



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata (FISPPA)

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN FILOSOFIA (L-5)

TESI IN LETTERATURA TEDESCA

La ripetizione in Europa tra Otto e Novecento: Søren Kierkegaard e Franz Kafka

Relatrice: Chiar.ma Prof.ssa Roberta Malagoli

Laureanda: Aurora Pavone

Matricola: 2008403

Anno Accademico 2023/24

Indice

Introduzione.....	4
1. Søren Kierkegaard e <i>La ripetizione</i> (1843).....	6
1.1 Cenni biografici.....	8
1.2 Spiegazione del contenuto de <i>La ripetizione</i>	9
1.3 Aspetti stilistici de <i>La ripetizione</i> . Pseudonimo, ironia, stile composito.....	13
1.4 La ripetizione kierkegaardiana tra estetica e religione.....	19
2. L'influenza de <i>La ripetizione</i> sull'ultimo Kafka.....	23
2.1 Confronto biografico tra Kierkegaard e Kafka.....	24
2.2 Kafka legge Kierkegaard dapprima nel 1913 e poi nel 1917-18.....	27
2.3 <i>La verità su Sancho Panza</i> , Don Chisciotte e gli <i>Aforismi di Zürau</i>	30
2.4 Il <i>Westjude</i> come l'uomo estetico kierkegardiano.....	37
Considerazioni conclusive.....	42
Bibliografia.....	45
Sitografia.....	46

La ripetizione in Europa tra Otto e Novecento: Søren Kierkegaard e Franz Kafka

Introduzione

Il presente lavoro si propone di approfondire l'influenza che la lettura de *La ripetizione* (1843) del filosofo danese Søren Kierkegaard (1813-55) da parte dello scrittore praghese Franz Kafka (1883-1924) nel 1917-18 ebbe su alcuni frammenti e brevi racconti dell'ebreo boemo risalenti agli anni appena successivi, quelli tra il 1917 e il 1924, segnati da una tubercolosi mortale. In particolare, verranno evidenziate tracce del concetto kierkegaardiano di ripetizione nel breve racconto *La verità su Sancho Pansa*, in due frammenti su Don Chisciotte¹ e in alcuni dei cosiddetti *Aforismi di Zùrau*. Nell'interpretazione di questi scritti emergeranno i temi kafkiani del tempo, dell'eternità e della circolarità; il tema della morte e del suicidio; il motivo della farsa, della teatralità e dell'assurdo; il tema dell'estetica; il motivo della religione; il tema della psicologia e del suo rifiuto. Dopo aver esaminato la ripetizione kierkegaardiana, che è insieme un esperimento psicologico, una figura temporale, una chiave etica ed esistenziale e un movimento religioso, si capirà che il pensiero kafkiano finale ne fu contaminato, soprattutto per quanto riguarda l'estetica dell'esistenza.

Si forniranno dapprima dei cenni biografici sulla figura di Kierkegaard, fondamentali per comprendere l'opera in esame, che cela degli elementi autobiografici; in seguito si spiegheranno il contenuto e lo stile de *La ripetizione*. Si vedrà che questo "esperimento psicologico" presenta uno stile personalissimo, anomalo in filosofia, molto letterario ed estetico. Kafka, allo stesso modo, spiccherà per il suo stile personalissimo, alieno da ogni movimento filosofico-letterario del suo tempo. Entrambi furono influenzati dalle correnti in voga, di cui mescolarono ironicamente molti elementi. Si farà poi il punto sulla ripetizione kierkegaardiana, collocandola tra la dimensione estetica e quella religiosa, stadi fondamentali della sua filosofia della vita. *La ripetizione*, che all'epoca fu ignorata dal pubblico e stroncata dai critici danesi, continua ad ottenere minore fortuna di *Aut-Aut* (1843) e *Timore e tremore* (1843). Ciononostante, la concretezza filosofica e la

¹ Vedi Kafka F., *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, Lavagetto A. (a cura di), Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 40-44.

cosiddetta “comunicazione indiretta” di Kierkegaard conobbero molta fortuna presso l’intellettualità ebraica tedesca del primo Novecento, affascinando particolarmente Kafka.

Nel secondo capitolo, si evidenzieranno le analogie biografiche tra il filosofo danese moderno e lo scrittore boemo post-moderno; poi si contestualizzeranno le due letture che, a distanza di anni, Kafka fece di Kierkegaard, con qualche interpretazione esposta ad amici ed intellettuali. In seguito, si ipotizzeranno alcune tracce di ripetizione kierkegaardiana nei frammenti kafkiani sopracitati del ‘17-‘24. Kafka notò che la propria condizione di *Westjude*² senza identità era analoga a quella dell’uomo estetico di Kierkegaard. Lo scrittore boemo è affascinato e attratto dalla speculazione estetica kierkegaardiana, mentre ha da ridire su quella teologica: si analizzeranno questi due atteggiamenti dello scrittore praghese. L’interrelazione Kafka-Kierkegaard circa i temi de *La ripetizione* risulta ancora troppo poco indagata dalla letteratura critica, che si è concentrata maggiormente sulla ricezione kafkiana di *Aut-Aut* e *Timore e tremore*³. Anche il significato del principio ripetizione per Kafka è stato analizzato poco, forse solo da Walter Benjamin nel 1934 nel suo *Franz Kafka. Nel decennale della morte*⁴ e da Ritchie Robertson nel 1987 in *Kafka, Judaism, Politics, and Literature*.

È interessante indagare il poco esplorato rapporto Kafka-Kierkegaard in riferimento all’estetica de *La ripetizione*, perché il principio ripetizione, che lo si riconosca o no, permea ancora oggi le nostre esistenze sotto molteplici aspetti: estetici, religiosi, temporali, artistici, psicologici, matematici (si pensi alla moltiplicazione e alla divisione) e tecnologici (si pensi al sistema binario). Kierkegaard intuì il ruolo centrale che il concetto in esame avrà nella filosofia della vita moderna e contemporanea, e in effetti Kafka sembra averne assorbito tutte le sfaccettature. Nei frammenti finali della sua vita, soprattutto ne *La verità su Sancho Pansa*, emerge un’estetica dell’esistenza molto simile a quella messa in scena dal filosofo danese ne *La ripetizione*.

² Letteralmente “ebreo occidentale”, tale espressione si riferisce alla condizione di alienazione sociale e culturale vissuta dagli ebrei di lingua tedesca nella società europea centro-occidentale del primo Novecento.

³ Cfr. Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene* in *Kafka, Letteratura ed Ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984.

⁴ Benjamin W., *Franz Kafka. Nel decennale della morte*, in *Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino, 2004.

1. Søren Kierkegaard e *La ripetizione* (1843)

Søren Kierkegaard indaga in modo sfuggente il problema filosofico della ripetizione nella sua *Gjentagelsen* del 1843, titolo reso in italiano con *La ripetizione* e solo di rado con *La ripresa*. Dal sottotitolo, *Un esperimento psicologico di Constantin Constantius*, si capisce che si tratta di un libro sperimentale, proto-psicologico e pseudonimo. In questo capitolo intendo dare a quest'opera, dichiarata dallo stesso autore nei suoi diari un libro bizzarro senza alcuna pretesa filosofica⁵, l'attenzione che merita.

La figura della ripetizione è esistenziale e connessa alla vita del singolo individuo. Ma nel libro essa possiede molte altre sfumature, temporale, quotidiana, religiosa, e interessa i personaggi in modi diversi. La cosiddetta strategia di “comunicazione indiretta” usata da Kierkegaard per filosofare sulla ripetizione fu stroncata da pubblico e critici danesi, che la giudicarono troppo elusiva e poco rigorosa. Georg Brandes (1842-1927), critico letterario e filosofo positivista, affermò di aver scritto *Critical Presentation* (1877), la prima monografia su Kierkegaard, per liberare i danesi dalla sua influenza, e in effetti questo saggio ha rovinato la reputazione filosofica del nostro, tuttora poco letto e studiato; Harald Høffding (1843-1931), altro filosofo di orientamento positivista, giudicò scarso l'acume filosofico del danese in *Søren Kierkegaard as a Philosopher* (1919); Troels Frederik Troels-Lund (1840-1921), critico letterario, storico danese e parente di Kierkegaard, in due saggi autobiografici ricordò il familiare con affetto e ammirazione, giudicando la sua prosa geniale ma troppo eccentrica e sfuggente nella trattazione dei problemi filosofici, dunque non destinata a durare. Ma nel primo Novecento tedesco questo stile incuriosì Kafka.

La ripetizione non va letta per il suo rigore filosofico, bensì per apprezzare il talento letterario e poetico, l'acume psicologico e le “performative writing strategies” di Kierkegaard. L'assetto sperimentale e romanzato di questo libro può essere meglio apprezzato da un lettore che non abbia particolari studi filosofici alle spalle. Questo libro è un piccolo capolavoro estetico e farsesco che affronta un serio concetto filosofico ironicamente e incostantemente. I temi superficiali del romanzo, l'amore, la seduzione, la poesia, l'osservazione, il viaggio e il teatro, distraggono sia il lettore sia il narratore dall'obiettivo dell'opera. Essa nasconde una risoluzione religiosa sotto una superficie narrativa costellata di elementi estetici, romantici e poetici, in cui zampillano qui e là

⁵ Cfr. Mooney E. F., *Repetition: Getting the world back in The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge UP, New York, 1998, p. 283.

delle considerazioni psicologiche, esistenziali e filosofiche. La ripresa tramite fede emerge anche nell'Abramo di *Timore e tremore* (1843), pubblicato lo stesso giorno e ad oggi più noto de *La ripetizione*. Sotto lo pseudonimo di Constantin Constantius, Kierkegaard si diverte a mescolare elementi contraddittori: l'estetica alla religione, la metafisica alla concretezza, la serietà all'ironia, l'universale alla singolarità. Ne deriva uno stile personalissimo usato spesso dal filosofo nelle sue opere non religiose: l'unione di astratto e concreto e l'attenzione per un'esistenza individuale affascineranno Kafka.

Kierkegaard intuì brillantemente il ruolo che la ripetizione ebbe nella filosofia moderna⁶. Tra Otto e Novecento s'intensificarono gli studi sulla ripetizione e figure affini, a partire Dal 1844 di un certo Wigan, medico britannico, l'uscita de *La ripetizione*, il *déjà vu* sarà studiato negli ambiti scientifico, filosofico, psicologico, poetico e letterario sino alla fine della Prima guerra mondiale.⁷ Si ricordi il concetto di "eterno ritorno" nietzschiano introdotto nel secondo Ottocento; e, infine, si pensi alla "coazione a ripetere" freudiana, inserita in un più ampio studio di carattere psicologico e psicanalitico sull'inconscio sviluppatosi dalla fine dell'Ottocento.

L'obiettivo del presente capitolo è, dunque, quello di indagare contenutisticamente e stilisticamente *La ripetizione*, chiarendo le sfaccettature fondamentali di questo concetto, soprattutto il suo rapporto con il tempo, con la vita, con l'estetica e con la religione. Sarà poi più facile rintracciarne le tracce negli ultimi frammenti di Kafka. Un lettore non esperto di filosofia apprezzerà questo romanzo soprattutto per gli elementi romantici, estetici, poetici e teatrali tipicamente ottocenteschi che lo permeano, non accorgendosi dei significati filosofici e teologici più profondi, peraltro intenzionalmente lasciati indefiniti i primi e nascosti i secondi.

⁶ Kierkegaard S., *La ripetizione*, BUR Rizzoli, Borso D. (a cura di), Milano, 2021, p. 11.

⁷ Per un'analisi dettagliata degli studi medici, filosofici e letterari otto-novecenteschi sul *déjà vu*, vedi Bodei R., *Piramidi di tempo. Storie e teoria del déjà vu*, il Mulino, Bologna, 2006.

1.1 Cenni biografici

Søren Kierkegaard nacque a Copenaghen nel 1813 nella cosiddetta “Golden Age” danese, periodo in cui l’élite culturale della capitale, di cui lo stesso filosofo fece parte, produsse moltissimi lavori intellettuali ed artistici. Il filosofo ne attaccò il conservatorismo politico e religioso. Anche il padre di Søren, protestante, lo educò ad una rigida fede, trasmettendogli dei sensi di colpa insopportabili legati a peccati del passato, che traumatizzarono il figlio così tanto da renderlo inadatto al matrimonio⁸. Nato in estrema povertà nelle campagne dello Jutland⁹, il padre si era arricchito a Copenaghen nel Settecento, riuscendo a comprare la casa in pieno centro dove Søren visse due terzi della sua vita, e si ritirò giovane per frequentare una comunità pietistica.

La vita di Kierkegaard fu connessa alla sua città natale, Copenaghen, così come quella di Kafka sarà connessa alla Praga, con la differenza che il primo sfruttò questa connessione e il secondo la subì. Nel ‘30 si iscrisse a teologia all’Università di Copenaghen e dopo la laurea frequentò un breve corso pastorale al Seminario. In questi anni perse la madre, il padre, e tutti i fratelli tranne uno. Nel ‘37 conobbe la quattordicenne benestante Regine Olsen (1822-1904) e dopo poco tempo se ne innamorò. I due si fidanzarono nel settembre del ‘40, ma la relazione fu subito tormentata: Kierkegaard era paralizzato dalla tensione interiore, da un lato l’amava, dall’altro temeva che i suoi tormenti interiori potessero gravare anche su di lei. Al culmine dell’angoscia, l’11 agosto del ‘41, Kierkegaard rende l’anello di fidanzamento all’amata e l’11 ottobre dello stesso anno rompe definitivamente con lei, il tutto non senza rimorsi e pensieri ossessivi. Nel frattempo, finisce il dottorato con una tesi *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*¹⁰. L’ironia sarà un espediente cruciale nei suoi scritti. È evidente che la sua produzione, che oscilla in modo tormentato tra stadio estetico e religioso dell’esistenza, compresa *La ripetizione*, ha profonde radici autobiografiche.

Rotto il fidanzamento, nell’ottobre del 1841, si rifugiò a Berlino per seguire con entusiasmo le lezioni di Friedrich Schelling (1775-1854)¹¹. Qui compose di getto buona parte di *Aut-Aut* (1843) e di *Timore e tremore* (1843). Quei mesi di straordinaria e

⁸ Cfr. Darrow A., *Kierkegaard: biography and critical reception in Kierkegaard, Kafka, and the Strength of “The Absurd” in Abraham’s Sacrifice of Isaac*, Wright State University, 2005, pp. 7-9.

