

# Franz Kafka

**La vita e l'opera  
negli studi marxisti  
degli anni '60**



*De Donato*

« Rapporti »

© 1966 De Donato editore SpA  
Lungomare Nazario Sauro, 25 - Bari

CL 07-0237-4

Traduzione di Saverio Vertone

# Franz Kafka

*La vita e l'opera  
negli studi marxisti  
degli anni '60*

Josef Čermák Dagmar Eisnerová  
Ernst Fischer Ivo Fleischmann Norbert Fryd  
Roger Garaudy Eduard Goldstücker  
Jirí Háiek Klaus Hermsdorf Roman Karst  
František Kautman Alexej Kusák  
Werner Mittenzwei Pavel Petr Jřina Popelová  
Petr Rákos Paul Reimann Ernst Schumacher  
Ivan Sviták Pavel Trost Antonín Václavík

*Prima edizione: settembre 1966*

*Seconda edizione: febbraio 1977*

<i>Perché Kafka</i> di Norbert Fryd	205
<i>Sul carattere frammentario dell'opera di Kafka</i> di Paul Reimann	209
<i>Sui metodi di interpretazione dell'opera di Kafka</i> di Pavel Trost	217
<i>Franz Kafka e la via della sintesi</i> di Pavel Petr	219
<i>Kafka e il nuovo mondo</i> di Ernst Schumacher	225
<i>Rassegna di inediti kafkiani</i> di Josef Čermák	239
<i>Gli aspetti psicologici nell'opera di Kafka</i> di Antonín Václavík	245
<i>Sintesi del dibattito</i> di Eduard Goldstücker	255
<i>Conclusioni</i> di Paul Reimann	269

## PREFAZIONE

Il 27 e 28 maggio 1963, ricorrendo l'ottantesimo anniversario della nascita di Franz Kafka, si tenne a Liblice, nei pressi di Praga, un convegno di studi sulla sua opera.

Organizzata su iniziativa della Associazione dei germanisti dell'Accademia cecoslovacca delle scienze, la conferenza si avvale della collaborazione dell'Istituto per la letteratura, della Facoltà di filosofia della Karlsuniversität e dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi. Vi parteciparono numerosi critici letterari di orientamento marxista, alcuni dei quali stranieri, come Roger Garaudy (Francia), Ernst Fischer (Austria), Klaus Hermsdorf, Helmut Richter, Ernst Schumacher, Werner Mittenzwei, Kurt Krolop (Repubblica Democratica Tedesca), Roman Karst (Polonia), Jenö Krammer (Ungheria) e Dušan Ludvik (Jugoslavia). Si trattò del primo, grande dibattito pubblico tra studiosi di vari paesi socialisti su uno dei problemi centrali della critica marxista post-staliniana: quello dell'atteggiamento da assumere nei confronti di uno dei massimi rappresentanti della letteratura d'avanguardia del nostro secolo e, di riflesso, nei confronti della questione del realismo in arte.

L'importanza, certamente eccezionale del convegno, fu, a dire il vero, più politica e culturale che strettamente scientifica. Il tema era tale da far emergere, ove vi fossero state, le più sottili sfumature di pensiero e le più coperte contrapposizioni operanti in seno alla critica marxista dei paesi socialisti, da agire insomma come banco di prova per la valutazione e la classificazione delle sue eventuali differenziazioni interne. L'andamento e l'esito del dibattito rivelarono in effetti l'esistenza di forti, anzi addirittura clamorosi contrasti. Assieme al disorientamento che accompagna sempre i troppo rapidi e bruschi mutamenti di orientamento ideale, il convegno lasciò trasparire una tendenziale cristallizzazione di correnti attorno ad alcune posizioni fondamentali.

