



# ExtraTerritorial Literatures

a cura di Roberta Malagoli

PADOVA  
**UP**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S



1222-2022  
800  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Prima edizione: 2022 Padova University Press

Titolo originale: *ExtraTerritorial Literatures*. Strategie narrative della Science Fiction

© 2022 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press  
Impaginazione: Padova University Press

ISBN 978-88-6938-321-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

***ExtraTerritorial Literatures.***  
***Strategie narrative della Science Fiction***

a cura di  
Roberta Malagoli

PADOVA  
**UP**

## Franz Kafka e la leggenda del golem. A proposito di un frammento del 1916

Roberta Malagoli

*Università di Padova*

La storica mostra sul golem del Musée d'art et d'histoire du Judaïsme di Parigi del 2017, *Golem. Avatars d'une légende d'argile*<sup>1</sup>, ha ricostruito la secolare evoluzione della leggenda ebraica dell'antropoide d'argilla dalle più antiche origini alla sua fortuna moderna nella fantascienza globale, come supereroe, cyborg o *revenant* letterario. In ogni sua variante, arcaica o futuribile, il golem non può esistere senza il suo creatore. Il gesto artigianale con cui all'argilla inanimata viene data forma umana si potenzia nella formula magica o mistica che a quella massa dà vita. Frutto di un sapere occulto, mistico e al contempo scientifico, sul pericoloso confine con la *hybris* umana che mira a carpire la chiave dell'origine dell'universo, la magia che anima il golem emula l'atto divino della creazione di Adamo<sup>2</sup>. La formula stessa che gli dà vita è legata alla lingua sacra, e alla Bibbia. Il golem è fatto a immagine e somiglianza del suo creatore, pur non condividendone la libertà, la capacità di riprodursi, o di parlare. La sua identità è relegata in ben precisi confini dal *telos* della sua vita apparente: servire o difendere. Frutto di un atto di creazione, e al tempo stesso di mera

<sup>1</sup> Ada Ackerman (éd.), *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, Hazan-Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris 2017. Il catalogo, verso il quale questo saggio ha molti debiti, propone anche un'utile selezione della sterminata bibliografia sulla leggenda del golem.

<sup>2</sup> Sul rapporto fra golem e Genesi, cfr. Moshe Idel, *Golems and God. Mimesis and Confrontation*, in *Mythen der Kreativität*, hrsg. von Oliver Krueger, Refika Sariönder, Annette Deschner, Lembeck, Frankfurt a. M. 2003, pp. 224-268.

produzione, modellato da terra o creta, svolge un lavoro, come servo, o protettore. A differenza dei suoi eredi, i robot, è privo dell'attributo della serialità: rimane unico. Come massa inerte che può essere risvegliata nel momento del bisogno, o del pericolo, attraversa i secoli. È vincolato al tempo della *Genesis*: il suo creatore lo deve riportare allo stato inorganico per lo *shabbat*<sup>3</sup>, per rispetto verso il giorno di riposo che celebra l'ordine del creato. Se questo limite non viene rispettato, il golem diventa una minaccia per la comunità e riporta il caos nella creazione. Da servo, o difensore, si trasforma allora in mostro. Il fascino della leggenda deve molto proprio all'instabile legame fra creatore e creatura<sup>4</sup>: il golem apprende, imita a sua volta il creatore, desidera, si ribella, rompe infine il vincolo di dipendenza. Al contrario, il creatore si rispecchia in lui, si esalta nel gesto di animarlo, si spaventa quando ne perde il controllo, e non può far altro che togliere di nuovo la vita alla propria creazione. Fin dalle sue origini moderne, la leggenda del golem si presta a riflettere il rapporto fra artista e opera d'arte, fra tecnica e prodotto. Attribuisce un'aura di mistero e genialità all'ispirazione artistica, benché al tempo stesso demistifichi l'atto creativo come mero sapere tecnico, intrinsecamente fallace. In modo inverso, almeno a partire dal primo Ottocento, esprime la profana attrazione per le potenzialità della tecnica, e il timore per le conseguenze sinistre di ogni suo abuso<sup>5</sup>.

Con il romanticismo tedesco, nell'*Isabella d'Egitto* (1812) di Achim von Arnim, noto e improbabile esempio di ibridazione di vicende storiche e fantastiche, il golem si fa sosia, doppio inautentico e specchio inaffidabile dell'interiorità<sup>6</sup>. Nel suo altrettanto celebre romanzo sul golem del 1914, ambientato nel ghetto di Praga, Gustav Meyrink, erede della tradizione romantica, trasforma l'inquietante antropoide nell'ipostasi del passato che ritorna e nel doppio in cui si rispecchiano le inquietudini dell'anima. L'originaria fisionomia ottocentesca della leggenda del golem muta, senza che ne vada smarrito del tutto il rapporto speculare

<sup>3</sup> André Neher, *Somiglianze e differenze*, in A. Neher, *Faust e il Golem. Realtà e mito del Doktor Johannes Faustus e del Maharal di Praga*, Sansoni, Firenze 1989 (ed. or. *Faust et le Maharal de Prague. Le mythe et le réel*, PUF, Paris 1987), p. 31 s. Allo stesso capitolo del saggio di Neher si rimanda per un'analisi comparata della leggenda del Faust e della leggenda del golem.

<sup>4</sup> A. Neher, *Giobbe allo specchio della cibernetica*, in A. Neher, *Faust e il Golem*, cit., pp. 119-120.

<sup>5</sup> Michel Faucheux, *Golem-Machine*, in A. Ackerman (éd.), *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, cit., pp. 114-129.

<sup>6</sup> Emily D. Bilsky, *Artistes faiseurs de golems, artistes faits golems*, ivi, pp. 86-107.

con la creazione ovvero produzione dell'opera d'arte. Il gioco di derivazione romantica con la fragilità del soggetto, con l'immagine riflessa di un'interiorità sempre più instabile fa prevalere la visione sulla coerenza del racconto. Il golem di Meyrink rimane l'icona opaca della costruzione fittizia dell'io, palcoscenico di altre vite, di altre identità e di altri tempi.

Accanto al filone romantico-visionario della fortuna del golem, da Arnim a Meyrink, la leggenda ebraica conosce una evoluzione specifica nella cultura ebraica europea. Dagli anni Trenta dell'Ottocento la storia del golem si lega a Praga, rimanendo da quel momento un motivo ben presente nella letteratura ebraica praghese, e in generale austroungarica, basti pensare a scrittori ebrei contemporanei di Kafka, come Egon Erwin Kisch e Arthur Holitscher<sup>7</sup>. Al contempo, in seguito all'acuirsi di vecchie e nuove forme di antisemitismo, in particolare dopo le accuse di omicidio rituale che dagli anni Ottanta dell'Ottocento, a partire dall'Ungheria, si diffusero in Europa centro-orientale, dalla Polonia alla Boemia<sup>8</sup>, il golem praghese diventa il protagonista di molti racconti ebraico-orientali, trasformandosi da servo in difensore del ghetto<sup>9</sup>.

Nello stesso periodo in cui la leggenda evolve e assume nuovi significati, i film sul golem di Paul Wegener, girati tra il 1914 e il 1920, all'epoca della breve ma straordinaria stagione del cinema muto, celebrano la magia del cinema e la duplicazione della vita e delle identità sullo schermo, in un vero e proprio caleidoscopio di citazioni dalle varianti del racconto<sup>10</sup>. Grazie al cinema il golem diventa una figura del modernismo, e Praga la topografia di un fantastico d'avanguardia.

Proprio mentre avviene questa complessa metamorfosi della leggenda, Franz Kafka scriverà l'unico testo ad essa esplicitamente dedicato, nei *Diari* dell'aprile del 1916<sup>11</sup>. Benché cancellato dall'autore, il frammento sull'antropoide d'argilla illumina il ruolo che la storia del golem praghese ha svolto nella poetica di Kafka durante e dopo gli anni della Prima guer-

<sup>7</sup> Cfr. Edan Dekel, David Gantt Gurley, *How the Golem Came to Prague*, «Jewish Quarterly Review», 2013, CIII, 2, pp. 241–258 e Cathy S. Gelbin, *The Golem Returns: From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808-2008*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, p. 79 s.

<sup>8</sup> Sulle accuse di omicidio rituale dagli anni Ottanta dell'Ottocento cfr. Hillel J. Kieval, *Neighbors, Strangers, Readers: The Village and the City in Jewish-Gentile Conflict at the Turn of the Nineteenth Century*, «Jewish Studies Quarterly», 2005, XII, 1, pp. 61-79.

<sup>9</sup> Si veda G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., p. 67 s.

<sup>10</sup> Su G. Meyrink e P. Wegener cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 97-114.

<sup>11</sup> Franz Kafka, *Tagebücher: Apparatband*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller, M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, pp. 377–378.

ra mondiale, in seguito al crollo dell'Impero austroungarico, nell'ambito di una riflessione dello scrittore sul tramonto del soggetto, sull'identità ebraico-tedesca e sugli spazi della letteratura nella cultura multimediale del primo Novecento. In questa sede si potrà fare soltanto un accenno all'uso letterario della leggenda in altri racconti di Kafka<sup>12</sup>, di cui l'esempio più noto è senza dubbio, nella *Metamorfosi* (1912), il golem-insetto evocato da Gregor per difendersi dall'ostilità della famiglia. Si vuole privilegiare il contesto nel quale la leggenda del golem, legata a Praga, emerge come figura di mediazione tra cultura ebraica e mondo non ebraico, con un accento sempre più forte, grazie al cinema, sul ruolo dell'immagine nella costruzione sociale del pregiudizio. Frutto di una reazione allo sguardo ostile degli altri, il golem diventa per un altro verso forma ed espressione positiva dell'identità del suo creatore, e della sua stessa esistenza. In Kafka, come si vedrà, il golem sarà sempre protettore di un confine, tra testo e immagine, tra letteratura e mondo, tra scrittura e vita.

