

Università di Roma La Sapienza
Dottorato di ricerca in Scienze del testo
XXXII ciclo (2016-2019)

Tesi di dottorato

Der Anfang des allgemeinen Hellerwerdens

Kafka, il “kafkiano” e le prime
traduzioni italiane di *Die Verwandlung*

Dottorando
Giovanni Giri

Tutor
Prof.ssa Maria Paola Scialdone



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Indice

- 3 Introduzione
- 8 PARTE PRIMA
- 9 1 La traduzione come mezzo di ricezione delle letterature mondiali
- 1. Gli studi sulla traduzione tra Ottocento e Novecento (p. 10);
 - 2. Oltre la traduttologia: le «regole dell'arte» di Pierre Bourdieu (p. 22);
 - 3. Antoine Berman e le «tendenze deformanti» (p. 26);
 - 1.1. La razionalizzazione (p. 27);
 - 1.2. La chiarificazione (p. 28);
 - 1.3. L'allungamento (p. 28);
 - 1.4. La nobilitazione (p. 28);
 - 1.5. L'impoverimento qualitativo (p. 29);
 - 1.6. L'impoverimento quantitativo (p. 29);
 - 1.7. L'omogeneizzazione (p. 30);
 - 1.8. La distruzione dei ritmi (p. 31);
 - 1.9. La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti (p. 31);
 - 1.10. La distruzione dei sistematismi (p. 32);
 - 1.11. La distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari (p. 32);
 - 1.12. La distruzione delle locuzioni (p. 33);
 - 1.13. La cancellazione delle sovrapposizioni di lingue (p. 34)
- 36 2 «Universo Kafka»
- 1. L'«uomo alla finestra» (p. 36);
 - 2. Storia di un impiegato (p. 37);
 - 3. Il dilemma di Max Brod (p. 41);
 - 4. Il mondo di Franz Kafka (p. 47);
 - 4.1. La Boemia (p. 47);
 - 4.2. Gli ebrei boemi (p. 49);
 - 4.3. Il clima culturale (p. 51);
 - 4.4. Gli «impulsi» culturali (p. 52);
 - 4.5. Kafka e la politica (p. 55);
 - 4.6. Kafka sionista? (p. 56);
 - 4.7. Kafka e la letteratura (p. 59);
 - 5. Kafka: gli scritti «diversi» (p. 62);
 - 6. Le colonne del tempio kafkiano: *Das Urteil*, *Der Proceß* e *Das Schloß* (p. 65);
 - 6.1. *Das Urteil*: il «padre mostro» (p. 65);
 - 6.2. *Der Proceß*: la colpa eterna (p. 70);
 - 6.3. *Das Schloß*: il labirinto (p. 72);
 - 7. La lingua di Kafka: quale tedesco? (p. 77);
 - 8. La ricezione di Kafka fino al 1924 (p. 85);
 - 9. Kafka dopo il 1924 (p. 87);
 - 10. I lettori di Kafka e il «kafkiano» (p. 90);
 - 10.1. La prospettiva narrativa (p. 93);
 - 10.2. La prospettiva freudiana (p. 93);
 - 10.3. Leggere Kafka psicologicamente (p. 96);
- 99 3 Sulle spalle del gigante: i «kafkiani» dopo Kafka
- 1. Kafka sullo schermo (p. 100);
 - 1.1. *The Trial* di Orson Welles (p. 102);
 - 1.2. *Intervista* di Federico Fellini (p. 105);
 - 1.3. *Amerika* di Vladimír Michálek (p. 105);
 - 1.4. *Delitti e segreti* di Steven Soderbergh (p. 106);
 - 1.5. *Franz Kafka's It's a Wonderful Life* di Peter Capaldi (p. 107);

		1.6. <i>Das Schloß</i> di Michael Haneke (p. 108);
		1.7. <i>Il signor Rotpeter</i> di Antonietta De Lillo (p. 110);
		2. La “lunga ombra di Franz Kafka” (p. 110);
		2.1. L’«incoraggiamento» di Sartre (p. 110);
		2.2. Camus e l’assurdo kafkiano (p. 115);
		2.3. Da K. a <i>Watt</i> (p. 118);
		2.4. Il “Kafka riluttante” di Jorge Luis Borges (p. 118);
		2.5. Kafka antifascista (p. 119);
		2.6. I romanzi americani degli anni Cinquanta e Sessanta (p. 120);
		2.7. Da “hippie” a sperimentatore: Kafka e la poesia anglofona del Dopoguerra (p.126);
		2.8. I “kafkiani” d’Italia (p. 136);
		2.9. Un’ombra lunghissima (p. 140);
145	3	<i>Die Verwandlung</i>
		1. I giorni della genesi (p. 146);
		2. Le caratteristiche del testo (p. 155);
		3. <i>Die Verwandlung</i> : metamorfosi, fiabe, streghe e animali (p.161);
		4. Cinque chiavi interpretative di <i>Die Verwandlung</i> (p. 166);
		4.1. La lettura di <i>Die Verwandlung</i> in chiave biografica (p. 166);
		4.2. L’interpretazione psicanalitica: metamorfosi e rimozione (p. 170);
		4.3. L’interpretazione economica e materialistica: lo «sfruttamento» di Gregor (p. 174);
		4.4. La lettura di <i>Die Verwandlung</i> in chiave etica: il “Gregor fallito” (p. 179);
		4.5. <i>Die Verwandlung</i> come “mondo di interazioni” (p. 181);
184		PARTE SECONDA
185	4	Le traduzioni italiane di <i>Die Verwandlung</i>
		1. L’editoria nell’Italia degli anni Trenta (p. 187);
		2. Benvenuto, <i>Herr Kafka</i> (p. 194);
		2.1. Il geniale Bobi (1920-1924) (p. 194);
		2.2. Lavinia, la “leonessa” (1927) (p. 196);
		2.3. Benco, Menasse e “Il Convegno” (1928) (p. 200);
		2.4. Enrico Rocca e “Pegaso” (1933), (p. 203);
		2.5. Alberto Spaini e “L’Italia letteraria” (1933), (p. 208);
		2.6. Renato Poggioli e “Solaria” (1934), (p. 211);
221	5	La <i>Metamorfosi</i> di Vallecchi (1934)
		1. Attilio Vallecchi e la sua “Voce” (p. 221);
		2. Il traduttore (p. 224);
		3. L’introduzione (p. 225);
		4. La traduzione di Rodolfo Paoli (p. 234);
		5. Il percorso della traduzione (p. 278);
280	6	La <i>Metamorfosi</i> di Frassinelli (1935)
		1. Carlo Frassinelli stampatore e l’amicizia con Franco Antonicelli (p. 280);
		2. La traduttrice (p. 285);
		3. La prefazione (p. 287);
		4. La traduzione di Anita Rho (p. 298);
		5. Il percorso della traduzione (p. 335);
338	7	Conclusioni
		1. <i>Metamorfosi</i> editoriali (p. 338);
		2. La ricchezza della diversità (p. 364)
369		Bibliografia
389		Sitografia