*Il libro che presentiamo al pubblico italiano è la traduzione della edizione tedesca degli atti del convegno, pubblicata a cura dell'Accademia cecoslovacca delle scienze; sono stati esclusi soltanto gli interventi di importanza e significato marginale, e cioè: la relazione di Jenö Krammer sulla risonanza di Kafka in Ungheria, quella di Helmut Richter sugli epigoni di Kafka nella letteratura tedesca occidentale, quella di Dušan Ludvík su Kafka in Jugoslavia, quella di Josef B. Michl sui rapporti dell'avanguardia scandinava con Franz Kafka e quella di O. F. Babler sulle prime edizioni cèche delle opere di Kafka.*

*È forse la prima volta che il lettore italiano può seguire per intero, in tutti i suoi sviluppi e in tutte — o quasi — le sue sfumature, un importante, e soprattutto franco e aperto dibattito culturale tra intellettuali del mondo socialista.*

*Come qualcuno certamente ricorderà, numerosi giornali e riviste occidentali dedicarono all'avvenimento ampi reportages, anche perché, poco dopo la sua chiusura il convegno ebbe un forte strascico polemico provocato dal violento attacco che un critico della Germania orientale, Kurella, indirizzò a Kafka e all'arte di avanguardia. Si parlò allora di uno scontro aperto tra i conservatori (individuati soprattutto tra i critici della RDT) e gli innovatori (prevalentemente cecoslovacchi e polacchi). Oggi, a qualche anno di distanza, l'avvenimento ci appare sotto una luce diversa e assai meno drammatica. Lo scontro effettivamente ci fu, ma leggendo attentamente i testi della discussione non è difficile notare come l'interesse fondamentale stia forse altrove e come il convegno si presti a osservazioni meno scandalistiche ma in compenso più sostanziali.*

*In primo luogo, da tutto l'andamento del dibattito emerge non solo l'esistenza di due correnti ben distinte e bruscamente contrastanti, ma anche il profilarsi di una vasta gamma di posizioni critiche intermedie e ben definite che fanno pensare ad un retroterra culturale non improvvisato dall'oggi al domani, ma operante da tempo e quindi fin dal periodo sta-*

*liniano. In secondo luogo, stupisce l'atteggiamento della maggior parte degli studiosi nei confronti del più importante — o meglio — del più noto teorizzatore di estetica marxista del mondo contemporaneo: Georgy Lukács. Lukács viene di solito ignorato: sia direttamente, nel nome, che indirettamente, nelle idee; e quando viene citato subisce attacchi non di rado sprezzanti anche se formalmente ossequiosi. Data la diffidenza con cui per tanti anni il critico ungherese è stato considerato dalla cultura staliniana, non è il fatto in sé a stupire, quanto piuttosto la circostanza che gli attacchi o l'indifferenza provengano generalmente dalle correnti più avanzate e non — come sarebbe lecito attendersi — dai settori più retrivi e chiusi della critica marxista. Si direbbe dunque che la cultura cecoslovacca si sia sviluppata, negli ultimi anni, con una rapidità sorprendente, saltando a piè pari quella che poteva essere una prevedibile fase di transizione tra lo zdanovismo e le più moderne concezioni marxiste: l'assestamento cioè, sul decorso livello intellettuale dell'estetica lukácsiana. E si direbbe inoltre che, al di sotto delle divisioni politiche, economiche e sociali del mondo, e quindi in condizioni generali diversissime, l'evoluzione ideologica segua vie analoghe, tendenti ovunque al superamento non solo delle deformazioni più appariscenti e triviali del marxismo ma anche delle sistemazioni più solide e acute da cui è stata caratterizzata una fase, forse ormai sorpassata, della sua storia.*

*Più ancora che sottolineare il contrasto (che pure indubbiamente vi è stato) tra i critici tedeschi e i più avanzati intellettuali cecoslovacchi, conta quindi definire il piano su cui questo contrasto si è manifestato e sviluppato costringendo i marxisti della RDT a sostenere la polemica da posizioni non tanto criticamente arretrate quanto ideologicamente, politicamente e umanamente assurde. Il lettore non si lasci ingannare dall'apparente asprezza della polemica tra il gruppo dei vecchi germanisti cecoslovacchi (soprattutto Reimann e Goldstück) e i giovani e agguerriti marxisti arrabbiati alla Alexej Kusák. Il vero contrasto non si è sviluppato a questo*