### 1. Il golem lascia il ghetto

Nell'inverno del 1913, nel quarto numero del mensile lipsiense «Die Weißen Blätter», una delle più significative riviste dell'espressionismo tedesco, uscirono i primi capitoli del romanzo *Il golem (Der Golem)* dello scrittore viennese Gustav Meyrink. La serie si protrasse fino all'estate del 1914, alle soglie del primo conflitto mondiale. Nella sua esoterica rievocazione di una Praga medievale, Meyrink dava voce alla propria passione per l'occultismo, a lungo coltivata negli anni trascorsi nella capitale boema. La leggenda dell'antropoide d'argilla, portato in vita con una formula magica dalla maestria di Rabbi Löw, nel XVI secolo, sotto il regno di Rodolfo II, rimaneva sullo sfondo di una storia fantastica di vite antecedenti, sdoppiamenti di identità e saperi mistici, ambientata nel vecchio quartiere ebraico di Praga tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento<sup>13</sup>. Il golem è, nel romanzo, la materializzazione di una diversa percezione del tempo. La sua comparsa scardina ogni trentatré anni l'ordine temporale, confondendo presente e passato. Il narratore, in visita a Praga, dove il vecchio ghetto è stato ormai ammodernato, ripercorre così una vita pre-

<sup>12</sup> Si rimanda al saggio di Edan Dekel, David Gantt Gurley, *Kafka's Golem*, in «The Jewish Quarterly Review», autunno 2017, CVII, 4, pp. 531-556, con ampia bibliografia.

<sup>13</sup> Sul romanzo di Meyrink, cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 97-115. Alexander Schüller, *Die Prager deutsch-jüdische Literatur*, in Hans Otto Horch (Hrsg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, De Gruyter-Oldenbourg, Berlin-München-Boston 2015, pp. 325-361, qui pp. 338-341 [<https://doi.org/10.1515/9783110282566-021>].



cedente, quella dell'incisore di gemme Athanasius Pernath, non ebreo, al pari dell'autore. Reduce dal manicomio, Pernath, dopo l'incontro con il misterioso golem, un evento presentato come una vera e propria iniziazione alla scoperta di sé, si innamorerà dell'ebrea Miriam, figlia del cabalista Hillel<sup>14</sup>. L'incontro con l'altro, con la donna ebrea, non è però che una visione indotta dal ritorno del golem. La ripubblicazione del romanzo in volume nel 1915, per l'editore Kurt Wolff, fu un notevole successo di pubblico, cui molto contribuirono le litografie dell'illustratore boemo Hugo Steiner-Prag<sup>15</sup>. Già noto per le immagini cupe di un'edizione degli *Elisir del diavolo* (*Elixiere des Teufels*) di E.T.A. Hoffmann, Steiner-Prag conferì al golem praghese tratti esotici e inquietanti, che lo collocavano nella tradizione del fantastico romantico, di cui in ogni caso faceva già parte<sup>16</sup>.

In quegli stessi anni, tra il 1914 e il 1920, Paul Wegener, già noto come attore del *Deutsches Theater* di Max Reinhardt, ma anche come protagonista e sceneggiatore dello *Studiante di Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), in cui Praga, di nuovo, è teatro di una vicenda fantastica di sdoppiamento e magia, girò tre film in cui impersonava il golem praghese, che da quel momento in avanti rimase associato alla sua fisionomia orientaleggiante e alla sua corporatura imponente, entrando di diritto nella storia del cinema muto. Del primo dei tre film, *Il golem* (*Der Golem*), girato nel 1914 e uscito nel gennaio del 1915, sono rimasti pochi frammenti. Ne è invece nota a grandi linee la storia<sup>17</sup>: durante i lavori per la costruzione di una fontana viene scoperta in una volta sotterranea la statua del golem, che finisce nel negozio di un rigattiere ebreo, Aaron, cui uno studioso ridotto in povertà ha nel frattempo venduto un libro esoterico. Aaron lo legge e vi trova le istruzioni per animare il golem che, una volta portato alla vita, deve vegliare sulla figlia del mercante, innamorata di un conte cristiano.

<sup>14</sup> Sull'impianto esoterico del romanzo e sul golem come doppio spirituale, cfr. Sibylle Höhne, *Phantastische Literatur*, in *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*, hrsg. von Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg, Metzler, Springer, Stuttgart 2017, pp. 384-385.

<sup>15</sup> Sui disegni di Steiner-Prag, e sulle tavole che Alfred Kubin aveva in un primo tempo creato per *Il golem* di G. Meyrink cfr. Veronika Schmeer, *Inszenierung des Unheimlichen: Prag als Topos – Buchillustrationen der deutschsprachigen Prager Moderne (1914-1925)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2015, pp. 79-80.

<sup>16</sup> Sulla presenza della leggenda del golem nel romanticismo tedesco, sul racconto di Achim von Arnim, *Isabella von Ägypten* (1812) cfr. di nuovo G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., soprattutto pp. 28-36.

<sup>17</sup> Cfr. Maya Barzilai, *The Golem, How He came into the World*, Camden House, Rochester, NY 2020, p. 10 e dal sito *Filmportal.de* una pubblicità dell'epoca (Werbeanzeige Projektions-A.-G. Union, *Der Golem*, <https://www.filmportal.de/node/12125/material/1196440>).

Il golem non è però soltanto un automa. Prova sentimenti per la fanciulla e, in un'ultima scena in cui semina terrore a una festa del conte, insegue gli amanti fino in cima a una torre. La figlia del rigattiere riesce a togliere l'amuleto al gigantesco golem che, ormai inerme, viene buttato giù dalla torre e ridotto in frantumi. Del golem, alla base della torre, rimangono soltanto blocchi di pietra. Nel finale, Aaron raggiunge gli amanti dopo lo sventato pericolo e si riconcilia in un abbraccio corale con la figlia e il suo amore cristiano.

Nel film, girato in esterni non a Praga, ma in una cittadina della Bassa Sassonia, lo sceneggiatore Henrik Galeen recita nel ruolo di Aaron. Come fa notare Maya Barzilai, Galeen, ebreo galiziano assimilato, all'epoca affermato uomo di teatro, prima come assistente alla regia di Max Reinhardt a Berlino, poi come attore e regista teatrale, nel costume di scena e nella fisionomia rappresentava non soltanto un ebreo orientale, ma anche, più in generale, lo stereotipo ambivalente di un commerciante ebreo più dedito agli affari che alla religione. Nel finale del film, la benedizione di Aaron all'amore della figlia per il conte esplicita l'integrazione dei personaggi ebrei nella cultura tedesca<sup>18</sup>. Il successo del *Golem* fu enorme e immediato. Nel febbraio del 1915 il liberale *Prager Tagblatt*, uno dei più importanti quotidiani di lingua tedesca della capitale boema, annunciava ai suoi lettori il prolungamento della programmazione della pellicola al cinema *Bio Koruna*, dopo il debutto sugli schermi nel gennaio dello stesso anno<sup>19</sup>.

Partito volontario per il fronte, nelle Fiandre, Wegener iscrisse il trauma delle trincee e dei bombardamenti sul fiume Yser nello scenario fantastico dell'unico film interamente conservato, *Il golem, ovvero come venne al mondo (Der Golem, oder wie er in die Welt kam)* (1920), intrecciando la sua passione per l'occulto, l'Oriente e il romanticismo con il piano della storia. Nell'attingere a varie fonti della leggenda praghese che, se identifica nel golem un servo nelle sue prime versioni ottocentesche, lo eleva a difensore invincibile della comunità dalle accuse anti giudaiche nelle riscritture ebraico-orientali del mito a partire dagli anni Novanta dell'Otto-

<sup>18</sup> Maya Barzilai, "The Jewish Type" in *Weimar Film*, in *Rethinking Jewishness in Weimar Cinema*, eds. Barbara Hales, Valerie Weinstein, Berghahn Books, New York 2021 (e-book).

<sup>19</sup> «Prager Tagblatt», 5 febbraio 1915, nr. 36, p. 5. [consultato nella banca dati digitale ANNO. *Historische Zeitungen und Zeitschriften* della Österreichische Nationalbibliothek, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19150205&seite=5&zoom=33>]. Al «Prager Tagblatt» collaborarono importanti scrittori praghesei, tra cui Max Brod. Il quotidiano, di orientamento liberale, era una lettura abituale in casa Kafka.

cento<sup>20</sup>, il film fa del golem l'assoluto protagonista narrativo e visuale di un Medioevo modernista, nell'antico ghetto di Praga, di fatto reinventato e connotato etnicamente nelle scenografie espressioniste dell'architetto Hans Poelzig. Con una vivida memoria dell'arrivo di migliaia di profughi orientali a Berlino durante il conflitto, Poelzig costruì infatti un'immagine del ghetto nella quale «le case, almeno loro, dovevano parlare yiddish [*mauscheln*]<sup>21</sup>. *Mauscheln* era definito all'epoca in modo generalmente sprezzante lo *yiddish*, oppure un tedesco con inflessioni *yiddish*<sup>22</sup>. Nell'iconografia della vecchia città ebraica il film muto doveva dunque depositare nei tratti delle case strette e irregolari un nuovo suono, quello della lingua portata nelle capitali europee dai profughi ebrei orientali già dall'agosto del 1914<sup>23</sup>. All'ondata di antisemitismo che travolse i paesi di lingua tedesca proprio nel 1920, anno della traduzione in tedesco dei *Protocolli dei Savi di Sion*, il film, nota Barzilai<sup>24</sup>, opponeva più volte l'immagine della Stella di David, il simbolo del movimento sionista e della sua lotta contro la violenza antisemita.