*Glanz, der nicht trösten will, Glanz.
Die Toten – sie betteln noch, Franz*

Paul Celan

Introduzione

Si nasce tutti pazzi. Alcuni lo restano.
Samuel Beckett

È un'impresa non da poco ricostruire l'«arrivo» in Italia di *Die Verwandlung*, la celebre *Metamorfosi* di Franz Kafka. I motivi sono di due tipi: il primo attiene all'importanza che il racconto possiede tanto nel panorama della letteratura mondiale (si tratta forse del racconto breve più celebre in assoluto) quanto all'interno della produzione dell'autore boemo. La narrazione più sedimentata, insieme al *Processo*, nell'immaginario collettivo. Tutto ciò fa sì che, nel tempo, il continuo lavoro di traduzione e ritraduzione su *Die Verwandlung* abbia generato numerose versioni, ognuna con connotazioni, tendenze, intenzioni, orientamenti culturali differenti. Franco Nasi scrive:

Non esiste una traduzione definitiva. Esistono e sono esistite traduzioni diventate canoniche, che hanno a volte addirittura fatto dimenticare l'originale e che si sono imposte come modelli di scrittura e di stile; ma poi anch'esse, svolta la loro funzione nel modo migliore possibile, sono state sostituite da altre, e dimenticate. [...] L'elenco dei grandi traduttori che oggi solo i filologi e i cultori di storia della traduzione leggono è lungo: Annibal Caro, Pindemonte, Leoni... Il testo di partenza è sempre lì, materialmente uguale a sé stesso, mentre i lettori, le loro ideologie, la loro lingua, le convenzioni retoriche, le poetiche sono cambiate. E si ripresenta periodicamente l'esigenza di avere un nuovo Virgilio, un nuovo Omero, un nuovo Shakespeare, che parli in modo diretto, forse con la stessa forza con cui gli originali parlavano ai loro primi lettori, e che le traduzioni ormai invecchiate non hanno più, o non hanno per tutti.¹

¹ FRANCO NASI, *Poetiche in transito: Sisifo e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano 2004, pp. 9-10.

Questo lavoro trova la sua ragione di esistere sull'esigenza di avere, ciclicamente, un nuovo testo, e cerca di individuare differenze, affinità e relazioni tra tutti i "nuovi Kafka", per usare la stessa espressione di Franco Nasi.

La seconda difficoltà nell'affrontare la prima ricezione italiana della storia di Gregor (o Gregorio) Samsa è legata alle differenze tra la lingua originale del testo, il tedesco, e la lingua italiana delle versioni, in particolare per quanto concerne le strutture sintattiche e le corrispondenze semantiche.

Per intraprendere una missione del genere, prima di studiare "quante *Metamorfosi*" esistono, occorre senz'altro un'analisi che proceda dal generale al particolare. Che parta quindi dal problema alla base di questo scritto, cioè la traduzione, seguendone gli sviluppi. Che prosegua stringendo il campo sul Kafka uomo e scrittore, cercando di comprendere di quale epoca e di quale mondo (letterario e non) fu protagonista. E tentando di capire quante "traduzioni" interpretative ha innescato nel suo e negli altri microcosmi letterari.

La pratica della traduzione è senza dubbio il mezzo principe per la ricezione delle letterature di tutto il mondo. La mia ricostruzione cercherà di delinearne le evoluzioni, soprattutto quelle avvenute a partire dal XX secolo. Essendo il nucleo centrale del lavoro basato su un'analisi sistematica del testo tradotto, verranno esplicitati i punti di riferimento teorici e pratici su cui si fonderà l'esame dei testi.

Un'analisi traduttologica non può mai prescindere da uno studio letterario delle figure e delle creature testuali su cui la traduzione opera. Da questo punto di vista l'impresa è ancora più ardua. La traduzione è lettura, ma anche interpretazione. A questo proposito, Giuliano Baioni scrive nel 1962:

Il primo passo obbligato di chiunque tenti una interpretazione dell'opera di Kafka sembra essere quello di chiarirne i termini della lettura. Come si deve leggere Kafka? Vi è un modo determinato di penetrare il suo mondo poetico o ve ne sono addirittura diversi? La domanda della cui urgenza fanno fede i quasi 5000 titoli raccolti nell'ultima bibliografia kafkiana parrebbe a prima vista persino illegittima, tanto è ovvio che ogni interpretazione critica è la proposta di un determinato modo della lettura. In realtà l'opera di Kafka è così irta di segni, di cifre, di metafore e di simboli che il primo, imprescindibile compito della critica sembra

essere l'analisi e l'interpretazione della sua iconografia. La poesia di Kafka inoltre è nella natura e nella qualità delle sue immagini sempre così inaudita e spesso così terrificante che i primi interpreti – soprattutto Max Brod – non poterono che affrontare il problema della lettura testuale dei simboli quasi sentissero di dovere in qualche modo fornire al lettore un minimo di corredo critico prima di lasciarlo proseguire nel gorgonico mondo dello scrittore.²

Le parole di Baioni disegnano una sorta di “labirinto Kafka”, un «castello», una costruzione ciclopica e immane. Tale estensione del fenomeno fa sì che l'introduzione al personaggio Franz Kafka avvenga in tre fasi: nella prima si delinea l'uomo, facendo specifico riferimento alla costellazione sociale e familiare in cui visse e alla sua immagine di *Außenseiter* esistenziale, parallelamente a una rassegna della sua produzione letteraria, con particolare riferimento ai temi e alle tecniche narrative ricorrenti. Nella terza fase si andrà a indagare sull'impatto culturale e linguistico dell'autore boemo, per il quale in moltissime lingue esiste un aggettivo, dal “kafkiano” italiano e spagnolo passando per il “*kafkaesque*” inglese, al “*kafkaïen*” francese e al “*kafkaesk*” tedesco. Pochissimi autori hanno il privilegio di vedere immortalato il proprio nome in un aggettivo, il che fornisce la cifra dell'effetto che gli scritti dell'autore praghese hanno avuto sui posteri. Thomas Anz, a proposito del termine “*kafkaesk*”, scrive:

Ursprünglich wurde das Wort «kafkaesk» in innerliterarischen Zusammenhängen gebraucht, und zwar zur Bezeichnung von literarischen Textmerkmalen, die sich der Ähnlichkeiten mit oder der Nachahmung von Kafka-Texten verdanken. Die eigentliche Karriere des Begriffes begann jedoch erst mit seiner Verwendung zur Bezeichnung außerliterarischer Sachverhalte. Dabei stand er für Situationen und diffuse Erfahrungen der Angst, Unsicherheit und Entfremdung, des Ausgeliefertseins an unbegreifliche, anonyme, bürokratisch organisierte Mächte, der Konfrontation mit Terror, Absurdität, Ausweg- oder Sinnlosigkeit, mit innerer Düsternis, Schuld und Verzweiflung. Mit dem Adjektiv «kafkaesk» ließen sich solche Erfahrungen literarisch autorisieren und nobilitieren, doch mit Kafka und seinem Werk hat die Bezeichnung «kafkaesk» nur noch entfernt etwas zu tun.

