

⁵⁸ Cfr. G. Pascoli, *Alla gloria di Carducci e di Garibaldi*, in *Opere*, vol. I, cit. p. 448: "Noi vedemmo in faccia gli eroi remoti di millenni da noi; noi contemplammo i nostri anni di prima, d'un giorno prima! circumfusi di ceruleo dalla lontananza. Ed egli viveva con loro, antico coi nuovi e presente ai lontani, viveva appartato, presso ai sacri fonti, lunghezzo il fiume sacro, navigando a strane plaghe, udendo cori virginali intorno ad are greche, ammirando gli eroi e le ispiratrici dei tempi antichi e dei tempi di mezzo dimorare insieme nell'isola dei poeti".

TENTATIVI DI FUGA E DINAMISMI AEREI IN FRANZ KAFKA ED ARTURO LORIA, UN DIALOGO ONIRICO

In questo articolo si vuole creare un dialogo tra l'opera poetica di Franz Kafka e quella di Arturo Loria nell'intento di iniziare ad indagare attraverso gli scritti quel "kafkismo lorian" che la critica ha individuato¹, ma non ancora svelato nei suoi punti cruciali.

L'approfondimento in questa sede si articolerà intorno alle rappresentazioni del popolo circense e di quello animale che sono spesso protagonisti delle due produzioni poetiche. Tali figure incarnano una potente forza dinamica che si configura sia come tensione aerea ascensionale e discensionale che come vero e proprio movimento di fuga. Sarà proprio questo dinamismo a funzionare da filo portante nel dialogo tra i testi e da lente attraverso cui indagare la straordinaria affinità poetica tra i due artisti.

Da un confronto tra l'opera di Kafka e quella di Loria non può inoltre essere escluso il "territorio comune" dell'ebraismo, seppur esperito dai due scrittori in maniera molto differente nelle loro biografie². Quella ebraica è una vena che attraversa in modo più o meno sotterraneo l'opera dei due scrittori, come ampiamente dimostrato dalla critica, e anch'essa rappresenta una delle maglie portanti nella tessitura del presente confronto.

Si terrà tuttavia sempre presente che le categorie dell'ebraismo e della modernità tendono a sfumare l'una nell'altra nella letteratura del Novecento³. L'artista moderno sembra infatti appropriarsi del disadattamento, della sensazione di sradicamento e di non appartenenza che erano storicamente appannaggio dell'ebreo. Kafka e Loria esperiscono e raccontano una separazione dalla comunità che scaturisce certamente dall'appartenenza ad una minoranza, ma che rappresenta soprattutto l'isolamento esistenziale dell'artista moderno.

Al connubio tra questi elementi va aggiunto un disagio legato al corpo. Entrambi gli scrittori, come si vedrà, sembrano aver proiettato la propria fragilità e inadeguatezza fisica in una scrittura ossessionata dal corpo e da un'immanente fisicità, in personaggi con strani tic o deformità, in animali di natura ambigua e creature ibride. A sottolineare l'attenzione al corpo è la stessa centralità, nelle loro opere, del mondo animale e di quello del circo, considerati tradizionalmente i luoghi del prorompere del corpo che diventa significante e significato in virtù della sua averbalità.

Se Loria abbia letto Kafka non è dato sapere, non ve ne è alcuna testimonianza. È dunque mettendo da parte questo interrogativo che ci si accosta ai paesaggi narrativi offerti dalle pagine di questi scrittori, sovraccariche di un realismo contaminato dal sogno.

La definizione di "realismo fantastico" ricorre nella critica di entrambi gli artisti, che hanno macchiato di onirismo la realtà per vie del tutto indipendenti dal surrealismo. Essi ci introducono in un universo che assomiglia in tutto e per tutto al nostro ma che al contempo ha qualcosa di deforme: logiche che sfuggono, dinamiche improbabili, oppure solo piccole incongruenze o störture che lasciano infiltrare e dilagare atmosfere da incubo in cui i personaggi sono spesso vittime di una sensazione persecutoria da parte di forze per lo più invisibili.