La trama del film condensa molti dei motivi che segnano la parabola del golem fino agli anni Venti del Novecento e per questo motivo è utile riprenderla. La vicenda si concentra sulla creazione dell'antropoide e sulla sua evoluzione, da uno stato di servitù verso una temporanea emancipazione, da servo del suo creatore e protettore della comunità ebraica

<sup>20</sup> Cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 38-96.

<sup>21</sup> È Theodor Heuss, il biografo di Poelzig, che ne riferisce le parole («wenigstens sollten die Häuser *mauscheln*»), a loro volta citate da Noah Isenberg, *Of Monsters and Magicians. Paul Wegener's the Golem: How He came into the World (1920)*, in N. Isenberg (ed.), *Weimar Cinema. An Essential Guide to Films of the Era*, Columbia University Press, New York 2009, pp. 47-48.

<sup>22</sup> Cfr. Hans Peter Althaus, *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*, De Gruyter, Berlin-New York 2002.

<sup>23</sup> I primi profughi arrivarono a Praga a fine agosto del 1914. Si veda Reiner Stach, *Kafka von Tag zu Tag: Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*, Fischer, Frankfurt a. M. 2018, p. 291.

<sup>24</sup> Barzilai fa un'analisi accurata delle ambivalenze presenti nel film sull'immagine dei personaggi ebrei. Pur rilevando alcuni stereotipi negativi, potenzialmente antisemiti, li legge nel contesto del 1920, accentuando le posizioni critiche, nel film, contro l'antisemitismo e la guerra. M. Barzilai, *The Golem*, cit., in particolare pp. 24-25. Noah Isenberg ricorda la prima pubblicazione in lingua tedesca e in volume dei *Protocolli dei Savi di Sion* nel 1920, in Noah Isenberg, *Between Redemption and Doom: The Strains of Jewish Modernism*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1999, p. 90. Nello stesso contesto si sofferma sulle caricature ebraiche nel film (tra gli altri il Famulus vendicativo, la seducente Mirjam, Rabbi Löw in veste di mago) come traccia delle tensioni coeve sulla questione ebraica, ivi, pp. 89-90.

a individuo capace di sentire e ribellarsi. In una moltitudine di citazioni, dal mito di Faust alla leggenda ebraica<sup>25</sup>, dal fantastico romantico al fantastico praghese, tra pentagrammi e stelle di David, libri esoterici e magia nera, intrighi di corte e papiri imperiali, dentro a un ghetto medievale affollato come una metropoli degli anni Venti, il Rabbi Löw di Wegener crea il golem d'argilla nel corso di un rituale che coinvolge il gesto plastico dello scultore e il sapere mistico, la scrittura e l'immagine, la materia inanimata e il segreto della vita, la magia e la religione.

Nel primo atto, Rabbi Löw, nel presagio di una minaccia imminente per gli ebrei del ghetto, è inquadrato in una stanza segreta della propria casa, mentre modella con le mani, nell'argilla, il volto ancora indistinto del golem. Il gesto artigianale del rabbino domina la scena. Sul pavimento giacciono torsi incompiuti di precedenti antropoidi, mentre sulle pareti è disegnata la figura del golem circondata da formule e scritte in ebraico. Quando il pericolo si palesa nella decisione imperiale di cacciare gli ebrei da Praga per una serie di accuse anti giudaiche, dall'uccisione di Gesù, all'usura e all'omicidio rituale, Rabbi Löw decide di animare il golem con un antico rituale esoterico, scrivendo su un cartiglio la parola ebraica *emeth*<sup>26</sup> (verità). La racchiude in un amuleto a forma di pentagramma, che, posto sul petto dell'antropoide, gli dà vita. Servo e protettore, il golem è dapprima sottomesso al volere del suo creatore.

Con la speranza di scongiurare la messa in atto del decreto imperiale, Rabbi Löw si reca a corte, su invito dell'Imperatore, cui ha più volte previsto il futuro. Durante la festa, intrattiene gli astanti esibendo il suo nuovo servitore e mostrando una fantasmagoria su vari episodi di storia ebraica, in una scena metacinematografica che è una vera e propria celebrazione della magia del cinema<sup>27</sup>, dell'immagine in movimento, di cui il golem pare la leggendaria prolessi<sup>28</sup>. In spregio alle immagini bibliche dell'esodo e dell'ebreo errante, il pubblico viola il divieto di Rabbi Löw, di parlare o

<sup>25</sup> Sulla contiguità del mito di Faust e del golem, cfr. di nuovo A. Neher, *Faust e il Golem*, cit.

<sup>26</sup> Sulla diversa grafia della parola nel film: M. Barzilai, *The Golem*, cit., p.42 s.

<sup>27</sup> Una delle fonti di Wegener, oltre al romanzo di Meyrink e al dramma dello scrittore austro-ungarico Arthur Holitscher, *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen* (1908), è il testo di Leopold Weisel sul golem praghese incluso nella raccolta ottocentesca di leggende ebraiche *Sippurim* (1847-), su cui si tornerà più avanti. Se con Meyrink ha in comune l'occultismo, con Holitscher certamente la trama amorosa, da Weisel Wegener riprende l'associazione della leggenda del golem con J.W. Goethe e l'episodio della visita all'Imperatore, compresa la fantasmagoria. Cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 51-52 su Weisel, pp. 79-123 su Holitscher, Meyrink e Wegener.

<sup>28</sup> G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., p. 118.

ridere durante lo spettacolo. Il palazzo crolla, come conseguenza della derisione della storia ebraica, e solo l'intervento sovrumano del golem salva gli astanti, inducendo l'Imperatore a ritirare il decreto in segno di gratitudine. Nel frattempo, il golem muta, cominciando a mostrare sentimenti di ribellione verso il suo creatore, e un'umana attrazione per la figlia di lui, Mirjam. Il ghetto non è ancora salvo. All'insaputa del rabbino, il golem viene istigato dal Famulus di Rabbi Löw contro l'amante cristiano di Mirjam, un cavaliere di corte. La situazione precipita, il golem uccide il cavaliere, provoca un incendio nella casa del rabbino e devastazioni nel ghetto che, sostiene Barzilai, ricordano la guerra in trincea, per la furia del fuoco, e per la materia stessa di cui è fatto il golem, il fango<sup>29</sup>. Libero da vincoli, non più servo e non più difensore, dopo aver portato in salvo Mirjam il golem esce dalle mura del ghetto, dove incontra dei bambini intenti a giocare. In una delle scene conclusive del film, di grande ambivalenza, più che il fallimento dell'integrazione culturale ebraico-tedesca in anni di feroce antisemitismo Barzilai legge invece un momento di pacificazione per il golem, che può finalmente liberarsi del proprio destino di servo e guerriero, certo al prezzo della propria stessa esistenza. A placarlo sarà l'innocenza senza pregiudizi di una bambina bionda, fuori dal ghetto. Il golem la prende in braccio, lei rimuove per gioco l'amuleto, e il golem crolla a terra<sup>30</sup>. Il corpo del golem viene riportato dentro al ghetto, dal rabbino e dagli ebrei al suo seguito, entro i confini di uno spazio soltanto ebraico, dal quale però il golem uscirà di nuovo come un'icona del modernismo<sup>31</sup>. Con il successo di Meyrink e Wegener la sua leggenda abbandonerà definitivamente i confini della città vecchia di Praga per diventare un mito moderno, una storia vernacolare capace di continue metamorfosi e migrazioni, culturali e artistiche, dalla letteratura al cinema, dalla scienza alla fantascienza<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> M. Barzilai, *The Golem*, cit., pp. 44-50.

<sup>30</sup> A sostegno della tesi di Barzilai, vale la pena ricordare che in testi coevi di Kafka lo sguardo di meraviglia dei bambini, ebrei e non ebrei, è un motivo ricorrente, legato in modo esplicito alla speranza di un mondo libero da pregiudizi antisemiti, o in generale da pregiudizi. Il motivo dello stupore e dell'innocenza dei bambini, ancora in grado di incuriosirsi per l'arte desueta del digiunatore in *Ein Hungerkünstler* (*Un digiunatore*) (1922), o di farsi sorprendere dall'arte della cantante Josefina, altrimenti incompresa dal popolo dei topi in *Josefine, die Sängerin* (*Josefine, la cantante*) (1924).

<sup>31</sup> N. Isenberg, *Between Redemption and Doom*, cit., pp. 77-104.

<sup>32</sup> Sulla fortuna globale del golem, in particolare nel fumetto e nel cinema, nelle arti e nella fotografia, con specifica attenzione alla fantascienza, cfr. di nuovo *Golem: Avatars d'une légende d'argile*, cit. Si veda anche Caspar Battegay, *Das Geheimnis des Cyborgs*, in *Golem*, Jüdisches Museum Berlin, Ausstellungskatalog, Kerber Culture, Berlin 2017, pp. 31-32.

La vecchia città ebraica di Praga, di cui da poco si era conclusa la modernizzazione avviata alla fine del secolo precedente<sup>33</sup>, diventava la scenografia del passaggio da antico e moderno nel momento stesso in cui, con la Prima guerra mondiale, veniva segnato il destino dell'Impero asburgico cui era legato il suo antico nome, Josefow, scelto in onore di Giuseppe II e dei suoi editti di tolleranza. Wegener dichiarava però che la città del film non era Praga, né un'altra città, ma una «poesia-città, un sogno, una parafrasi architettonica sul tema del *Golem*»<sup>34</sup>. Alla capitale boema la leggenda del golem era comunque legata da quasi un secolo, ed è proprio a Praga che in quegli stessi anni le tensioni sull'identità ebraica così evidenti nei film di Wegener si stavano acuendo.