² GIULIANO BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 11.

Die mit ihr verbundenen Vorstellungen sind weitgehend festgelegt und gegenüber Korrekturen durch genauere, kenntnisreichere und methodisch versiertere Text- und Kontextlektüren kaum noch zu erschüttern.

“In origine, la parola ‘kafkiano’ veniva utilizzata in contesti interni alla letteratura, per definire caratteristiche testuali che somigliavano o imitavano i testi di Kafka. La vera e propria carriera del termine ebbe però inizio soltanto con il suo utilizzo in situazioni extra-letterarie. In questi casi indicava situazioni e vaghe esperienze di paura, incertezza e straniamento, situazioni in cui ci si trovava in balia di forze incomprensibili, anonime, burocratizzate o faccia a faccia con il terrore, con l’assurdo, con l’assenza di vie di uscita o di significato, con le tenebre interiori, con il senso di colpa e con la disperazione. Con l’aggettivo “kafkiano” era possibile autorizzare e nobilitare letterariamente tali esperienze, tuttavia l’espressione “kafkiano” ha ancora vagamente un legame con Kafka e con la sua opera. Le immagini legate a questo termine sono ampiamente consolidate e difficilmente intaccabili da nuove letture testuali e contestuali più precise, informate e metodologicamente più valide.³

Nell’ambito di questa fase esaminerò anche le “traduzioni” del “dopo-Kafka”, cioè tutta la produzione, culturale in generale e letteraria in particolare, che dell’autore boemo ha raccolto, in modi che spesso definire creativi è riduttivo, l’eredità e l’ispirazione.

La terza sezione della prima parte è esclusivamente dedicata al racconto *Die Verwandlung*. Dopo aver tentato di ricostruire il processo di scrittura del testo da parte dell’autore nell’arco di circa venti giorni, tra il novembre e il dicembre 1912, basandomi sulle biografie esistenti (tra cui la monumentale opera di Reiner Stach⁴), sulle annotazioni dei diari e sulle lettere dello stesso Kafka, delineerò in forma sommaria tutti i tentativi di decifrazione che *Die Verwandlung* ha avuto nel corso dell’ultimo secolo.

La seconda parte del lavoro consiste nell’analisi delle due prime edizioni italiane, in tutti i loro aspetti. Seguirà l’esame delle versioni di Rodolfo Paoli e Anita Rho. Di ogni

³ THOMAS ANZ, *Franz Kafka*, C.H. Beck, München 2009, p. 14. Mia traduzione.

⁴ REINER STACH, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Fischer, Frankfurt am Main 2002.

singola edizione e traduzione verranno fornite tutte le informazioni più rilevanti riguardanti la casa editrice (compresa, eventualmente la collana di pubblicazione), il traduttore ed eventuali contributi e paratesti.

PARTE PRIMA

1

La traduzione come mezzo di ricezione delle letterature mondiali

*Confine diceva il cartello
cercai la dogana, non c'era
non vidi dietro il cancello
ombra di terra straniera.*

Giorgio Caproni

Nel capitolo introduttivo del suo preziosissimo saggio *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Antoine Berman cita il filosofo francese Alain (pseudonimo di Émile-Auguste Chartier, 1868-1951):

Ho questa idea, che si possa sempre tradurre un poeta, inglese, latino, o greco, esattamente parola per parola, senza niente aggiungere, e conservandone anche l'ordine, tanto che infine si troverà il metro e persino la rima. Io raramente ho spinto la prova fino a questo punto; ci vuole tempo, dico mesi, e una rara pazienza. Si arriva dapprincipio a una sorta di mosaico barbaro; i frammenti sono mal giunti; il cemento li assembla ma non li accorda punto. Resta la forza, il fulgore, persino una violenza, e probabilmente più di quanta ci vorrebbe. È più inglese dell'inglese, più greco del greco, più latino del latino...¹

In un lavoro che parla di traduzione, ritengo opportuno tracciare un breve profilo che segua gli sviluppi delle varie riflessioni sull'attività traduttiva, per l'arco di tempo della nostra indagine sulle versioni italiane di *Die Verwandlung* dagli anni '30 del Novecento al Terzo millennio.

Come si può già intuire dalla citazione di Alain scelta da Berman, riflettere sulla traduzione significa essere sempre sospesi tra modelli differenti e compresenti al

¹ ALAIN, *Propos de littérature*, Gonthier, Paris 1934, pp. 56-57, citato in: ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, traduzione italiana di Alessandro Serra, p. 20.

tempo stesso, problema che permea tutta l'impostazione bermaniana allo studio della traduzione.

Nelle prossime pagine cercherò di ricostruire le tendenze più interessanti degli ultimi due secoli di riflessione traduttologica, e non solo.

1.1 Gli studi sulla traduzione tra Ottocento e Novecento.

È il 1808 quando Giovanni Ferri De Saint Constant (1755-1830) pubblica il saggio *Rudiment de la traduction ou: L'art de traduire le latin en français*, incentrato soprattutto sulla traduzione in lingua francese degli autori latini. Nel testo, il letterato e filosofo di origini italiane suddivide la traduzione in quattro tipologie: 1) la traduzione interlineare, a uso di chi non ha mai studiato il latino, che si limita a sostituire i termini latini con traduttori francesi; 2) la traduzione letterale, più utile per comprendere lo stile dell'autore e per apprezzare le differenze tra le lingue; 3) la traduzione grezza, simile a quella che si pratica ancora oggi nelle scuole quando si tratta di imparare una lingua straniera o classica, in cui il testo non ha come fine l'eleganza ma funge da esercizio; 4) la traduzione propriamente detta, quella che cerca di trasmettere il messaggio dell'autore, vicino alla parafrasi e all'imitazione.²

In questo filone si inseriscono le cosiddette *belles infidèles*, imitazioni spesso piuttosto creative delle grandi opere classiche. Sempre in Francia, il Romanticismo fa sì che i classici perdano parte della loro influenza e che le *belles infidèles* vengano bollate come "cattive traduzioni" e accantonate, lasciando il posto alle tradizioni letterarie (e alle traduzioni nelle varie lingue) dei singoli Paesi europei (si pensi alle prime traduzioni di Shakespeare e di Dante Alighieri, ad esempio).

I primi decenni dell'Ottocento sono senz'altro un periodo ricchissimo di spunti per la maturazione di una riflessione più moderna sulla diversità delle lingue e sulla traduzione. Per meglio dire, il secondo decennio del XIX secolo vede l'affermazione di tre importantissime posizioni in merito al tradurre.

