



Citation: B. Bronzini (2025) Kafka e il teatro. La prova drammaturgica di *Der Gruftwächter* tra la riscrittura e il dramma escatologico. Serie speciale “Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d’Oriente e d’Occidente” 8: pp. 39-52. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16883>.

Copyright: © 2025 B. Bronzini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Kafka e il teatro. La prova drammaturgica di *Der Gruftwächter* tra la riscrittura e il dramma escatologico

Benedetta Bronzini

Università di Modena e Reggio Emilia
(benedetta.bronzini@unimore.it)

Abstract

Franz Kafka’s relationship with theater, as an author, as a consumer, and as the subject of countless adaptations, remains one of the least explored aspects in secondary literature. Nonetheless, from his childhood onwards, theatre has captured Kafka’s attention, spreading into his writings, his dreams and, even before that, reality itself. The only drama which survived its author is the fragment *Der Gruftwächter* (1916-17). As for many others of Kafka’s characters, this does not mean that the figure of the ‘gate keeper’ vanished with the abrupt interruption of the writing. Aware of the subtle ties that bind Kafka’s texts together, comparable to a perpetual attempt to rework and metamorphose a single obsession, this paper, in addition to analysing its content, contextualizes *Der Gruftwächter* within the so-called “writings of the Alchimistengasse” (*Oktavheft H*, 1916-17), and relates it to additional liminal figures, inhabiting the border between life and death, such as the Hunter Gracchus.

Keywords: *Der Gruftwächter*, Hunter Gracchus, Theater, Writings of the Alchimistengasse

Introduzione

A differenza del cinema, che ha destato molto interesse all’interno della copiosa letteratura secondaria (cfr. Alt 2009; Preece 2009; Zischler 2017), il rapporto di Franz Kafka con le arti performative, sia come autore e fruitore, che come oggetto di innumerevoli riscritture e adattamenti, resta tutt’oggi uno degli aspetti meno indagati (Dreyer *et al.* 2017), nonostante, già a partire dall’infanzia, il teatro si sia dimostrato in grado di catalizzare l’attenzione di Kafka come mezzo espressivo privilegiato e come oggetto di fascinazione, invadendo i suoi scritti, i suoi sogni e, prima ancora, la realtà stessa.

Come ricorda Max Brod nella biografia dedicata all’amico, già negli anni del ginnasio Kafka era solito comporre alcune pic-

cole scenette teatrali da far recitare alle sorelle maggiori in occasione del compleanno dei genitori (1993, 22-23). Erano di fatto i suoi primi esercizi di scrittura e di adattamento drammatico:¹

[...] An manche der Stücke und an manchen Vers erinnerten sich die Schwestern noch lange. Eines der Stücke hieß "Der Gaukler", eines "Georg von Podiebrad", eines "Photographien reden" (hierbei handelte es sich um die auf dem Trumeau stehenden Familienphotos). Franz spielte nie mit, war nur als Autor und Regisseur tätig. Später schlug er den Schwestern an Stelle seiner Szenen kleine Dramen von Hans Sachs vor, die er inszenierte. (23)

Se gli esperimenti negli anni dell'adolescenza non hanno fatto di Kafka un autore teatrale, tuttavia alcune caratteristiche della sua poetica negli anni a venire, come l'attenzione alla descrizione dei gesti ed i numerosi frammenti scritti in forma di dialogo, trovano particolare riscontro nella scrittura drammaturgica. Un aspetto di natura performativa elementare quanto inosservato della sua produzione è stato messo in evidenza da Oskar Baum nel ricordare l'amico scomparso sei anni prima, una delle principali attitudini di Kafka era infatti quella della lettura ad alta voce di testi propri e altrui. Una lettura in grado di suscitare estasi e vergogna, come attestano le innumerevoli testimonianze diaristiche, e di attribuire alle parole significati inesplorati, tanto da far emergere in modo altrettanto dirompente il carattere del proprio interprete:

Wenn er vorlas – das war seine besondere Leidenschaft –, dann unterordnete sich der Ausdruck des einzelnen Wortes bei voller Klarheit jeden Lautes, in zuweilen schwindelerregendem Zungentempo, ganz einer musikalischen Breite der Phrasierung von endlos langem Atem und gewaltig sich steigernden Crescendi [...]. (Baum 1930)

È così che nella complessa esegezi dei testi kafkiani, le parole di Baum fanno intravedere un barlume interpretativo, che rende la recitazione dei propri testi da parte dell'autore un elemento imprescindibile per potervisi avvicinare. Al *Vorlesen* si unisce un'intrinseca performatività che caratterizza sia la scrittura di Kafka, che la sua percezione della realtà, come emerge nelle metafore teatrali che popolano i suoi testi. "Wir kommen an den Hangars vorüber, die mit ihren zusammengezogenen Vorhängen dastehen, wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten" (Kafka 2012, 1896) si legge, ad esempio, nel resoconto del volo degli aeroplani su Brescia del 19 e 20 settembre 1909 pubblicato sul quotidiano praghese *Bohemia*, uno dei primi testi consegnati alla stampa dal giovane Franz Kafka, allora in viaggio in Italia con Max e Otto Brod. Ancor più significativa è l'abilità dell'autore, o ancor più la sua esigenza di dare vita al testo rendendo la scrittura un atto performativo. Se l'apice verrà raggiunto con l'effettiva incisione del verbo nella carne viva mediante la macchina nella *Strafkolonie*, questa caratteristica riguarda già le prime annotazioni diaristiche di Kafka, come emerge dal commento alla lettura pubblica da parte di Brod della sua *Automobilgeschichte*:

Die ungeordneten Sätze dieser Geschichte mit Lücken, daß man beide Hände dazwischen stecken könnte; ein Satz klingt hoch, ein Satz klingt tief wie es kommt; ein Satz reibt sich am andern wie die Zunge an einem hohlen oder falschen Zahn; ein Satz kommt mit einem so rohen Anfang anmarschiert, daß die ganze Geschichte in ein verdrießliches Staunen geräth; eine verschlafene Nachahmung von Max schaukelt hinein, manchmal sieht es aus wie ein Tanzkurs in seiner ersten Viertelstunde. (Kafka 2012, 177)

¹ Quella di Max Brod è l'unica testimonianza della conoscenza da parte di Kafka dei drammi escatologici filoprotestanti di Hans Sachs.