## 2. Il frammento sul golem di Franz Kafka nel contesto culturale ebraico

Con l'arrivo di migliaia di profughi ebrei orientali nella capitale boema, fin dalla fine di agosto del 1914, la popolazione ebraica praghese, in larga maggioranza di lingua e cultura tedesca, si ritrovò non soltanto ad affrontare una vera e propria emergenza umanitaria, ma anche a misurare in modo tangibile il contrasto tra la propria identità ebraica occidentale, con legami spesso debolissimi con la tradizione, e la coesione linguistica e religiosa dei miseri rifugiati galiziani, uniti dallo yiddish e dal chasidismo. Nell'inverno del 1916, il più duro del conflitto, alla questione ebraico-orientale, ormai ineludibile, si era aggiunta la recente disposizione statale di una *Judenzählung* dei soldati ebrei, che aveva dato voce all'animosità antisemita nelle forze armate tedesche, sancendo il traumatico collasso dei valori dell'assimilazione.

In una Praga stravolta dalle conseguenze del conflitto, a partire dal 1915 gli amici sionisti di Franz Kafka si impegnarono, come ricostruisce Giuliano Baioni, in una vera e propria compagna di avvicinamento tra

<sup>33</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka: der ewige Sohn. Eine Biographie*, 3. durchgesehene Auflage (Sonderausgabe), Beck, München 2018, p. 45.

<sup>34</sup> «Es ist nicht Prag», sagt Wegener, «was mein Freund, der Architekt Poelzig aufgebaut hat. Nicht Prag und nicht irgendeine andere Stadt. Sondern es ist eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine architektonische Paraphrase zu dem Thema 'Golem'. Diese Gassen und Plätze sollen an nichts Wirkliches erinnern; sie sollen die Atmosphäre schaffen, in der der Golem atmet». Da un'intervista a Paul Wegener su «Der Film-Kurier»: Paul Wegener e Andrej, *Ein Gespräch mit Paul Wegener. Einführendes zum 'Golem'*, in «Film-Kurier», 29.10.1920, nr. 244 (testo tedesco sul sito *Filmportal.de*, <https://www.filmportal.de/node/8589/material/754176>. Citato e commentato da N. Isenberg, *Of Monsters and Magicians*, cit., pp. 33-52).

ebraismo occidentale ed ebraismo orientale, con l'intento di promuovere, al contempo, una rinnovata cultura ebraica<sup>35</sup>. È in questo contesto che il settimanale sionista praghese «Die Selbstwehr», una lettura abituale di Franz Kafka, dedicò una pubblicazione collettanea alla Praga ebraica, che uscì nel dicembre del 1916. I contributi spaziavano dall'epoca gloriosa dei saperi rinascimentali e delle autorità religiose, a quella sette-ottocentesca dei *Maskilim* e della *Wissenschaft des Judentums* (Scienza dell'ebraismo) fino ai più rappresentativi esponenti coevi della cultura ebraica boema, di lingua tedesca, ma anche ceca. In apertura veniva riportata la fotografia della statua del Maharal (in ebraico acronimo per «il nostro Maestro Rabbi Löw»), opera dello scultore ceco Ladislaus Šaloun, con la quale si celebrò la conclusione dei lavori di ammodernamento del ghetto, iniziati nel 1895. Riproduzioni della lapide del Maharal nell'antico cimitero ebraico davano risalto al ruolo di Rabbi Löw nella Praga imperiale. L'antica topografia ebraica della capitale boema era ricordata, tra l'altro, da foto e incisioni dell'antichissima *Altneuschul*, la sinagoga vecchio-nuova, e del cimitero ebraico. Il fascicolo, che voleva illustrare la specificità e varietà della storia culturale ebraico-boema, andava dalla letteratura all'arte, dalla religione alla politica, dalla storia all'attualità, su cui vertevano alcuni interventi di sionisti praghese in una sezione dedicata ai profughi galiziani. In linea con le tesi del culturzionismo, accanto alla letteratura era ampiamente rappresentata l'arte figurativa, a riprova della poliedricità e creatività della cultura ebraica, e contro uno dei più classici pregiudizi antisemiti, l'incapacità ebraica di produrre immagini. Alla distorsione antisemita del secondo comandamento, del *Bilderverbot* (Ex. 20, 1-6), la «Selbstwehr» opponeva una varietà di talenti.

Il volume si apriva con un'allocuzione agli amici praghese, nella quale Martin Buber, esponente di spicco del culturzionismo e loro mentore, cambiava in modo deciso il suo punto di vista sul conflitto. Ancora nell'aprile del 1916, nell'editoriale che inaugurava il suo mensile «Der Jude», Buber aveva ribadito che la guerra era un'occasione di solidarietà verso gli ebrei orientali oppressi dal regime zarista e di immediata esperienza del senso di comunità smarrito nell'isolamento dell'assimilazione<sup>36</sup>. Ma alla fine del 1916 la sua posizione era radicalmente mutata, con ogni probabilità per lo sconcerto polemico dell'amico Gustav Landauer, che in una lettera del maggio del 1916 respingeva con decisione le tesi a suo giudizio

<sup>35</sup> Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 140 s.

<sup>36</sup> Martin Buber, *Die Losung*, in «Der Jude. Eine Montasschrift», aprile 1916, I, 1, pp. 1-3.

estetizzanti di Buber in versione bellica<sup>37</sup>. Nella citata allocuzione ai promotori del volume *La Praga ebraica* (*Das jüdische Prag*) Buber prendeva invece le distanze dal conflitto, e nel farlo si avvaleva della leggenda del golem. In una delle versioni più diffuse del mito, Rabbi Löw usa il golem durante la settimana come servo e lo pone a riposo durante il sabato. Un giorno, proprio quando sta per iniziare il rito per lo *shabbat*, si rende conto di aver scordato di rimuovere la formula. A causa di questa dimenticanza il golem impazzisce. Buber assimila il golem fuori controllo alla Prima guerra mondiale e si augura che presto torni la pace, proprio come nella leggenda, secondo la quale Rabbi Löw è riuscito a domare l'antropoide restituendo al ghetto la pace del sabato<sup>38</sup>. Con questa visione antieroica, Buber si avvale di uno dei significati più comuni del golem: la creatura che valica il limite a lei imposto riporta il caos nell'ordine del creato, che lo *shabbat* invece celebra.

Max Brod, migliore amico di Franz Kafka e fervente sionista, era impegnato da mesi a promuovere una letteratura ebraica in lingua tedesca per ricostituire una *Gemeinschaft*, una comunità culturale ebraica contro l'individualismo degli scrittori ebrei delle metropoli, i cosiddetti *Literaten*. Nel suo contributo riprendeva i termini di una lunga polemica iniziata nella primavera contro la letteratura dell'assimilazione. In questo contesto è di particolare interesse che nella serie piuttosto tipica di idoli negativi della cultura individualista del disimpegno, il caffè, il viaggio, la passeggiata, tutte forme di «eremitaggio socievole» dell'intellettuale ebreo contemporaneo<sup>39</sup>, Brod, altrimenti ben più aperto alle specificità formali del cinema<sup>40</sup>, aggiungesse un attacco contro la comunità apparente

<sup>37</sup> Landauer lo apostrofò polemicamente *Kriegsbuber*. Cfr. Gustav Landauer, lettera a Martin Buber del 12 maggio del 1916, in Martin Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten*, 3 Bde, Bd. I: 1897-1918, Lambert Schneider, Heidelberg 1972, pp. 433-438.

<sup>38</sup> In un altro testo, Mathias Acher, più noto ai suoi lettori con lo pseudonimo di Nathan Birnbaum, acceso sostenitore della vitalità culturale e religiosa dell'ebraismo orientale fin dall'inizio del suo impegno sionista, faceva notare come i profughi galiziani conoscessero la Praga ebraica e le autorità religiose sepolte nell'antico cimitero ebraico meglio degli stessi ebrei praghensi, ormai alienati dalla tradizione. Gli interventi di Buber (*An die Prager Freunde*) e di Nathan Birnbaum (*Über Prag*) si leggono in *Das jüdische Prag*, hrsg. von Siegmund Kaznelson, Verlag «Die Selbstwehr», 1917 [uscì già nel dicembre del 1916], rispettivamente a p. 2 e pp. 6-7. Si rimanda alla esemplare ricostruzione del complesso dibattito sull'ebraismo orientale e sul ruolo di Nathan Birnbaum in G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., pp. 37-44.

<sup>39</sup> G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 128 s.

<sup>40</sup> Sull'interesse di Max Brod per il cinema, cfr. Anton Kaes, Nicholas Baer, Michael Cowan (eds.), *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907-1933*, University of California Press, Oakland, Ca. 2016, p. 15 s., p. 199.



(*Scheingemeinschaft*) del pubblico della sala cinematografica e contro gli effetti visivi degli *Schauerdramen* cinematografici, dei «drammi dell'orrore», storie di ladri e criminali sui quali lo spettatore poteva facilmente sentirsi superiore. Pur non chiamando in causa il *Golem* di Wegener, a distanza di anni dai suoi primi entusiasmi per il cinema Brod metteva in discussione proprio quella forza delle immagini in movimento nella quale Wegener avrebbe riconosciuto più tardi, nel 1920, il germe dei suoi film muti sul golem<sup>41</sup>.

In una sezione di narrativa, che includeva tra gli altri testi di Oskar Baum, Paul Kornferld, Ernst Weiß, Franz Kafka era presente nella raccolta con una prosa breve, del 1914. Il frammento *Un sogno (Ein Traum)*, poi incluso nel volume *Un medico di campagna (Ein Landarzt)* (1919), una vera e propria visione onirica, di qualità cinematografica, è un sogno di Josef K., il protagonista del romanzo *Il processo*<sup>42</sup>, all'epoca inedito.