Tra i primi personaggi di spicco a ragionare di traduzione c'è senz'altro Johann Wolfgang von Goethe: nel suo ciclo poetico *West-östlicher Divan* (1819), inserisce

² Cfr. PIERANGELA DIADORI, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Carocci, Roma 2018, p. 116.

alcune *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Divans*. In queste si legge:

Es gibt dreierlei Arten Übersetzung. Die erste macht uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt; eine schlicht-prosaische ist hierzu die beste. Denn indem die Prosa alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht, so leistet sie für den Anfang den größten Dienst, weil sie uns mit dem fremden Vortrefflichen mitten in unserer nationalen Häuslichkeit, in unserem gemeinen Leben überrascht und, ohne daß wir wissen, wie uns geschieht, eine höhere Stimmung verleihend, wahrhaft erbaut. Eine solche Wirkung wird Luthers Bibelübersetzung jederzeit hervorbringen.

Ci sono tre generi di traduzioni. Il primo ci fa conoscere l'estero dalla nostra prospettiva; una traduzione linearmente prosaica è in questo caso la migliore. Infatti, poiché la prosa neutralizza completamente tutte le particolarità di ogni arte poetica e riduce anche l'entusiasmo poetico a un livello comune, in un primo tempo essa compie un grandissimo servizio poiché ci sorprende con l'eccellenza a noi estranea proprio a casa nostra, nella nostra vita comune e, senza che noi si sappia come accade, ci edifica realmente comunicandoci una sensazione superiore. La Bibbia di Lutero produrrà sempre un simile effetto.³

Il primo metodo di traduzione ci fa vedere lo "straniero" con i nostri occhi, mediante lo strumento della prosa "lineare", che distrugge gli aspetti "particolari" e spegne il fervore poetico. Ma Goethe continua:

Eine zweite Epoche folgt hierauf, wo man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht ist. Solche Zeit möchte ich im reinsten Wortverstand die *parodistische* nennen. Meistenteils sind es geistreiche

³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *West-Östlicher Divan*, Insel Verlag, Wiesbaden 1951, p. 248 (traduzione italiana di Donatella Mazza tratta da: SIRI NERGAARD [a cura di], *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993, p. 121).

Menschen, die sich zu einem solchen Geschäft berufen fühlen. Die Franzosen bedienen sich dieser Art bei Übersetzung aller poetischen Werke; Beispiele zu Hunderten lassen sich in Delilles Übertragungen finden. Der Franzose, wie er sich fremde Worte mundrecht macht, verfährt auch so mit den Gefühlen, Gedanken, ja den Gegenständen, er fordert durchaus für jede fremde Frucht ein Surrogat, das auf seinem eignen Grund und Boden gewachsen sei. Wielands Übersetzungen gehören zu dieser Art und Weise; auch er hatte einen eigentümlichen Verstands- und Geschmacksinn, mit dem er sich dem Altertum, dem Auslande nur insofern annäherte, als er seine Konvenienz dabei fand.

A questa segue una seconda epoca in cui ci si sforza di trasferirsi nelle situazioni del paese straniero, ma in realtà tende solo ad appropriarsi del senso a noi estraneo e a raffigurarlo nuovamente nel proprio senso. Vorrei chiamare quest'epoca *parodistica*, nel senso più pieno del termine. Sono per lo più uomini di viva intelligenza che si sentono chiamati a questo compito. I francesi traducono in tale maniera tutte le opere poetiche; centinaia di esempi si possono trovare nelle versioni di Delille. Così come adatta le parole straniere alla propria lingua, il francese procede anche con i sentimenti, i pensieri, addirittura con gli oggetti; egli pretende da sempre per ogni frutto esotico un surrogato che sia cresciuto nella sua propria terra. Le traduzioni di Wieland appartengono a questo genere, [...] egli si avvicinava all'antichità e allo straniero solo fin tanto che vi trovava agio.⁴

Il secondo tipo di traduzione (pare qui evidente, utilizzando il termine "epoca", che Goethe veda il problema soprattutto in chiave diacronica) è quello che tende ad adattare lo "straniero" al contesto locale.

Di nuovo Goethe:

Weil man aber weder im Vollkommenen noch Unvollkommenen lange verharren kann, sondern eine Umwandlung nach der andern immerhin erfolgen muß, so erlebten wir den dritten Zeitraum, welcher der höchste und letzte zu nennen ist, derjenige nämlich, wo man die Übersetzung dem Original identisch machen

⁴ Ivi, p. 249 (traduzione italiana di Donatella Mazza tratta da NEERGARD, *La teoria della traduzione nella storia*, op. cit., p. 122).

möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle. Diese Art erlitt anfangs den größten Widerstand; denn der Übersetzer, der sich fest an sein Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden muß [...] Wer nun aber jetzt übersieht, was geschehen ist, welche Versatilität unter die Deutschen gekommen, welche rhetorische, rhythmische, metrische Vorteile dem geistreich-talentvollen Jüngling zur Hand sind, wie nun Ariost und Tasso, Shakespeare und Calderon als eingedeutschte Fremde uns doppelt und dreifach vorgeführt werden, der darf hoffen, daß die Literargeschichte unbewunden aussprechen werde, wer diesen Weg unter mancherlei Hindernissen zuerst einschlug.

Ma poiché non si può persistere a lungo né nella perfezione né nell'imperfezione [...] ecco un terzo periodo, che deve essere detto l'ultimo e il più elevato, ovverossia quello in cui si desidera rendere la traduzione identica all'originale sicché l'una non sia surrogato dell'altro, bensì lo rappresenti paritariamente. Questo modo di tradurre fu inizialmente molto osteggiato. Infatti il traduttore che aderisce totalmente al suo originale rinuncia più o meno all'originalità della sua nazione, creando una terza entità alla quale il gusto della folla deve innanzitutto educarsi. [...] Chi ora ha una chiara visione dei quanto sia accaduto, di quale versatilità si sia fatta strada fra i tedeschi, di quali vantaggi retorici, ritmici, metrici, si offrano all'intelligente giovane di talento, di come Ariosto e Tasso, Shakespeare e Calderón ci vengano presentati come stranieri diventati due o tre volte cittadini tedeschi, costui può augurarsi che la storia della letteratura proclami senza indugio chi per primo imboccò, fra diverse difficoltà, questa via.⁵

Il poeta tedesco coglie in questo passo un elemento fondamentale tanto per lo studio della traduzione, quanto per questo lavoro: una traduzione che rispetti la diversità accresce le potenzialità e le competenze della lingua in cui si traduce. Il primato che Goethe assegna a questo tipo di traduzione segna un passo decisivo per la comprensione e lo studio approfondito delle pratiche traduttive, in particolare quelle

⁵ Ivi, p. 250 (traduzione italiana di Donatella Mazza tratta da: NEERGARD, *La teoria della traduzione nella storia*, op. cit, p. 123).

che hanno come oggetto testi letterari. La riflessione comincia a concentrarsi sul modo in cui “andare incontro alla diversità”.