livello. In Reimann e Goldstücker (che si sono assunta la parte di conservatori equilibrati, comprensivi e illuminati) non si avverte alcun residuo di posizioni staliniane e zdanoviane, quanto piuttosto l'ancoraggio ad un accademico umanismo ottocentesco, francamente ingenuo e sprovvisto nel primo, rispettabile e aggiornato nel secondo. Il loro conservatorismo è comunque assai simile a quello di non poche personalità ufficiali della cultura universitaria occidentale, specialmente italiana, e si basa su un inconfondibile miscuglio di positivismo critico (un po' alla Carducci, per intenderci), di generica enfasi umanistica (ma ancora una volta occorre distinguere nettamente tra Reimann e Goldstücker), e infine di paternalistica e lievemente giongesca presunzione professionale, narcisistica ingenuità e bonaria invadenza soggettiva. Il tentativo di Reimann di rivendicare alla propria generazione l'esclusiva nella interpretazione delle opere kafkiane (data la conoscenza specifica che questa generazione avrebbe delle condizioni della Praga dei primi anni del secolo) e di ricavare un giudizio negativo sull'arte di Kafka (tributando però, secondo uno schema scontato, un fervido omaggio al suo eroismo etico) dalla decisione finale dello scrittore di distruggere la propria opera, è di una ingenuità sconcertante, ma è anche, probabilmente, sincero e senza secondi fini. Se mai, vien fatto di notare come lo stalinismo abbia favorito nei paesi socialisti la sopravvivenza di un antiquato accademismo universitario che da noi — almeno in quella forma — è stato relegato ai margini della cultura ufficiale.

La vera battaglia è divampata comunque tra altri uomini e su altre posizioni. Ne è stato protagonista, in campo conservatore, il tedesco Ernst Schumacher, che ha tentato di rintuzzare le offensive innovatrici dei giovani intellettuali cecoslovacchi valendosi di strumenti critici moderni e dando prova di una preparazione tecnico-culturale certamente solida, aggiornata e vasta anche se avvelenata da una vena di pedanteria teutonica e di gesuitismo staliniano. Il suo è stato l'intervento centrale del dibattito e forse, ma immeritatamente, il più importante,

in quanto involontaria rivelazione interna della crisi del marxismo cosiddetto ortodosso. Vale quindi la pena soffermarsi su di lui, rinunciando ad esaminare più attentamente le posizioni degli innovatori che, sostanzialmente, non si sono discostati (a parte una certa, comprensibile, rigidità teorica) dai risultati cui è pervenuto il più aperto e spregiudicato pensiero marxista occidentale.

Tentando di presentarsi come mediatore dei contrasti e di risolvere la disputa con un giudizio salomonico, Schumacher rovescia i termini con cui la critica staliniana aveva giustificato in passato l'ostracismo a Kafka e all'arte di avanguardia. Kafka, egli afferma, è indubbiamente un grande scrittore, un grande creatore di simboli, insomma un artista nel senso pieno del termine. Malgrado ciò, ed anzi appunto per questo, i sospetti e le riserve che le autorità culturali socialiste nutrono nei suoi confronti, sono più che giustificati. La tesi è paradossale, ma con una audacia che sfiora l'incoscienza Schumacher vi si inoltra sostenendosi sui trampoli di dotte argomentazioni e di un complicato armamentario critico. Il realismo, egli dice, non è che un compromesso tra arte e politica. Esso obbliga l'artista a minuziosi inventarii e a troppo fedeli riproduzioni della realtà, tarpandogli le ali della creazione autentica. L'arte invece, la vera arte, è fondata (e più ancora lo sarà in futuro) sulla capacità di ricreare il mondo, di trasformarlo, di coglierlo per scorci e angolazioni deformanti, ad esempio attraverso il cosiddetto 'effetto di estraniamento' ('semplice', come in Brecht, o 'doppio', come in Kafka), insomma sulla facoltà di astrarre, selezionare e irrigidire gli elementi della realtà, trasponendoli su un piano diverso, ideale, rarefatto. Solo questa trasposizione nel simbolo consente all'artista di sentirsi veramente creatore e al lettore colto (la precisazione è importante) di gustare le sue opere in tutte le loro sottigliezze. Ma — ed ecco il punto —, quando si avvale del simbolo (e a questo proposito Schumacher coinvolge nell'accusa oltre a Kafka anche Brecht, seppure più velatamente) l'arte non media al lettore comune (anche questa pre-