Un ultimo e cruciale aspetto legato ai precedenti, già sottolineato da Walter Benjamin nel 1934 (2002, 14-15), è la straordinaria capacità della scrittura kafkiana di isolare i gesti dal contesto e da qualsiasi punto di riferimento spazio-temporale. Utilizzando le parole di Heiner Müller, che ha riconosciuto in esso il legame tra i personaggi stilizzati di Kafka, il *Marionetten-theater* di Kleist e i gesti disarticolati del teatro di Samuel Beckett:

Kafka beschreibt Gesten ohne Bezugssystem. Das Bezugssystem ist einfach ausgespart, bleibt im Dunkeln. Aber die Geste ist präzis. Man weiß nur nicht, worauf sie sich bezieht – oder, woran sie laboriert. Und das ist so, als ob du in einem Theater bist, wo das Wesentliche im Unsichtbaren passiert. (Müller 1991, 52)

La negazione del senso attraverso il gesto pervade i diari e i testi letterari, dalla plasticità della danza della ballerina Eduardova al Neues Deutsches Theater di Praga (Kafka 2012, 7), che apre le annotazioni diaristiche del 1912, alla progressione, simile ad una coreografia, descritta in *Beschreibung eines Kampfes* (1911), ai movimenti *slapstick* dello scapolo Blumfeld e all'ancor più esplicita valenza coreografica delle movenze antropomorfe della scimmia Rotpeter protagonista di *Ein Bericht für eine Akademie*.² Vi sono poi dei casi in cui Kafka fa esplicito riferimento al teatro. Se il primo fra tutti è indubbiamente il grande Teatro di Oklahoma, che promette di accogliere Karl Roßmann nelle ultime pagine scritte da Kafka per *Der Verschollene*, ancor più interessante è il caso di *Der Prozess*, uno dei testi tutt'oggi più rappresentati di Kafka, in cui si trovano numerosi riferimenti alla performance teatrale, a partire dal *reenactment* da parte di Joseph K. della scena del proprio arresto, fino a lasciare intendere che gli esecutori della condanna di Joseph K. sono attori di professione:

“Alte, untergeordnete Schauspieler schickt man um mich”, sagte sich K. und sah sich um, um sich nochmals davon zu überzeugen. “Man sucht auf billige Weise mit mir fertig zu werden.” K. wendete sich plötzlich ihnen zu und fragte: “An welchem Theater spielen Sie?” “Theater?”, fragte der eine Herr mit zuckenden Mundwinkeln den anderen um Rat. Der andere gebärdete sich wie ein Stummer, der mit dem widerspenstigsten Organismus kämpft. “Sie sind nicht darauf vorbereitet, gefragt zu werden”, sagte sich K. und ging seinen Hut holen. (Kafka 1990a, 306)

A sostener tali aspetti, intrinseci nella sua scrittura, si aggiunge l'effettivo e documentato interesse per il teatro, in particolare negli anni giovanili, che molto influenzò Franz Kafka nella decisione, nel 1916, di cimentarsi con la stesura di un dramma dedicato al guardiano del mausoleo ducale. Il lavoro procederà dunque con l'analisi del contesto teatrale e culturale che ha dato vita a *Der Gruftwächter*, per poi procedere con un'analisi del corpus testuale ad esso dedicato e con il confronto tra il guardiano della cripta e i personaggi liminali che, in modo sempre più insistente a partire dal 1917, ricorrono all'interno dell'opera di Kafka.

1. *Kafka geht ins Theater*

Senza alcun dubbio l'incontro con il teatro jiddisch, l'intensa frequentazione di Jizchak Löwy, della sua compagnia di teatranti Lemberg, e di numerosi artisti che gravitavano attorno al Café Savoy e al Café Arco (Massino 2002) proprio nel momento in cui la sua “Konzentration auf das Schreiben” (Kafka 2012, 184) stava giungendo all'apice ha rappresentato uno spartiacque fondamentale nella vita e nella produzione letteraria di Franz Kafka. Pur concor-

² Questo è anche l'assunto di partenza della tesi di James Rolleston (1974), che parla dei personaggi kafkiani come veri e propri “eroi” del suo “teatro narrativo”.

dando con Claudio Magris nel diffidare dalla lettura di Jizchak Löwy come ponte tra Franz Kafka e la tradizione gnostico-cabalistica dell'ebraismo (Massino 2002, 19; Magris 1989, 21), è indubbio che attraverso il teatro jiddisch come esperienza fisica in cui corpo, testo e musica si fondono, nonché come slancio vitale condiviso tra performer e spettatore, il teatro diventa per Kafka un dispositivo in grado di sublimare la scissione tra pensiero e vita, gesto e parola, e questa peculiarità ha assunto un preciso significato religioso:

[Il teatro di Löwy] corrisponde alla scoperta di un modo assolutamente spontaneo e naturale di essere ebrei che per definirsi non ha bisogno della sfera cristiana; l'incontro con un ebraismo che è presenza e non memoria, [...] in cui è ignota l'alienazione dell'ebreo praghese, la scissione tra pensiero, vita, gesto e parola. (Baioni 1984, 60)

Nel periodo tra l'autunno del 1911 e l'inverno del 1912, Kafka ebbe modo di assistere a numerose performances e letture poetiche in jiddisch, tra cui *Sulamith* di Abraham Goldfaden, messo in scena dallo stesso Löwy, e *Meshumed* ("L'apostata") di Abraham Sharkanski. Come ricorda Guido Massino (2002, 17), a quest'ultimo dramma sono dedicate due pagine dei *Tagebücher*, in cui Kafka descrive, alla data del 5 ottobre 1911, due personaggi che lo hanno particolarmente colpito, due vagabondi, persone che nella loro marginalità sono assai vicine al cuore della comunità (Kafka 2012, 157), una descrizione che, insieme al testo della lirica *Die Grine* di Morris Rosenfeld, dedicata ai migranti appena sbarcati negli Stati Uniti, recitata da Löwy proprio il 18 febbraio 1912, molto fa pensare alla coeva stesura dei frammenti di *Der Verschollene*. Inoltre, non mancano i riferimenti all'ambiguità dei personaggi di *Kol Nidré* di Sharkanski, e dello stesso *Meshumed* in *Das Urteil* (1912),³ il cui il *russischer Freund* è stato spesso identificato, a partire da Max Brod (1993, 120), con lo stesso Löwy.

Nei mesi di frequentazione tra Kafka e Löwy il teatro occupa quasi ogni annotazione diaristica, in forma di commento alle performances viste, annotazioni sugli attori, proiezioni oniriche e riflessioni teoriche relative non solo all'ambiente performativo ebraico orientale, ma al teatro *tout court*. È da sottolineare che in questi anni il teatro era al centro del dibattito culturale del *Prager Kreis* e che molti tra i conoscenti di Kafka stavano scrivendo per il teatro, a partire dall'amico Oskar Baum, che nell'ottobre del 1911 aveva appena completato la stesura di *Conkurrenz* (Kafka 2012, 165). Max Brod, che dopo la fine della Seconda guerra mondiale avrebbe messo in scena *Das Schloss* allo Schlosspark-Theater di Berlino, era allora attivo come critico teatrale. Al 1911 risalgono due suoi scritti teorici, *Die Notwendigkeit des Theaters* (41-42) e *Axiome über das Drama* (250-55).

Plötzlich erschien mir diese Baumfläche mit ihrem Schattenspiel wie eine Kulisse. Warum sitze ich nicht lieber im Theater, da hat man was Sicheres, Abgegrenztes, statt allein ohnmächtig in dieser problematischen, unendlichen Natur! Die Herbstsaison hat begonnen. Ich werde fleißig ins Theater gehen, alles andere ist gefährliche Ausschweifung. (42)

Si legge in conclusione a *Die Notwendigkeit des Theaters*, con il riconoscimento nella finzione teatrale di una verità molto più rassicurante e riconoscibile di quella che l'essere umano cerca invano nel mondo reale.