Per alcuni versi, la teoria di Goethe è molto affine a ciò che, qualche anno prima, nel 1816, un altro grande della cultura tedesca, il linguista e filosofo Wilhelm von Humboldt (1767-1835) aveva scritto in merito alla propria traduzione dell'*Agamennone* di Sofocle:

Soll aber das Uebersetzen der Sprache und dem Geist dasjenige aneignen, was sie nicht, oder was sie anders besitzt, so ist die erste Forderung einfache Treue. Diese Treue muss auf den wahren Charakter des Originals, nicht, mit Verlassung jenes, auf seine Zufälligkeiten gerichtet seyn, so wie überhaupt jede gute Uebersetzung von einfacher und anspruchsloser Liebe zum Original, und daraus entspringendem Studium ausgehen, und in sie zurückkehren muss. Mit dieser Ansicht ist freilich nothwendig verbunden, dass die Uebersetzung eine gewisse Farbe der Fremdheit an sich trägt, aber die Gränze, wo dies ein nicht abzuläugnender Fehler wird, ist hier sehr leicht zu ziehen. Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Übersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Übersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist.

Ma se con la traduzione si deve acquisire per la lingua e lo spirito della nazione ciò ch'essa non possiede o possiede altrimenti, si deve esigere anzitutto semplice fedeltà. Tale fedeltà dev'essere indirizzata al vero carattere dell'originale che non dev'essere tradito per le accidentalità. Ogni buona traduzione deve prendere le mosse da un semplice e non pretenzioso amore dell'originale, dallo studio che ne segue e deve in essi ricongiungersi. A questo avviso è necessariamente collegato il fatto che la traduzione assume un certo strano colorito, ma è facile individuare il limite, oltrepassato il quale diviene un errore inequivocabile. La traduzione ha raggiunto i suoi alti fini se invece della stranezza fa sentire l'estraneo; infatti dove appare la stranezza in sé e questa

addirittura oscura l'estraneo, il traduttore tradisce di non essere all'altezza dell'originale.⁶

La traduzione diviene una risorsa di arricchimento per la lingua in cui si traduce: molto interessante è la distinzione che Humboldt opera tra «straniero» ed «estraneo»: il primo rappresenta la debolezza, il secondo la forza del testo tradotto, il mezzo con il quale si crea nel lettore un effetto di «straniamento» in grado di renderlo più consapevole nei confronti di una lingua diversa dalla sua.⁷

Contemporaneo a Goethe e Humboldt, e interessato alle problematiche della traduzione, è Friedrich Schleiermacher (1768-1834), filosofo e teologo, esponente della corrente idealista che, nel suo *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, pone il traduttore di fronte a una scelta tra due vie:

Aber nun der eigentliche Übersetzer, der diese beiden ganz getrennten Personen, seinen Schriftsteller und seinen Leser, wirklich einander zuführen, und dem letzten, ohne ihn jedoch aus dem Kreise seiner Muttersprache heraus zu nöthigen, zu einem möglichst richtigen und vollständigen Verständniß und Genuß des ersten verhelfen will, was für Wege kann er hierzu einschlagen? Meines Erachtens giebt es deren nur zwei. Entweder der Übertsezer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. Beide sind so gänzlich von einander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen.

Quali vie deve allora percorrere il vero traduttore che intende realmente accostare questi due personaggi così separati tra loro, quali sono lo scrittore e il lettore, e venire in aiuto di quest'ultimo, senza tuttavia costringerlo a uscire dalla cerchia della lingua materna per poter capire e gustare il primo nella maniera più

⁶ WILHELM VON HUMBOLDT, *Gesammelte Werke*, Reimer, Berlin 1843, p. 16. Traduzione italiana di Gio Batta Baccioli, in: NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993, p. 137.

⁷ A tal proposito cfr. TULLIO DE MAURO, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Laterza, Roma/Bari 1982, p. 158.

precisa e completa possibile? A mio avviso, di tali vie ce ne sono soltanto due. O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore. Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggiore rigore possibile; dal tentativo di percorrerle entrambe contemporaneamente non ci si possono attendere che risultati estremamente incerti, con il rischio di smarrire completamente sia lo scrittore sia il lettore.⁸

Il primo metodo con cui il traduttore può porsi nei confronti del testo è quello di assegnare una parte attiva al lettore, mentre l'autore resta parte passiva. Tale traduzione richiede quindi uno "sforzo" da parte di chi legge, con l'autore che "mantiene la posizione". L'altro, in direzione contraria, consiste nel far sì che il testo originale venga "piegato" a favore del lettore. A quel punto il testo in lingua straniera viene avvicinato alla lingua di arrivo, mentre il lettore lo subisce in maniera passiva, naturale, senza grandi difficoltà né sforzi. A questo proposito, Schleiermacher è abbastanza esplicito nel manifestare la propria posizione: il metodo migliore è sempre il primo, quello che consiste nel portare il lettore verso il testo tradotto. Il lettore vedrebbe quindi un testo che sembra scritto da un autore che parla la sua stessa lingua. Il traduttore, usando le parole dello stesso Schleiermacher, sarebbe impegnato a surrogare, per il lettore, la comprensione della lingua originale che gli manca.

Come abbiamo visto finora, la gran parte delle nuove idee sulla traduzione arriva proprio dal mondo tedesco. Tuttavia, con la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, giungono voci provenienti da altri Paesi: due tra le più rappresentative sono senz'altro quelle dell'italiano Benedetto Croce (1866-1952) e dello spagnolo José Ortega y Gasset (1883-1955), i quali rappresentano – potremmo dire – le figure della "negazione": per Croce questa negazione riguarda la possibilità di tradurre la poesia (pur dimostrandosi molto più possibilista nei confronti dei testi tecnici o scientifici). Croce afferma che qualsiasi tipo di espressione è irripetibile (e pertanto

⁸ FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in: *Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1812-1813*, in der Realschule-Buchhandlung, Berlin 1813, p. 152. Traduzione italiana in: NEERGARD, *Le teorie della traduzione nella storia*, 1993, p. 153.

pressoché intraducibile).⁹ Per Ortega y Gasset la traduzione costituisce un'attività utopica e non può che consistere in una semplice imitazione, imperfetta e approssimativa, dell'originale.¹⁰

Croce esplicita le sue posizioni nel 1902, mentre Ortega y Gasset pubblica il suo celebre testo *Miseria y esplendor de la traducción* nel 1937. Tra le due guerre, però, dobbiamo registrare un rilevante contributo al dibattito che, di nuovo, arriva da un tedesco: il filosofo Walter Benjamin (1892-1940). Nel 1923, Benjamin traduce i *Tableaux parisiens* di Charles Baudelaire, introducendo il testo con un breve saggio intitolato *Die Aufgabe des Übersetzers*,¹¹ in cui getta le basi di, e in certa misura preconizza, tutte le evoluzioni future che le riflessioni sul tradurre subiranno. Benjamin distacca, per così dire, la traduzione dall'originale, e afferma:

Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich — das heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, daß eine bestimmte Bedeutung, die den Originalen innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußere. Daß eine Übersetzung niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag, leuchtet ein. Dennoch steht sie mit diesem kraft seiner Übersetzbarkeit im nächsten Zusammenhang. Ja, dieser Zusammenhang ist um so inniger, als er für das Original selbst nichts mehr bedeutet. Er darf ein natürlicher genannt werden und zwar genauer ein Zusammenhang des Lebens. So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem ›Überleben‹. Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sich doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium ihres Fortlebens. In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen.