Pochi mesi prima dell'uscita del volume sulla Praga ebraica, nell'aprile del 1916, Franz Kafka scrive nei *Diari* il frammento sul golem. L'intricata storia della sua pubblicazione è ricostruita con grande cura da Dekel e Gurley. Il testo è presente nell'edizione inglese e tedesca dei *Diari* curata da Max Brod per l'editore Schocken nel 1948-1949. A queste prime edizioni fa riferimento la traduzione italiana di Ervino Pocar del 1953, mentre nell'edizione critica tedesca del 1990 il testo è relegato tra le varianti<sup>43</sup>. Il frammento segue, nei *Diari*, alcuni tentativi di scrittura, dopo un intero anno di sterilità creativa, riprendendo la leggenda ebraica, attorno alla quale gravitava all'epoca, oltre al tema della creatività artistica ebraica,

<sup>41</sup> Nella citata intervista sul Golem del 1920 sul «Film-Kurier» Wegener dichiarava che il «film non è racconto, non è nemmeno dramma; il film è in primo luogo immagine in movimento [...]. L'immagine è il vero germe del film: dalla forza dell'immagine si sviluppa anche la forza dell'azione. E io credo che 'Il Golem' sia un film forte, forse il più forte di tutti». «Der Film ist nicht Erzählung; der Film ist auch nicht Drama; der Film ist bewegtes Bild vor allem [...]». «Das Bild ist die eigentliche Keimzelle des Filmes: aus dem starken Bild heraus entwickelt sich immer die starke Handlung. Und ich glaube: der 'Golem' ist ein starker Film, mein stärkster vielleicht». Su Brod cfr. Max Brod, *Zum Problem der Gemeinschaft*, in *Das jüdische Prag*, cit., p. 9.

<sup>42</sup> Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch*, Metzler, Springer, Stuttgart 2010, p. 218 s.

<sup>43</sup> Per la cronologia dell'edizione americana e tedesca dei *Diari* di Kafka a cura di Brod cfr. E. Dekel, D. G. Gurley, *Kafka's Golem*, cit., p. 531. Dekel e Gurley accostano il frammento al più tardo *Das Synagogentier* (1922), che in questa sede non potrà essere preso in considerazione. L'edizione da cui si citerà è Franz Kafka, *Tagebücher: Apparatband*, cit., pp. 377-78. Per la vicenda editoriale inglese e tedesca cfr. E. Dekel e D. G. Gurley, *Kafka's Golem*, cit., p. 531. La traduzione italiana è in F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 553-554.

anche la questione dell'identità culturale e linguistica dell'ebraismo tedesco, nel più ampio orizzonte delle letterature in yiddish ed ebraico.

È il caso a questo punto di fare qualche accenno al contesto letterario entro il quale Kafka si appresta a creare il suo golem, per comprendere il frammento all'interno della cangiante fortuna del mito praghese. Come noto, Kafka non amava la scrittura di Gustav Meyrink<sup>44</sup>. Non è invece possibile stabilire se avesse visto o meno il film di Wegener<sup>45</sup>, la cui risonanza fu tuttavia notevolissima. Certo è, come si è accennato, che il golem era una costante della letteratura praghese. Maggior attenzione meritano inoltre, secondo Dekel e Gurley, i possibili modelli ebraico-orientali del golem kafkiano, ben presenti a un solido filone di ricerca sulla ricezione, in Kafka, della letteratura popolare ebraica<sup>46</sup>. Lì il golem, protettore del ghetto, si salda a un discorso nuovo di orgoglio e difesa della cultura ebraica.

Si è visto come nel caso del golem di Wegener la tensione tra una nuova arte, il cinema muto che potenzia l'immagine e la contrappone alla parola scritta, o recitata, e istituzioni culturali come la letteratura e il teatro, insidiate dal progresso tecnologico<sup>47</sup>, si prestasse a catalizzare l'attenzione sul ruolo delle immagini nelle discussioni sempre più complesse sull'identità ebraica. Nell'immagine irriflessa, non decifrata del golem, ma anche nella raffigurazione degli abitanti del ghetto, della sensuale, quindi pericolosa Mirjam, del rabbino un po' negromante, un po' sapiente, il film del 1920 condensava un repertorio di parole e discorsi critici sull'ebraismo, o contro l'ebraismo. L'ambivalenza del golem di Wegener si potrebbe riassumere nella coesistenza del pentagramma e della Stella di David. Nello stesso contesto che fa da sfondo ai golem di Wegener, non meno importante fu la crescente presenza della letteratura popolare ebraico-orientale, in ebraico o yiddish, tradotta in lingua tedesca e diffusa

<sup>44</sup> Cfr. P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., p. 218.

<sup>45</sup> Cfr. sui dibattiti sul cinema tra 1909 e 1920 Anton Kaes, David J. Levin, *The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)*, «New German Critique», inverno 1987, nr. 40, pp. 7-33, [URL: <https://www.jstor.org/stable/488130>].

<sup>46</sup> Dekel e Gurley citano in particolare la letteratura germanofona e anglofona, tra gli altri si ricordino Ritchie Robertson, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, OUP, Oxford 1985, Karl E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, 5. erweiterte Auflage, Campus, Frankfurt a. M.-New York 2014; Iris Bruce, *Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine*, The University of Wisconsin Press 2007; David Suchoff, *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition*, Philadelphia 2012. In italiano usciva già nel 1984 la innovativa monografia di G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., con Robertson una lettura imprescindibile sull'argomento.

<sup>47</sup> Cfr. A. Kaes, D. J. Levin, *The Debate about Cinema*, cit.

soprattutto sulla stampa sionista, come modello per una nuova letteratura ebraica in lingua tedesca, non più dipendente dal solo canone tedesco ed europeo. Nel contesto ebraico-orientale, il golem emerge da un patrimonio di leggende ebraiche sempre più valorizzato da fine Ottocento come cultura nazionale. Il successo di pubblico del golem difensore del ghetto si amplifica in seguito nelle versioni apertamente sioniste della storia, che si connota come racconto ebraico sulla consapevole reazione all'antisemitismo. Ma soprattutto, quelle riscritture insistono su un elemento essenziale della leggenda ebraica, la forza della lingua ebraica, senza la quale il golem non esisterebbe<sup>48</sup>.

L'interesse di Kafka per la letteratura popolare ebraica in lingua tedesca e yiddish e per l'ebraico è ampiamente documentato, e qui può essere soltanto ripreso a grandi linee. Si vedrà come sia possibile individuare nel contesto culturale ed editoriale di quegli anni le occasioni per tale interesse. Vi contribuirono la presenza di letteratura popolare ebraica in terra boema, la frequentazione dei sionisti praghensi, le innumerevoli traduzioni di narrativa yiddish in lingua tedesca dai primi del Novecento, infine incontri e conoscenze che consentirono a Kafka di esperire la dimensione orale e comunitaria della leggenda nelle sue diverse versioni ebraiche e di riflettere sul ruolo della propria letteratura, incardinata nel canone europeo, in un'epoca di tensioni identitarie attorno agli scrittori ebrei di lingua tedesca.

Come ricorda Alt, Kafka aveva ascoltato storie della vecchia Praga dal padre di Felix Weltsch<sup>49</sup>. Possedeva inoltre una delle più celebri raccolte di leggende praghensi, presente nella sua biblioteca, la raccolta ottocentesca *Sippurim* (1847-), curata da un libraio ed editore praghese, Wolf Pascheles. Un enorme successo, con ampliamenti e ristampe per tutta la seconda metà del secolo, *Sippurim* contribuì a fare della leggenda un simbolo dell'identità culturale dell'ebraismo praghese. La storia del golem portava la firma di Leopold Weisel, [Joachim Löbl Weisel], un medico, etnografo e scrittore ebreo boemo che durante gli studi aveva vissuto nel ghetto, raccogliendo testimonianze orali di storie ebraiche, sul modello della ricerca storico-etnografica dei fratelli Grimm per la poesia popolare tedesca. Weisel riprende la versione praghese della leggenda, che identi-

<sup>48</sup> Oltre alla citata monografia di C.S. Gelbin si veda il saggio introduttivo di Mikhail Krutikov, *Yiddish Literature after 1800*, in «YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe», giugno 2016, YIVO Institute of Jewish Research, (accesso il 3 settembre 2022) <[https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yiddish\\_Literature/Yiddish\\_Literature\\_after\\_1800](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yiddish_Literature/Yiddish_Literature_after_1800)>.

<sup>49</sup> Cit. da P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., p. 283.

fica il creatore del golem nel celebre Maharal di Praga, il rabbino Jehuda ben Bezalel Löw, nell'epoca d'oro della cultura ebraica praghese, sotto gli imperatori Massimiliano II e Rodolfo II. Weisel intendeva celebrare l'ingegno ebraico umiliato nella prima versione tedesca della leggenda, il golem raccontato da Jacob Grimm nel 1808, sulla «*Zeitung für Einsiedler*» di Achim von Arnim e Clemens Brentano<sup>50</sup>. Grimm aveva rappresentato la creazione del golem come una pratica consueta fra gli ebrei polacchi, tra i quali sarebbe stata diffusa l'abitudine, a suo dire, di farsi un servitore di fango o argilla animato con la pronuncia del nome segreto di Dio, «il prodigioso *Schemhamphoras*». Nella versione di Grimm, tuttavia, la magia della parola ebraica produce soltanto una creazione difettosa. Il golem cresce troppo e diventa una minaccia fatale per il suo creatore. Con questo infelice epilogo, il breve testo sigla l'associazione del golem con il pregiudizio antisemita che nega la creatività ebraica e per inferenza la forza poetica della lingua ebraica<sup>51</sup>.