³ Prima ancora di essere un dramma teatrale, *Kol Nidrè* è il nome del testo aramaico che apre le celebrazioni dello Yom Kippur, il che costituisce un ulteriore legame con *Das Urteil*, scritto nella notte dello Yom Kippur del 1912. Per approfondire la presenza del teatro jiddisch nell'opera di Kafka si vedano Massino (2002) e Torton Beck (1971).

Theorie und Praxis klafft. Doch vielleicht nur scheinbar. Was kann der dramatische Dichter ehrlicherweise darstellen, frage ich nun? Erstens: Reden von Menschen. Zweitens: ihre Gedanken im Monolog, mehr noch in ihrem Heucheln, im komplizierten Gespräch. Drittens: mit gewisser Einschränkung auch ihre Taten. (251)

L'inevitabile collisione tra realtà e finzione propria della performance viene ulteriormente approfondita negli *Axiome* pubblicati sulla rivista *Schaubühne* il 27 novembre del 1911, fino alla teorizzazione delle tipologie del *Romandichter* e del *Dramendichter* (252):

Dem Romandichter, der gleichsam sein eigener Regisseur ist und mit unbegrenzter Macht, kann immer entgegengehalten werden: "Ja, aber die zweite Seitengasse links von den großen Boulevards ist gar nicht die Rue de la Paix", oder: "Zur Zeit Heinrichs des Vierten gab es noch keine Haubitzen". Der Dramendichter, von vornherein eingeschränkt durch die Wirklichkeit der Szene, macht sich mit einem Schlag freie und kann, seinem Ingenium folgend, von allem nur das Schönste in kindlichem Leichtsinn verfolgen. (*Ibidem*)

Gli assiomi di Brod vennero analizzati e confutati punto per punto da Kafka nell'annotazione diaristica del 28 ottobre 1911, in cui il dramma veniva descritto come un'entità tangibile e metafisica al tempo stesso, che fluttua nell'aria al di sopra del piano di realtà (Kafka 2012, 101), e gli attori, simili a trapezisti tra due mondi, sono gli unici a poter tentare di afferrarlo e domarlo, con grande apprensione del pubblico, del tutto escluso da simili peripezie. "Eingenährt in diese Erklärungen werden Sie dann bei dem Vortrage das suchen, was Sie schon wissen, und das, was wirklich da sein wird, werden Sie nicht sehen" (Kafka 1993a, 191) si legge inoltre nella *Rede über die jiddische Sprache*, pronunciata in occasione dell'incontro da lui organizzato in onore dell'attore Jizchak Lowy presso il Municipio ebraico di Praga il 18 febbraio 1912, a conferma dell'inganno teso allo spettatore che ostinatamente cerca il conforto della trama conosciuta e nei punti di riferimento formali, come i ruoli dei personaggi e la scenografia. Un inganno messo in atto da Kafka a partire dalle numerose descrizioni oniriche che popolano i *Tagebücher* in questi anni, diventando veri e propri spunti drammaturgici:

Damit ist der erste Akt zu Ende, aber der Vorhang geht nicht hinunter, auch das Theater bleibt dunkel. Auf der Bühne sitzen zwei Kritiker auf dem Boden und schreiben, mit dem Rücken an einer Dekoration lehnend. Ein Dramaturg oder Regisseur mit blondem Spitzbart kommt auf die Bühne gesprungen, im Flug noch streckt er eine Hand zu einer Anordnung aus, in der andern Hand trägt er eine Weintraube, die früher auf einer Obstschale des Gastmahls lag, und isst von ihr. [...] Da steht ein Herr aus dieser Masse auf, geht förmlich auf ihr näher zur Laterne hin, will offenbar die Sache in Ordnung bringen, schaut aber zuerst zur Laterne hinauf, bleibt ein Weilchen so neben ihr stehn, und als nichts geschieht, geht er ruhig wieder zu seinem Platz zurück, in dem er versinkt. Ich verwechsle mich mit ihm und neige das Gesicht ins Schwarze. (Kafka 2012, 135)

Così si legge nella descrizione meticolosa e straniante intitolata *Sonntag. Traum* alla data del 19 novembre 1911. La scena da cui emerge improvvisamente il *Doppelgänger* dell'autore è ambientata in teatro in occasione della rappresentazione di *Das weite Land* di Arthur Schnitzler alla quale, oltre ai critici in scena, nel sogno assistono anche il critico Egon Erwin Kisch e il fratello germanista Paul. Il giorno successivo, il 20 novembre Kafka annota ancora una volta un sogno, apparentemente ispirato dallo stile pittorico di Ingres, in cui il teatro torna ad essere il protagonista. Qui, introdotto dall'annotazione "Für das Drama" (Kafka 2012, 136), Kafka ha stilato un breve scambio di battute tra E. ed A. in cui ricorrono i nomi di Anna, Emil e Kurt (Karl), che compaiono ancora nelle annotazioni del 21 e del 22 novembre, in cui tutto fa pensare alla stesura di una drammaturgia.

La citazione di Arthur Schnitzler, infine, porta ad un’ultima riflessione prima di affrontare l’analisi di *Der Gruftwächter*. Se il teatro jiddisch ha indubbiamente contribuito ad affinare e radicalizzare la scrittura di Kafka, è infatti da sottolineare, in particolar modo in riferimento ai testi dedicati al “guardiano della tomba”, la conoscenza da parte dell’autore del teatro shakespeariano e della commedia francese, nonché del teatro espressionista. Kafka fu un fervente frequentatore anche dei teatri di prosa, di cabaret e di operetta praghesi ed europei, a partire dallo Švanda-Theater e dal Neues Deutsches Theater di Praga. Qui assistette ad esempio a numerose rappresentazioni dello stesso Schnitzler, molto apprezzato da Felice Bauer quanto da lui poco stimato salvo rarissime eccezioni (Kafka 2015, 305), e a *Erdgeist* e *Hidalla* messi in scena da Frank e Tilly Wedekind.

Particolarmente rilevanti per il testo che ci si appresta ad analizzare furono le pièce viste durante il viaggio a Berlino nell’inverno del 1910. Tra il 2 e il 6 dicembre ai Kammerspiele berlinesi Franz Kafka assistette a *Il matrimonio forzato* di Molière, allo *Anatol* di Schnitzler, e alla *Commedia degli errori* e all’*Amleto* di Shakespeare. La visione dell’*Amleto* con la regia di Max Reinhardt e Albert Bassermann nel ruolo del protagonista colpì molto Kafka, che il 9 dicembre scrisse a Max Brod:

Max, ich habe eine Hamletaufführung gesehn oder besser den Bassermann gehört. Ganze Viertelstunden hatte ich bei Gott das Gesicht eines andern Menschen, von Zeit zu Zeit mußte ich von der Bühne weg in eine leere Loge schauen, um in Ordnung zu kommen.