⁹ BENEDETTO CROCE, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1936, pp. 100-106.

¹⁰ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, Sugarco, Milano 1985, traduzione italiana di Amparo Lozano Maneiro e Claudio Rocco, pp. 63-105.

¹¹ WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 9-21.

La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere – questo non vuol dire che la loro traduzione sia essenziale per le opere stesse, ma vuole asserire che un determinato significato, insito negli originali, si esterna nella loro traducibilità. È evidente che una traduzione, per buona che sia, non può mai significare qualcosa per l'originale. E tuttavia essa è nella più stretta connessione con l'originale in forza della sua traducibilità. Anzi, questa connessione è tanto più intrinseca in quanto per l'originale in sé non significa più nulla. Può essere definita naturale, o ancora più esattamente una connessione vitale. Come le manifestazioni vitali sono connesse nel modo più intrinseco con il vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione promana dall'originale. Benché non promani dalla sua vita quanto, piuttosto, dalla sua “sopravvivenza” Tant'è che la traduzione è più tarda dell'originale, e nelle opere veramente significative, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, essa designa appunto lo stadio della loro sopravvivenza. È all'interno di un'oggettività totalmente non metaforica che bisogna intendere l'idea di una vita e di una sopravvivenza delle opere d'arte.¹²

La teoria di Benjamin si mostra già rivoluzionaria e foriera di interessanti sviluppi. La traduzione è, insomma, un'opera limitata nel tempo, provvisoria, mentre l'originale resta superiore. Tuttavia la traduzione è il modo in cui l'originale può sopravvivere. Benjamin prosegue affermando – come Humboldt prima di lui – che le traduzioni danno luogo a un processo di crescita all'interno della lingua d'arrivo, anzi il vero compito della traduzione è quello di indagare il rapporto tra le lingue in chiave di complementarietà, ossia la possibilità di sfruttare le risorse di una lingua laddove le risorse dell'altra non arrivano. Per Benjamin non serve avvicinare la lingua d'arrivo alla lingua dell'originale. Il segreto del traduttore è quello di “allargare” la portata della lingua d'arrivo per rinnovarla “accogliendo” l'originale.

Negli anni Cinquanta e Sessanta e, in parte, negli anni Settanta, con l'avvento dei primissimi calcolatori elettronici, la traduzione diviene “scienza della traduzione” (*Übersetzungswissenschaft*). Tuttavia, all'inizio, i principali specialisti sono informatici, ingegneri, matematici e linguisti, inoltre le riflessioni escludono i testi letterari, considerati troppo complessi. Tra i nomi più illustri possiamo ricordare il

¹² WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: CHARLES BAUDELAIRE, *Tableaux Parisiens*, Richard Weissbach, Heidelberg 1923, p. VIII. Traduzione italiana di Gianfranco Bonola in: NERGAARD, *Le teorie della traduzione nella storia*, op. cit., p. 223.

tedesco Otto Kade (1927-1980),¹³ il francese Georges Mounin (1910-1993)¹⁴ e gli statunitensi Noam Chomsky (1928)¹⁵ ed Eugene Nida (1914-2011), quest'ultimo concentrato soprattutto sui problemi della traduzione biblica.¹⁶ Uno dei problemi che emergono durante questa fase sta nel fatto che la traduzione resta sempre un testo "al servizio" dell'originale e che la "scienza" tende troppo a formulare regole generali che tengono in eccessiva considerazione la lingua ma danno troppo poco peso al testo e a tutti gli altri elementi extratestuali.

Un passo decisivo per l'ulteriore modernizzazione delle riflessioni sulla traduzione, soprattutto quella letteraria, arriva tra gli anni Settanta e Ottanta. I protagonisti di questa "svolta" sono un semiologo cecoslovacco e due linguisti dell'Università di Tel Aviv: parliamo di Anton Popovič (1933-1984), Gideon Toury (1942-2016) e Itamar Even-Zohar (1939).

Il cecoslovacco Anton Popovič, nel 1975, approfondisce la questione dell'intervallo di tempo che intercorre tra testo di partenza e testo di arrivo: il traduttore ha la possibilità di «storicizzare» o «modernizzare» il primo. Quando si passa all'analisi del processo traduttivo vero e proprio, lo studioso individua nel passaggio da una cultura all'altra una sorta di "mescolamento", chiamato «creolizzazione»: in questo modo il testo di arrivo appare come una mescolanza tra la cultura di partenza e quella di arrivo. Le modalità di tale mescolanza dipendono dalla forza delle due culture: se la cultura del testo di partenza è più forte di quella del testo di arrivo, quest'ultima tenderà a "fare proprie" le modalità di espressione dell'altra; se, invece, è il testo di una cultura più debole a entrare in una più forte, sarà quest'ultima a dettare le condizioni di "utilizzo" del testo stesso; quando invece l'interazione è paritaria, ognuna delle due culture agirà sull'altra in maniera più o meno equivalente.

Popovič sottolinea che, nell'incontro culturale tra elementi appartenenti al "proprio" ambito ed elementi che appartengono all'ambito "altrui", il traduttore deve tenere conto della differenza non in relazione alla denotazione dei termini (cioè al loro

¹³ Si veda OTTO KADE, *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, Enzyklopädie, Leipzig 1968.

¹⁴ GEORGES MOUNIN, *Le problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963.

¹⁵ NOAM CHOMSKY, *Aspetti della teoria della sintassi*, in: NOAM CHOMSKY, *Saggi linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 1970, vol. II, pp. 39-258; *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari/Roma 1970; *Logical structures of linguistic theory*, Plenum Press, New York/London 1975.