Questo complesso intreccio di sogno e realtà è tuttavia reso con uno stile limpido e chiaro, di raro equilibrio. Entrambi gli scrittori si sono dedicati alla cura minuziosa della parola, a limature interminabili, perché la lingua con la sua purezza placasse la torbida materia dei racconti. Di Loria si è detto che giocava con le parole come un giocoliere cinese con i piatti di porcellana lanciati in aria, impegnato a non farne cadere nessuno⁴, mentre per Kafka la parola letteraria rappresenta l'unico mezzo per arginare il caos del mondo e della menzogna⁵. In relazione alla cura scientifica della forma in Kafka e in Loria i critici hanno spesso citato sia il discorso filosofico sul linguaggio di Walter Benjamin che quello sullo statuto della "parola" nell'ebraismo⁶. Benjamin parla di un'illimitata comunicabilità cosmica originaria che sarebbe stata interrotta dal linguaggio degli uomini, quello della menzogna: in quest'ottica solo la letteratura può riscattare la lingua universale dimenticata.

La parola esatta trasfigura il disordine della realtà ed il perfezionismo formale interviene a bilanciare con un effetto di alleggerimento la pesantezza dei contenuti, tanto che il binomio gravità-leggerezza sembra costituire una chiave di lettura estremamente efficace sia per l'analisi della forma che dei contenuti.

La presente riflessione si restringe tuttavia alla messa in evidenza e all'analisi delle immagini attraverso le quali i due autori hanno messo in scena innumerevoli tentativi di fuga dal forte carattere aereo. Essendo impossibile per questioni di spazio un resoconto globale di tutti i luoghi interessanti, si è deciso di articolare questa ricerca all'insegna del dinamismo verticalizzante intorno a tre serie di immagini: la prima riguarda la pantomima del volo, la seconda la fuga nel sogno e nel sonno e la terza, infine, il mondo animale.

La pantomima del volo

Appannaggio del mondo del teatro e del circo, la danza convoglia nelle pagine di Kafka e di Loria un'intrinseca forza dinamica verticaliz-

zante che talvolta si realizza nel balzo dell'acrobata o del ballerino ma per lo più è frustrata da un'ineludibile terzietà. Nell'opera dei nostri scrittori è anzi la forza magnetica della gravità a mettere ancora più in evidenza per contrasto il tentativo di involarsi: nella maggior parte dei casi, ai personaggi che popolano le loro pagine non è dato salire, la dimensione dell'altezza è irraggiungibile e si preclude loro la speranza in un altrove migliore.

Si pensi ai tentativi dell'agrimensore K. in *Das Schloss*⁷, che dedica la sua esistenza all'inutile arrampicata verso una dimensione sconosciuta, connotata fundamentalmente dalla sua inaccessibilità e dalla collocazione spaziale in "alto" che dà forza dinamica all'intero romanzo. Appendici del castello sono gli assistenti dell'agrimensore, personificazioni a loro volta di un'incomprensibile attività motoria: questi ultimi sono particolarmente interessanti proprio in quanto la loro mimica, l'attrazione-repulsione che suscitano nel lettore (e in K.), il movimento scattante del loro corpo, le battute fuori luogo poste sulle loro labbra, tutti questi elementi collaborano a collocarli in un qualche posto a metà tra il mondo del circo e quello animale. Si tratta, come suggerisce Giuliano Baioni, di una *gestualità* peculiare kafkiana che interviene in alcuni personaggi, umani o animali⁸, a dare il sapore di una teatralità grottesca, esagerata e forzata. Questo tipo di gestualità ha evidentemente una relazione con la potente fascinazione che Kafka subisce da parte della compagnia ebraica itinerante degli attori di Lemberg. È proprio l'energia motoria di questi attori che Kafka annota nei suoi diari e che si ritroverà disseminata nei suoi scritti. Quando gli attori si alzano sulle punte dei piedi o buttano in alto le gambe o spalancano le braccia muovendole poi dall'alto in basso al ritmo della melodia popolare, si afflosciano al suolo e scattano nuovamente in piedi dimenando le gambe e schioccando le dita, lo fanno perché non hanno, per così dire, peso specifico:

Sie [...] tanzen, die Hände vor Entzücken am Wangenhaar, als der entlarvte Mörder sich vergiftet und Gott anruft, und doch alles nur, weil sie so federleicht sind, unter jedem Druck auf dem Boden liegen, empfindlich sind, gleich mit trockenem Gesicht weinen [...] sobald der Druck aber vorüber ist, nicht das geringste Eigengewicht aufbringen, sondern gleich in die Höhe springen müssen. [...] Die Melodien sind lang, der Körper vertraut sich ihnen gerne an. Infolge ihrer gerade verlaufenden Länge wird ihnen am besten durch das Wiegen der Hüften, durch ausgebreitete, in ruhigem Atem gehobene und gesenkte Arme, durch Annäherung der Handflächen an die Schläfen und sorgfältige Vermeidung der Berührung entsprochen⁹.

Il movimento che mima il volo, oltre ad assomigliare a quello degli aiutanti dell'agrimensore, ricorda anche quello dei giudici in *Der Prozess*¹⁰, che agitano spesso le mani come se facessero la caricatura di qualcuno oppure le muovono dall'alto in basso come se fossero ali¹¹. Questa esplosione di una vitalità in eccesso e di un'energia dinamica genuina rappresenta un'esuberanza fisica che richiama esplicitamente il mondo del circo ed è perciò uno dei mezzi di focalizzazione sulla corporeità.

La pantomima del volo è anche una comicizzazione grottesca di altri, profondi, dinamismi aerei, come quello del protagonista di *Erstes Leid*¹², vero e proprio *Luftmensch*¹³ che vive la dimensione dell'altezza come imprescindibile, o come quello del racconto *Der Kübelreiter*¹⁴: pur non provvisto di ali né della prestanza fisica degli atleti, con un dinamismo aereo purissimo il secchio si solleva fingendosi cavallo alato. Come insegna Bachelard¹⁵, non servono ali per volare quando si attiva la vera immaginazione aerea. In questa fiaba in miniatura il secchio viene infine scacciato da un grembiule che lo spinge verso l'ultimo volo: "Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehen"¹⁶. Ma non si tratta del vero finale. L'epilogo di *Der Kübelreiter* rivela infatti la meta di quello che poteva sembrare un volo trascendentale: il luogo in cui si giunge assomiglia in tutto e per tutto al nostro mondo, è solo più inquietante ed intriso di sogno. Siamo in un "quassù" che però è "in basso", nel bianco si distinguono solo le tracce di "pattinatori scomparsi" e di "piccoli cani artici", il secchio non vola più perché "la cavalcata non ha più senso", parole queste che vogliono forse spingere alla ricerca retrospettiva di una logica in un mondo senza coordinate, in cui si sente caldo tra i ghiacci ma dove, con estremo realismo, ci si sloga il collo per continuare a guardare in alto.

La vicenda di questa breve fiaba può essere a sua volta accostata a quella di *Amerika*¹⁷, romanzo nel quale emergono anche il grottesco, l'esplosione comica ed il circo, costanti di quell'"umorismo ebraico" che attraversa le pagine kafkiane¹⁸. Entrambi gli epiloghi¹⁹ di questi due testi evidenziano lo sguardo verso l'alto che cerca le montagne ("man beute sich aus dem Fenster und suchte vergebens ihre Gipfel"²⁰), mentre i mondi *altri* che accolgono i protagonisti sono comunque localizzati in basso. Anche in *Amerika* il protagonista finisce in una specie di aldilà che assomiglia al mondo terreno ma se ne distingue per atmosfere, incongruenze, logiche inafferrabili.

Anche quando si concretizza nel volo, dunque, la fuga verso l'alto non si compie, non raggiunge altezze celesti, ma riporta piuttosto in basso, dove il tentativo può rinnovarsi.

