das Urteil* per estendersi quindi a *Der Verschollene* e poi trasmettersi con incisività varia alla narrativa successiva. Ma anche in *Der Verschollene* ritorna quell'andamento irregolare della scrittura che già caratteriz-

zava *Beschreibung eines Kampfes*, e il cui sviluppo sembra seguire, suggerisce Di Noi, due procedimenti narrativi paralleli: uno, come nel romanzo naturalista, tende verso la linearità, l'altro, più tipicamente kafkiano, predilige invece il movimento circolare, e ha quindi un movimento che ripete in svariate configurazioni fatti e situazioni. A queste osservazioni, Di Noi fa seguire in questo capitolo una sezione dedicata alla «rammemorazione attiva», la modalità dinamica del processo di rievocazione del ricordo, che si caratterizza appunto come *Umkehrung*, e che nei soggetti di Kafka diventa confronto e conflitto tra la pressione (*Gedränge*) di un passato che grava nella loro interiorità e una serie di pulsioni che li assalgono dall'esterno, in una modalità che assume per il protagonista Karl, nella rappresentazione della festa ottica della metropoli, natura visiva di tipo caleidoscopico. Le ultime sezioni del capitolo deviano dal percorso di indagine del lavoro su memoria e oblio per concentrarsi sulla descrizione di New York e sulla casa di campagna in cui soggiorna il protagonista; il tema portante del saggio è quindi ripreso quando vengono esaminati due momenti che descrivono il passaggio da sogno a veglia di Karl, a evidenziare la modalità secondo la quale la memoria inconsapevole si attiva nella mente.

Nel composito insieme di questioni su cui Di Noi riflette, anche nell'ampio capitolo su *Der Proceß* il tema del risveglio offre, in un inquadramento di analisi che esamina memoria e oblio, significative prospettive di indagine e approfondimenti di temi già trattati; un esempio è l'analisi dell'istante del risveglio, con cui il romanzo si apre. Qui l'autrice riprende le figure già precedentemente esaminate di *Umkehrung* e *Ablenkung*, che trovano ora una più compiuta dimensione di analisi. La scrittura in Kafka, osserva Di Noi, nasce a partire dal rifiuto della *Konstruktion*, sorta di tecnica produttiva di una mente vigile che sorveglia e governa

l'atto creativo, la lucidità organizzata che porta alla compiutezza levigata della parola. Alla *Konstruktion* Kafka preferisce invece l'*aufbauende Zerstörung*, un processo costitutivo dello scrivere che è ancora una volta progredire, ma non in modalità lineare: la temporanea sospensione dell'atto produttivo è intesa come momento di pausa che permette il proseguimento del processo compositivo. *Der Proceß* infatti non è composto da un accumulo di eventi tra loro scollegati né strutturato da una linearità fluida e aproblematica; gli accadimenti sono piuttosto caratterizzati da una consequenzialità intermittente che, pur obbedendo sostanzialmente a leggi di ordine logico e narrativo, si caratterizza per l'instabilità nei rapporti causa-effetto. La creatività della scrittura, che si fonda comunque su processi mnestici, deve tuttavia adeguarsi allo scorrere del tempo, come la modalità caleidoscopica del ricordo in *Der Verschollene*. Ma nel *Proceß* c'è di più: il movimento del caleidoscopio assume l'aspetto di una 'trasformazione', come viene plasticamente espresso nella descrizione della pittura di Titorelli che rappresenta la dea della giustizia.

Nel capitolo su *Der Proceß* viene ripreso e accentuato il procedimento di analisi di matrice analogica che permea anche i capitoli precedenti. Di Noi porta allo scoperto corrispondenze e parallelismi non solo all'interno dello stesso *corpus* kafkiano, ma anche riverberi di concetti e prossimità tematiche con altri pensieri e altre scritture, in un percorso che qui tocca tra gli altri Kierkegaard, Nietzsche, Goethe. La selezione bibliografica che sta alla base del lavoro di Di Noi rispecchia questo ricco spettro di interessi e include Goethe, Hoffmann, Hofmannsthal, Rilke, Robert Walser, per estendersi fino a includere saggi di vario orientamento e argomento, che indicano le molteplici prospettive sottese a questo lavoro. Per la letteratura secondaria su Kafka la bibliografia proposta appare di tipo tradizionale, con alcune eccezioni. Tra gli studi segnalati