⁹ Parte peninsulare della Danimarca che confina a sud con la Germania.

¹⁰ Vedi *La ripetizione, Cronologia*, BUR Rizzoli, Borso D. (a cura di), 2021, pp. 185-6.

¹¹ Filosofo tedesco che elaborò il cosiddetto Idealismo estetico, che superava quello hegeliano e concepiva l’arte come unione di natura e spirito. Aveva da poco ottenuto la cattedra berlinese di Hegel.

improvvisa ispirazione letteraria lo indirizzarono verso la carriera di scrittore e non verso quella accademica o religiosa. Nel marzo del '42, Kierkegaard tornò in Danimarca e a giugno scrisse un importante articolo, primo di una serie, in cui diffidava chiunque dall'attribuirgli in futuro opere anonime. Nel febbraio del '43, uscì *Aut-Aut. Un frammento di vita edito da Victor Eremita*; e qualche mese dopo, a maggio, Kierkegaard compì il suo secondo viaggio a Berlino, autobiograficamente esposto ne *La ripetizione. Un esperimento psicologico di Constantin Constantius*, che iniziò a scrivere nella capitale tedesca. L'opera uscirà il 16 ottobre del '43 assieme a *Timore e tremore. Lirica dialettica di Johannes de silentio*. La rottura con la Olsen influenzò questa prima fase di scrittura, nella quale emerge la tensione tra l'uomo estetico, l'uomo etico e l'uomo religioso. Regine rimarrà per sempre la lettrice privilegiata di Kierkegaard, il quale le dedicherà tutte le proprie opere, e rappresenterà per sempre l'amore tormentato e la stabilità irraggiungibile. Nel '45-'46, Kierkegaard compirà altri due viaggi a Berlino. Il filosofo non si sposerà mai, mentre Regine lo farà il 3 novembre del '47 con il proprio precettore: l'avvocato danese Johan Frederik Schlegel (1817-1896). Fino al '55, anno della morte del filosofo per infezione polmonare, le pubblicazioni kierkegaardiane saranno frequentissime e in esse verrà maturata una sempre più profonda svolta religiosa¹².

1.2 Spiegazione del contenuto de *La ripetizione*

Nell'incipit del libro, Kierkegaard-Constantin Constantius ricorda che Diogene il Cinico confutò la tesi dell'inesistenza del movimento, difesa dagli Eleati, senza proferire astratte argomentazioni filosofiche, ma semplicemente camminandoci avanti e indietro due tre volte¹³. Kierkegaard vuol filosofare concretamente come Diogene e al contrario di Hegel, di cui l'autore disprezza il dogmatismo.

Poi il narratore annuncia che tornerà a Berlino, dopo averci già vissuto felicemente, per verificare possibilità e significato di una ripetizione: questo elemento è autobiografico dato che l'autore, dopo averci entusiasticamente soggiornato nel '41, compì un secondo viaggio a Berlino nel '43, anno di composizione e pubblicazione de *La ripetizione*.

¹² Vedi *La ripetizione, Cronologia*, BUR Rizzoli, Borso D. (a cura di), 2021, pp. 187-90.

¹³ Diogene, da buon esponente della scuola cinica, era solito confutare platealmente le convenzioni e le illusioni sociali.

C. C. è convinto che la ripetizione “verrà a giocare un ruolo assai importante nella filosofia moderna, dacché *ripetizione* è un termine risolutivo per ciò che fu *reminiscenza* presso i Greci”¹⁴. Così come la teoria della conoscenza greca asseriva che ogni nuova conoscenza era in realtà un vecchio ricordo dell’anima, la filosofia moderna insegnerà che la vita intera è una ripetizione. Aggiunge che “l’unico filosofo moderno ad averlo intuito è Leibniz”¹⁵. Per un momento sembra che la ripetizione abbia una sfumatura scientifica e matematica. La ripetizione viene definita lo stesso movimento del ricordo in senso opposto, ma se quest’ultimo rende infelici, la prima rende felici. Anche la speranza è rischiosa per C. C., mentre la ripetizione descrive la realtà della vita, “chi ha scelto la ripetizione, vive”¹⁶. L’unico amore felice è quello della ripetizione, perché “ha la sicurezza beata dell’istante”.

La speranza è un vestito nuovo fiammante, tutto liscio e inamidato, ma non lo si è mai provato, per cui non si sa come starà o come cascherà. Il ricordo è un vestito smesso che, per quanto bello, però non va perché non entra più. La ripetizione è un vestito indistruttibile che calza giusto e dolcemente, senza stringere né ballare addosso. La speranza è una donzella leggiadra che sguscia via tra le dita; il ricordo una donna anziana, bella sì, ma mai soddisfacente alla bisogna; la ripetizione una compagna amata di cui non ci si stanca mai, siccome è solo il nuovo ad annoiare. Il vecchio non annoia mai, e la presenza sua rende felici, e felice davvero sarà soltanto chi non inganna se stesso fantasticando che la ripetizione debba essere una novità, poiché allora verrebbe a noia. C’è bisogno di giovinezza per sperare, di giovinezza per ricordare, ma c’è bisogno di coraggio per volere la ripetizione.

Inizialmente, C. C. riflette sulla natura temporale della ripetizione e sul suo rapporto con la speranza e con il ricordo, con il nuovo e con il vecchio. Si intravede come la ripetizione sia qualcosa di ben complesso, comprensibile solo a patto di confrontarla con il vecchio e con il nuovo. Essa sembra situarsi a metà tra passato e futuro, tra ricordo e speranza, conservando e valorizzando quanto di buono c’è in essi. Il ricordo ha di positivo la sicurezza e il conforto del già conosciuto, la speranza, invece, l’energia che porta con sé. Ma il passato non può tornare e la speranza è qualcosa di incerto. La novità,

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12. Gottfried Leibniz (1646-1716), filosofo e matematico tedesco, mise la ripetizione al centro delle proprie intuizioni scientifiche: progettò la prima calcolatrice meccanica capace di svolgere anche moltiplicazioni e divisioni, che sono somme ripetute e sottrazioni ripetute, e tentò di costruirne un’altra basata sul sistema binario, linguaggio numerico composto di 0 e 1 ripetuti. Queste due intuizioni non furono concretizzate subito, ma solo nel primo Ottocento, curiosamente nello stesso periodo de *La ripetizione*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

oltretutto, annoia, mentre il vecchio non lo fa mai, a detta di Constantius. La ripetizione, allora, a questo stadio della riflessione, risulta essere qualcosa che non si ottiene né sperando nel nuovo né rimuginando sul vecchio, quanto piuttosto nel desiderio di ripetere qualcosa del passato, e questo richiede coraggio. Si tratta, però, soltanto di un'idea al suo stadio embrionale, che conoscerà numerosi sviluppi, aggiustamenti o negazioni nel corso del lungo esperimento psicologico compiuto da Constantius.

Dopo queste riflessioni astratte ed esistenziali, C. C. racconta un aneddoto di vita reale, risalente ad un anno prima e riguardante un giovane dall'animo poetico e malinconico alle prese con pene amorose. Questa storia lo toccò così profondamente da disarmare il suo spirito d'osservazione. Segue una considerazione esistenziale sul ruolo dell'osservatore. C. C. sarà felice come non lo era da molto nel vedere un giovane così innamorato. "Il suo amore era sano, puro, incorrotto"¹⁷. Ma, subito dopo, l'improvviso pianto singhiozzante del ragazzo rende chiara la contraddizione: costui non conosce la ripetizione ed ama unicamente il ricordo dell'amata, non la persona in sé. Il giovane era entrato in una trance poetica e malinconica, stava solo ricordando il suo amore. Con tale aneddoto, C. C. afferma di aver voluto solo esporre i pericoli di un'erronea percezione del tempo: questo è un esempio lampante del fatto che l'amore del ricordo rende infelici. Per liberare il giovane amico dalle malinconie dell'amore infelice e conflittuale e farlo uscire dalla *confusione poetica in cui era caduto*, il narratore, che si propone come confidente e consigliere di vita, gli suggerisce di rompere con la ragazza di cui si è innamorato, inscenando un tradimento. Ma il giovane poeta, incapace di recitare lo spregevole ruolo del dongiovanni, preferisce scacciare la logorante nostalgia dell'amata in un altro modo: sparendo. Nel frattempo, come anticipato nell'incipit, il narratore decide di mettere alla prova il concetto di ripetizione tornando a Berlino, un viaggio che si rivela fallimentare e che lo fa sprofondare a sua volta nella malinconia dei ricordi. Diversa è invece l'esperienza del giovane poeta, che ha riottenuto la sua vecchia identità.

Sono di nuovo me stesso. Questo "me stesso", che un altro non raccoglierebbe dalla strada, è tornato in mio possesso. Il dissidio che attraversava il mio essere è rimosso – mi compongo di nuovo in unità. Le angosce della simpatia, che trovavano sostegno e nutrimento nel mio orgoglio, non s'insinuano più a lacerare e dividere. Non c'è dunque una ripetizione? Non ho avuto tutto al doppio? Non ho riavuto me stesso, e proprio in modo tale da poterne sentire doppiamente il valore? E cos'è al confronto una ripetizione di beni terreni, la quale è indifferente

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

ai fini dello spirito? Soltanto i figli Giobbe non ebbe al doppio, poiché una vita umana non si lascia raddoppiare così. In questo caso è possibile solo la ripetizione dello spirito, per quanto nella temporalità non risulti mai perfetta come nell'eternità, che è la ripetizione vera. Sono di nuovo me stesso – le macchine sono in moto, strappati i lacci in cui ero preso, rotto l'incantesimo che m'aveva stregato al punto da non poter tornare in me stesso. Non c'è più alcuno che sollevi le sue braccia verso me, la mia liberazione è sicura. Sono nato a me stesso, ché con Ilizia a mani giunte la partorientente non può generare¹⁸.

Il corpo centrale dell'opera si compone di alcune lettere del giovane amico al suo "tacito confidente", cioè Constantin Constantius-Kierkegaard, in cui il giovane riflette sulla vicenda biblica di Giobbe e sulla riconciliazione di quest'ultimo con Dio alla conclusione delle dolorose prove cui viene sottoposta la sua fede nell'eponimo libro sapienziale della Bibbia. Giobbe, uomo pio e agiato, viene immotivatamente privato del suo mondo da Dio. Di fronte a una tale ingiustizia, la maggior parte delle persone scadrebbe nel demoniaco, ingiuriando Dio oppure dandogli apparentemente ragione pur essendo convinti di averla. Ma Giobbe, nella sua singolarità, è in un rapporto d'intesa con Dio. Se rimarrà saldo nella sua fede, il suo mondo gli sarà restituito. In effetti, sarà così. Il tema centrale in Giobbe è la pazienza. Al culmine della sua pena, egli chiederà a Dio che gli sia spiegato il suo destino. La teofania conclusiva risolve il conflitto, restituendo a Giobbe la vita precedente. Giobbe è il simbolo di colui che rimane saldo nella fede e nelle proprie convinzioni: è il singolo in un rapporto assoluto e silenzioso con Dio, incomprendibile e inspiegabile razionalmente. Il giovane amico trova conforto nella figura biblica di Giobbe perché come lui rimase fedele a se stesso: così come Giobbe non cedette alle tentazioni demoniache ma rimase saldo nella sua posizione di fiducia, così il giovane si era rifiutato di recitare la parte del dongiovanni propostagli da C. C. perché estranea alla sua natura malinconica e poetica.

Infine, il narratore commenta la vicenda del giovane, tornato libero e in possesso della propria identità dopo aver scoperto che l'amata, da cui è fuggito, si è sposata. Il terreno comune su cui si sviluppano le varie sezioni è sempre quello della figura temporale della ripetizione o ripresa. La ripetizione, però, nella diversa esperienza dei due personaggi, assume valenze diverse: per il narratore si rivela, a Berlino, un esperimento fallimentare, per il giovane invece un ritrovare se stesso affermando la propria identità al di fuori della relazione, condizione comunicata al confidente nella lettera del 31 maggio.

¹⁸ Kierkegaard S., *La ripetizione*, BUR Rizzoli, 2021, pp. 120-1.

C. C. ammette di non saper fare movimenti religiosi, perché vanno contro la sua natura e che se il giovane avesse avuto una base religiosa più profonda non sarebbe diventato poeta, ma tutto avrebbe assunto significato religioso¹⁹.

1.3 Aspetti stilistici de *La ripetizione*. Pseudonimo, ironia, stile composito

Ne *La ripetizione*, Kierkegaard, sotto pseudonimo, si esibisce in un caleidoscopio stilistico molto sperimentale, letterario, teatrale, musicale e poetico. Le intuizioni filosofiche e psicologiche sono sparse come briciole su una superficie letterarie fatta di sequenze letterarie, narrative o descrittive. I passaggi ironici e teatrali sono molti, e il libro contiene anche una parte epistolare. In questo paragrafo, si analizzerà il poliedrico stile filosofico kierkegaardiano, che affascinò la letteratura tedesca del primo Novecento, Kafka in particolar modo.

Nel libro, l'astrattezza si unisce alla concretezza: precarie speculazioni teoretiche si mescolano a resoconti di vita concreta, così come l'estetica alla religione, con elementi frivoli che attraggono il nascondendo la risoluzione religiosa rivelata solo sul finale. Né il narratore né il co-protagonista sono in grado di compiere la vera ripetizione, che richiede un movimento religioso ed avviene nell'eternità.

La ripetizione non è un trattato filosofico ma un romanzo a chiave, fatto di diversi nuclei tematici incastonati l'uno dentro l'altro. L'amore infelice, il viaggio a Berlino, la vicenda di Giobbe provano o smentiscono le tesi filosofiche del narratore. Il giovane poeta dimostra che l'amore del ricordo rende infelici, il viaggio a Berlino rende chiaro che una ripetizione all'interno del tempo non è possibile, la storia di Giobbe prova che pazienza e fede sono la chiave per una ripetizione eterna.