In Weisel invece Rabbi Löw è tanto mago e cabalista quanto scienziato, viene presentato come l'inventore della *camera obscura*, con la quale avrebbe evocato i Patriarchi per l'Imperatore, e del golem, creato per servire e portato in vita ponendo lo *Shem*, il nome segreto di Dio, dentro la sua bocca. Quando un sabato Rabbi Löw dimentica di far riposare il golem e di levare lo *Shem*, il servo d'argilla imperversa e distrugge. Di nuovo reso inanimato, e ridotto in frantumi, viene nascosto nell'attico della *Altneuschul* di Praga e iscritto in tal modo nella geologia temporale della città. Accostando la leggenda ebraica alla ballata di J.W. Goethe, *L'apprendista stregone (Der Zauberlehrling)* (1797), Weisel attribuiva a una storia ebraica uno specifico valore letterario all'interno del canone tedesco, e poteva infine presentare il versatile Rabbi Löw come «Tausendkünstler», una persona dai mille talenti<sup>52</sup>.

L'incontro di Kafka con la letteratura ebraica e soprattutto yiddish, che consente di supporre una conoscenza della versione ebraico-orientale del golem praghese, è più complesso. Si sa che Kafka non amava le riscritture in tedesco *fin de siècle* delle storie chassidiche di Martin Buber, per

<sup>50</sup> Jacob Grimm, *Entstehung der Verlagsprose* [titolo di Arnim], in «*Zeitung für Einsiedler*» 2 aprile 1808, nr. 7, colonna 56.

<sup>51</sup> C.S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., p. 23 s.

<sup>52</sup> Leopold Weisel, *Der Golem*, in *Sippurim. Eine Sammlung jüdischer Volkssagen, Erzählungen, Mythen, Chroniken, Denkwürdigkeiten. Erste Sammlung*, hrsg., von Wolf Pascheles, 3. Auflage, Prag 1858, pp. 51-52. Sul contesto cfr. C.S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 38-45.

motivi stilistici<sup>53</sup>. Ben diversa fu la sua reazione di fronte all'esperienza diretta dell'ebraismo orientale attraverso due amicizie importanti, ampiamente ricostruite dalla critica. Il primo incontro fu con l'attore ebreo polacco Jizchak Löwy, che nell'autunno del 1911 giunse a Praga con la compagnia di Lemberg per portare in scena classici del teatro yiddish. Löwy, figlio di un'agiata famiglia ebrea di Varsavia, con la quale era entrato in conflitto per amore del teatro, gli raccontava di Talmud, cabala e chassidismo<sup>54</sup>. Alla contemporanea frequentazione di Löwy, e degli amici sionisti, Kafka associò letture di storia e cultura ebraica. Nel novembre del 1911 lesse la storia dell'ebraismo di Heinrich Graetz, e, poco dopo, nel gennaio del 1912, la *Histoire de la littérature judéo-allemande* di Meyer Isser Pinès. Quest'ultima è la sua fonte di informazione per la stesura del *Discorso sulla lingua yiddish (Rede über die jiddische Sprache)*, tenuto in occasione del congedo di Löwy da Praga<sup>55</sup>. Nella ricostruzione di Pinès, dalla quale prese appunti nei *Diari*, Kafka lesse la storia della rinata letteratura yiddish. In particolare, vi era presentata anche l'opera di Itshok Leibusch Peretz<sup>56</sup>, autore, nel 1893, del racconto *Der Goylem*. Peretz, che aveva iniziato a scrivere in ebraico per passare in seguito, definitivamente, allo yiddish, e aveva un forte legame con la cultura tedesca e l'illuminismo tedesco, aveva fatto del golem praghese il difensore del ghetto, sull'onda delle accuse di omicidio rituale che avevano travolto l'Europa dell'Est nel decennio precedente. Ma nella chiusa del racconto aveva anche neutralizzato il golem fuori controllo, per la sua eccessiva forza distruttrice<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Su Kafka e le riscritture chassidiche di Buber, cfr. P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., p. 227.

<sup>54</sup> P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., pp. 227-236.

<sup>55</sup> G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 52 s.

<sup>56</sup> Seguo la traslitterazione del nome della raccolta I. L. Peretz, *Il tempo del Messia e altri racconti*, a cura di Elissa Bemporad e Margherita Pascucci, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, ivi il racconto *Il Goylem*, a pp. 63-67. Su Peretz rimando al classico di Ruth Wisse, *I. L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture*, University of Washington Press 1991.

<sup>57</sup> C.S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp.71-72. Va anche aggiunto che Kafka possedeva due raccolte di Peretz, in ogni caso ben rappresentato, insieme ad altri classici della letteratura yiddish, sulla coeva stampa sionista: *Aus jener und dieser Welt*, una raccolta di storie chassidiche, del 1919, mentre le *Volkstümliche Erzählungen* del 1913 le aveva regalate a Felice nell'autunno del 1916 per i piccoli profughi galiziani da lei accuditi nello *Jüdisches Volksheim* di Berlino. Cfr. lettera a Felice del 29 settembre del 1916, in F. Kafka, *Briefe 1914-1917*, Fischer, Frankfurt a.M. 2005, p. 251. Va detto che Kafka, nei suoi appunti su Pinès, non cita il racconto di Peretz sul golem.

Di nuovo ad un'amicizia è legata l'esperienza che Kafka fece della cultura yiddish durante la guerra. Con Jiří Mordechai Langer, ebreo ceco convertito al chassidismo che si era unito al Rabbi di Belz, erede di una potente dinastia di *Zaddikim* (giusti) chassidici, Kafka visiterà a Praga nel 1915 il Rabbi di Grodek, profugo nella capitale boema, e parente del Rabbi di Belz. Quest'ultimo lo incontrerà più avanti, nell'estate del 1916, durante una visita a Langer<sup>58</sup>. Oltre a essere un grande conoscitore del misticismo chassidico, Langer raccontò a Kafka varie storie e leggende ebraico-orientali.

L'interesse di Kafka per la letteratura ebraico-orientale rimase costante anche in seguito. Nell'autunno del 1916 lesse di Alexander Eliasberg le *Leggende degli ebrei polacchi (Sagen polnischer Juden)*, i cui motivi si ritrovano variamente nella raccolta *Un medico di campagna*<sup>59</sup>. Dekel e Gurley ricordano anche un'ultima fonte, la stampa sionista, per esempio il settimanale bavarese «Jüdisches Echo», su cui Kafka lesse nel 1917 i racconti chassidici del rabbino Chajim Bloch che nello stesso anno aveva pubblicato una serie di storie sul golem di Praga. La versione del golem di Bloch, uscita in volume nel 1919<sup>60</sup>, fu un enorme successo, e un clamoroso plagio. In realtà si trattava della riscrittura di un popolarissimo libro del rabbino polacco Yudl Rosenberg<sup>61</sup>, nel quale il golem di Praga viene animato nel momento del pericolo con un rituale magico, per difendere il ghetto dall'accusa di omicidio rituale<sup>62</sup>. Sempre a Rosenberg si richiama

<sup>58</sup> G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 138 s. e 155 s.

<sup>59</sup> Ivi, 145 s.

<sup>60</sup> Chajim Bloch, *Der Prager Golem, von seiner «Geburt» bis zu seinem «Tod»*, Vienna 1919.

<sup>61</sup> Yudl Rosenberg, *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, translated from the Hebrew and edited and with an Introduction and Notes by Curt Leviant, Yale University Press, New Haven-London 2007 (titolo originale: *Niflo'es Maharal*, uscito in Polonia nel 1909). Come si è accennato, nella versione ebraico-orientale della leggenda praghese la metamorfosi più importante dell'antropoide è nella funzione: da servo si fa difensore, una protezione necessaria della popolazione del ghetto. Ma nelle versioni di Yudl Rosenberg, enormemente popolari in Polonia, e riprese da Bloch in tedesco, c'è un'altra differenza sostanziale: la formula viene recitata e non scritta.

<sup>62</sup> Tra gli autori ebraico-orientali che hanno avuto un ruolo nella diffusione della leggenda va citato Micha Josef Berdyczewski, *nom de plume* Micha Josef bin Gorion, uno degli esempi più importanti di nietzscheanesimo sionista, di cui Kafka possedeva un volume de *La fontana di Giuda (Der Born Judas)*, (1916-1923) e *Le leggende degli ebrei (Die Sagen der Juden)* (1913). Anche in bin Gorion si legge, nel quinto volume della *Fontana di Giuda*, uscito nei primi anni venti, una versione della leggenda del golem che riprende ampiamente Rosenberg, e il suo golem Yossele, Joseph nella versione tedesca di bin Gorion, un golem che incarna nella sua possente fisicità il mito sionista del *Muskeljude*, dell'ebreo atletico e guerriero, che anche Paul Wegener sembra aver ben presente.

Micha Josef bin Gorion, nel quinto volume della sua raccolta di racconti popolari ebraici, *La fontana di Giuda (Der Born Judas)*, uscito nei primi anni Venti. Bin Gorion, uno dei principali esponenti della ricezione ebraica di Nietzsche, porta a compimento la reinvenzione sionista del golem, ormai direttamente dotato di forza «sovranaturale»<sup>63</sup>.

Nella sua vorticiosa diffusione tra fine Ottocento e i primi vent'anni del Novecento, la leggenda del golem si intreccia in vario modo, come si è visto, con la questione della cultura ebraica, e dell'identità ebraica, fra Est e Ovest. Dalla raccolta praghese *Sippurim* fino alla invenzione ebraico-orientale del golem difensore del ghetto, dalla sua fortuna come figura della cultura popolare ebraica all'incarnazione del fascino dell'immagine cinematografica in Wegener, l'antropoide affianca sempre la comunità ebraica nel momento critico del contatto con un mondo sempre più ostile. Il golem, con la sua ambivalente vita a termine, mostro e protettore, automa senziente, immagine muta e replica imperfetta diventa nel Novecento la rappresentazione stessa dell'incontro tra individuo e società: al pregiudizio che costruisce immagini distorte dell'altro si oppone il golem che quelle immagini rielabora e respinge. Nel legame storico fra il golem e l'atto artistico della creazione si integrano ora le dinamiche della costruzione sociale dell'identità individuale, e dell'identità come prodotto intermediale. In questo contesto si colloca il frammento kafkiano.