Dein Franz. (Kafka 1999, 129)

Se ad una prima lettura, più ancora del dramma shakespeariano, il reale oggetto della conversazione sembra essere l’attore Albert Bassermann,⁴ come notano Harmut Binder (1979, 498),⁵ Peter-André Alt (2005, 439-40) e Bernard Dieterle (Auerochs et al. 2023, 244), Amleto potrebbe aver lasciato una traccia nell’opera di Kafka proprio attraverso *Der Gruftwächter*. Come morti che sottoforma di sogni vengono a visitare il presente (*Hamlet* III vv. 65-69), il *Gruftwächter* e i personaggi sospesi tra l’“essere e il non essere” (v. 57), come Odradek e il Cacciatore Gracco, che popolano gli scritti di Kafka tra l’inverno del 1916 e la primavera del 1917 potrebbe offrire un esplicito riferimento storico e politico, che mette in parallelo il contesto del principe di Danimarca shakespeariano con quello praghese del 1916. Il 21 novembre 1916, infatti, nel pieno della Prima guerra mondiale, Francesco Giuseppe I morì dopo 68 anni di regno e gli succedette il pronipote Carlo III, giovane e inesperto, destinato a soccombere con la dissoluzione dell’Impero Austro-Ungarico nel 1918 e a essere l’ultimo della propria dinastia, come figura liminale tra passato e presente. Il guardiano della cripta potrebbe dunque essere il presagio di una cesura storica epocale, sia per l’assetto geopolitico internazionale, sia per la specifica condizione degli ebrei tedesnofoni a Praga in seguito alla fondazione della Cecoslovacchia (Baioni 1984, 232; Nervi 2017).

⁴ Portatore dello Iffland-Ring dal 1911 alla morte, nel 1952, icona del teatro tedesco, Bassermann fu fonte di grande ammirazione da parte di Kafka, che ne parla copiosamente a Felice in ben due lettere nel marzo del 1913, affermando di sentirsi “von Bassermann verwandelt” dopo aver assistito alla prima cinematografica di *Der Andere* di Max Mack, tratto dal testo omonimo di Paul Lindau, con Albert Bassermann, dopo molti mesi di misterioso ritiro dalle scene, compiva la sua prima prova da attore cinematografico. La recensione al film che comparve sul quotidiano praghese *Bohemia* si trovava nella stessa pagina in cui veniva segnalata la pubblicazione di *Betrachtung*, “Stilistisch von unglaublicher Reife [...] und ihrer Neuartigkeit bewußt [...] Gespenstisches wird wohlvertraut” (*Bohemia* 1913, 12) di Franz Kafka.

⁵ Binder afferma che Kafka avrebbe accompagnato la stesura dei frammenti di *Der Gruftwächter* alla lettura quasi quotidiana dell’incipit dell’*Amleto*.

2. *Der Gruftwächter*

'The time is out of joint
o cursed spite that ever I was born to set it right'. (*Hamlet* I, vv. 211-12)

Il corpus testuale dedicato alla figura del “guardiano della cripta” che si incontra nell’*Oktavheft H* rappresenta l’unico caso a noi pervenuto in cui Franz Kafka si è espressamente cimentato con il teatro. Il dramma incompiuto è stato scritto tra il novembre del 1916 e la primavera del 1917, il più rigido inverno della Prima guerra mondiale, nel Goldenes Gäßchen (o Alchimistengasse/Alchimistengässchen)⁶ sul castello praghesse, dove, a partire dal primo settembre 1916 Ottla Kafka aveva affittato per il fratello una piccola stanza mal riscaldata, ma molto silenziosa, dove questi avrebbe potuto dedicarsi alla scrittura in completa solitudine. Fu l’aggravarsi della tubercolosi a far disdire l’affitto ad agosto dell’anno successivo (Stach 2024, 370). I mesi trascorsi nella Alchimistengasse furono un periodo molto prolifico, durante il quale videro la luce la maggior parte dei racconti pubblicati in *Ein Landarzt* (1920) e le due “Tiergeschichten”, *Schakale und Araber* e *Ein Bericht für eine Akademie* inviate a Martin Buber per essere pubblicate su *Der Jude*. È proprio a questa immersione nella scrittura che si devono inoltre i testi annotati nello *Oktavheft H* (il primo in ordine cronologico; cfr. Binder 1979, 495), tra cui *Die Brücke* e il frammento principale dello *Jäger Gracchus*, e del frammento dedicato alla morte apparente “Wer einmal scheintot gewesen ist...” (Kafka 1993b, 141) accomunati dalla natura liminale dei propri protagonisti, sospesi tra la vita e “The undiscover’d country from whose bourn | No traveller returns” (*Hamlet* III, v. 79), una caratteristica condivisa con il medico di campagna dotato di “una carrozza terrena e cavalli ultraterreni” (Kafka 2023, 1707), e con l’inafferrabile Odradek, fino a colui che per professione è addetto alla sorveglianza dei morti, ovvero il guardiano della cripta.

Il frammento che porta il titolo di *Der Gruftwächter* si basa su un dialogo di circa tredici pagine (Kafka 1993, 288-89 e 290-303)⁷ ricostruito e integrato da Max Brod, a cui si deve anche la scelta del titolo, e pubblicato per la prima volta nel 1936 all’interno della raccolta *Beschreibung eines Kampfes – Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass*. Certamente non fu il primo tentativo della stesura di un copione, né tantomeno, come si è visto, il primo sintomo della forte attrazione di Kafka per il teatro e per la recitazione. Come si legge nel ricordo dedicato a Kafka pubblicato da Oskar Baum sul *Prager Tagblatt* del 21 febbraio 1930 (Baum 1930), intorno al 1916, Kafka aveva portato a termine il piccolo dramma bucolico dai toni grotteschi,⁸ “*Die Grotte oder Die Gruff*” (Baum 1930),⁹ destinato alle fiamme, come la maggior parte delle sue opere, nei mesi precedenti alla morte:

⁶ Zlata ulicka 22, Prazsky hrad.

⁷ Brod integra l’ultima versione (Kafka 1993a, 290-303) con la conclusione del frammento precedente (288-89), apportando modifiche sostanziali, come l’eliminazione della figura della Duchessa Isabella.

⁸ Baum non si esprime sulla datazione, ma cita espressamente la piccola stanza nella Alchimistengässchen come residenza di Kafka nel periodo della stesura.

⁹ Nella sua biografia *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, Peter-André Alt sembra identificare *Die Grotte* come una prima elaborazione di *Der Gruftwächter* (Alt 2005, 439). Sebbene vi siano effettivamente alcune analogie nel titolo e il confronto con la morte sembri essere il filo conduttore di entrambe le rappresentazioni, tuttavia, l’accento di trama fatto da Baum (1930), la sua descrizione di *Die Grotte* come di un’opera conclusa, e il contesto della stesura del *Gruftwächter*, che si approfondirà a breve, fanno pensare piuttosto a due opere distinte (questa è anche la posizione di Jost Schilmeit in Binder 1979, 498).