Lo pseudonimo Constantin Constantius è curioso e produce un suono scanzonato. È anch'esso una ripetizione letterale, contenente a sua volta delle allitterazioni, cioè delle stesse lettere ripetute. L'accostamento di un participio presente ad uno passato restituisce l'effetto di un individuo teso tra la ricerca della costanza e il suo ottenimento, condizione che descrive anche la relazione tra Kierkegaard e Regine. Come scrive Mooney (1998), "it recreates eponymously the tension between something constant (an element to be repeated) and motion". Ironicamente, Constantius è incostante nella sua ricerca della ripetizione: con questo pseudonimo Kierkegaard ridicolizza il narratore ma anche se

¹⁹ *Ibid.*, pp. 84, 131.

stesso. Constantius, così elusivo nei suoi intenti, fa fatica ad arrivare al punto e in alcuni passaggi è eccessivamente retorico ed evasivo. La costanza dell'indagine filosofica viene costantemente intaccata da osservazioni ironiche sparse e si conclude con la resa finale del narratore. Tuttavia, Mooney (1998) dà un'altra prospettiva: "Contrasted with his more volatile young counterpart, Constantin appears constant". In sostanza, si può affermare che la ripetizione e la costanza siano l'obiettivo del narratore, che intraprende questo "esperimento psicologico" per ricercarle²⁰.

Si tratta di un'opera leggera nella forma e nello stile, in cui Kierkegaard rimane volutamente elusivo circa il significato di ripetizione, anche se alla fine s'intuisce che il suo significato reale è quello religioso e che essa può essere ottenuta solo nell'eternità. La superficie estetica e teatrale de *La ripetizione* distrae il lettore dal vero significato di questo concetto filosofico, che non è spiegato analiticamente ma lasciato all'incertezza. Quest'effetto coinvolge il lettore attivando una sua risposta creativa ed è ricercato deliberatamente dall'autore, poiché la ripetizione è una "categoria esistenziale", soggettiva, riguardante la vita del singolo, e in quanto tale non sopporta interpretazioni oggettive. Ciascuno ne darà il proprio personale significato in base alla fase esistenziale in cui leggerà *La ripetizione*. Quest'opera si può definire anche "un teatro delle idee", infatti la modalità comunicativa con cui il narratore dimostra le sue tesi esistenziali non è analitica. Le idee di Kierkegaard sulla vita non vengono argomentate, ma inscenate ed impersonate dai personaggi. Kierkegaard performa la ripetizione anziché spiegarla a parole, mediante una "dialectic of advance and withdrawal", di avanzamento e ritirata²¹. Proprio quando pare di aver capito il significato di ripetizione, l'autore torna sui suoi passi e complica ulteriormente il concetto. Ad esempio, per dimostrare che l'amore del ricordo rende infelici, il narratore racconta l'aneddoto del giovane innamorato che, entrato in una nube poetica, non riesce ad amare la ragazza ma solo il suo ricordo.

L'espressione "esperimento psicologico" esprime il metodo d'indagine del libro: individuato il problema della ripetizione e formulate delle ipotesi, queste vengono testate sul campo, a Berlino. Così come un esperimento è qualcosa di vivo e non di dogmatico o assoluto, questo libro è asistemico, una ricerca continua cui il lettore partecipa.

²⁰ Per un'interpretazione dettagliata del significato dello pseudonimo Constantin Constantius, vedi *Repetition: Getting the world back in The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge UP, 1998, p. 285.

²¹ Cfr. Boven M, *A Theater of Ideas. Performance and Performativity in Kierkegaard's Repetition in Kierkegaard's, Literature, and the Arts*, Northwestern UP, 2018, pp. 115-6.

L'aggettivo psicologico riguarda la natura del concetto di ripetizione, che ha a che fare con i ricordi, con l'anima, con i turbamenti interiori. I problemi esistenziali vengono snocciolati casualmente ed ironicamente durante il viaggio. Le lunghe riflessioni si mescolano a sequenze descrittive. Ne deriva un'analisi che accompagna il lettore in tempo reale e che può essere compiuta solamente incamminandosi assieme a Constantin Constantius e seguendolo nelle sue divagazioni.

Lo stile personalissimo e molto concreto di Kierkegaard impedisce di inserirlo in qualsiasi movimento filosofico-letterario otto-novecentesco, come il Romanticismo tedesco, l'Idealismo o l'Esistenzialismo, sebbene nella prosa kierkegaardiana riaffiorino qua e là elementi tipici di ciascuno di questi gruppi: l'attenzione per i sentimenti estetici generati dall'amore e dal teatro, le speculazioni teoretiche, le riflessioni proto-esistenziali sull'angoscia della scelta. Ugualmente, lo stile unico e sperimentale di Kafka, da alcuni definito "post-moderno", non può essere iscritto in nessuna corrente o avanguardia letteraria, sia essa il Realismo, l'Impressionismo o l'Espressionismo, pur attingendo elementi da ciascuno di questi. Si può affermare che i due autori in esame si trovino stilisticamente sullo stesso piano originale, brillante e unico nel suo genere.

Kierkegaard è un filosofo molto concreto, caratteristica che affascinerà moltissimo Kafka. Nel suo mettere in scena la realtà e l'esistenza concreta del singolo, Kierkegaard riesce a restituire concretezza alla filosofia senza rinunciare alle speculazioni filosofiche e intuizioni psicologiche, che, seppur abbozzate, fanno capolino qui e là: nell'esperimento psicologico che è *La ripetizione*, il danese non ha paura di spingere il pensiero al limite. Questo romanzo è un "esperimento psicologico" perché inizialmente vengono formulate delle ipotesi concettuali sulla natura della ripetizione e queste vengono poi testate sul campo a Berlino. Proprio come negli esperimenti, il rischio di fallimento qui è alto. In effetti, dopo il viaggio a Berlino, la ripetizione si rivela impossibile a livello concreto e all'interno del tempo finito di una vita umana.

L'aneddoto iniziale, ironico e potente, esprime l'atteggiamento filosofico kierkegaardiano, genuino e scanzonato anche nel tentativo di districare concetti difficili come la ripetizione. Kierkegaard rifiuta nettamente il dogmatismo astratto e presuntuoso dell'Idealismo hegeliano, molto in voga all'epoca, che affermava la superiorità del sistema e dell'etica borghese sulla vita individuale del singolo. Il danese vuol fare filosofia concretamente esaltando l'esperienza reale del singolo, molto più vibrante dell'anonimo sistema di Hegel. È restituita centralità alla soggettività e all'eccezione,

esattamente come farà Kafka, scrivendo dalla “prospettiva della sua esclusione dal mondo”²².

Kierkegaard scrive per il singolo individuo che può immedesimarsi nelle situazioni di vita concreta presentate nei suoi libri e rimette al centro l’eccezionalità del singolo, rivolgendosi non ai lettori ma al suo caro lettore con queste parole “tu non sei una pluralità, ma unicamente uno”. Il danese afferma che “esistono eccezioni” distinte dall’universale, che lo pensano “con intensa passione” ma che non si risolvono in esso²³. Questa concezione si oppone nettamente all’idealismo hegeliano.

Kierkegaard e Kafka condividono l’attenzione per l’assurdo, ma questo concetto assume significati diversi per i due: il filosofo danese lo declina religiosamente, descrivendo l’incompatibilità del salto nella fede con la logica, lo scrittore boemo ne dà una lettura estetica ed esistenziale.

Va sottolineato che “ripetizione” nell’italiano comune ha perso alcune sfumature semantiche originarie. Ripetere deriva dal verbo composto latino *repetere*, formato da *petere* e il prefisso *re-*. Essendo transitivo, l’azione transita dal soggetto ad un oggetto. Che cosa ripeto? Nell’italiano odierno, “ripetere” significa semplicemente “compiere di nuovo”, “reiterare”, dunque si ripete soprattutto un’azione. Oggi, il principio ripetizione è banalizzato e si ritrova soprattutto nell’atto quotidiano del ripetere. Ma il suo nucleo semantico originario comprendeva molte più sfumature interessanti, soprattutto “riprendere”, “ritornare”, “rievocare”, “ricordare” e “richiedere”. L’odierno “compiere di nuovo” era, di fatto, secondario. Il “ritorno” esprime la volontà di verificare sul campo la possibilità, il valore ed il significato di una ripetizione. La “riconquista” esplica la volontà di ripristinare uno *status* precedente; la “richiesta” si unisce alla speranza di riottenere qualcosa che si è perduto. Ecco che la traduzione italiana di *Gjentagelsen* meno diffusa, *La ripresa*, è più vicina all’idea autentica di ripetizione per l’autore restituisce alcune di queste sfumature. Se la ripetizione comune è compiuta da un soggetto attivo, che decide in autonomia di fare un’azione una seconda volta senza concessioni esterne, la *gjentagelse* viene concessa dall’esterno grazie alla pazienza, la fiducia e la fede.

La prima notevole monografia su Kierkegaard, “Critical Presentation” (1877) è il lavoro di un critico letterario e filosofo danese, Georg Brandes (1842-1927) che sottolineò come i temi kierkegaardiani siano influenzati dalla letteratura, per esempio dalla figura

²² Vedi Baioni G., *Descrizione di una lotta in Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, I ed. 1962 – III ed. 1980, Milano, p. 17.

²³ Cfr. Kierkegaard S., *La ripetizione*, BUR Rizzoli, 2021, pp. 126-8.

del Don Giovanni di Molière e Mozart, per lui simbolo della vita estetica. Kierkegaard fu un avido lettore che assorbì le tendenze della “Golden Age”. Alcuni critici danesi e tedeschi sottolinearono analogie tra le questioni avanzate negli scritti kierkegaardiani e quelle proprie dei manifesti del Romanticismo e del Modernismo letterario.

Il concetto di ripetizione nel libro affronta imprevisti e contraddizioni: Kierkegaard cambia idea sulla sua fattibilità durante le indagini. Indizi sulla natura autentica della ripetizione sono sparsi qua e là nel libro, ma nessuno di essi pretende di essere risolutivo. Il concetto di ripetizione kierkegaardiano si lega alla dimensione religiosa dell’esistenza, alla fede come salto nell’assurdo, che consente la ripresa. “True repetition, what Kierkegaard calls *repetition in the pregnant sense*, is something received, a grant of life and world, not an outcome that can be cornered” afferma Mooney (1998).

Gli interrogativi metafisici che affiorano durante il percorso non ricevono soluzioni immediate, bensì risposte abbozzate, provvisorie, parziali, le quali vengono poste continuamente alla prova come in un esperimento scientifico. Scrive Mooney (1998) che il problema della ripetizione sembra essere preso sottogamba da Kierkegaard.

All’epoca la critica interpretò questo nuovo modo di fare filosofia, eterogeneo, asistemico ed eclettico in modi differenti e opposti: alcuni, nello stile elusivo del danese, videro maliziosamente un segno di scarso acume filosofico e di limitate capacità dialettiche. Altri apprezzarono questa intersezione con la letteratura.

L’estetica ha un ruolo centrale nel romanzo. Ad esempio, le sequenze descrittive dettagliate di interni ed esterni sono numerose.

A Berlino ci arrivai. Puntai dritto al mio vecchio domicilio per appurare sino a qual punto fosse possibile una ripetizione. Oso garantire a ciascun lettore partecipe che l’altra volta ero riuscito ad avere uno degli appartamenti più carini a Berlino, e oso garantirlo ancor più categoricamente adesso, che ne ho visti parecchi. La Piazza dei Gendarmi è certo la più bella di Berlino, lo Schauspielhaus, le due chiese sono uno spettacolo, specie al chiaro di luna, da una finestra. Il ricordo di questa piazza aveva contribuito assai alla mia partenza. Si sale al primo piano di un edificio illuminato a gas, si apre una porticina, ed eccoci nell’ingresso. A sinistra una porta a vetri dà in uno stanzino. Andando dritti, superiamo un’anticamera e finiamo in due stanze perfettamente uguali e con lo stesso arredamento, dimodoché allo specchio si vede la stanza doppia. Quella più interna è illuminata con molto gusto. Sopra uno scrittoio c’è un candelabro a bracci, e poco a lato una poltrona elegante, foderata di velluto rosso. La prima stanza è senza lumi. Qui il pallido raggio della luna si unisce alla luce più viva che proviene dall’altra stanza. Uno s’accomoda su una sedia davanti alla finestra, contempla la gran piazza, vede filar sui muri le

ombre frettolose dei passanti – tutto si muta in uno scenario teatrale, una realtà di sogno albeggia dietro le quinte dell’anima. Gli vien voglia di prendere su il mantello, di rasentare lemme lemme il muro con sguardo indagatore, l’orecchio teso al minimo rumore. Ma rinuncia, e tutto quel che fa è vedere se stesso giovane in azione.²⁴

Gli elementi autobiografici disseminati nella sua opera sono quasi sempre camuffati dall’autore stesso con espedienti formali, come l’uso di nomi fittizi, pseudonimi e alter ego. In tali scritti, spesso accade anche che i personaggi vivano gli stessi trascorsi autobiografici dell’autore, come nel caso de *La ripetizione*, in cui il ragazzo infelice vive una situazione analoga a quella vissuta da Kierkegaard con Regine.

Il concetto di ironia è molto caro a Kierkegaard, che a questo tema dedicò la tesi di dottorato: essa permette di distaccarsi dalle cose e di raggiungere la verità. Essa si ritorva anche ne *La ripetizione*. Si veda l’incipit, in cui si dice che “Diogene camminò semplicemente avanti e indietro due tre volte, col che stimò di averli refutati a sufficienza” per smontare la tesi del non-movimento degli Eleati. O quando, poco dopo, C. C. afferma che “l’unico amore felice è quello del ricordo, ha detto uno scrittore”. Questo scrittore misterioso è Victor Eremita, autore pseudonimo di *Aut-Aut* (1843). Kierkegaard parla di sé in terza persona come si parla di uno scrittore misterioso di cui non si ricorda il nome. Si noti come il pensiero di Kierkegaard fosse in continua evoluzione. Altro importante motivo del romanzo è quello dell’osservazione.

Il giovane in questione era preso d’un amore profondo e fervente, e umile e bello; da tanto non provavo una gioia come questa, al guardarlo. Ché spesso è così triste fare l’osservato! Rende malinconici esattamente come fare il poliziotto; e quando un osservatore svolge bene il suo dovere, è da considerare un agente segreto in missione speciale, ché l’arte dell’osservatore è di svelare quanto sta nascosto.

L’ironia è molto importante per Kierkegaard, che vi dedicò la tesi del 1841: Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate. Questo testo si concentra sul distacco prodotto dall’ironia come espediente formale, distacco esasperato ed esasperante che ha il pregio di permettere al singolo individuo di riflettere e di interrogarsi criticamente sulla realtà.

²⁴ Kierkegaard S., *La ripetizione*, edizione BUR Rizzoli, 2021, p. 38-9.