cisazione è importante) conoscenze utili alla sua azione politica, non gli permette di individuare i «complessi di cause sociali» su cui deve influire con la sua attività. Alla letteratura della trasparenza, e cioè alla letteratura fondata su questa sottile selezione e trasposizione dei fenomeni, sulla rarefazione del reale, Schumacher preferisce quindi, per ragioni politiche contingenti, la letteratura trasparente del realismo, e cioè la letteratura fondata sulla rarefazione dell'arte; non senza ricordare però, come, una volta compiuta in tutti i campi la rivoluzione socialista, quest'obbligo morale dell'arte a mediare conoscenze utili verrà meno, e tutti i lettori potranno godere finalmente dei giochi raffinati e dell'inutile lusso dei prodotti della fantasia creatrice. Il rovesciamento è sbalorditivo. L'avanguardismo artistico non viene dunque più respinto per ragioni estetiche (come, in omaggio ad una concezione unitaria del marxismo, si era tentato di fare in passato ai più diversi livelli culturali: da quello, assai rozzo, di Zdanov a quello più raffinato e colto di Lukács) ma semplicemente e esplicitamente per ragioni politiche o, più esattamente, pedagogiche.

Siamo di fronte ad una versione burocratizzata del discorso del Grande Inquisitore di Dostoevskij, tenuto però con tono più dimesso e casalingo, ~~di fronte~~ alla rivelazione di una profonda frattura nell'ideologia, frattura che non si tenta nemmeno più di velare o di saldare con disperati tentativi di unificazione in extremis.

L'approdo teorico di Schumacher è tra i più curiosi cui si potesse pervenire partendo da posizioni marxiste. La sua concezione dell'arte è tutta una concessione al formalismo, ma poiché non è sincera (o meglio, poiché egli sacrifica a teorie di cui fraintende lo spirito), supera decisamente il segno e si sperde nel vuoto. In sostanza è una concessione a posizioni inesistenti. L'arte è per lui uno strumento atto a soddisfare il narcisismo creativo dell'uomo, un mezzo per consentirgli di travestirsi da demiurgo, un conato di autodivinizzazione. Essa si fonda su una sorta di connivenza tra 'iniziati', sulla

complicità tra lettore e creatore che vengono chiamati non a giudicare la realtà attraverso le sue trasposizioni artistiche, ma semplicemente a gustare l'angolo di deviazione con cui le trasposizioni artistiche si discostano dalla realtà. In questa deviazione, e nella capacità di coglierla, di misurarla e di assaporarla, si esaurisce il godimento estetico.

Per Schumacher dunque l'arte può stabilire un rapporto con la realtà soltanto a patto di rinnegare se stessa in uno slancio di pedantesca rinuncia pedagogica, e la realtà può accettare l'arte soltanto ove abbia esaurito i suoi problemi pratici, vale a dire si sia placata nel nulla. Quella che abbiamo delineato è beninteso una radicalizzazione teorica delle tesi di Schumacher, tesi che egli cerca di mantenere sul piano più domestico e vago del buon senso (o meglio dell'opportunismo politico) ma non è una radicalizzazione illegittima. Nel critico tedesco, la dissociazione tra teoria e pratica, tra ideologia e politica (tipica dello stalinismo) giunge infatti quasi alla soglia della coscienza e subisce una sorta di informe teorizzazione.

Lukács aveva ancora cercato di salvare l'unità, e proprio per questo, malgrado i suoi disperati 'distinguo', aveva finito col ridurre la conoscenza artistica alla semplice conoscenza razionale, o meglio scientifica, della realtà storico-sociale (riservando all'arte la funzione specifica di rivestimento inconscio e psicologico dello scheletro logico, insomma facendo del conoscere estetico null'altro che la carne affettiva e irrazionale di un'ossatura razionale). Schumacher fa addirittura scomparire il problema. L'arte, per lui, non conosce; semplicemente deforma. Dove c'è realtà non c'è arte (ma mera pedagogia artistica); e dove c'è arte non c'è più realtà (ma raffinato arbitrio creativo). A questo punto però è chiaro che quello di Schumacher non è tanto il rovesciamento, quanto lo sfilacciamento dell'artificioso tentativo unitario di Lukács. Sia la riduzione della conoscenza estetica alla conoscenza storico sociale, sia l'estromissione della conoscenza dalla sfera dell'arte denunciano un errore che sembra radicarsi non tanto nell'ambito — più ristretto e derivato — della teoria estetica, quanto in quello