Durch gewisse eigene Züge prägte sich mir die Zeit ein, da Kafka an seinem Drama schrieb, von dem niemand je ein Wort zu lesen bekam. Es sollte, glaube ich, „Die Grotte“ oder „Die Gruft“ heißen uns spielte – folge ich den Andeutungen, die ihm zuweilen in der aufgeschlossenen Freude nach der Arbeit entschlüpften – unter Hirten und Schäfermädchen vor dem Eingang zu bereitstehenden Grabgewölben. Ein Kampf gegen und für den Tod in einem heiteren Spiel der Gefühle, die ihre Macht und Süßigkeit aneinander messen. (Baum 1930)

Nel ricordo, Baum ne parla come di un'opera conclusa ripudiata dall'autore perché troppo dilettantesca (Baum 1930). Certo è che il progetto di scrivere un dramma a tema sepolcrale¹⁰ non fu abbandonato, e il corpus dedicato al *Gruftwächter* (Kafka 1993a, 267-70; 276-89 e 290-303) ne è il tentativo successivo.

La seconda *pièce* mancata è infatti dedicata alla figura dell'anziano guardiano (“ein verwirrter Greis, schon außer Rand und Band”; 277) addetto a sorvegliare la cripta del mausoleo di famiglia del Principe nel Friedrichspark, adiacente al castello,¹¹ e a lottare contro i morti (299) che, da circa quattrocento anni minacciano di uscire dal parco e invadere il presente: “Fürst: Diese Gruft ist in meiner Familie die Grenze des Menschlichen und an diese Grenze will ich eine Wache stellen” (297).

Per addentrarsi nell'analisi del *Gruftwächter* è innanzitutto necessario soffermarsi sull'indagine filologica del corpus testuale ad esso riconducibile. Il frammento selezionato da Max Brod come corpus principale non coincide con la prima comparsa del *Gruftwächter* negli scritti di Kafka. Il primo frammento all'interno dell'*Oktavheft H* (267) in cui compare il “guardiano della cripta”, è precedente al dialogo scelto da Brod, e porta il titolo di *Zerrissener Traum* (sogno in frantumi), in opposizione allo *Unverbrüchlicher Traum*, ovvero “sogno incrollabile”, che apre il frammento immediatamente precedente (*ibidem*):

Die Laune eines früheren Fürsten hatte bestimmt, das Mausoleum müsse unmittelbar bei den Sarkophagen einen Wächter haben. Vernünftige Männer hatten sich dagegen ausgesprochen, schließlich ließ man den sonst vielfach beengten Fürsten in dieser Kleinigkeit gewähren. Ein Invalid aus einem Krieg des vorigen Jahrhunderts, Witwer und Vater dreier Söhne, die im letzten Krieg gefallen waren, meldete sich für den Posten. Er wurde angenommen und von einem alten Hofbeamten in das Mausoleum begleitet. Eine Waschfrau folgte ihnen beladen mit verschiedenen Dingen, welche für den Wächter bestimmt waren. Bis zur Allee, welche dann geradeaus zum Mausoleum führte, hielt der Invalide trotz seiner Stelze mit dem Hofbeamten gleichen Schritt. (*Ibidem*)

Forse gli “uomini di buon senso” si erano opposti a una simile ordinanza perché quello del guardiano, similmente all'instancabile messaggero imperiale di *Eine kaiserliche Botschaft* – e al destino del cacciatore Gracco – è un compito ingrato e fallimentare, destinato a perpetuarsi nell'eternità senza alcuna possibilità di risolversi, e trova la propria motivazione unicamente nell'ostinata fedeltà nei confronti del sovrano e della propria missione. Sarebbe stata pochi anni più tardi la risposta altrettanto ostinata dell'agrimensore K. a Frieda, ormai decisa ad abbandonare il villaggio in cerca di una nuova vita:

¹⁰ Anche il breve resoconto onirico *Ein Traum* dedicato all'incontro tra Joseph K. e l'artista (Titorelli?) in un cimitero è stato composto entro il marzo del 1917.

¹¹ Similmente alla New York e allo Oklahoma di *Der Verschollene* e alla Riva del Garda dello *Jäger Gracchus*, l'attenzione minuziosa ai dettagli topografici, altrimenti molto rara in Kafka, è soltanto l'illusione di una effettiva ambientazione degli eventi narrati nella realtà. Sebbene nel caso di *Der Gruftwächter* tutto faccia pensare al contesto asburgico, non è possibile collocare geograficamente il Friedrichspark. Tuttavia, il rimando alla *Kapuzinergruft* di Vienna appare evidente. Apprendiamo infatti nel secondo frammento dell'*Oktavheft H* che il mausoleo si trova in una parte del parco del Castello militarmente sorvegliato (Kafka 1993a, 276).

“Auswandern kann ich nicht [...] ich bin hierhergekommen, um hier zu bleiben. Ich werde hier bleiben”. Und in einem Widerspruch, den er gar nicht zu erklären sich Mühe gab, fügte er wie im Selbstgespräch zu: “Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können, als das Verlangen hier zu bleiben”. (Kafka 2023, 1106)

A questo proposito, è interessante notare come nella prima annotazione relativa al *Gruftwächter* viene introdotto anche il *Doppelgänger* femminile del protagonista – destinata a ripresentarsi come moglie del Sindaco e moglie del barcaiolo nello *Jäger Gracchus* –, attraverso la figura ancillare della lavandaia che accompagna il nuovo guardiano del mausoleo e detiene il corredo di oggetti che ne confermano lo status.

Nelle pagine dell’*Oktavheft H* segue una prima variante del dialogo tra il Principe e il Ciambellano, che si interrompe con un’annotazione isolata: “In Deiner Nähe sich auszuruhn ist das Größte, was ein Diener erreichen kann” (Kafka 1993a, 267-68), in cui compare per la prima volta la devozione del guardiano nei confronti del Duca, a discapito dello sforzo fisico ormai ben oltre le sue risorse. Indubbiamente si può riconoscere in questo inciso un’invocazione religiosa, che apre ad ulteriori chiavi interpretative (si vedano Ide 1961; Binder 1979) a cui, almeno parzialmente, offrono conferma i frammenti dedicati allo *Jäger Gracchus* (Kafka 1993a, 305-10 e 378-84; 2012, 810-11), dove la lotta notturna del guardiano viene definitivamente sublimata in un dramma escatologico in cui il Sindaco di Riva del Garda dal significativo nome di Salvatore (Kafka 1993a, 308), assiste Gracco, cacciatore-revenant destinato a solcare per l’eternità le acque del Lago di Garda senza conoscere la propria colpa, nella sua impossibilità di morte e di salvezza.