Non essendo riuscito, tra le sue quattro mura, a definire il principio ripetizione, il protagonista decide di provare a risolverlo attivamente, tornando a Berlino dopo esserci già stato una volta. Il suo approccio al problema metafisico della ripetizione è concreto e letterale: egli vuole esperire fisicamente la ripetizione, non solo pensarci, ricompiendo un viaggio nella capitale tedesca. Se al suo ritorno a Berlino noterà che la realtà del passato è rimasta pressoché la stessa, allora vorrà dire che la ripetizione è possibile; se rivivendo quest'esperienza piacevole del passato sarà di nuovo felice, allora significa che la ripetizione ha un valore positivo e rende effettivamente felici.

Un altro tema avanzato all'inizio del romanzo è quello della reminiscenza, concetto molto diffuso presso i Greci in riferimento alla teoria della conoscenza: essi erano convinti che ogni cosa che si conosce riaffiorasse dall'oblio, che ogni apprendimento di una nozione è in realtà il ricordo della stessa. Constantin Constantius ritiene che la ripetizione sarà centrale nella filosofia moderna per chiudere il cerchio della questione.

Scrivono Mooney (2018): "However serious the idea of repetition is for Kierkegaard, in this book it often seems to flicker merely as an artifice or entertainment"²⁵. La ripetizione sembra quasi un gioco, per Kierkegaard.

1.4 La ripetizione kierkegaardiana tra estetica e religione

Secondo Kierkegaard, la vita si configura come un'infinita possibilità di scelte che provoca angoscia nell'individuo. L'uomo della non-scelta è quello estetico, il dongiovanni. Apparentemente libero, è in realtà privo d'identità: la sua vita si basa solo sulla smania di piacere a tutti. Questo atteggiamento lo fa sprofondare nel dolore e nella noia, a lungo andare. Ma ha la possibilità di accettare l'aut-aut tra vita estetica ed etica. Questa scelta rende l'uomo libero e responsabile. Lo stadio religioso della vita coincide invece con l'assurdo, con un salto nella fede non spiegabile né razionalmente né eticamente. Il principio ripetizione evolve nel corso del romanzo, assumendo diverse forme, temporali, esistenziali, etiche, snocciolate qui e là come piccoli indizi. Qui di seguito, si collocherà la ripetizione all'interno della filosofia della vita kierkegaardiana.

La ripetizione è una figura al contempo concreta e astratta: indica il concetto filosofico, il ricordo, ma anche il ritorno a Berlino, il movimento. Nell'incipit, la

²⁵ Mooney E. F., *Repetition: Getting the world back in The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge UP, 2018, p. 282.

ripetizione è appaiata ai concetti greci di movimento e reminiscenza, inoltre viene situata a metà tra vecchio e nuovo, tra ricordo e speranza. “Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento tranne che in senso opposto” afferma Constantius, aggiungendo che “l’oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all’indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti”²⁶. L’unica differenza tra ricordo e ripetizione sarebbe la direzione: il primo, dal latino *richiamare nei cuori*, è un tuffo nel passato e consiste meramente nel ripensare ad eventi già accaduti; il dal latino *avviarsi verso*, proietta il soggetto verso il futuro, richiede comunque di aver presente il passato, ma per solo per ridargli vita e rinnovarlo. Essa richiede anche un movimento fisico, non è solo mentale come il ricordo. Poi però emerge la differenza sostanziale tra i due, infatti “l’unico amore felice è quello della ripetizione. Al pari dell’altro [quello del ricordo] non conosce l’inquietudine della speranza, la sfida angosciosa della scoperta, ma in più gli è ignota la mestizia del ricordo – ha la sicurezza beata dell’istante”²⁷. Se il ricordo rende mesti e la speranza inquieti e angosciati, la ripetizione rende sicuri e felici nell’istante. La ripetizione ha un valore esistenziale decisamente positivo. Kierkegaard definisce la ripetizione lo stesso movimento del ricordo, diverso solo nella direzione, opposta, dal momento che il ricordo guarda al passato e la ripetizione al futuro.

Constantin inizia subito a dare degli indizi preliminari sul significato di ripetizione. Innanzitutto Constantius presenta altri metri di confronto con altri elementi con cui confrontare la ripetizione, cioè la speranza, associata al nuovo, e il ricordo, associato al vecchio. Si intravede come la ripetizione sia qualcosa di ben complesso, comprensibile solo a patto di confrontarla con il vecchio e con il nuovo. Essa sembra situarsi a metà tra passato e futuro, tra ricordo e speranza, conservando e valorizzando quanto di buono c’è in essi. Il ricordo ha di positivo la sicurezza e il conforto del già conosciuto, la speranza, invece, l’energia che porta con sé. Ma il passato non può tornare e la speranza è qualcosa di incerto. Per Constantius, la novità annoia, mentre il vecchio non lo fa mai.

Come afferma Katz (1998): “What makes Repetition so deceptive is the fact that it revolves not around identity with the figure of flâneur, but around uncanny proximity to him”. C. C., come un flâneur, si abbandona all’osservazione e al vagabondaggio nella capitale tedesca: tuttavia, è emotivamente coinvolto.

²⁶ Kierkegaard S., *La ripetizione*, BUR Rizzoli, 2021, p. 12.

²⁷ *Idem.*

Inizialmente, la ripetizione è definita anche “un vestito indistruttibile che calza giusto e dolcemente”, “una compagna amata di cui non ci si stanca mai, siccome è solo il nuovo ad annoiare” e “il pane quotidiano che nutre in abbondanza”. La ripetizione è un movimento che richiede coraggio e si deve ripetere qualcosa di vecchio, non di nuovo, elemento che annoia. S’intuisce che la ripetizione è sinonima dello stadio etico e riguarda l’impegno matrimoniale ad amare la stessa persona ogni giorno. Ma questa è solo una sfaccettatura. Secondo Kierkegaard, ricordo e speranza sono ugualmente nocivi per una vita autentica, perché il primo porta con sé mestizia, la seconda l’angoscia dell’incertezza

I tre personaggi presentano delle peculiarità caratteriali che, possibilmente, sono ispirate a quelle dell’autore. C. C., che consiglia al giovane di fare il dongiovanni per riottenere la ragazza, indulge in commenti estetici ed è elusivo rispetto all’obiettivo prefissato. Esso rappresenta la parte di Kierkegaard mondana e incostante che non riuscì a legarsi stabilmente a Regine. Nella sua evanescenza, però, è consapevole dell’importanza della ripetizione e della vita etica: “Se il giovane avesse creduto nella ripetizione, di cosa non sarebbe stato capace? Quale profondità interiore non avrebbe raggiunto nella vita?”²⁸. Si capisce che la ripetizione dona profondità alla vita e si colgono dei rimorsi rispetto al trascorso sentimentale dell’autore.

Il giovane rifiutò di giocare il ruolo dell’uomo estetico rimanendo fedele a se stesso: egli dichiara che il Libro di Giobbe è una lettura fondamentale. Bisogna fare un doppio movimento, perdere ed avere fede di riottenere ciò che si è perso, per riaverlo effettivamente. Entra in conflitto con Dio e chiede una teofania. Questa manifestazione divina avverrà sul finale della storia e consisterà in due discorsi di Dio rivolti a Giobbe, cui faranno seguito le due risposte di quest’ultimo.

Sappiamo che i temi prediletti dal filosofo danese sono esistenziali: l’angoscia di vivere, l’ansia derivante dalla possibilità di scelta. L’atteggiamento negativo di Kierkegaard nei confronti del nuovo emerge a più riprese ne *La ripetizione*.

La narrazione prosegue lentamente, lasciando spesso spazio a lunghe sequenze dettagliate che descrivono sia esterni, come il paesaggio cittadino berlinese, sia interni, ad esempio l’appartamento in cui il protagonista alloggia nella città prussiana. Già da queste righe si capisce che il ritorno a Berlino è una forma sbagliata di ripetizione: il narratore, in età adulta, non trova che il ricordo.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

È interessante lo spazio occupato dal teatro nel libro: il protagonista a Berlino visita due teatri, lo *Schauspielhaus* e il *Königstädter Theater*. Nel secondo assisterà ad una farsa, *Der Talisman*, lo stesso spettacolo cui aveva già assistito nel primo soggiorno nella capitale²⁹. Inoltre, in una sequenza il protagonista parla dell'importanza, dell'influenza e dell'interesse che il teatro provoca inevitabilmente su tutti i giovani dall'animo raffinato. Ne *La ripetizione* emergono molti elementi autobiografici: l'amore infelice del giovane, il ritorno a Berlino, la passione per il teatro³⁰, la difficoltà nel compiere un "movimento" religioso.

Non c'è sicuramente giovane con un po' di fantasia che non abbia subito una volta l'incanto del teatro e desiderato di essere rapito anch'egli in quella realtà fittizia per vedersi e udirsi come un sosia, per disperdersi in ogni sua possibile diversità da se stesso, ma ritrovando in ciascuna diversità se stesso. Naturalmente, è in un'età molto tenera che si manifesta una voglia simile. Solo la fantasia è attiva nel suo sogno della personalità, tutto il resto dorme ancora sodo. In una siffatta visione fantastica di sé l'individuo non è una figura reale, bensì un'ombra, o meglio, la figura reale è presente in modo invisibile e perciò non si contenta di gettare un'ombra sola, ma l'individuo ha una quantità di ombre che gli assomigliano tutte e che hanno egual diritto a coincidere momentaneamente con lui stesso.

Al Königstädter è di scena la farsa, ed essa, com'è naturale, richiama un pubblico estremamente vario. Sì, chi volesse studiare la patologia del riso nella diversità dei ceti e dei temperamenti, non dovrebbe mancare l'opportunità offerta dalla rappresentazione di una farsa.

Alla fine si scopre che la vera ripetizione non si ottiene nella temporalità ma nell'eternità. Si capisce che l'autentica ripetizione per Kierkegaard è quella religiosa ed eterna: né C. C. né il giovane poeta sono in grado di compierla, solo Giobbe ci è riuscito.

²⁹ Kierkegaard S., *La ripetizione*, BUR Rizzoli, 2021, p. 42.

³⁰ Vedi Pattison G., *The Bonfire of the Genres. Kierkegaard's Literary Kaleidoscope in Kierkegaard, Literature and the Arts*, Northwestern UP, Ziolkowski E. (edito da), Evanston-Illinois, , 2018, p.41.

2. L'influenza de *La ripetizione* sull'ultimo Kafka

A cent'anni dalla sua morte, Franz Kafka (Praga, 1883 – Kierling, 1924) è riconosciuto come uno dei più eclettici prosatori di lingua tedesca del primo Novecento. Non fu un filosofo, però lesse *La ripetizione* di Kierkegaard nel 1917-18 a Zürau, un paesino nei sobborghi di Praga, nella fase finale della sua vita, contrassegnata dalla tubercolosi e da una svolta filosofica e spirituale.

La formazione intellettuale dello scrittore praghese fu perlopiù letteraria: Kafka ignorava la filosofia per il suo eccessivo astrattismo, e in una lettera del 1917 a Felice Bauer (1887-1960), la sua prima fidanzata, ammise di non conoscere Kant³¹. Ciononostante, il proto-esistenzialista danese Kierkegaard era tra le sue letture preferite, perché, con il suo stile atipico e coinvolgente, nei suoi romanzi aveva saputo unire la vita concreta dell'individuo all'argomentazione filosofica³². Questa lettura lasciò tracce nelle lettere e nei diari di Kafka, al contrario di Nietzsche e Schopenhauer, che pure Kafka lesse³³. La prima lettura kafkiana di Kierkegaard risale al 1913 (i suoi diari), quando faticava a mantenere una relazione stabile con Felice Bauer, incontrata appena l'anno prima. Lo scrittore boemo notò una profonda analogia biografica e s'identificò nella tormentata scelta di Kierkegaard di rifiutare il matrimonio con Regine Olsen in favore della vita solitaria di scrittore, filosofo e teologo. In generale, per certe analogie biografiche, per i contenuti proto-esistenziali e per lo stile personalissimo, Kafka si può paragonare in modo sostanziale a Kierkegaard. Entrambi ebbero un padre autoritario e un rapporto conflittuale con la religione istituzionalizzata; furono intimamente legati alle dinamiche della propria città natale; e, pur amando molto le rispettive fidanzate, non si sposarono, perché convinti di essere inadatti alla vita matrimoniale e poiché vollero imboccare la via solitaria della scrittura senza distrazioni.

Nel prossimo paragrafo, si confronteranno gli elementi biografici fondamentali dei due, come il freddo rapporto con il padre e quello di sfida verso le convenzioni borghesi del proprio tempo, che entrambi distrussero tramite la letteratura. In seguito, si vedrà come lo scrittore praghese approfondì la sua interpretazione degli scritti kierkegaardiani nel corso degli anni, dal 1917-18 in poi, superando l'identificazione iniziale del '13 e maturando un'attitudine critica soprattutto circa la riflessione religiosa

³¹ Vedi Morgan B., *Philosophy in Franz Kafka in Context*, Cambridge UP, 2017, p. 191.

³² *Ibid.*, 191-2.

³³ *Ibid.*, 195.

del filosofo danese, fondata sull'assurdo della fede e sull'isolamento silenzioso dell'individuo dal resto del mondo. In effetti, queste due fasi della vita di Kafka furono molto diverse: la prima fu caratterizzata dalla paura del matrimonio e dal rifiuto di esso in favore della scrittura, mentre la seconda dalla malattia.

Si analizzerà poi l'interrelazione Kafka-Kierkegaard alla luce della lettura de *La ripetizione* (1843) che lo scrittore praghese fece nel 1917-18, testimoniataci dalle sue lettere di quel periodo. Mi concentrerò in particolare su un frammento a noi noto come *La verità su Sancho Pansa*, su due annotazioni incentrate sulla figura di Don Chisciotte e su alcuni dei cosiddetti *Aforismi di Zûrau*. Questa connessione tematica tra il filosofo ottocentesco e lo scrittore novecentesco non è mai stata approfondita dalla critica: gli studiosi hanno preferito analizzare l'interpretazione kafkiana dei due libri più noti di Kierkegaard, *Aut-Aut* (1843) e *Timore e tremore* (1843)³⁴. Tra le ultime annotazioni kafkiane, alcune emergono per i temi simili a quelli kierkegaardiani: l'individuo solitario e il suo rapporto con il mondo, la ricerca dell'Assoluto, l'eternità e la circolarità temporale, la pazienza, la ripetizione, la concretezza della quotidianità e l'estetica dell'esistenza. Emergerà come sia Kafka sia Kierkegaard concepirono la ripetizione nella chiave dell'eternità, e come entrambi presero coscienza dei rischi della vita estetica. Ma Kafka, al contrario di Kierkegaard, non concepì la ripetizione anche come ripresa (si pensi all'episodio di Giobbe che riottenne il suo mondo grazie ad un'inspiegabile e irrazionale fede in Dio, episodio richiamato ne *La ripetizione*). Il paragrafo finale indagherà la tragica condizione kafkiana di *Westjude*, paragonabile a quella dell'uomo estetico kierkegaardiano, privo d'identità, condizione di cui lo scrittore boemo discusse nelle lettere ai suoi amici intellettuali e che si riflette su alcuni degli appunti finali dello scrittore boemo³⁵.