Nei *Diari* di fine aprile del 1916 figura il testo frammentario sul golem. Di seguito si riporta la traduzione della breve prosa.

Naturalmente si venne subito a sapere che il rabbino stava lavorando a una figura di argilla. La sua casa, in cui tutte le porte e le stanze rimanevano aperte giorno e notte, non conteneva nulla che non fosse visibile e subito noto a tutti. C'erano sempre alcuni studenti, o vicini, o amici che se ne andavano su e giù per le scale della casa, guardavano in ogni stanza e, a meno che non si imbattessero proprio nel rabbino, entravano ovunque a loro piacimento. E una volta, in una stanza a piano terra vicino alla cucina, trovarono in un trogolo un ammasso di argilla rossiccia.

La libertà che il rabbino aveva lasciato a tutti in casa sua li aveva così viziati che non esitarono a toccare l'argilla. Era dura, anche con una forte pressione le dita si tingevano appena del suo rosso. Il suo sapore, non riuscirono a far a meno di avvicinarsi ad essa anche con la lingua, quei curiosi, era amaro. A qual fine il rabbino la conservasse qui, nel trogolo, non era chiaro.

<sup>63</sup> Micha Josef bin Gorion, *Der Born Judas, 6 Bde (1916-1923)*, V: *Volkserzählungen*, Insel, Leipzig 1921, p. 183.

---

Amara, amara, questa era la parola più importante.

Come pretendo di tenere insieme una storia instabile fatta di frammenti?

---

Un fumo bianco e grigio si levava leggero dal camino

---

Il rabbino se ne stava come una lavandaia davanti al trogolo, con le maniche arrotolate, e lavorava l'argilla, che già rappresentava a grandi tratti la figura umana. Persino quando lavorava soltanto a un minimo dettaglio, per esempio a una falange, il rabbino non smetteva di fissare con lo sguardo tutta la forma. Nonostante si vedesse chiaramente che la figura assomigliava sempre di più a un uomo, il Rabbi si comportava come un pazzo, la mandibola sporgeva senza sosta, le labbra serrate si accavallavano di continuo, e quando bagnava le mani nel secchio d'acqua lì vicino, le tuffava con tanta forza che l'acqua schizzava il soffitto della volta spoglia.<sup>64</sup>

«Come pretendo di tenere insieme una storia instabile fatta di frammenti?» Non c'è dubbio che Kafka commenti la crisi della sua scrittura, che si manifesta nell'impossibilità di sviluppare una storia coesa da un testo rimasto frammentario. La parola importante, «amara» non basta a saldare la prima scena dei visitatori curiosi, attratti dalla notizia che il rabbino sta facendo una figura di argilla, con la scena del rabbino che non riesce ad animare il golem. Numerosi sono gli indizi testuali che autorizzano a vedere nella sequenza di episodi, simili a fotogrammi, un momento di metaletteratura. Una prima traccia è il curioso riferimento al luogo in cui il rabbino conserva la massa di argilla: vicino alla cucina. Al lettore di Kafka è familiare l'associazione della letteratura al cibo, dalla *Metamorfosi* fino a *Un digiunatore* e a *Indagini di un cane*. La letteratura è il vero «cibo sconosciuto» di cui si nutre lo scrittore<sup>65</sup>. I visitatori curiosi della casa del rabbino trovano in un luogo inusuale, vicino alla cucina, la materia grezza e ancora poco malleabile, la toccano, la assaggiano con la lingua e ne scoprono il sapore amaro. Nell'originale tedesco la parola per lingua è *Zunge*, l'organo, comune metonimia per *Sprache*, linguaggio, il

<sup>64</sup> Il testo tedesco o, cui qui si fa riferimento, è quello riportato nell'apparato dell'edizione critica dei *Diari* di F. Kafka (cfr. nota 11). Per la traduzione di Pocar si veda F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 553- 554.

<sup>65</sup> Cfr. M. Engel, B. Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch*, cit., p. 318 s.



medium della scrittura. I visitatori assaggiano l'argilla-testo prima che sia modellata, compiuta.

La rappresentazione della creazione fallita del golem replica l'instabilità della storia, che lo scrittore non riesce a portare a compimento. All'ossessione per il dettaglio perfetto dell'immagine muta si contrappone il conflitto con l'osservazione della forma nel suo complesso, insoddisfacente. Come hanno notato giustamente Dekel e Gurley, la crisi creativa trasforma lo stesso creatore nel golem<sup>66</sup>. In questo caso è il rabbino a perdere il controllo davanti alla figura d'argilla. Come noto, Kafka rappresenta più volte l'inscindibile legame fra scrittore e testo nei *Diari* e negli appunti<sup>67</sup>. Nel riprendere la leggenda del golem, il testo letterario è accostato al golem, alla replica imperfetta di una figura umana. L'insuccesso fa infuriare il rabbino, mentre il suo golem, non toccato dalla magia della parola, rimane un'immagine inerte.

Nel frammento, la figura è muta, l'immagine inutilmente perfetta nei dettagli e insensata nell'insieme. Anche il rabbino rimane muto, di lui si vede soltanto il gesto. Un'unica parola è importante per lo scrittore che non riesce a finire il testo: amara. Ma quella parola non è uno *Shem*, il testo-golem non prende vita. L'immagine pare perfetta nel dettaglio della falange, eppure al rabbino non basta, perché non si lega alla parola. Fin dalle prime annotazioni di diario Kafka ha descritto la natura visionaria della propria ispirazione, e la difficoltà a dominare quelle immagini in un testo, come osserva già nel 1910: «[...] tutte le idee che mi vengono non mi vengono dalla loro radice, ma soltanto da qualche punto verso la metà. Provatevi allora a tenerle, provatevi a tenere e ad aggrapparvi a un filo d'erba che cominci a crescere soltanto a metà dello stelo»<sup>68</sup>. La felicità è concessa allo scrittore soltanto nel flusso della scrittura, quando la parola traduce l'immagine, in quel «viaggio vuoto e felice» di cui scrive nel dicembre del 1917<sup>69</sup>. Il conflitto tra parola e immagine è ben presente nei

<sup>66</sup> E. Dekel, D. G. Gurley, *Kafka's Golem*, cit., p. 541.

<sup>67</sup> Tra le immagini più celebri vi sono senza dubbio quella del cavallo e del cavaliere, o del cavallo e della frusta, si veda G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p.143 s.

<sup>68</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Fischer, Frankfurt a. M. 1990, pp. 13-16. L'annotazione della primavera del 1910 da cui si è citato contiene anche uno dei primi disegni di Kafka nei *Diari*, il disegno degli acrobati giapponesi descritti nel testo (trad.it F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 119-121, senza il disegno).

<sup>69</sup> «Quanti più cavalli attacchi, tanto più in fretta farai – non già a svellere il blocco dal basamento, cosa che è impossibile, ma a strappare le briglie iniziando così il viaggio vuoto e felice». Annotazione del dicembre del 1917 nel quaderno in ottavo G, in F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, hrsg. von J. Schillemeit, Fischer, Frankfurt a. M. 1992,

*Diari*, nei quali Kafka, scrittore ma anche disegnatore, usa i suoi schizzi per illustrare le lacune del testo. Quando la parola tace o pare insufficiente, subentra l'immagine<sup>70</sup>.

L'impresa fallita del rabbino non si spiega però soltanto con l'agone fra immagine e scrittura nell'opera di Kafka. Dopo poco più di un anno, nell'autunno del 1917, Kafka scriverà all'amico Brod una lettera che segna un punto di svolta nella sua poetica, dopo la diagnosi della tubercolosi nell'agosto di quell'anno. La scrittura deve ora legittimare la sua vita interamente dedicata alla letteratura: «[...] non devo fare altro che ricalcare risolutamente i contorni [*Umrisse*] della mia vita passata. La successiva conseguenza sarebbe il mio dovere di sostenermi, di non disperdermi nell'assurdo, di conservare libero lo sguardo»<sup>71</sup>. È proprio all'autunno del 1917 che Baioni, in pagine mirabili, fa risalire la svolta poetica che porta Kafka ad assumere la rappresentanza della propria generazione<sup>72</sup>, ripercorrendo la propria vita, senza più subire le istanze dell'epoca contro la letteratura ebraico-tedesca. L'immagine che Kafka sceglie, «ricalcare risolutamente i contorni della mia vita passata», allude di nuovo alla costruzione nel testo della propria figura, del proprio golem.

Nel lungo percorso che conduce verso il *Castello*, il frammento sul golem della difficile primavera del 1916, abbozzato in una temperie di feroce antisemitismo, segna allora una tappa importante, nella quale si riverbera il contesto coevo. Il golem di Weisel, di Meyrink, di Wegener, degli autori ebrei orientali muta di segno a seconda della prospettiva identitaria di chi lo osserva. Epifania delle ambiguità della mediazione, tra culture diverse, tra forme espressive diverse, dal cinema alla letteratura di canone, dalla letteratura popolare alla cultura di massa, nel caleidoscopio di un mondo in divenire, il golem-testo di Kafka si presta a diventare l'*avatar* dello scrittore ebreo tedesco, la sua immagine vicaria. Non un semplice doppio, bensì una parola ebraica che si salda a un'immagine e ne evoca la funzione, proteggere e difendere.

p. 56. La traduzione qui citata è di G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 144.

<sup>70</sup> Andreas Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, in F. Kafka, *Die Zeichnungen*, hrsg. von Andreas Kilcher, unter Mitarbeit von Pavel Schmidt, Beck, München 2021, pp. 211-276, qui in particolare p. 258 s. In questo volume è riprodotto un disegno di Kafka (nr. 37, Fogli sparsi, 1901-1907 circa) che in primo piano raffigura un mago, sullo sfondo un golem.