¹⁶ EUGENE NIDA, *Bible translating*, in: REUBEN ARTHUR BROWER (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Harvard 1959, pp. 11-31.

significato stabilito convenzionalmente), ma alla loro connotazione (cioè al contenuto psicologico associato a essi).¹⁷

Gideon Toury, docente e studioso di poesia, letterature comparate e traduzione all'Università di Tel Aviv, propone l'idea di una scienza della traduzione non più prescrittiva, ma descrittiva: come un insieme di pratiche, anziché come un insieme di regole. Degno di nota è il suo concetto di «trasferimento», per il quale un testo, entità semiotica nata in e facente parte di un dato sistema, viene trasportata altrove, divenendo un'entità semiotica collocata all'interno di un nuovo sistema.¹⁸ Rispetto a Popovič, Toury mette in discussione la possibilità che un testo possa «aleggiare in mezzo a due culture, per così dire: fintantoché un'(ipotetica) intercultura non si sia cristallizzata in un'entità sistemica autonoma (ricevente!), per esempio in processi analoghi alla *pidginization* o alla creolizzazione, necessariamente fa parte di un sistema *esistente* (ricevente!)». ¹⁹

Oltre a mettere in dubbio la possibilità che un testo possa trovarsi in una sorta di “limbo” sospeso tra due culture, riprendendo comunque il concetto di «traduzionalità» (il grado di corrispondenza tra testo di partenza e testo di arrivo) di Popovič, Toury distingue due principi nell'analisi delle traduzioni: il primo è il principio dell'«adeguatezza», ossia la misura in cui il traduttore concentra la propria attenzione sul testo di partenza (prototesto), rispettando quanto più le norme espressive, linguistiche e stilistiche (e l'aspetto filologico) della cultura da cui proviene, in un approccio *source-oriented*; il secondo è quello dell'«accettabilità», ovvero quando il traduttore decide di concentrarsi maggiormente sulla cultura d'arrivo per garantire la massima fruibilità della traduzione (metatesto), pur dovendo annientare o ridurre al minimo i caratteri specifici e le “differenze” (in chiave culturale e linguistica) dell'originale, in un approccio *target-oriented*.

La concezione di Gideon Toury del processo traduttivo è un punto di passaggio fondamentale che permette a un altro studioso israeliano, Itamar Even-Zohar, di formulare una teoria che approfondisce e amplia l'idea di «sistema». Nel 1974 Even-

¹⁷ Per approfondire, si veda ANTON POPOVIČ, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici – la comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006, traduzione italiana di Daniela Laudani e Bruno Osimo.

¹⁸ GIDEON TOURY, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, University of Tel Aviv, Tel Aviv 1980.

¹⁹ GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam 1995, p. 28, citato e tradotto in: BRUNO OSIMO, *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano 2008, pp. 33-34.

Zohar, docente emerito di studi culturali all'Università di Tel Aviv, pubblica un saggio in cui illustra la teoria del «polisistema letterario»:²⁰ in pratica lo studioso israeliano ipotizza un macrosistema che abbraccia tutte le letterature del mondo, ognuna delle quali viene considerata un singolo sistema, così come i generi letterari. All'interno del grande sistema vi sono anche «microsistemi», tra cui quello della letteratura tradotta.

Nello specifico, le caratteristiche di questo sottosistema sono due: il fatto che i «prototesti» (ovvero i testi di partenza) vengano selezionati dal sistema letterario ricevente, e l'assunto per cui i «metatesti» (ovvero i testi d'arrivo, le traduzioni) seguano percorsi del tutto indipendenti, nella cultura d'arrivo, rispetto ai prototesti nella cultura di partenza.

Il fatto che questi testi vivano una "vita propria" fa sì che possano avere una maggiore o minore rilevanza all'interno del sistema culturale a cui "approdano": per rilevanza si intende la capacità del metatesto di indurre innovazione nel sistema. Even-Zohar fa notare che questa capacità di innovazione aumenta soprattutto in tre casi: quando la cultura d'arrivo corrisponde a un sistema non ancora consolidato, e magari di una letteratura giovane, caratterizzata da una maggiore disposizione all'"accoglienza" nei confronti dei contributi provenienti dall'esterno; quando si tratta di una letteratura periferica rispetto al grande sistema mondiale (o a un determinato ambito culturale, come quello della letteratura occidentale); quando la cultura in cui il metatesto giunge sta attraversando una fase di crisi, di svolta o di «vuoto». Ecco come Even-Zohar considera il lavoro del traduttore:

Since translational activity participates, when it assumes a central position, in the process of creating new, primary models, the translator's main concern here is not just to look for ready-made models in his home repertoire into which the source texts would be transferable. Instead, he is prepared in such cases to violate the home conventions. Under such conditions the chances that the translation will be close to the original in terms of adequacy (in other words, a reproduction of the dominant textual relations of the original) are greater than otherwise.

²⁰ ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Le relazioni tra sistema primario e sistema secondario all'interno del polisistema letterario*, in "Strumenti critici" 26 (1975), pp. 71-79. La versione originale del saggio (in ebraico) era stata pubblicata l'anno precedente in "Ha-Sifrut" 21 (1974), pp. 45-49.

Dato che, quando assume una posizione centrale, l'attività traduttiva partecipa al processo di creare modelli nuovi, primari, qui la preoccupazione principale del traduttore non consiste soltanto nel cercare nel suo repertorio nazionale modelli preesistenti entro cui siano trasferibili i prototesti. In questi casi il traduttore è invece disposto a violare le convenzioni locali. A queste condizioni, ci sono più probabilità che il metatesto sia simile all'originale in termini di adeguatezza (in altre parole, una riproduzione delle relazioni testuali dominanti del prototesto).²¹

L'elemento fondamentale della teoria di Even-Zohar sta nell'attribuire alla traduzione una funzione di "motore dell'innovazione" per le culture e per le letterature nazionali, un'idea nuova nonché un prezioso punto di partenza per le riflessioni future.

1.2. Oltre la traduttologia: le «regole dell'arte» di Pierre Bourdieu

I concetti di «sistema» e «polisistema» di Toury e, soprattutto, di Even-Zohar rappresentano un punto di contatto importante, per l'analisi delle vicende letterarie, con teorie esterne alla traduttologia e alle scienze della letteratura in generale, tra le quali la più rilevante è quella del «campo letterario» formulata dal sociologo e filosofo francese Pierre Bourdieu (1930-2002) in particolare nel suo volume del 1992 *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*.²²

Nella premessa al libro, Bourdieu mette in dubbio l'assunto per cui i soggetti "produttori" di cultura (cineasti, filosofi, artisti, poeti, scrittori, ecc.) godano di assoluta libertà nella loro attività creativa. Scrive a tal proposito Anna Baldini:

Se l'analisi delle condizioni di produzione delle opere culturali suscita resistenze tanto tenaci, è perché i nostri automatismi percettivi collocano in una dimensione ideale e metastorica, che conferisce prestigio sociale a chi vi lavora e ai suoi prodotti, il mondo dell'arte e della cultura. La "scienza delle opere" di Bourdieu ne

²¹ ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in "Poetics Today" 1 (1990), p. 50 (citato e tradotto in: OSIMO, *Traduzione e qualità*, op. cit., p. 35).

²² PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], Il Saggiatore, Milano 2005, traduzione italiana di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro.

traccia invece un quadro agonistico, non dissimile da quello offerto dal darwinismo per il mondo biologico: i microcosmi culturali sono abitati da conflitti volti al dominio e decisi dalla contingenza storica. Accettare questo panorama e le sue conseguenze demistificanti consente però anche di comprendere attraverso quali meccanismi si possa affermare l'“universale”, cioè un valore estetico o un principio cognitivo che sopravvivono alla congiuntura storica che li ha generati.²³

Nella teoria di Bourdieu, il mondo sociale ci spinge verso comportamenti “adattivi” proprio come fa il mondo fisico: questo tipo di comportamento prende il nome di «*habitus*» e comprende tutti quegli automatismi che si sviluppano osservando e “agendo” nel mondo dal punto di vista della nostra posizione sociale.