2.1 Confronto biografico tra Kafka e Kierkegaard

Le vite dello scrittore praghese e del filosofo danese presentano delle similitudini innegabili, che ricorderò in questo paragrafo.

³⁴ Vedi, ad esempio, Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene*, capitolo ottavo di *Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984.

³⁵ *Idem.*

Sia Kierkegaard sia Kafka furono intimamente legati alle loro città natali, dove vissero la maggior parte della propria vita. Ma se la Copenaghen della “Golden Age” danese era una piccola città provinciale e il filosofo un membro della sua élite borghese, la Praga otto-novecentesca era un centro amministrativo asburgico cosmopolita e Kafka faceva parte della minoranza ebraica di lingua tedesca, discriminata dalla maggioranza ceca³⁶. Tale connessione si rivelò positiva per il primo, anche se in realtà Kierkegaard criticò spesso i costumi mondani della sua città e l’eccessivo rigore formale della Chiesa; oppressiva per il secondo, che visse sulla propria pelle la contraddizione insanabile dell’essere un ebreo boemo di lingua tedesca. Tra le altre cose, l’antica università praghese nel tempo aveva attirato brillanti studenti italiani, francesi, tedeschi ed austriaci, contribuendo a rendere la città culturalmente eterogenea. Praga, che dal 1867 faceva parte dell’Impero austro-ungarico, era sì cosmopolita, ma le discriminazioni verso le minoranze non mancavano. Kafka, diciannovenne, scrivendo all’amico delle superiori Oskar Pollak, paragonò Praga ad una strega, che con i suoi artigli lo teneva in trappola. Veicola questa estrema sofferenza utilizzando l’immagine metaforica della città come strega da cui ci si può liberare solo bruciandola³⁷. Lo scrittore boemo si trovava al crocevia tra più culture e si sentì per tutta la vita alieno da qualsiasi gruppo religioso o culturale e, in quanto ebreo, era bersaglio della propaganda antisemita. Criticava l’ebraismo occidentale dell’assimilazione, che aveva snaturato la sua identità per cercare di integrarsi, ed era oppresso dalla borghesia asburgica dominante, che da fine Ottocento era sempre più antisemita. Il contesto socio-culturale in cui visse forgiò, o per meglio dire distrusse, il suo carattere. Quest’identità frammentata si riversò in tutti i suoi scritti, in cui emersero metaforicamente i motivi dell’alienazione e dell’oppressione, ma anche della colpa ingiusta e misteriosa (nel *Processo*), e della vana ricerca di un’accettazione da parte dei superiori (nel *Castello*). Verso i trent’anni, cominciò a leggere libri di storia dell’ebraismo e della letteratura ebraica (in lingua tedesca), e a studiare la lingua yiddish, grazie all’arrivo in città di una giovane compagnia teatrale che metteva in scena il teatro degli ebrei orientali.

In seconda istanza, i padri di Kafka e Kierkegaard ebbero una vita simile: nati in estrema povertà in campagna, si erano successivamente trasferiti in città e imborghesiti

³⁶ All’inizio del secolo, a Praga il numero di cittadini di lingua ceca superava di più di dieci volte quello dei cittadini di lingua tedesca; inoltre, più di due terzi dei cittadini di lingua tedesca erano d’ estrazione ebraica. Vedi Darrow R. A., *Kierkegaard, Kafka, and the Strength of “The Absurd” in Abraham’s Sacrifice of Isaac*, Wright State University, 2005, p. 21-2.

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

grazie al commercio. Con l'austera figura paterna, i due autori si scontrarono. Nella celebre *Lettera al padre*, scritta nel 1919 ma mai recapitata al destinatario e pubblicata postuma, lo scrittore boemo lo accusa di essere stato troppo severo e di avergli causato i suoi turbamenti di scrittore. Anche Kierkegaard imputò ai rigidi insegnamenti paterni la colpa dei propri traumi emotivi.³⁸

Kafka nacque in una famiglia ebrea che parlava sia il ceco sia il tedesco, frequentò scuole tedesche, scriveva in tedesco e apparteneva alla minoranza tedesca praghese. L'antisemitismo istituzionalizzato era in ascesa ma poteva essere superato, infatti Kafka ottenne un impiego alle Assicurazioni Statali contro gli Infortuni sul Lavoro del regno di Boemia a Praga. I suoi genitori non erano originari di Praga ed erano molto diversi socialmente: la madre di Kafka proveniva da una facoltosa famiglia del sud della regione in cui si parlava solo il tedesco, il padre era originario di una tipica famiglia del proletariato ebraico in cui si parlava sia il ceco sia il tedesco. Franz frequentò scuole tedesche, e solo in seguito si avvicinò allo studio della lingua ceca e dello yiddish, la lingua degli ebrei orientali. All'università studiò giurisprudenza con l'obiettivo di entrare nell'apparato burocratico asburgico e guadagnare almeno un po' di terreno contro i suoi oppressori, rappresentati dalla borghesia mitteleuropea antisemita. Il tedesco rappresenterà per sempre la sua unica dimora letteraria. Al contrario, della famiglia di Kierkegaard non si sa molto, soprattutto della madre. Entrambe le famiglie erano numerose.

Essi respirarono due atmosfere sociali, linguistiche e religiose differenti, e furono da esse profondamente influenzati nella personalità e nelle idee. Il notevole impatto del contesto culturale ricadde a sua volta sui loro scritti, considerabili la sommatoria degli stimoli ambientali e familiari assorbiti. Alienazione, sradicamento ed oppressione erano i sentimenti che lo scrittore boemo esperì maggiormente nell'ambiente in cui nacque e visse. I temi dell'oppressione, del tribunale autoritario e ingiusto, della colpa ignota e dell'impossibilità di una via di fuga affiorano spesso nei suoi scritti. Questi sentimenti, a ben vedere, sono analoghi ai motivi fondamentali della filosofia kierkegaardiana. Angoscia esistenziale e ansia che scaturisce dalla possibilità di scelta: sono questi i temi che dominano gli scritti del danese.

Entrambi rifletterono sulla religione in maniera matura e personale, distaccandosi dai dogmi delle istituzioni religiose. Il primo era cristiano protestante, il secondo ebreo.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

La fede sarà un elemento ricorrente nel pensiero kierkegaardiano; anche in quello kafkiano a dire il vero, ma con sfumature diverse. Quello che accomunò le esperienze educative di Kierkegaard e Kafka fu la rigidità e l'ortodossia con cui queste vennero trasmesse.

Entrambi poi rifiutarono la possibilità di essere felici nel matrimonio e nella famiglia, per dedicarsi in solitudine alla scrittura. Questa scelta fu molto sofferta: rimpianti, turbamenti e ripensamenti, specialmente in Kafka, accompagnarono sempre le loro esistenze.

Sia Kafka sia Kierkegaard sono considerati dalla critica precursori dell'esistenzialismo. Entrambi al centro dei propri scritti mettono la concretezza di una vita individuale e la condizione del singolo isolato dal gruppo. Nei personaggi kafkiani e kierkegaardiani si coglie l'eco delle esperienze personali dei due scrittori.

Kafka fu molto sensibile all'atmosfera ed alle dinamiche del suo tempo, come Kierkegaard, ma non si rifugiò come quest'ultimo in una torre d'avorio, giudicando i suoi simili per la loro vita mondana e individuando nella solitudine il modo autentico di stare al mondo, piuttosto, lo scrittore boemo sembrò voler restituire dignità alla fragilità umana. Se il pensiero kierkegaardiano trovò il suo culmine nello stadio religioso, compibile solo da individui eccezionali come l'Abramo di *Timore e tremore*, Kafka contestò quest'impostazione religiosa, perché poco umana e ripetibile.

In antitesi a Kierkegaard, spesso definito un *filosofo letterario*, Kafka può essere visto come uno *scrittore filosofico*. Entrambi distrussero le convenzioni filosofiche, letterarie e borghesi tramite i loro scritti. Come vedremo, un'attenta analisi tra i due scrittori può aiutare a comprendere il ruolo che il concetto di ripetizione ha giocato per l'autore boemo nella costruzione delle proprie idee filosofiche.

2.2 Kafka legge Kierkegaard dapprima nel 1913 e poi nel 1917-18

L'opinione di Kafka nei confronti di Kierkegaard venne rielaborata nel corso degli anni dallo scrittore boemo, subendo un'evoluzione interessante. Egli ne lesse dapprima i diari nel 1913 e poi *La ripetizione* (1843), *Aut-Aut* (1843), *Timore e tremore* (1843), *Il concetto dell'angoscia* (1844), *Stadi sul cammino della vita* (1845) e *La malattia mortale* (1849) a Zürau, nel 1917-18, durante una fase di ricerca e rinnovamento spirituale. Il

pensiero di Kierkegaard fu così importante per lui che lo scrittore praghese ne discusse nelle epistole ai propri amici studiosi e annotò una serie di considerazioni a riguardo nei suoi diari. In un'annotazione del 21 agosto 1913, lo scrittore boemo scrisse che Kierkegaard si confermava come un amico³⁹ e si trovava metaforicamente dalla stessa parte del mondo⁴⁰.

Oltre a Kierkegaard, Kafka lesse filosofi e letterati di qualsiasi epoca, dagli antichi ai moderni, come Platone (428 a.C. – 348 a.C.), Marco Aurelio (121-180), Agostino (354-430), Goethe (1749-1832), Schopenhauer (1788-1860), Flaubert (1821-1880), Tolstoj (1828-1910) e Nietzsche (1844-1900). I diari del luglio del 1912 e una lettera del settembre del 1916 confermano la lettura de *La Repubblica* di Platone, di cui lo affascinava lo stile dialogico coinvolgente, l'ironia usata come mezzo per scardinare le false verità, e le rappresentazioni parodiche delle acrobazie retoriche dei sofisti. Di Marco Aurelio scrisse, in una lettera del gennaio 1904 all'amico Oskar Pollak, che lo spronava ad essere un individuo dotato di autocontrollo. Tuttavia, in una lettera dell'ottobre del 1917 a Felice Bauer, confessò di non conoscere Kant, strano per uno scrittore di lingua tedesca della sua cultura⁴¹.

Va ribadito che Kafka non fu appassionato o esperto di filosofia; in alcune lettere, egli consiglia piuttosto la lettura di opere letterarie come biografie o romanzi di formazione. Nel 1912-13, mentre era sentimentalmente legato a Felice Bauer, le suggerisce la lettura de *L'educazione sentimentale* di Flaubert e de *I dolori del giovane Werther* di Goethe⁴². Lo scrittore boemo non apprezzava i discorsi troppo astratti e distaccati dalla realtà, né tantomeno i ragionamenti il cui mero scopo era quello di essere logicamente esatti, come le deduzioni, le induzioni o i sillogismi. Piuttosto, apprezzava l'autenticità e l'universalità di certe considerazioni esistenziali: in particolare, Kierkegaard rappresentò, tra tutte le sue letture filosofiche, una figura di riferimento in questo senso. Non solo fu motivo di conforto per quanto riguarda il rifiuto del matrimonio, ma contaminò e influenzò il suo pensiero, soprattutto nella parte finale della sua esistenza. Lo lesse per la prima volta nel 1913, identificandosi in lui data l'analogia biografica del rifiuto del fidanzamento. Riconobbe nelle parole del danese gli echi della sua sofferenza e il tormento del suo animo.

³⁹ Morgan B., *Philosophy in Franz Kafka in Context*, p. 192.

⁴⁰ Poole R., *The unknown Kierkegaard: Twentieth-century receptions* in *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, p. 50.

⁴¹ Vedi Morgan B., *Philosophy in Franz Kafka in Context*, p. 191-2.

⁴² *Ibid.*, p. 191.

Kierkegaard gli sembrò il filosofo che più di tutti aveva colto l'importanza di coniugare astrattezza e concretezza e di esaltare la figura dell'individuo isolato dal gruppo. Ai suoi occhi, l'attenzione all'individuo e alla singolarità di un'esperienza sono gli unici aspetti interessanti della filosofia, invece le argomentazioni filosofiche, con la loro ampollosità e distacco dalla concretezza della realtà, lo tediavano. È attorno al 1917-18 che Kafka inizia a leggere *La ripetizione* (1843) e ne rimane affascinato. Fra tutti gli aspetti interessanti di quest'opera, Kafka fu particolarmente attirato dalla riflessione sulla dimensione estetica della filosofia del danese. Lo scrittore boemo, nella sua condizione di *Westjude* senza identità, si rispecchiava nell'archetipo letterario dell'uomo estetico kierkegaardiano. Similmente a Kierkegaard, Kafka aveva compreso gli eccessi e i rischi della vita estetica, che conduce alla noia e al dolore. Inoltre, Kafka riprende l'idea della ripetizione come figura trascendente avente a che fare con l'eternità e ottenibile solo all'interno di essa, non nel tempo umano limitato. Dall'altro lato, in una lettera a Robert Klopstock del giugno 1921, Kafka critica il concetto kierkegaardiano di fede e di ripetizione come ripresa religiosa. Egli non accettava un'idea così elitaria e solitaria di fede e non capiva la necessità di un salto nell'assurdo. La fede per il boemo non è incomunicabile e silenziosa, ma qualcosa di più umano, concreto, quotidiano e condivisibile nelle relazioni: non è incompatibile con la logica e la si possiede per il solo fatto di essere vivi⁴³.