I due testi successivi annotati sull’*Oktavheft H*, che separano il primo frammento dedicato al *Gruftwächter* dal secondo, sono di cruciale importanza per definire l’effettivo corpus relativo alla *piece* e per stabilire un legame con il motivo dello *Jäger*, tanto da sembrare un cedimento dell’autore alla prosa, davanti alla sfida della scrittura drammaturgica. *Bericht vom Großvater* (271-73) è un vero e proprio monologo dello stesso guardiano della cripta, ambientato molti anni prima, quando ancora in città c’erano i mammalucchi, e questi (il nonno) era un piccolo *Milchjunge* che portava il latte ai guardiani del mausoleo. La narrazione autobiografica si apre con l’inequivocabile identificazione del narratore con il *Gruftwächter* (“Ich war zu den Zeiten des seligen Fürsten Leo V Wächter des Mausoleums im Friedrichspark”; 271) e si conclude improvvisamente, condannando il protagonista all’afasia, punizione necessaria per l’improvvisa sfacciataggine davanti alle parole affettuose dell’anziano uomo in vestaglia e dalla lunga barba che sedeva nella casetta dei guardiani del mausoleo del Friedrichspark durante le sue prime visite (“Leider war ich infolge der freundlichen Behandlung etwas vorlaut geworden und sagte: [...]”; 273). Più volte nel corso della vicenda il guardiano è colto da un’improvvisa afasia, paragonabile all’oblio che caratterizza Gracco, che ostacola la ricostruzione degli eventi narrati. Il silenzio viene reso ridondante dalle pause,¹² inserite in modo inconsueto, come a lasciar intendere delle omissioni volontarie nel testo.

Proseguendo la lettura dell’*Oktavheft H*, i legami tra il guardiano e il cacciatore si intensificano, infatti il testo immediatamente successivo a questo frammento, *Auf dem Dachboden* (273-75), ha per oggetto il rinvenimento da parte del figlio dell’avvocato, di nome Hans, del vecchio cacciatore di Koßgarten am Neckar, Hans Schlag, nascosto in soffitta della casa paterna, in mezzo alle cianfrusaglie di famiglia. Sono anni che dopo la morte del padre, il figlio dell’avvocato vive altrove, e la casa in cui si trova la soffitta è custodita da un fragile e vecchio guardiano, aiutato dalla figlia, che era già in servizio ai tempi del nonno (275), una descrizione che, come si vedrà poco più avanti, ben si addice anche al *Gruftwächter*, altrettanto fragile

¹² Le pause sono l’unico elemento drammaturgico annotato da Kafka.

ed accudito dalla figlia: "Und mein Tochterkind kommt mit Decken, wickelt mich ein und wartet bei mir, bis ich selbst gehen kann. Ein außerordentlich gutes Mädchen" (288). *Auf dem Dachboden* è seguito dal dialogo tra il principe e il guardiano (276-89) e un ultimo tentativo di stesura del dramma (290-303), selezionata da Max Brod come fonte principale per il testo che ha preso il nome di *Der Gruftwächter*.

La scena principale ricostruita da Max Brod si svolge all'interno di un castello non meglio identificabile, si apre con un dialogo tra il principe Leo, un ciambellano, un servitore, e il guardiano, e si conclude con la perdita di sensi di quest'ultimo, dopo aver raccontato la propria storia. Non ci è dato sapere se l'autore immaginasse questo come primo atto, o come atto conclusivo, tuttavia, ad una prima lettura appare evidente che il dialogo che ha inizio dopo la descrizione della scena (290), nonché dopo una pausa appositamente segnalata da Kafka, prevedesse un antefatto.

DRAMA

Kleines Arbeitszimmer, hohes Fenster, davor ein kahler Baumwipfel.

Fürst (am Schreibtisch im Stuhl zurückgelehnt, aus dem Fenster blickend)

Kammerherr (weißer Vollbart, jugendlich in ein enges Jakett gezwängt, an der Wand neben der Mitteltür). (*Ibidem*)

Pause

Fürst sich vom Fenster abwendend: Nun?

Kammerherr: Ich kann es nicht empfehlen, Hoheit.

Fürst: Warum? Kammerherr: Ich kann im Augenblick meine Bedenken nicht genau formulieren. Es ist bei weitem nicht alles, was ich sagen will, wenn ich jetzt nur den allgemein menschlichen Spruch anführe: Man soll die Toten ruhen lassen.

Fürst: Das ist auch meine Ansicht.

Kammerherr: Dann habe ich es nicht richtig verstanden.

Fürst: So scheint es.

Pause (*Ibidem*)

"Lasciar riposare i morti" in questo caso è tutt'altro che un luogo comune, si rivela anzi un'invocazione paradossale, poiché sono proprio i morti, come lo spettro del Re di Danimarca, che tornano ad infestare il presente chiedendo di essere ascoltati, con il loro assillante "Remember me!" (*Hamlet* I, v. 91).

Il vecchio guardiano, con indosso una livrea logora e ricoperta di onorificenze polverose, appare esausto, tremante, tanto da non reggersi in piedi e da non riuscire a parlare e, arrivato al cospetto del principe, viene fatto sdraiare su una lettiga. Pochi mesi più tardi, un vecchio cacciatore apparentemente morto e ricoperto con un telo sfrangiato sarebbe stato portato in barella al cospetto del Sindaco di Riva del Garda, davanti al quale, improvvisamente sveglio, avrebbe raccontato la propria storia. Il duro lavoro del guardiano (Kafka 1993a, 278, 299), come lui stesso racconta appena riesce a recuperare la parola, è lottare contro i morti, ogni notte da trent'anni. Se, infatti, i suoi giorni trascorrono pigramente, ogni notte dopo la mezzanotte si presenta al mausoleo un minaccioso fantasma del passato, identificato come il Duca Friedrich,¹³ accompagnato in lontananza da un'intera dinastia di spettri:

¹³ La scelta del nome Friedrich, ribadita nel riferimento allo Herzog Friedrich citato nei dialoghi, potrebbe in questo caso fare riferimento allo Erzherzog Friedrich Maria Albrecht Wilhelm Karl von Österreich-Toskana, Herzog von Teschen, che fino alla fine del 1916 era stato Feldmareschall delle Forze Armate Imperiali.

Gruftwächter: [...] Sturm bläst herein, verlöscht das Licht im Nu. Herzog Friedrich! Sein Gesicht mit Haar und Bart erfüllt mein armes Fenster ganz und gar. Wie hat er sich entwickelt in den Jahrhunderten. Wenn er den Mund zum Reden öffnet, weht ihm der Wind den alten Bart zwischen die Zähne und er beißt in ihn.

Fürst Warte. Du sagst Herzog Friedrich. Welcher Friedrich? (Kafka 1993a, 278)

La descrizione della visita notturna viene ripresa più volte nei frammenti dedicati al *Gruftwächter*, e resa più dettagliata dal dialogo con lo spettro del Duca Friedrich, che, dopo aver svegliato il guardiano, rivendica il diritto di entrare al Castello, pur non avendo un invito da mostrare:

Pause

Wenn ich Deinen Namen höre, verliere ich meine Festigkeit. Deshalb habe ich mich gleich aus Vorsicht an die Tür gelehnt. Draußen singen alle Deinen Namen. "Wo ist die Einladung?" frage ich schwach. "Bettvich", schreit er und erweckt mich ohne es zu wollen, "Du zweifelst an meinem herzoglichen Wort?" Ich sage: "Ich habe keine Weisung und deshalb öffne ich nicht, öffne ich nicht, öffne ich nicht." "Er öffnet nicht", ruft der Herzog draußen, "also vorwärts, alle, die ganze Dynastie, gegen das Tor, wir öffnen selbst." Und im Augenblick ist es vor meinem Fenster leer.