Il viaggio è un altro dei motivi attraverso cui si mette in scena il tentativo di fuga e partecipa quindi del dinamismo che si sta delineando. In Kafka e in Loria non troviamo né il viaggio circolare di Ulisse, l'eroe del ritorno, né quello lineare di Mosè, che punta al futuro della redenzione messianica²¹, i loro movimenti appaiono piuttosto privi di direzionalità e sviluppati su una "linearità libera" all'interno di un percorso ignoto. La mancanza di meta si configura come paradigma stabile dello spostamento kafkiano ("Wohin reitet der Herr? – Ich weiß es nicht, – sagte ich, nur weg von hier, nur weg von hier. [...] Weg von hier – das ist mein Ziel."²²), mentre le pagine di Loria sono popolate di creature diseredate, sradicate, di esseri che si sono perduti o che mai hanno avuto un posto nel mondo e che continuano, fallendo, a cercare una via d'uscita da questa condizione. Anche la scrittura di Loria è dunque la rappresentazione di una fuga impossibile: il suo mondo letterario è un inferno di nomadi, un luogo affollato da personaggi *condannati* ad un destino di erranza. Egli abilmente tratteggia le celle che da una parte siglano l'oppressione dell'uomo e dall'altra sembrano invece costituire un rifugio: i personaggi anelano alla libertà e Loria ce ne presenta gli inconcludenti tentativi di ribellione. L'atto di fuga è quel movimento dinamico in cui facilmente si riconosce la stessa gestualità individuata nell'opera di Kafka e che incontriamo nei testi loriani attraverso dei veri e propri fuggiaschi, come quelli dei racconti *Gli evasi* (1928)²³, *La tromba* (1927) e *Il tesoro* (1928). Ma sono soprattutto il gioco ed il teatro a rappresentare, anche nella sua scrittura, i principali cerchi magici in grado di proteggere il personaggio dal grigiore della vita e contemporaneamente di sollevarlo in una realtà parallela che, allontanandolo dai rassicuranti canoni dell'identità fissa, gli permette di votarsi all'ebbrezza del vortice. Si tratta tuttavia di cerchi illusori e al termine del vortice i personaggi risconteranno la fragilità di questo esercizio e l'impossibilità di trovarvi la propria dimora stabile²⁴.

Nomadismo e teatralità si incontrano nello straordinario racconto *Il cieco e la Bellona* (1928), vera e propria parabola aerea intrisa di grottesco, in cui il comico ed il tragico si intrecciano e dove palcoscenico da fiera e vita reale non si lasciano distinguere. In questo pezzo vediamo concentrarsi la gestualità ingenua ed infantile cui si accennava in precedenza, l'opposizione tra il dinamismo aereo pesante, comico e grottesco dello spettacolo della Bellona, ex ballerina ora vecchia e cadente, e quello invece leggero e tragico delle fiamme che si innalzano bruciando il carro in cui sono imprigionati i protagonisti, trainato a tutta velocità da cavalli imbizzarriti.

Come Kafka, anche Loria mette in scena un tipo di danza comico-grottesca che, per contrasto, funziona da preludio a più potenti energie

¹⁰ F. Kafka, *Der Prozess*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1992; trad. it. *Il processo*, in *Romanzi*, cit., p. 315.

¹¹ Cfr. G. Baioni, *Kafka*, cit., p. 47.

¹² F. Kafka, *Erstes Leid, Ein Hungerkünstler*, in *Erzählungen*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1992, p. 137; trad. it. *Primo Dolore*, in *Racconti*, cit., p. 551.

¹³ Per *Luftmenschen* i sionisti intendevano gli ebrei orientali, ovvero una massa di "uomini che, privi com'erano di una qualsiasi abilità manuale, vivevano d'aria, campavano stentatamente dall'oggi al domani", G. Baioni, *Kafka*, cit., p. 38. Qui si usa il termine piuttosto nel suo significato letterale di "uomini d'aria" o "uomini aerei".

¹⁴ F. Kafka, *Der Kübelreiter*, in *Gesammelte Schriften*, Herausgeben von Max Brod, Band V, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass*, Schoken Books, New York, 1946, p. 124; trad. it., *Il cavaliere del secchio*, in *Racconti*, cit., p. 394.

¹⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943; trad. it. *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare: l'ascesa e la caduta*, Como, Red, 1988.