In una annotazione dei quaderni del febbraio 1918, Kafka si esprime così nei riguardi di Kierkegaard:

Ha troppa intelligenza e con questa sua intelligenza va in giro per la terra come su di una carrozza incantata anche là dove non esistono strade e da solo non può accorgersi che lì, di strade, non ce ne sono. In questo modo la sua preghiera, umile e sommessa, di seguirlo diventa tirannia e superbia la sua sincera convinzione di essere "sulla via".⁴⁴

Kafka stimava l'intelletto di Kierkegaard, ma non apprezzava l'eccessiva sicurezza e testardaggine con cui il danese imboccava una via, ritenendola come l'unica giusta e perfetta, qual è il caso del salto nell'assurdo della fede. Però, vedeva in lui il connubio tra vita e filosofia che cercava. A suo avviso Kierkegaard, proto-esistenzialista, era uno scrittore che era riuscito a rendere vitale la filosofia, portandola sul piano concreto. Negli

⁴³ Morgan B., *Philosophy in Franz Kafka in Context*, p. 196.

⁴⁴ Vedi Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene in Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, p. 219.

anni finali della sua vita, Kafka rilesse alcuni libri del danese e la lettera a Robert Klopstock testimonia una continua ripresa e una riflessione in divenire dei temi kierkegaardiani.

2.3 *La verità su Sancho Pansa, Don Chisciotte e gli Aforismi di Zürau*

Negli ultimi mesi del 1917, Kafka, in ritiro a Zürau a causa della malattia, scrive delle brevissime annotazioni in cui sembra si possa rintracciare la figura della ripetizione kierkegaardiana. Alcune di queste hanno a che fare con i personaggi letterari seicenteschi Don Chisciotte e Sancho Pansa. Un esempio interessante di come la ripetizione sia stata assorbita da Kafka è il brevissimo racconto del 1917, *Die Wahrheit über Sancho Pansa*, titolo dato dall'amico e agente letterario Max Brod (in italiano: *La verità su Sancho Pansa*). Lo propongo qui sia in lingua originale sia in traduzione.

Die Wahrheit über Sancho Pansa

Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter - und Räuberromane in den Abend - und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten ausführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schaden. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende.

La verità su Sancho Panza

Sancho Panza, che del resto non se ne è mai vantato, nel corso degli anni, mettendo accanto al suo demone – cui diede in seguito il nome di Don Chisciotte – nelle ore serali e notturne una quantità di storie di cavalleria e di brigantaggio, riuscì a stornarlo talmente da sé che questi si diede a compiere sfrenatamente le azioni più folli, le quali però, in mancanza di un oggetto predestinato che avrebbe dovuto essere appunto Sancho Panza, non facevano del male a nessuno. Sancho Panza, uomo libero, seguiva imperturbabile Don Chisciotte nelle sue scorribande, forse per un certo senso di responsabilità, e ne trasse un grande e utile svago fino alla fine dei suoi giorni.

In questo frammento, Kafka reinterpreta la vicenda di *Don Chisciotte della Mancha* dello spagnolo Miguel de Cervantes (1547-1616), mettendo al centro la figura di Sancho Pansa, che nella storia originale è invece subordinato al protagonista Don Chisciotte, alterego di Alonso Quijano, un *hidalgo*⁴⁵ senza qualità morbosamente appassionato di romanzi cavallereschi, che leggeva giorno e notte. Ne lesse talmente tanti da proiettarsi in un mondo fittizio ed illusorio, nel quale credette di essere egli stesso un cavaliere. Dalla sua fantasia nacque una realtà parallela in cui egli assunse appunto la nuova identità di Don Chisciotte della Mancha⁴⁶, cavaliere errante con l'eroica vocazione di dover sanare le ingiustizie, combattere i potenti e aiutare i più deboli. Questo suo alter ego, se stesso trasfigurato, intraprende folli avventure nella Mancha accompagnato da un contadino buono ma non troppo sveglio, che investe del ruolo di suo fidato scudiero, Sancho Pansa. Queste avventure, raccontate sulla carta, si ripetono in eterno. Emerge un rapporto dicotomico tra i due personaggi: se Don Chisciotte è un bizzarro idealista, Sancho Pansa è un umile e concreto contadino, che non eccelle per arguzia, ma spesso e volentieri dispensa motti di furbizia contadina. Don Chisciotte è il visionario dei due: scambia mulini a vento per giganti dalle braccia rotanti, burattini per demoni e greggi di pecore per eserciti di arabi. Le battaglie contro i nemici immaginari, da cui il cavaliere errante esce quasi sempre sconfitto, suscitano il riso nei passanti: così, Don Chisciotte diventa lo zimbello del mondo. Sancho Pansa, dal canto suo, alle volte si presenta come la controparte razionale e lucida del padrone, in altri momenti cede alle sue follie.

Ad un primo sguardo può sembrare molto strano l'interesse di Kafka per un romanzo tanto estraneo dalla sua realtà, così distante, sia geograficamente sia temporalmente, dal suo contesto culturale, quello del *Westjude*, dello scrittore ebreo di lingua tedesca risiedente nella Praga del primo Novecento. Tramite un'analisi più attenta, però, si può intuire l'importanza del romanzo di Cervantes per lo scrittore praghese. Non sono certa del valore preciso che il personaggio di Don Chisciotte avesse per Kafka, del resto non mi pare che lo scrittore boemo lo abbia mai spiegato dettagliatamente nelle sue annotazioni, tuttavia se ne può abbozzare un'interpretazione intuitiva. Credo che l'uomo e lo scrittore della *Westjüdische Zeit*, cronicamente affetto da sradicamento identitario, sociale e culturale, provasse empatia per i personaggi letterari simili a lui. Don Chisciotte, caratterizzato da eccessiva fantasia, per i passanti ma non per Kafka, viveva un rapporto

⁴⁵ Termine iberico che si riferisce alla nobiltà ereditata, non guadagnata, o alla nobiltà non titolata.

⁴⁶ Zona spagnola situata al centro del Paese con una propria tradizione folcloristica, oggi compresa nella comunità autonoma di Castiglia-La Mancha.

estremamente conflittuale con la realtà, di eterna ed irrisolvibile inadeguatezza. È probabile che Kafka rivedesse se stesso nel personaggio di Don Chisciotte, nella sua straordinaria fantasia e in quel suo desiderio di fuga dalla realtà portato così all'estremo da crearsi addirittura un mondo fantastico in cui fuggire dalle pesantezze e dalla noia del quotidiano. Penso, inoltre, che Kafka notasse una patente vicinanza tra Don Chisciotte e i protagonisti dei suoi racconti, come ad esempio lo Josef K. del *Processo*. I due personaggi condividono la sostanziale insignificanza, l'identità frammentata e l'essere intrappolati in un mondo assurdo e paradossale, incomprendibile alla razionalità umana. Sono entrambi uomini alla ricerca della propria identità mentre sono alle prese con situazioni irrazionali, che suscitano ilarità nel lettore ma anche negli altri personaggi delle rispettive opere. Ipotizzo che, per Kafka, il personaggio di Don Chisciotte rappresentasse metaforicamente la figura dell'ebreo occidentale, così oppressa e discriminata dalla dimensione del reale. Il *Westjude* era privo d'identità, anzi si presentava più che altro come un meticcio, si situava al crocevia tra più identità culturali, faticando a crearsene una di precisa e soddisfacente. Sradicato, nulla del mondo reale lo rappresentava: non l'ebraismo della Tradizione, non il cultursionismo di Brod o il sionismo, né tantomeno l'oppressiva borghesia dominante. Sia Kafka sia Alonso Quijano sono così oppressi dalla dimensione del reale e dall'impossibilità di integrarsi che sono costretti a crearsi un proprio mondo che vada oltre il reale. Kafka supporta fortemente il diritto all'immaginazione di Don Chisciotte, non lo deride per il fatto di essersi creato un mondo estraneo alla realtà. In un appunto del '17 si esprime così:

La sventura di Don Chisciotte non è la sua fantasia, bensì Sancho Pansa.

Le differenze tra il racconto di Cervantes e la sua rivisitazione kafkiana sono in ogni caso numerose e sostanziali. Certamente i due titoli, che mettono in luce i protagonisti delle due storie, sono diversi: quello originale mette al centro la figura del cavaliere, il secondo si focalizza sull'aiutante, che nel racconto kafkiano crea Don Chisciotte e gli affida i compiti da svolgere. Inoltre, si noti il rovesciamento dei rapporti tra i protagonisti. Trovo molto interessante che Kafka proponga questa prospettiva servopadrone rovesciata: il Don Chisciotte visionario protagonista è ora declassato a mero demone nato dalla fantasia di Sancho. È sempre un personaggio immaginario, ma stavolta per volontà altrui. Dunque non è più libero, ma vincolato a colui che un tempo fu suo servo. Sancho Pansa è invece definito *uomo libero*, forse l'unico uomo libero tra i

personaggi nati dalla penna di Kafka. È proprio questa la verità su Sancho. Libero dagli eccessi della vita estetica e cavalleresca, dall'essere intrappolato in ripetizioni perpetue di gesti e gesta, si gode la sua creazione. Il racconto si conclude con un'apertura all'eternità: Kafka ci informa che i due prenderanno parte a scorribande infinite. Questa immagine cristallizza il tema della ripetizione eterna, che guarda caso è proprio quella che Kierkegaard cercava.

Il racconto appena esaminato sembra essere una divertita lettura del tema della ripetizione in Kierkegaard, con analogie e varianti. Esattamente come ne *La ripetizione*, anche nel frammento kafkiano c'è una coppia, Sancho Pansa e Don Chisciotte. Una delle due figure, Sancho Pansa, ha il ruolo di suggeritore, rivestito da Constantin Constantius che ne *La ripetizione* aveva il ruolo di consigliere, escogitando piani per dividere il giovane poeta dalla ragazza di cui si era invaghito. Ma mentre Constantin crede nella ripetizione, almeno nella fase iniziale del libro, Sancho Pansa a quanto pare non l'apprezza, tant'è che incarica il suo demone, Don Chisciotte, di recitare per sempre la parte del cavaliere errante, ripetendo le avventure lette nei libri che gli offre. Nel racconto di Kafka, Don Chisciotte rappresenta dunque l'impulso all'azione; la sua esistenza però è solo apparente, non reale: egli esplica un ruolo desunto dai libri cavallereschi e realizza un progetto preciso, quello di ripetere azioni al posto di Sancho Pansa. Quest'ultimo potrebbe essere visto come un antagonista di Constantin Constantius. Sancho si propone come suggeritore di Don Chisciotte, che è una figura letteraria come il giovane amico poeta di Constantin. Ma se Constantin giudica il giovane poeta, Sancho Pansa vuole liberarsi dal peso stesso dell'interpretazione, del ruolo da svolgere, del senso da creare. Come uno spettatore e un uomo libero da qualsiasi vincolo, si gode le imprese di Don Chisciotte. Sancho Pansa ha salvato se stesso dalla vita estetica, come il giovane poeta che però si è liberato dell'amore solo per concedersi alla letteratura. Inoltre, a differenza di Constantin, Sancho Pansa non celebra l'autonomia dell'uomo religioso che riposa in sé medesimo, ma semplicemente si gode come uno spettatore la storia della vita di Don Chisciotte, della cui condotta si sente responsabile essendo il suo creatore. Kafka sembra aver letto con ironia *La ripetizione* applicando le riflessioni di Kierkegaard ad un'idea di scrittura e lettura: Sancho Pansa si salva dalla vita estetica e dai rischi della letteratura che lascia a Don Chisciotte. Al riparo dai rischi della vita estetica, dalla scrittura come dalla lettura, si gode da spettatore compiaciuto la sua creazione. Questo lo libera anche dall'onere di svolgere un qualsiasi ruolo nella vita reale che sia diverso da quello di osservatore.

È interessante riportare un altro frammento che riguarda la ripetizione scritto negli stessi mesi:

Una delle principali imprese donchisottesche, addirittura più appariscente della lotta col mulino a vento, è il suicidio. Don Chisciotte morto vuole uccidere Don Chisciotte morto; ma per uccidere gli occorre un punto vivo, un punto che ora, senza tregua ma invano, egli cerca con la spada. Così occupati, i due morti rotolano attraverso i tempi avvinti in una indissolubile capriola.

In queste righe si coglie la parabola discendente e mortifera dell'uomo estetico di Kierkegaard, che, a causa del suo narcisismo, era un morto tra i vivi. La ripetizione di eccessi estetici e di gesti inutili rendono Don Chisciotte lo zimbello del mondo e lo costringono al suicidio. Sicuramente Kafka mutuò questa immagine da Kierkegaard, il quale in *Aut Aut* (1843) affermò "tu sei come uno che muore, tu muori ogni giorno". L'esteta poteva solo dire di sé che la sua vita è una morte⁴⁷.

Nello stesso periodo, Kafka sembra aver altrove preso sul serio il concetto di ripetizione nei cosiddetti *Aforismi di Zürau*, composti nel 1917-18 nei sobborghi di Praga dalla sorella Ottila, durante un ritiro. Composti nella fase finale della sua vita, ci restituiscono la visione del mondo dell'ultimo Kafka, malato, attraverso dei frammenti. Questa scelta stilistica si deve alla debolezza via via sempre maggiore dello scrittore. Sebbene offuscato dalla tubercolosi insorta qualche mese prima, tale periodo di isolamento costituirà probabilmente il migliore della sua esistenza: infatti, l'allontanamento dalle principali minacce alla sua tranquillità (Praga, l'amore, la famiglia, il lavoro) non poté che avere un effetto rilassante sulla sua psiche. La raccolta⁴⁸ comprende diversi aforismi significativi per il nostro discorso, è quindi utile citarne alcuni.

Tutti gli errori umani sono impazienza, una prematura interruzione della metodicità, una recinzione apparente della cosa apparente.

In questo aforisma, impazienza ed errore umano vengono identificati l'uno con l'altro. Kafka sostiene che l'impazienza e il cedimento ad essa nelle quotidiane attività umane, anzi *una prematura interruzione della metodicità*, cioè di una ordinata ripetizione, siano la sistematica e primaria causa di ogni fallimento umano. Un'attività interrotta,

⁴⁷ Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene* in *Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, p. 225.