Pause (289)

A differenza del *Mann vom Lande* che attende inutilmente davanti alla legge di essere chiamato a entrare in *Vor dem Gesetz* (Kafka 2023, 1716), gli spettri, privi di un vero invito da parte del Duca Leo, sono pronti a ignorare il triplice rifiuto del guardiano ma, proprio al momento di sovvertire l'ordine e invadere lo spazio reale con un vero e proprio "Ansturm gegen die Grenze" (Kafka 1990b, 443), si dissolvono come in un sogno. Estenuato dalla descrizione della battaglia, l'anziano guardiano sviene e viene soccorso dal Duca Leo in persona, che prende tra le mani il suo "teschio" (Kafka 1993a, 296) ricordando il gesto di Amleto con la testa del defunto Yorick (*Hamlet* V).

La vicenda di Amleto che ha dato spunto al dramma fornendone una chiave di lettura storica ha trovato la propria contestualizzazione in alcuni dei principali nuclei tematici all'interno dell'opera di Kafka, primo fra tutti la difesa del confine, che qui ha le caratteristiche di una battaglia impari tra un vecchio a mani nude e un'orda di fantasmi infuriati. L'ultima comparsa – in questo caso la definitiva scomparsa – di un guardiano negli scritti di Kafka, prima dell'arrivo al Castello, lascia intendere un riferimento alla figura di Hans Schlag, infatti, scritto nell'inverno del 1922 a poche pagine dell'ultimo frammento dedicato espressamente a Gracco, un *Doppelgänger* errante torna ancora una volta a tentare l'accesso in città:

Vor dem Stadttor war niemand, in der Torwölbung niemand. Auf rein gekehrtem Kies kam man hin, durch ein viereckiges Mauerloch sah man in die Zelle der Torwache, aber die Zelle war leer. Das war zwar merkwürdig, aber für mich sehr vorteilhaft, denn ich hatte keine Ausweispapiere, mein ganzer Besitz war überhaupt ein Kleid aus Leder und der Stock in der Hand. (Kafka 1993b, 542)

A separare l'ultimo frammento di *Der Gruftwächter* dal principale frammento dello *Jäger Gracchus* all'interno dell'*Oktavheft H* vi è solo un breve racconto, *Die Brücke*, ovvero il tragico destino di un ponte sospeso tra due rive che si sgretola nel tentativo di girarsi e comprendere la realtà. La soglia tra l'umano e il divino, tra ebraismo occidentale e orientale (Baioni 1984), tra la vita e la letteratura (Kafka 2012, 443), tra veglia e sogno, realtà e finzione, riconoscibile già nella figura del guardiano della stazione di *Erinnerung an die Kaldabahn*, in *Die Truppenaushebung*, fino all'estromissione di K. dal Castello, viene radicalizzata nella vicenda del cacciatore Grac-

co, in cui il timoniere e il Sindaco di Riva del Garda, ciascuno in modo totalmente inefficace, altrettanto controllano la soglia tra la vita e la morte, rendendo il naturale ciclo della vita uno stallo perpetuo dovuto all'inaccessibilità e all'inconoscibilità stessa della legge.

La conferma dell'appartenenza dei due personaggi a un unico progetto creativo si ha attraverso la loro impossibilità di salvezza. Alle parole del guardiano:

Und ihr die meine Geschichte höret, werdet am Schluß erkennen, daß ihr, selbst wenn ihr zu wissen glaubtet, was Mausoleum ist, gestehen müßt, ihr wüßtet es nicht mehr. Damals aber kümmerte ich mich darum noch wenig, sondern war nur ganz allgemein stolz darauf zur Mausoleumswache geschickt worden zu sein. Und so galoppierte ich gleich mit meinem Milcheimer durch die Nebel der Wiesenwege, die zum Friedrichspark führten. (Kafka 1993a, 270-71)

risponde infatti l'ultima invocazione disperata di Gracco, in cui si riconosce l'evoluzione del personaggio del guardiano del mausoleo in un vero e proprio *Doppelgänger* dell'autore:

Niemand wird lesen, was ich hier schreibe, niemand wird kommen, mir zu helfen; wäre als Aufgabe gesetzt mir zu helfen, so blieben alle Türen aller Häuser geschlossen, alle Fenster geschlossen, alle liegen in den Betten, die Decken über den Kopf geschlagen, eine nächtliche Herberge die ganze Erde. Das hat guten Sinn, denn niemand weiß von mir, und wüßte er von mir, so wüßte er meinen Aufenthalt nicht, und wüßte er meinen Aufenthalt, so wüßte er mich dort nicht festzuhalten, so wüßte er nicht, wie mir zu helfen. Der Gedanke, mir helfen zu wollen, ist eine Krankheit und muß im Bett geheilt werden. (417)

È da sottolineare come i punti di contatto fra *Der Jäger Gracchus* e *Der Gruftwächter* siano di natura formale, ancor prima che contenistica, a partire dalla struttura dialogica e dai dettagli scenografici, tanto da far pensare al cacciatore della Foresta Nera come a un possibile *Doppelgänger* del guardiano della cripta e allo *Jäger Gracchus* come a un possibile progetto teatrale. *Der Gruftwächter* e *Der Jäger Gracchus* sembrerebbero l'ultimo tentativo prima di *Das Schloß* di dare un corpo, e in questo caso una vera e propria drammaturgia, alle riflessioni metafisiche espresse, ad esempio, in *Zur Frage der Gesetze* e in *Gibs auf!*, che ne hanno accompagnato la stesura. Vi è in effetti un sottile filo che lega il guardiano della cripta e K. Il tentativo fallito in più riprese di realizzare un dramma da parte di Kafka potrebbe dunque aver dato vita al primo personaggio dello *Spätstil* dell'autore (Corngold et al. 2011, 339), caratterizzato da una maggiore distanza, quantomeno formale, tra l'autore e i protagonisti attraverso nomi funzionali che attribuiscono alla narrazione un'ingannevole "Maske des Realismus" (Alt 2005, 148), e da una sempre più accentuata tendenza metafisica.