¹⁶ F. Kafka, *Der Kübelreiter*, cit. p. 126; trad. it.: "Così dicendo salgo nelle regioni delle Montagne di ghiaccio e mi sperdo per non più ritornare", *Il cavaliere del secchio*, in *Racconti*, cit., p. 396.

¹⁷ F. Kafka, *Amerika*, Herausgegeben von Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1979; trad. it. *America*, in *Romanzi*, cit., p. 3.

¹⁸ Malinconico è il percorso di ricomposizione dell'infranto. Malinconico e perciò gioioso, ironico, come sapevano i cabalisti hasidici che trasmisero a Kafka la loro profonda, complicata ilarità: ovvero la sapiente capacità di trasformare, nella scrittura, l'angoscia in ilarità, il terrore scomposto in danza agile e leggera", C. Bologna, prefazione a J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 20.

¹⁹ Va ricordato che il romanzo *Amerika* è incompiuto, come anche gli altri romanzi di Kafka. Ci si riferisce quindi alle ultime righe dello scritto.

²⁰ F. Kafka, *Amerika*, cit. p. 242; trad. it.: "Chi si sporgeva dal finestrino cerca-va invano le cime", *America*, in *Romanzi*, cit., p. 293.

²¹ S. Quinzio, *Le radici ebraiche del moderno*, cit., p. 51.

²² F. Kafka, *Der Aufbruch*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, cit., p. 116; trad. it., "Dove vai signore? - Non lo so, risposi. - Pur che sia via di qua, via di qua, sempre via di qua [...]. Via-di-qua; ecco la mia mèta.", *La partenza*, in *Racconti*, cit., p. 454; si pensi anche al viaggio esemplare del medico condotto (*Ein Landarzt* in *Erzählungen*, cit., p. 112; trad. it. *Un medico di campagna*, in *Racconti*, cit., pp. 225-232) o a quello "vuoto" dell'aforisma: "Quanti più sono i cavalli che attacchi, tanto più velocemente riuscirai - non già a svellere il blocco dalla sua base, cosa impossibile, ma a strappare i finimenti e a lanciarti nel vuoto, allegro viaggio". (*Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2004, p. 60).

²³ Ovviamente vengono riacciuffati: la vicenda ricorda quegli aforismi di Kafka in cui l'animale, vittima del delirio, crede di frustarsi da solo ed essere diventato il padrone; o ancora quello che recita "Una gabbia andò a cercare un uccello". Non c'è via di scampo. *Aforismi di Zürau*, cit., pp. 43 e 30. A. Loria, *Gli evasi* (1928) quindi in *Fannias Ventosca*, a cura di A. Bonsanti, Milano, Mondadori, 1961 (1929); *La tromba* (1927) e *Il tesoro* (1928) quindi in *Il cieco e la Bellona*, prefazione di L. Baldacci, Firenze, Giunti, 1996 (1928).

²⁴ Cfr. A. Loria, *Fannias Ventosca* (1929), in *Fannias Ventosca*, cit., in cui il protagonista si unisce alla carovana di un circo itinerante, onde poi subire lo stordimento di questa vita nomade che non gli appartiene veramente.

²⁵ A. Loria, *La danza sul prato* (1932), in *La scuola di ballo*, Palermo, Sellerio, 1989 (1932), p. 131.

²⁶ A. Loria, *Il muratore stanco* (1930), in *ibidem*, p. 84.

²⁷ *Ibidem*, pp. 82-83.

²⁸ A. Loria, *Il muratore stanco* (1930), cit., p. 87.

²⁹ F. Kafka, *Nachts*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, cit., p. 118; trad. it. *Di notte*, in *Racconti*, cit., p. 436 e F. Kafka, *Ein Traum*, in *Erzählungen*, cit., p. 137; trad. it. *Un sogno* in *Racconti*, cit. p. 263.

³⁰ A. Loria, *L'appuntamento* (1927), quindi in *Il cieco e la bellona*, cit., p. 39.