⁴⁸ Kafka F., *Aforismi di Zürau*, Adelphi, Milano, Calasso R. (a cura di), 2004.

completata a metà, per quanto magari possa essere stata cominciata bene, non potrà mai avere una qualifica di esattezza. Di conseguenza, si può cogliere il cruciale valore vitale e pedagogico che Kafka attribuisce alla pazienza: questa qualità è essenziale, nel quotidiano. Com'è naturale, l'essere umano è un soggetto emotivo che si fa prendere dalle ansie e dall'inquietudine; il fatto di cedere all'impazienza è normale ed insito nella natura umana. Lo scrittore e pensatore boemo ne è ben consapevole e non usa un tono di derisione o paternalismo riguardo a ciò, semplicemente fa un'osservazione universale e dà un'indicazione oggettiva. In questa concezione, bisogna saper cogliere l'istante, ma solo quando è il momento e non vivere per l'attimo, rifiutare insomma quella che è l'esistenza estetica descritta da Kierkegaard. Questo monito a guardarsi bene dall'impazienza richiama alla mente il concetto di ripetizione kierkegaardiano. Per il filosofo danese, infatti, come già visto nel precedente capitolo, "la ripetizione è il pane quotidiano che nutre in abbondanza", cioè riveste il prezioso ruolo di fonte di sostentamento. Tramite la ripetizione e la pazienza si può, inoltre, diventare sempre di più se stessi; senza la ripetizione, la vita umana si ridurrebbe ad un'esperienza scarna, fatta di stenti.

A repetition may be described as a self-intensifying becoming, or a becoming absorbed in its own conditions. This is how Kierkegaard describes repetition: "This is not about conquering, chasing after or grasping something, but about becoming stiller and stiller... because what is to be gained is in patience – not hidden inside it, as if it were a matter of patiently peeling away the layers of patience in order to find [the soul] at its core, but inside it in the sense that it is into patience itself that the soul, in patience, spins itself - and thereby gains patience and its soul".⁴⁹

La filosofia della vita di questi due scrittori è davvero simile: per entrambi, la ripetizione nel quotidiano sembra essere decisiva per la pienezza di una vita. Nella concezione di Kierkegaard, essa era sì difficile da raggiungere, anzi forse rappresentava solo un'ideale irraggiungibile, ma la ricompensa che poteva procurare era la felicità. Kierkegaard mise in evidenza anche il coraggio che la ripetizione richiedeva, non era un movimento immediato o banale. Nel caso di quest'aforisma kafkiano, la connessione tra mancanza di ripetizione ed errore è lampante: si può dire che quest'aspetto sia ugualmente importante in Kierkegaard.

⁴⁹ Vedi Kasgan, *Erratic Affirmations*, pp. 61 e sg. Per la citazione originale di Kierkegaard vedi invece *Ottenere l'anima nella pazienza* nei suoi *Discorsi edificanti* (1843).

Un altro aforisma intimamente connesso al principio teoretico di ripetizione viene riportato di seguito:

Il momento decisivo dell'evoluzione umana è permanente. Per questo i movimenti intellettuali rivoluzionari che dichiarano irrilevante tutto ciò che è accaduto in precedenza sono nel giusto, perché ancora nulla è accaduto.⁵⁰

Secondo Kafka, è il presente l'eterno momento in cui si giocano le sorti dell'evoluzione sociale e umana, e in tale ottica esso detiene un netto primato sia sul passato sia sul futuro. Kafka dimostra di appoggiare tutti i movimenti intellettuali rivoluzionari che dichiarano le conquiste passate "irrilevanti", consapevoli del fatto che esse sono meno significative di quelle da ottenere nel presente. Evitando sia di fossilizzarsi sui diritti ormai già conquistati, sia di fantasticare su un futuro ideale, i movimenti rivoluzionari intellettuali che "sono nel giusto" sanno che per migliorare la condizione sociale dell'umanità occorre sfruttare ogni istante, senza rifugiarsi nel ricordo delle conquiste passate o credendo che il meglio verrà da sé in futuro. Con queste parole Kafka invita ad una lotta permanente per il miglioramento della società, una lotta umana e partecipata. La spinta alla rivoluzione deve ripetersi continuamente, deve essere riattuata in ogni momento. Il presente è più importante del passato e del futuro. In questo frammento si coglie l'importanza della politica per Kafka. Sarebbe interessante analizzare il pensiero politico kafkiano, ma, non essendo il focus di questa tesi, non lo farò.

Cambiando discorso, se *La ripetizione* contiene numerose riflessioni protopsicologiche, Kafka al contrario afferma che "il mondo interiore può essere solo vissuto, ma non descritto". Il boemo rifiuta la psicologia perché, a suo dire:

La psicologia è la descrizione del rispecchiamento del mondo terreno nella superficie celeste o, più esattamente, la descrizione di un rispecchiamento come ce lo figuriamo noi, esseri impregnati di terra, perché non c'è alcun rispecchiamento, solo noi vediamo terra ovunque volgiamo lo sguardo.

Secondo l'autore praghese, la psicologia combina due elementi assolutamente estranei, quello terreno e quello celeste, che, nella realtà, di fatto si escludono a vicenda. Se,

⁵⁰ Vedi *Aforismi di Zürau*, Calasso R. (a cura di), edizione Adelphi del 2004, p. 22.

all'inizio dell'apoforisma, Kafka identifica la psicologia come quel tentativo maldestro di "descrizione del rispecchiamento del mondo terreno nella superficie celeste", gradualmente il giudizio su questa disciplina scientifica, che in quegli anni era nata da poco, dunque rappresentava un'assoluta novità anche per le menti più fini, si fa sempre più tragico. Al termine dell'annotazione, infatti, viene dichiarato che "non c'è alcun rispecchiamento". La psicologia non è altro che un'illusione. Ad un primo sguardo, potrebbe sembrare incoerente un giudizio così sprezzante sulla psicologia da parte di uno scrittore così introspettivo. Ma è necessario contestualizzare per comprendere quest'opinione. La psicologia era nata da pochissimo negli anni in cui Kafka fu attivo come scrittore ed era considerata ancora un qualcosa di sperimentale, una ricerca che interessava solo pionieri più avanguardisti come Freud. La comprensione di questa materia era ancora offuscata ed è legittimo che ci fossero dubbi attorno ad essa, sia tra il grande pubblico sia tra gli intellettuali che non lavoravano in quel campo. L'opinione dello scrittore boemo su questa nuovissima scienza può essere letta in un'ottica sincronica: i dubbi kafkiani s'inseriscono in un contesto di cautela e incertezza generali su una serie di studi che all'epoca non apparivano al pubblico con la stessa sicurezza con cui appaiono a noi oggi.

Le analogie tematiche circa la ripetizione rintracciabili tra questi due autori molto diversi sono numerose, ed è stato interessante evidenziarle.

2.4 Il *Westjude* come l'uomo estetico kierkegaardiano

"L'ebreo occidentale era prigioniero delle parole e ne era anzi posseduto a tal punto da trasformare in parola la sua intera esistenza"⁵¹. Così scrive Baioni (1984), sintetizzando il giudizio sprezzante che Anton Kuh (1890-1941)⁵², saggista ebreo austriaco, formulò sull'asfissiante condizione estetico-esistenziale vissuta da Kafka in prima persona, quella del *Westjude*. Costui, ebreo occidentale di lingua tedesca intrappolato nella Praga del primo Novecento, era insignificante ed invisibile agli occhi della cultura dominante praghese di lingua ceca o austriaca e di religione cristiana. Kafka, discriminato socialmente, s'immerse nella letteratura perché era una delle pochissime

⁵¹ Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene in Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, Einaudi, Torino, 1984, p. 208.

⁵² Cfr. Kuh A., *Juden und Deutsche*, 1921, pp. 32, 37, 47-8, 110-1.

strade, forse l'unica, che gli erano concesse: voleva salvarsi, e salvare la sua generazione, dimostrando di avere talento letterario. Tentò disperatamente di mimetizzarsi nella cultura dominante, assorbendone i temi letterari in voga e riproducendo per imitazione le idee che leggeva, come ad esempio quelle del filosofo danese, in un gioco estetico divertito, ironico ed autocompiaciuto di parole e forme, evidentissimo negli ultimi frammenti kafkiani poc'anzi analizzati, soprattutto ne *La verità su Sancho Pansa*, in cui il celebre capolavoro cervantino viene mescolato ad alcuni influssi di ripetizione kierkegaardiana. La stessa scelta di usare la forma del frammento testimonia una ricerca estetica assoluta, esasperata, portata all'estremo negli ultimi anni di vita. Oppure, molto più semplicemente, era concretamente dovuta alla stanchezza e alla malattia.

Questo gioco d'imitazione procurava dei grossi rischi all'intellettuale dell'assimilazione, che infatti da anni veniva dipinto come un Tartuffe⁵³ e un *menteur*, un impostore e un bugiardo dalla stampa sionista, dalla propaganda antisemita e da alcuni intellettuali come Kuh. Per usare le parole di Baioni, il *Westjude* era "l'osservatore, il giudice, l'interprete senza legittimazione, che aveva carpito ai *goim*⁵⁴ la loro lingua e la loro cultura e viveva ora, come scriveva Anton Kuh, la sua assurda esistenza di uomo delle parole e delle forme, consumato dall'angoscia della domanda ebraica per antonomasia: ci si può fidare delle parole?"⁵⁵. Eternamente curioso, l'intellettuale dell'assimilazione voleva trasformare in parola la sua intera esistenza, tuttavia, in modo tipicamente ebraico, non si fidava delle parole. Era un parassita, caduto, come il poeta di Kierkegaard, nella trappola delle parole, della letteratura, dell'estetica. Una creatura grottesca, caricaturale, nevrotica, depressa, priva d'identità. Un clown, un attore incapace di sentimento e profondità filosofica. Lo stesso Kafka aveva assorbito per osmosi quest'immagine di sé come una creatura deforme, incapace di produrre nuove idee e valori, dall'intelletto difettoso, meramente ricettivo e mimetico. Era arrivato persino a scrivere a Felice Bauer: "Io non sono un essere umano"⁵⁶.

Il *Westjude*, per il solo desiderio di piacere e piacersi, sapeva assumere tutte le forme dei popoli che lo ospitavano sino a storpiarsi e a smarrire nell'oblio la memoria della propria identità, esattamente come il poeta di Kierkegaard era disposto a dimenticare

⁵³ Appellativo derivante dall'eponima commedia del drammaturgo francese Molière (1622-1673), rappresentazione satirica della nobiltà francese seicentesca, avente come protagonista Tartuffe, che vive sotto la maschera della devozione religiosa per il padrone di casa, ma solo per trarne vantaggio e sedurre la moglie. Il padrone ci casca, ma alla fine Tartuffe viene arrestato. Da allora, il nome "Tartuffe" indica per antonomasia un impostore.

⁵⁴ *Goim* in ebraico significa "stranieri, non ebrei".

⁵⁵ Cfr. Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene* in *Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, p. 210.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 228-9.

le angosce della vita solo per godere della contemplazione del mondo ridotto ad una bella immagine. Kafka sapeva essere proteiforme come il dongiovanni o il Klamm del suo *Castello*. Memoria e oblio si univano in lui, come anche nel poeta di Kierkegaard, a proposito del quale il danese aveva scritto che “ricordarsi in modo poetico è, a ben guardare, dimenticare”⁵⁷.

Questo “Narciso ebraico”⁵⁸ che al contempo si disprezzava e si venerava, viveva nel mondo senza appartenervi. Era immaturo ed assolutamente estraneo alla realtà. Dedicandosi in solitudine al solo piacere estetico e letterario, la sua vita era come una morte, perché costui era incapace di relazioni serie, di amare e di essere amato. Il suo tempo, soprattutto quello di Kafka, era tutto dedicato alla scrittura. Non viveva, ma si guardava vivere. Era rinchiuso nella sua cella di parole. Il *Westjude* coincide allora con il poeta de *La ripetizione*, che ama il ricordo della donna anziché credere nella ripetizione quotidiana, e con il dongiovanni di *Aut-Aut*, il quale, animato da una follia autodistruttiva fatta di fantasia e riflessione insieme, lo costringe a doversi creare in ogni istante le condizioni esteriori del godimento, e, quindi, ad amare solo le proprie abilità truffaldine e se stesso narcisisticamente⁵⁹. Il danese aveva infatti scritto dell’esteta, in *Aut-Aut*, che costui moriva ogni giorno e che la sua vita era una morte⁶⁰.

La vera natura del *Westjude*, di Kafka e dell’esteta kierkegaardiano risiede nella familiarità con la morte e nell’incapacità di amare. Kafka vide in Kierkegaard il giudice dell’esteta e colui che aveva mostrato chiaramente l’importanza di accettare l’aut-aut tra vita estetica ed etica. Il boemo recepì questo messaggio al punto tale da scrivere in un’annotazione del febbraio ‘18 che tirarsi indietro rispetto ai dolori del mondo è forse l’unico dolore che si può evitare⁶¹. Franz aveva capito che se c’era una cosa che si poteva scegliere questa era quella di evitare il dolore e la noia di una vita estetica ed apparente. Un’immersione autentica e totale nel mondo comportava anche accettarne tutti i dolori, certo, ma questi dolori erano naturali, vibranti, vividi: significavano essere vivi.

Dunque, Kafka sapeva che la via solitaria della letteratura era suicida e gli impediva di amare ed essere amato autenticamente. Ma non poteva tirarsi indietro rispetto al suo compito importantissimo, che poteva rivelarsi salvifico per la sua generazione, quella degli ebrei di lingua tedesca nati negli anni Ottanta dell’Ottocento. In una lettera a

⁵⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁶¹ *Ibid.*, p. 223.

Max Brod del 25 dicembre 1917, commentò così il suo congedo definitivo da Felice: “Ciò che devo fare, posso farlo solo in solitudine: fare chiarezza sulle ultime cose. L’ebreo occidentale non ha a questo riguardo le idee chiare e non ha il diritto di sposarsi. Qui non ci possono essere matrimoni”⁶². Freddo e risoluto, Kafka vuole creare un mondo di verità tramite la letteratura, e deve perciò allontanare il matrimonio, la primaria fonte di distrazione per l’intellettuale della *westjüdische Zeit*, che non apparteneva alla comunità ma era l’unico che poteva pretendere di salvare la propria generazione, imprigionata in un’alienazione umana e morale. Quella di creare un mondo di verità in solitaria tramite la letteratura era la soluzione finale per sfuggire alle autorità e restituire, grazie a metafore concrete e vivide, la propria condizione di oppresso all’eternità, ai posteri. Circa la sua condizione di oppresso, Kafka confessò in una lettera del 16 novembre del 1920 a Milena Jesenská (1896-1944) che essere un ebreo occidentale significava non avere passato, presente, ma neanche futuro, tempi sottrattigli dalla propaganda antisemita che doveva riprendersi da solo.