ne figurano alcuni (un paio di esempi tra gli altri: Rolf Goebel, *Kafka and Postcolonial Critique*, Claudia Liebrand, *Die Herren im Schloß. Zur De-Figuration des Männlichen in Kafkas Roman*) che sembrano accennare a delle linee di indagine che non hanno rilevanza in questo studio. Anche i concetti di memoria e oblio avrebbero meritato una maggiore delimitazione, e forse, su una linea di indagine parallela, sarebbe stato proficuo distinguere tra le occorrenze di quello che qui è sostanzialmente solo memoria (quindi *Gedächtnis* o *Erinnerung*) e oblio (*Vergessen*, *Vergessenheit*). Ciò avviene nel caso di un paio di traduzioni uniformanti di Di Noi, che decide di non avvalersi di Pocar e Solmi per passi di Kafka e Benjamin (pp. 226 e 190).

Questo libro trova comunque una collocazione ben definita nel panorama degli studi su Kafka che, pur nelle varie proposte di reinserimento nel contesto praghese o nella delineazione di costellazioni autoriali, anche nelle più recenti filiazioni, continuano a isolare autore e opera. Il percorso interpretativo di Di Noi apre invece una serie di suggestive finestre che pongono Kafka in dialogo attivo con altre scritture che, quasi fossero rifrazioni caleidoscopiche come in *Der Verschollene*, permettono di osservarne ed esaminarne la produzione narrativa da più angolazioni.

Anna Castelli

Jura Soyfer, *Teatro*, trad. di Laura Masi, a cura di Hermann Dorowin, Perugia, Morlacchi, 2011, vol. I, pp. 393, € 15; vol. II, pp. 323, € 15

Abbiamo dovuto attendere più di trent'anni, dall'edizione del *Gesamtwerk* di Jura Soyfer curata da Horst Jarka nel 1980, per poter finalmente disporre in traduzione italiana di cinque *pièces* di Jura Soyfer (1912-1939). Grazie alla costanza e all'impegno di Hermann Dorowin e della traduttrice Laura

Masi possiamo ora contare su una raccolta di testi teatrali che in qualche misura rianima con un segnale forte l'asfittica editoria italiana della *Lese-dramatik*, da noi da sempre poco presente, tranne eccezioni peraltro assai rilevanti, contribuendo, questa volta speriamo in modo decisivo, a far conoscere al nostro pubblico un drammaturgo di primissimo piano. Nel caso di Soyfer come di molti autori di teatro si avverte ancora una volta l'urgenza che la letteratura teatrale, codificata di necessità in un testo stampato, sia il più possibile veicolabile attraverso la traduzione per raggiungere la finalità primaria della sua rappresentabilità sulla scena. Il testo teatrale, cui il drammaturgo assegna la veste della scrittura, pur nella sua specificità e anche autonomia di genere letterario, non può non sollecitare la complementarità della messinscena declinata secondo i canoni ermeneutici del copione, della sceneggiatura, dell'arrangiamento e dell'interpretazione registica. Del teatro di Soyfer il pubblico italiano ha conosciuto finora ben poco, in mancanza di traduzioni ufficiali, e comunque qualcosa di rilevante nei primi anni Novanta grazie ai pionieristici e brillanti allestimenti di *Vineta* e della *Fine del mondo* del gruppo «Erlebte Rede» di Sesto Fiorentino per la regia di Riccardo Massai e di recente ancora della *Fine del mondo* da parte della compagnia «Parthenos» di Asti con la regia di Marco Viecca. In realtà l'opera di Soyfer non è ancora entrata appieno neanche nel canone austriaco. Eppure, come ricorda Dorowin nell'ampia e illuminante introduzione, citando proprio all'inizio le parole di necrologio dello studioso viennese Albert Fuchs, «questo ragazzo di ventisei anni è stato probabilmente lo scrittore di maggior talento della sua generazione in Austria e una grandissima speranza per la letteratura del futuro». La «percezione della genialità», che accomuna i contemporanei come l'attore Leon Askin, secondo il quale «se Soyfer non fosse morto a Buchenwald,