³¹ F. Kafka, *Eine kaiserliche Botschaft*, in *Erzählungen*, cit., p. 128; trad. it. *Un messaggio dell'Imperatore* in *Racconti*, cit., p. 250.

³² F. Kafka, *Eine kaiserliche Botschaft* in *Erzählungen*, cit., p. 129; trad. it. "Ma tu stai alla finestra e ne sogni, quando giunge la sera", *Un messaggio dell'Imperatore*, in *Racconti*, cit., p. 251.

³³ V. Jankélévitch, *La coscienza ebraica*, Firenze, La Giuntina, 1986, p. 18.

³⁴ S. Loria, "Identità e destino di A. Loria", in *La zona dolente, Studi su A. Loria*, Atti del Convegno di studi "Omaggio a Arturo Loria", Carpi, 8-9 maggio 1992, a cura di M. Marchi, Firenze, Giunti, 1996, p. 139.

³⁵ S. Tomasi, "Loria: la scrittura come arto mancante", in *Il Bello della Bestia. Saggi sulle esitazioni del fantastico*, Ancona, Transeuropa, 1998, p. 137.

³⁶ G. Giudice, "Introduzione", in F. Kafka, *Storie di animali*, a cura di G. Giudice, Palermo, Sellerio, 2005, p. 23.

³⁷ G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975, p. 60, trad. it. *Kafka: per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975.

³⁸ J.M. Rey, *Qualcuno danza. I nomi di Kafka*, a cura di R. Racinaro, Napoli, Guida, 1990, pp. 81-84.

³⁹ F. Kafka, *Der Geier*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, cit., p. 115; trad. it. "Ora vidi che aveva capito tutto, si sollevò, piegò la testa all'indietro per prendere slancio e come un lanciere affondò il becco attraverso la mia bocca, dentro di me. Cadendo all'indietro sentii, liberato, che nel mio sangue straripante, di cui erano piene tutte le cavità, l'avvoltoio affogava irrimediabilmente.", *L'avvoltoio*, in *Racconti*, cit., p. 44.

⁴⁰ A. Loria, "Dal 'Diario senile' di Antonio Tittamanti", in *Letteratura*, a. II, n. 4, ottobre 1938, p. 50-51.

⁴¹ A. Loria, *Le civette*, in data 12 marzo 1934, scritto a New York, nel quaderno *Compositions*, cfr. E. Pellegrini, *La riserva ebraica*, cit., p. 151.

⁴² F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, cit., p. 102; trad. it. *Il cacciatore Gracco*, in *Racconti*, cit., pp. 383.

⁴³ A. Loria, *Il falco, l'aquila*, a cura di M. Marchi, Siena, Taccuini di Barbablù, n. 13, 1992, p. 18.

⁴⁴ Nell'immaginario europeo odierno ha certo prevalso il suo legame con le tenebre, che ne fa un portatore di malaugurio, ma nella mitologia nordica, ad esempio, essi rappresentano il principio di creazione in opposizione al lupo e i due corvi appollaiati sulle spalle di Odino hanno i nomi di Spirito e Memoria. Cfr. G. Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 1997.

⁴⁵ Spesso considerati uccelli di malaugurio in quanto il loro tubare sarebbe il pianto delle anime in pena, cfr. J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, Bur Dizionario Rizzoli, 1986.

⁴⁶ F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, cit., p. 105; trad. it. "Ma quando prendo il massimo slancio e già vedo brillare il portone lassù, mi sveglio nella mia vecchia barca incagliatasi desolata in qualche acqua terrena", *Il cacciatore Gracco*, in *Racconti*, cit., p. 386.

⁴⁷ E. Pellegrini, *La riserva ebraica*, cit., p. 36.

⁴⁸ A. Loria, *Il lombrico*, in *Il Bestiario*, Milano, Il Saggiatore, 1959, p. 17; per una visione più completa della scrittura di animali di Loria si legga anche A. Loria, *Settanta favole*, Firenze, Sansoni, 1957.

⁴⁹ F. Kafka, *Der Bau*, in *Gesammelte Schriften*, Band V, cit., p. 172; trad. it. *La tana*, in *Racconti*, cit., p. 509.