Creare un mondo puro, vero ed incorrotto sul foglio, elevare la propria vita a letteratura e consegnarla all’eternità, cosicchè i lettori potessero riviverla ripetutamente: questo era il sogno del Kafka esteta. Ma, come già detto, l’atto della creazione letteraria e poetica comportava in sé dei rischi, al pari della vita estetica tratteggiata da Kierkegaard. Così come il danese giudicava la vita dell’esteta una morte quotidiana, allo stesso modo Kafka sapeva che isolarsi per trasformare l’esistenza in parole equivaleva al morire. Anziché vivere per il presente, lo scrittore, isolato dalla comunità, viveva per l’eternità. Era un morto tra i vivi che, esattamente come il Don Chisciotte del frammento analizzato prima, non trovava nemmeno un punto vivo per commettere il suicidio. Ma Kafka, astuto proprio perché le condizioni socio-culturali glielo imponevano, sa bene che deve liberarsi dei rischi mortiferi della vita estetica. Da una prospettiva più speranzosa, Kafka, imprimendo le proprie parole sul foglio, si è liberato del peso della letteratura, consegnandolo alla ripetizione eterna. Questa è la positiva metafora della creazione poetica di Sancho, l’unico *uomo libero* tra i personaggi kafkiani, perché ha affibbiato il peso e i rischi dell’eterno ripetere estetico a Don Chisciotte.

Anche le storie dei celebri Josef K. e K. possono essere lette in un’ottica di letteratura ed eternità, ma per questi due non c’è assolutamente libertà, perché Kafka qui è intrappolato nel tentare di dimostrare alle autorità e ai posteri che la propria colpa

⁶² *Ibid.*, p. 211.

estetica della letteratura in realtà non è una colpa (si veda il *Processo*), oppure che la sua ambizione di ricerca letteraria è legittima e merita di essere assimilata alla cultura dominante (si veda il *Castello*).

Kafka sentiva sulla propria pelle il peso della letteratura, delle parole, della forma, e sapeva, con fine astuzia, unire memoria e oblio. Chi meglio di lui conosceva i rischi della vita estetica? A quanto pare Kierkegaard, che aveva intuito proprio l'identità di estetica e morte pur non avendo vissuto la condizione marginale di *Westjude*. Anzi, il danese ricopriva una posizione culturale dominante, dal momento che era un membro borghese della Golden Age. Forse proprio per questo conosceva i rischi della vita mondana. La sua immagine demistificante del poeta, che nell'Ottocento era considerato una figura sacra, è senza precedenti, originalissima e personalissima⁶³. Probabilmente era stata ricalcata su di sé, sulla noia e sulla solitudine della vita di scrittore.

Ma colui che più di tutti ha dimostrato di sapersi liberare degli eccessi della vita estetica è Sancho Pansa. Kafka ha condensato in questo personaggio tutta la libertà di cui lui non disponeva. E, in tal modo, ha restituito anche brillantezza e dignità umana ad un personaggio letterario passato alla storia come limitato nell'intelletto e per questo troppo spesso bistrattato.

Questo gioco perfetto e ripetuto di parole che tanto divertì e fece disperare Kafka e Kierkegaard ha consegnato all'eternità figure enigmatiche destinate a sbigottire per sempre i lettori, che continuamente ed invano ne cercano il significato. E forse per entrambi la ripetizione non va cercata in luoghi metafisici, ma sta proprio qui, sul foglio, nel gesto della lettura e della scrittura elegantemente cristallizzato nell'eternità, in breve: nel gioco della letteratura.

⁶³ *Ibid.*, p. 222.

Considerazioni conclusive

In conclusione, si può affermare che l'influenza della lettura del '17 de *La ripetizione* kierkegaardiana sugli ultimi frammenti del '17-'24 dello scrittore boemo è evidente. I temi principali che Kafka assorbì e riprodusse riguardano i rischi della poesia e della vita estetica, la ripetizione come soluzione esistenziale ottenibile solo nell'eternità, la vita come ricordo poetico che conduce all'oblio, la ripetizione come gesto quotidiano e paziente, l'attualizzazione dell'eternità tramite la letteratura. Ma anche lo stesso stile giocoso, ironico ed eclettico del filosofo danese. L'unico aspetto che il boemo non apprezzò della filosofia kierkegaardiana fu l'idea di ripetizione/ripresa religiosa ottenibile tramite quel salto nella fede assurdo, solitario, silenzioso ed incomunicabile, di cui sono capaci solo il Giobbe pazientissimo de *La ripetizione* e l'"Abramo delle nuvole"⁶⁴ di *Timore e tremore*, figure perfette, metafisiche, per nulla umane o vibranti. Infatti, nemmeno Constantin e il poeta de *La ripetizione*, che hanno un rapporto estetico con il mondo, ne sono capaci. E, a quanto pare, neppure lo stesso Kierkegaard, almeno negli anni de *La ripetizione*. Kafka, che pure apprezzava la solitudine, ma solo quella della letteratura, vide in questo salto nell'assurdo troppa eccezionalità, presunzione, solipsismo ed egoismo. Ma condivideva comunque l'idea kierkegaardiana di ripetizione come elemento ascetico emergente alla fine del libro.

Leggendo Kierkegaard, la ripetizione risulta contraddittoria e indefinita nel suo significato. Secondo Boven (2018), questo effetto è voluto dall'autore perché la ripetizione è una categoria esistenziale, soggettiva: è il singolo lettore a decidere come declinarla. Ma nei diari il danese dichiarò quest'opera stravagante e filosoficamente irrilevante, quindi si presume che l'abbia scritta per divertimento, come esercizio estetico, divertito e divertente. Lo stile di Kierkegaard non aveva grandi significati dietro: semplicemente, il danese si compiaceva nella scrittura, nel piacere estetico, nel nascondersi dietro la maschera misteriosa dello pseudonimo. Il filosofo danese godeva della letteratura in modo narcisistico come il *Westjude*. Se *La ripetizione* non ha un significato logico è perché fu scritta per il solo piacere dell'avventura letteraria e dell'emotivo flusso di coscienza. Kierkegaard non la scrisse a favore dell'idea, della filosofia, del sistema, della ragione. D'altronde, l'*esperimento psicologico* del sottotitolo era un indizio in questa direzione.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 219.

Inizialmente la ripetizione viene descritta come il pane quotidiano, come qualcosa di antitetico al nuovo, elemento che annoia, e come una figura che dona profondità alla vita. Qui la ripetizione sembra essere l'allegoria della vita etica, di cui il danese aveva capito il valore liberatorio già in *Aut-Aut*. Kafka apprezzò l'idea di ripetizione kierkegaardiana come pazienza, affermando qualcosa di simile in un aforisma sopra analizzato. Al contrario, la vita dell'esteta, che ne *La ripetizione* è rappresentata dal poeta ma direi anche da C. C., per il danese equivale ad una trappola di parole, ad una finzione, alla perdita della propria identità, e, dunque, alla morte. Il poeta, che vuole cristallizzare il mondo in un'immagine e amare il ricordo, è condannato all'infelicità e all'oblio perché non vive. C. C., che consiglia la ripetizione come elemento profondo, cede troppo spesso al fascino della vita estetica, consigliando al giovane poeta di avere "elasticità ironica" e di fingere un tradimento per riottenere la donna, e cedendo anche all'amore del ricordo e delle sensazioni a Berlino, che gli provocano straniamento e gli fanno dichiarare impossibile la ripetizione. Insomma, Kierkegaard ne *La ripetizione* è ben consapevole dell'importanza di una ripetizione profonda, che sia quotidiana o religiosa, e che la vita estetica provoca dolore e noia; tuttavia, in quest'opera egli oscilla tra vita estetica, etica e religiosa.

Kafka comprese appieno i rischi indicati dal danese sulla vita estetica, sull'osservazione che rende tristi, sul ricordarsi poeticamente che vuol dire dimenticarsi, sull'amore del ricordo che rende infelici, sull'identità tra memoria e oblio. In quanto *Westjude*, Kafka visse infatti in una cella estetica e tutte queste cose sulla propria pelle. La condizione suicida dell'esteta kierkegaardiano, morto tra i vivi, emerge chiarissima nell'immagine del Don Chisciotte kafkiano avvinghiato su se stesso, destinato ad una capriola eterna in cerca di un punto vivo per uccidersi. Don Chisciotte si è ridotto così perché deve sopportare il fardello estetico della letteratura e il peso della ripetizione eterna. Questa drammatica condizione è anche la stessa dell'intellettuale della *Westjüdische Zeit*, un imitatore proteiforme senza identità che si compiace narcisisticamente delle proprie creazioni ignorando le angosce della vita da una posizione distaccata e mortifera.

Se non si è in grado compiere doppi movimenti religiosi, come dichiara C. C. di sé e del poeta, oppure non si sa fingere come il dongiovanni, non resta che dedicarsi alla letteratura, come fanno Kierkegaard, C. C., il poeta, Kafka e Sancho Pansa. Rispondendo all'interrogativo ebraico per eccellenza richiamato da Kuh e Baioni, ci si può fidare solo

delle parole della letteratura, quelle messe per iscritto da brillanti prosatori come Kafka e Kierkegaard, non volanti ma stampate sulla carta dell'eternità.

Forse, la vera ripetizione è quella fatta di gesti, di forme e di parole, ed è ottenibile solo tramite la letteratura, sul foglio, in solitudine, lontano dalla distrazione del matrimonio, rifuggita da entrambi gli scrittori in esame. Sia Kafka sia Kierkegaard furono scrittori molto ironici ed estetici, legati alla forma e alle parole, più che al significato. Si può asserire che la ripetizione per loro non è un concetto serio, quanto piuttosto un gioco, un rituale. Questo fatto non va assolutamente inteso come mancanza di profondità filosofica: il punto della questione non è questo. Al contrario, questo gioco formale è indice di estremo talento letterario da parte di entrambi.

Allora, l'enigma che si addensa nelle pagine de *La ripetizione* è lo stesso de *La verità su Sancho Pansa*. La ripetizione sta nel doppio gioco estetico della letteratura, nella scrittura e nella lettura. L'arte dello scrivere consiste nel ripetere parole e nel cristallizzarle perfettamente sulla pagina una dopo l'altra, donandole all'eternità. L'arte del leggere consiste nel dialogare con le menti del passato, assimilarne le idee e magari ripeterle nella scrittura, in un circolo eterno, possibilmente virtuoso. La letteratura è la vera ripetizione ottenibile nell'eternità: Sancho Pansa l'aveva capito.

Bibliografia

Baioni G., *Descrizione di una lotta in Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano, prima ed. 1962 - terza ed. 1980, pp. 11-48.

Baioni G., *Prometeo e il silenzio delle Sirene in Kafka. Letteratura ed Ebraismo*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 231.

Boven M., *A Theater of Ideas. Performance and Performativity in Kierkegaard's Repetition in Kierkegaard, Literature, and the Arts*, Ziolkowski E. (edito da), Northwestern UP, Evanston (Illinois), 2018, pp. 115-129.

Brod M., *Franz Kafka*, Mondadori, Milano, 1956; edizione originale: *Franz Kafka, eine Biographie* (1937), Prag, Mercy Sohn.

Darrow R. A., *Kierkegaard, Kafka, and the Strength of "The Absurd" in Abraham's Sacrifice of Isaac*, Dayton (Ohio), Wright State University, 2005.

Kafka F., *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi* (1917-24), Milano, Feltrinelli, Lavagetto A. (a cura di), 1994, pp. 38-45 e 358-9.

Kafka F., *La verità su Sancho Pansa*, tratto da *Il messaggio dell'imperatore*, Milano, Adelphi, 2023; traduzione italiana di *Die Wahrheit über Sancho Pansa* (1917), pubblicato postumo nel 1931.

Kafka F., *Lettere a Milena* (traduzione italiana di *Briefe an Milena 1920-23*, prima edizione a cura di Willy Haas, Frankfurt am Mein, S. Fischer, 1952), Milano, Mondadori, Masini F. (a cura di), edizione 2017 ristampata nel 2023.

Katz M., *Rendezvous in Berlin: Benjamin and Kierkegaard on the architecture of repetition*, in *The German Quarterly*, Wiley Online Library, The American Association of Teachers of German, Baer H. and Schutjer K., 1998.

Kierkegaard, S. *La ripetizione*, BUR rizzoli, Borso D. (a cura di), Milano, 2021. Edizione originale danese: *Gjentagelsen*, København, Reitzel, 1843.

Mooney E. F., *Repetition: Getting the world back in* in *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Hannay A. e Marino G. D. (edito da), Cambridge UP, New York, 1998, pp. 282-307.

Mooney E. F., *Kierkegaard's Disruptions of Literature and Philosophy. Freedom, Anxiety, and Existential Contributions in Kierkegaard, Literature, and the Arts*, 2018, pp. 55-69.

Morgan B., *Philosophy in Franz Kafka in Context*, Cambridge UP, New York, Duttlinger C. (edito da), 2017, pp. 191-9.

Pattison G., *The Bonfire of the Genres. Kierkegaard's Literary Kaleidoscope in Kierkegaard, Literature, and the Arts*, 2018, pp. 39-53.

Poole R., *The unknown Kierkegaard: Twentieth-century receptions in The Cambridge Companion to Kierkegaard*, 1998, pp. 48-75.

Sitografia

Ecatti D. (2012). *La verità su Sancho Panza*, <https://www.sulromanzo.it/blog/la-verita-su-sancho-panza>, consultato il 15.04.2024.

Liguori R. (2018). *La ripetizione di Kierkegaard: un esperimento psicologico*, <https://www.lachiavedisophia.com/la-ripetizione-kierkegaard-un-esperimento-psicologico/>, consultato l'11.04.2024.

Vittorio M. (2020). *Esistere è ricordare? Sul concetto di ripetizione in Kierkegaard*, *Esistere è ricordare? Sul concetto di ripetizione in Kierkegaard | Massimo Vittorio | Eticamente*, consultato il 16.07.2024.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la mia relatrice, la professoressa Roberta Malagoli, per la libertà e per la pazienza con cui mi ha accompagnata nella scrittura di questa tesi; la Sua curiosità per la ricerca ha acceso in me nuovi stimoli e mi ha permesso di guardare l'ambiente accademico in una nuova luce. A questi ringraziamenti, aggiungo quelli ai miei familiari, specialmente alle mie due nonne, che mi hanno sostenuta con cura e leggerezza nel mio percorso triennale. E a Lucia B., che mi ha sempre supportata.