Conclusioni. I tentativi di messa in scena

La "sfida al rappresentabile" (Robert 1979, 14) che caratterizza la scrittura di Franz Kafka non ha trovato requie nella maschera di realismo offerta dai dettagli tangibili che il teatro, rispetto alla letteratura, è in grado di fornire. Insieme a *Der Jäger Gracchus*, a quanto ci risulta mai portato in scena come testo autonomo, *Der Gruftwächter*, di fatto l'unica "pièce" teatrale dell'autore, è l'opera di Franz Kafka fino ad oggi meno rappresentata e meno adattata in ambito performativo.¹⁴ La ragione di quello che in apparenza è un vero e proprio paradosso risulta

¹⁴ Il saggio di Burç İdem Dinçel (2009) ci risulta l'unico ad affrontare l'argomento dal punto di vista drammaturgico, ma è privo di un'analisi approfondita e si pone in bilico tra il testo scientifico e quello drammaturgico, con la effettiva proposta di un *Interludio* che colmi il vuoto tra i frammenti dedicati al *Gruftwächter* e lo *Jäger Gracchus*.

evidente già ad una prima lettura del testo, che è del tutto inadatto alla rappresentazione per la sua natura frammentaria, per l'assenza di una trama vera e propria, e per la vertigine causata dal realismo soltanto apparente, che disorienta lo spettatore condannandolo ad un'ostinata ed inarrestabile ricerca di una verità "extra-letteraria" (Blanchot 1981, 38).

È significativo notare che le principali messe in scena di *Der Gruftwächter* risalgono ai primi anni del secondo dopoguerra,¹⁵ in perfetta coerenza con l'interpretazione storico-politica della pièce, e che la vicenda del *Gruftwächter*, per quanto frammentaria, è stata proposta anche come radiodramma,¹⁶ una forma espressiva che molto si avvicina alla lettura ad alta voce e ben si presta all'astrattezza del testo kafkiano, dando all'autore la possibilità di presentarsi al proprio pubblico "come un ospite in casa propria" (Benjamin 2002, 1508), attraverso il valore assoluto della parola.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, Theodor W. 1997 [1955]. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: dtv.
 Alt, Peter-André. 2005. *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Beck.
 —. 2009. *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München: Beck.
 Auerochs, Bernd, und Manfred Engel (Hrsg.). 2010. *Kafka-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
 Baioni, Giuliano. 1984. *Kafka. Letteratura ed ebraismo*. Torino: Einaudi.
 Balme, Christopher, Erika Fischer-Lichte, und Stephan Grätz (Hrsg.). 2003. *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke.
 Baum, Oskar. 1930. "Erinnerungen an Franz Kafka". *Prager Tagblatt*, 21 Februar 1930.
 Benjamin, Walter. 2002 [1997]. "Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages". In Id., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tindemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2, 2, 409-38. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Binder, Hartmut. 1979. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Stuttgart: Kröner.
 —. 2007. *Mit Kafka in den Süden*. Mitterfels: Vitalis.
 Blanchot, Maurice. 1981. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard.
 Brod, Max. 1913. "Franz Kafka. Betrachtung". *Bohemia*, 30 Januar 1913, 12.
 —. 1993 [1962]. *Franz Kafka. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer.
 Cersowsky, Peter. 1990. "K.s philosophisches Drama: Der Gruftwächter". *GRM* Bd. 40: 54-65.
 Corngold, Stanley, et al. (eds). 2011. *Franz Kafka: The Ghosts in the Machine*. Chicago: Northwestern University Press.
 Dinçel, Burç İ. 2009. "Representing The 'Other' On Stage: A Dramaturgical Approach to Franz Kafka's 'The Warden of the Tomb' and 'The Hunter Gracchus' ". *Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* vol. 15: 57-81.
 Dreyer, Matthias et al. (Hrsg.). 2017. "Kafka und Theater". *Thewis*. <<https://www.theater-wissenschaft.de/category/thewis/ausgabe-2017-kafka-und-theater/>> (09/2025).

¹⁵ Tra le principali messe in scena si segnalano: Studententheater Uppsala (1945), Théâtre des Noctambules Paris (1950), PiscATOrRs Dramatic Workshop New York (1959), Théâtre de Châteauvallon (1969), con una traduzione di Marthe Robert (1953), replicato ad Orleans (1972), Paris (1972-73) e Amiens (1973). L'interpretazione più recente in lingua tedesca è una versione di illustrazione animata, presso il Theater im Viertel di Saarbrücken per la regia di Ralf Peter (2022). In Italia risulta rappresentato nel 1948, con la traduzione di Laura Pandolfi (non si conosce il luogo della messa in scena), e nel 1994, da parte della compagnia Teatro della Rocca (Reggio Emilia) con la regia di Alberto Macchi, e due volte nel 1999, con la regia di Armando Adoliso e Vittorio Mezzogiorno nel ruolo del guardiano, e con la regia di D. K. Van Den Berg e l'interpretazione di Roberto Herlitzka.

¹⁶ Si segnalano *Il guardiano della tomba* (Rai, 1950) con la regia di Guglielmo Morandi; *Der Gruftwächter* (ORF, 1967) di Ferry Bauer; *Der Gruftwächter. Ein Klangbuch* (Mandelalbum, 2008) musicato da Otto Lechner.

- Fuhler, Sandra. 2016. *Konstellationen des Komischen. Beobachtungen zu Karl Valentin, Franz Kafka und Samuel Beckett*, Münchener Studien zur Literaturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ide, Heinz. 1961. "Franz Kafka. *Der Gruftwächter* und *Die Truppenaushebung*. Zur religiösen Problematik im Kafka-Werk". *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* Bd 5: 11.
- Kafka, Franz. 1990a. *Der Prozess*, herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1990b. *Tagebücher / Kommentarband*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1993a. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1993b. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1999. *Briefe 1900-1912*, herausgegeben von Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2006 [1946]. *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2015 [1976]. *Briefe an Felice Bauer*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2023. *Franz Kafka. Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, a cura di Mauro Nervi. Milano: Bompiani.
- Magris, Claudio. 1989 [1971]. *Lontano da dove*. Torino: Einaudi.
- Massino, Guido. 2002. *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*. Roma: Bulzoni.
- Meinel, Katharina. 1995. "Der Gruftwächter oder Probleme des Dramatischen im Werk Franz Kafkas". *Poetica* Bd 27, N. 3/4: 339-73.
- Müller, Heiner. 1991. *Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank Raddatz*. Berlin: Rotbuch.
- Nervi, Mauro. 2017. "'Jargon ist alles'. Kafka e la lingua jiddisch". *Studi Germanici* vol. 12: 311-29.
- Preece, Julian (ed.). 2009 [2002]. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rank, Otto. 1925. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig-Wien-Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Robert, Marthe. 1979. *Seul, comme Franz Kafka*. Paris: Calmann-Lévy.
- Rolleston, James. 1974. *Kafka's Narrative Theater*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Salfellner, Harald. 2010 [1999]. *Franz Kafka und Prag*. Fürth im Wald: Vitalis.
- Shakespeare, William. 2009. *Amleto*, nella traduzione di Cesare Garboli, Torino: Einaudi.
- Stach, Reiner. 2024 [2018]. *Kafka von Tag zu Tag*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Szondi, Peter. 1974 [1965]. *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tortor Beck, Evelyn. 1971. *Kafka and the Yiddish Theater. The Impact on its Work*. Milwaukee: University of Wisconsin Press.
- Wagenbach, Klaus. 2006. *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. Erweiterte Neuauflage*. Berlin: Wagenbach.
- Zischler, Hanns. 2017. *Kafka geht ins Kino*. Berlin: Galiani Verlag.