— piú vasto e centrale — della ideologia e della weltanschauung filosofica. Insomma, si direbbe che la strozzatura che impedisce di cogliere in termini piú verisimili il nesso tra conoscenza e realtà, non stia nel modo di concepire l'arte, ma nel modo di considerare la realtà. E infatti, quando si sa già in anticipo (o si crede di sapere) ciò che l'arte deve conoscere e 'rispecchiare', non c'è piú nessuna ragione di guardare lo specchio invece che l'immagine reale, il riflesso invece della sorgente, la copia anziché l'originale. In questo caso, al cosiddetto rispecchiamento artistico non possono venire accordate che due funzioni: quella della intensificazione luminosa, della chiarificazione del reale, intensificazione e chiarificazione che riducono, lukácsianamente, il conoscere estetico a semplice riconoscere; oppure quella della deformazione, della complicazione, della deviazione piú o meno volontaria e consapevole, dalla realtà. Ma, a questo punto — e siamo a Schumacher — non si può piú parlare di conoscenza, giacché il paragone tra realtà ed arte (paragone che malgrado tutto sussiste) non porta a precisare nulla sulla prima ma solo a isolare la 'deformazione' operata dalla seconda la quale diventa pertanto l'unico oggetto della conoscenza, o meglio, della degustazione estetica (sicché se mai si conosce qualcosa, questo qualcosa è l'arte attraverso la realtà e non la realtà attraverso l'arte).

Piú che rovesciare le posizioni di Lukács, Schumacher sviluppa quindi l'altro corno del dilemma lasciato segretamente aperto dal critico ungherese, ne rivela la faccia nascosta e rompe l'illusoria unità dell'estetica marxista fondata su quel criterio metodologico che potremmo definire come «ottica statica e simmetrica del rispecchiamento».

Di qui l'importanza del suo intervento, ~~che~~ che tuttavia non deve far dimenticare al lettore le voci nuove apparse al convegno, voci di marxisti impegnati non nella difesa incoerente ma nel coerente rinnovamento dell'ideologia.

Interessante, a questo proposito, è che le concezioni piú avanzate e accettabili in campo estetico siano state presentate

proprio da coloro che hanno rivelato una sensibilità piú aperta ed elastica nei confronti della realtà prima ancora che dell'arte; e cioè dai marxisti che hanno dimostrato di aver recuperato il senso della relativa indeterminatezza della vita e della storia e di aver sostituito all'«ottica frontale e simmetrica» di Lukács un'«ottica dinamica e asimmetrica», o, se si vuole (il termine è arrischiato ma forse non del tutto improprio), un'«ottica dell'invisibile». In questi critici ci è sembrato di scorgere il profilarsi di una nuova concezione marxista dell'arte, una concezione che fa di quest'ultima non piú una lente deformante o una lente di ingrandimento, ma uno specchio destinato a riflettere le immagini di una realtà che normalmente non vediamo (o perché troppo lontana e spostata, o perché troppo vicina, al punto da confondersi con noi stessi) uno specchio che coglie e rimanda «di sbieco» e secondo le inclinazioni piú varie, ciò che sfugge alla nostra visione razionale e che ci permette quindi di percepire non solo quello che i nostri occhi non vedono ma anche e contemporaneamente l'atto stesso del vedere: i nostri occhi.

Si tratta di posizioni che rimangono spesso allo stato potenziale, nascoste tra le pieghe di una vivace e spesso significativa denuncia dell'alienazione cui soggiace tutto il mondo contemporaneo, ma che alludono abbastanza chiaramente all'inquietudine con cui la parte piú avanzata degli intellettuali marxisti del mondo socialista guarda ad un problema dato ormai per risolto e addirittura sepolto dal marxismo dei decenni trascorsi: il problema dell'irrazionale e del suo peso nella vita, nella storia e nella conoscenza umana.

S. V.