<sup>71</sup> Lettera a Brod del novembre del 1917, in F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Schocken, Fischer, New York-Frankfurt a. M., 1958, pp.195-196. Trad. it. F. Kafka, *Lettere*, Mondadori, Milano 1988, p. 234.

<sup>72</sup> Si veda l'appunto del 25 febbraio 1918 in F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., pp. 97-98. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 809.

Nella lettera citata dell'autunno del 1917, Kafka prospetta un testo letterario costruito a immagine e somiglianza dello scrittore. Tracciare i confini della vita apparente dell'autore nella pagina letteraria equivale dunque all'atto di modellare l'immagine del golem, di definire il legame fra il testo e la vita reale dello scrittore, in un atto, la scrittura, che per Kafka è sempre legata al corpo, alla sua stessa mano<sup>73</sup>. La creazione del golem-testo, dove il golem però è lo scrittore che vive della pagina e sulla pagina, avanza a progetto dell'ultima fase della scrittura kafkiana. Che quel particolare antropoide esista a causa degli attacchi antisemiti all'ebraismo tedesco, sempre più violenti alla fine dell'epoca ebraico-occidentale, lo dimostra una importante lettera alla scrittrice ceca Milena Jesenská del giugno del 1920, nella quale Kafka costruisce con chiaro intento letterario un autoritratto dello scrittore ebreo occidentale ormai non più giovane, attingendo a molti luoghi comuni del dibattito coevo contro l'ebreo assimilato, privo di forza vitale e preda dell'angoscia<sup>74</sup>. Più che offrire un esempio di quell'odio di sé antiebraico che ovviamente conosceva, Kafka<sup>75</sup>, poco o per nulla incline all'astrattezza della psicologia<sup>76</sup>, usa il repertorio antisemita per evocare il golem dello scrittore votato a difendere il perimetro intangibile della propria letteratura. Ricordando il periodo trascorso a Zürau, Kafka spiega a Milena la svolta poetica dell'autunno del 1917 con le stesse parole rivolte all'amico Brod: protetto dalla malattia, doveva «solo ripassare maggiormente gli antichi, angusti contorni della [propria] esistenza»<sup>77</sup>.

L'*avatar* del golem segue Kafka fino agli ultimi anni, al pari di un motivo che emerge in parallelo e che è qui doveroso citare, l'«indistruttibile». Se il golem è una figura *in fieri* di mediazione, l'«indistruttibile» è

<sup>73</sup> Sul contesto della fobia di Kafka per la tecnologia cfr. Friedrich A. Kittler, *Grammophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, Ca. 1999.

<sup>74</sup> Cfr. G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 236 s.

<sup>75</sup> Si condividono a tal proposito le osservazioni di Guido Massino, nella postfazione a Franz Kafka, *Lettere a Milena*, a cura di Guido Massino e Claudia Sonino, Giuntina, Firenze 2019, p. 337. Sulle lettere di Kafka e sul carteggio a Milena, si rimanda alle belle introduzioni di Ferruccio Masini, alle *Lettere* e alle *Lettere a Milena*, in Franz Kafka, *Lettere*, cit., rispettivamente pp. XI-LVII e pp. 627-636.

<sup>76</sup> Contro l'astrattezza della psicologia: dall'ottobre del 1917 si fanno numerose le annotazioni contro la psicologia, condensate nell'esclamazione del febbraio del 1918: «Per l'ultima volta psicologia!» (F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., p. 81, trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 738).

<sup>77</sup> F. Kafka, *Briefe an Milena*, erw. Neuausgabe, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Fischer, Frankfurt a. M. 1986 (erste Aufl. 1983), p. 36. Traduzione in F. Kafka, *Lettere a Milena*, cit., p. 67.

assenza di mediazione, pura e muta esistenza. Presenti in aforismi e frammenti, e oggetto di continua esegesi nella critica<sup>78</sup>, l'«indistruttibile» (*Unzerstörbare*), l'«immutabile» (*Unveränderliche*) sono concetti che si fanno ricorrenti a partire dall'autunno del 1917. Nel 1916, «l'indistruttibile» (*das Unzerstörbare*) pare ancora coincidere con ciò che è peculiare (*eigentümlich*) dello scrittore, con il suo stesso innato talento letterario<sup>79</sup>, ostacolato da una pedagogia repressiva. Dopo l'autunno del 1917, tuttavia, Kafka cerca di definire la finalità della propria letteratura lasciandosi alle spalle sia la critica all'educazione ricevuta, una polemica peraltro comune a tutta la sua generazione ed esplicitata in modo definitivo nella *Lettera al padre* del 1919, sia la autoreferenziale asserzione della propria vocazione letteraria. Nei *Diari* del 25 settembre del 1917 si legge per esempio il celebre appunto che pare alludere alla ricerca, nell'atto della scrittura, di una verità integra, esterna al tempo e alla storia, e in quanto tale messianica: «Temporanea soddisfazione mi possono dare ancora i lavori come il *Medico di campagna* [...]. Ma felicità solo nel caso in cui io possa sollevare il mondo nel puro, nel vero, nell'immutabile [*Unveränderliche*]»<sup>80</sup>. Sempre nel 1918, proprio quando è chiaro allo scrittore che l'orizzonte della sua letteratura è stato cancellato dalla guerra, l'«indistruttibile» sembra di nuovo riguardare l'identità dello scrittore nel suo rapporto con l'altro, dunque i confini di ogni singola esistenza: «L'indistruttibile è unico. Ogni singolo uomo lo è e nel medesimo tempo esso è comune a tutti. Ecco l'origine dell'incomparabile, inscindibile unione che lega gli uomini»<sup>81</sup>. Mentre sta scrivendo il *Castello*, nel luglio del 1922, in una citatissima lettera a Max Brod, Kafka usa un'ultima volta in modo esplicito il motivo del golem. Ritorna su un tema a lui caro, la sua incapacità di vivere, che non migliora se non scrive. Anzi, quando non scrive la sua vita è molto peggio e deve per forza concludersi con la follia. Difficile non pensare qui al frammento del 1916, al rabbino che si comporta come un golem fuori

<sup>78</sup> Rimando ai notevoli saggi di Vivian Liska su Kafka raccolti in *Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*, Wallstein, Göttingen 2011 (ed. or. *When Kafka says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*, Indiana University Press 2009), in particolare, *Das Andere und das Ende*, pp. 45-66.

<sup>79</sup> Il frammento sulla peculiarità dell'individuo, contenuto nel lascito dell'estate del 1916, riprende motivi giovanili, in particolare il frammento narrativo noto come *Der kleine Ruinenbewohner*, contenuto in annotazioni successive al giugno del 1910. Si vedano soprattutto F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., pp. 7-13 e F. Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 17-28.

<sup>80</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, cit., p.838. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 588.

<sup>81</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., p. 66. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 728.

controllo perché non riesce a dare forma al golem-testo. In quella lettera, tuttavia, la notturna vita dello scrittore è ancora meno consistente di un golem: lo scrittore non ha nemmeno terreno sotto i piedi, non ha consistenza, è meno di polvere (*Staub*), un golem ormai distrutto. Kafka dice di sé, della propria vita: «[...] non posso vivere oltre, poiché non ho vissuto, sono rimasto argilla [*Lehm*], la scintilla non l'ho trasformata in fuoco, bensì soltanto usata per illuminare il mio cadavere». Il funerale che Kafka si immagina sarà dunque qualcosa di molto singolare, «lo scrittore, cioè qualcosa che non esiste, consegna il vecchio cadavere, cadavere da sempre, alla tomba»<sup>82</sup>. L'impresa di costruire sulla pagina la figura dello scrittore si ritorce definitivamente contro la vita stessa. Il golem privo della scintilla divina è lo scrittore stesso, che ha scelto di vivere soltanto sulla pagina e per la pagina.

Se il golem è evocato dallo sguardo ostile e dal giudizio degli altri, l'incipit di un citatissimo appunto del 1920 già ne aveva anticipato la fine: «Egli si ribella ad essere fissato dal prossimo. L'uomo, anche se fosse infallibile, vede nell'altro soltanto quella parte alla quale arrivano la sua forza visiva e il modo di guardare. Come ognuno, ma con esagerazione estrema, egli tende a ridursi fin dove lo sguardo del prossimo ha facoltà di vedere»<sup>83</sup>. Il golem, nella sua versione ebraico-orientale reinterpretato come difensore dall'antisemitismo, nel racconto tardo *La tana* (1922/23) si sottrae al mondo eclissandosi sottoterra. Ambientato quasi interamente all'interno di una tana pensata per proteggere l'animale che la abita dagli intrusi, dalle voci di nemici invisibili che si possono soltanto sentire, il testo diventa la tana stessa. Luogo sempre a rischio di distruzione, per nulla inattaccabile, modellata dall'interno, secondo piani che sono tutti nella mente e nelle paure del costruttore, la tana finisce per coincidere con il golem-testo. Puro contorno, traccia di un confine, figura imperfetta, è tutelata soltanto dal più assoluto silenzio. Basta un sibilo da fonte ignota e la tana incompiuta non può più proteggere il suo abitante, che è ormai con lei un'unica cosa<sup>84</sup>. In questo racconto antieroico e antimimetico, Kafka archivia il suo *avatar*, tracciando i confini sempre più labili dell'extraterritorialità letteraria nella nuova modernità del Primo dopoguerra.

<sup>82</sup> F. Kafka a Max Brod, 5 luglio 1922, in F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, cit., p. 385. Trad. it. F. Kafka, *Lettere*, cit., p. 459. Lo nota nel suo bel libro Hanns Zischler, *Franz Kafka geht ins Kino*, Galiani, Berlin 2017, pp. 198-199.

<sup>83</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 858-859. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 816-817.

<sup>84</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., p. 602.