Anche nel campo letterario ogni azione è governata dall'«*habitus*». Sempre Anna Baldini ne spiega il significato:

[...] quando scrivono versi, romanzi o opere teatrali, gli scrittori manifestano la loro storia sociale, e particolarmente la loro posizione all'interno del campo letterario e la traiettoria che ce li ha condotti. Le loro scelte di genere, di contenuto e di forma, ma anche editoriali, politiche o di vita sono condizionate dal sistema di rapporti in cui sono immersi: rapporti con gli altri scrittori, con i critici, con gli editori, con le riviste, le scuole o le genealogie letterarie. L'*habitus* incorpora questa struttura trasformandola in un sistema percettivo, che si organizza intorno a una rete di possibilità o impossibilità soggettive: ciò che un autore sente di poter e dover fare, ciò che al contrario gli appare come inconcepibile o inarrivabile. A partire da quel punto di vista particolare l'*habitus* orienta le azioni dei singoli nella concorrenza per l'affermazione sociale.²⁴

La lotta per il dominio caratterizza quindi anche il campo letterario, alla pari di altri campi in cui tale atteggiamento appare più naturale. La spiegazione di tale fenomeno sta nel fatto che le parti operanti nel campo dei cosiddetti «beni simbolici» puntano alla ricerca e all'accumulazione di «capitale simbolico». Per «capitale simbolico»

²³ ANNA BALDINI, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, in “Allegoria” XIX, 55 (2007), p. 11.

²⁴ Ivi, pp. 13-14.

Bourdieu intende tutti i tratti e le competenze che permettono a una parte di distinguersi all'interno del campo, guadagnando in termini di reputazione.²⁵

Per ottenere reputazione e potere all'interno del campo letterario non basta possedere meriti letterari «puri»: a poco a poco, nel campo entrano altri elementi, tra cui quello economico (per esempio lo scrittore che non punta più alla reputazione nel campo, ma solo a vendere più libri che può) o quello politico (come lo scrittore che si affilia a un partito, a un movimento o a un regime politico).

Ecco che, all'interno del campo, si distinguono due schieramenti: quello delle parti che intendono perseguire la reputazione letteraria con la ricerca del solo valore letterario puro (campo di produzione ristretta) e quello di chi lo fa inseguendo valori letterari di altro tipo. Sono questi due schieramenti che alimentano la competizione all'interno del campo.

Bourdieu individua nelle “nuove entrate” (testi, autori, editori, ecc.) gli elementi che possono alterare il sistema. Nuove entrate che, come scriveva Itamar Even-Zohar, sono selezionate dagli “attori” della letteratura d'arrivo. Michele Sisto, uno dei germanisti italiani più esperti nello studio della letteratura sulla base delle teorie di Bourdieu, scrive:

Una delle principali valvole di comunicazione tra la *Weltliteratur* e ciascun sistema letterario nazionale è l'editoria. L'editore, scrive Bourdieu, «ha il potere assolutamente straordinario di garantire la *public-azione*, vale a dire di far accedere un testo e un autore all'esistenza *pubblica* (*Öffentlichkeit*), conosciuta e riconosciuta». Nel Novecento è generalmente l'editore-industriale a fare da *gate keeper*, ovvero a prendere l'iniziativa di far tradurre un testo letterario (precedentemente poteva essere uno scrittore, un traduttore, o altri attori del campo). Le prese di posizione degli editori contribuiscono dunque, insieme a quelli di scrittori, critici, gruppi e altri attori e istituzioni, a far avanzare le lancette del tempo letterario.²⁶

²⁵ A tal proposito si veda anche: PIERRE BOURDIEU, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998, traduzione italiana di Alessandro Serra, p. 253 (citato in: BALDINI, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, op. cit., p. 15).

²⁶ MICHELE SISTO, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento*, in: IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO, *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, Istituto italiano di studi germanici, Roma

Pierre Bourdieu afferma che la creazione dell'opera letteraria non avrebbe alcuno scopo senza «il lavoro di produzione del valore dell'oggetto fabbricato».²⁷ Michele Sisto spiega bene il motivo della contesa all'interno del campo letterario:

La lotta per l'appropriazione di questo o quell'autore straniero fa parte a pieno titolo della lotta che gli editori, insieme agli altri attori (tutti italiani) del campo combattono per l'egemonia concorrendo tra loro per l'accumulazione di tre tipi di capitale: quello economico, quello politico e quello culturale (nel nostro caso: letterario). Se dunque concentriamo la nostra analisi sui nuovi entranti nel campo editoriale (o sull'ingresso di un editore in un mercato per lui nuovo, come quello delle traduzioni), in un dato momento storico abbiamo buone probabilità di cogliere l'origine di una trasformazione sia del sistema della letteratura tradotta, sia del campo letterario nel suo insieme.²⁸

Ecco in breve il valore della traduzione: attorno a tale processo c'è un "agente" che ha selezionato, letto e ritenuto importante un «prototesto». Che si trasformerà in un «metatesto» e percorrerà, all'interno del campo della letteratura italiana, sentieri autonomi rispetto al suo "genitore" straniero, apportando innovazione nel sistema, e nel campo.²⁹

2013, pp. 78-79. La citazione di Bourdieu è tratta e tradotta dall'autore del saggio da: PIERRE BOURDIEU, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", 126-127 (1999), p. 19.

²⁷ BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 242.

²⁸ SISTO, *La letteratura tradotta*, op. cit., pp. 79-80.

²⁹ Oltre al saggio di Michele Sisto citato, credo sia doveroso citare due ulteriori e recentissimi volumi sull'argomento, entrambi editi dalla casa editrice Quodlibet nella collana "Letteratura tradotta in Italia": ANNA BALDINI, DARIA BIAGI, STEFANIA DE LUCIA, IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Quodlibet, Macerata 2018; MICHELE SISTO, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019.

1.3. Antoine Berman e le «tendenze deformanti»

Dovendo analizzare due traduzioni di un testo letterario, è naturale che, accanto alle osservazioni derivanti da tutte le riflessioni critiche, teoriche e descrittive sulla traduzione e sulle dinamiche proprie della produzione culturale, emerga la necessità di un approccio sistematico per l'esame dei metatesti e delle singole scelte traduttive.

Uno studioso che, più degli altri, ha cercato di eseguire una classificazione delle "deviazioni" che un testo, qualsiasi testo, subisce nel passaggio da una lingua all'altra è senza dubbio il traduttore, traduttologo e filosofo francese Antoine Berman (1942-1991). Nel brevissimo saggio intitolato *L'analitica della traduzione e la sistematica della deformazione*, Berman intende il sostantivo «analitica» in due modi:

Si tratta di un'analitica in senso duplice: dell'analisi parte per parte, di questo sistema di deformazione, dunque di un'analisi in senso cartesiano. Ma anche in senso psicoanalitico nella misura in cui questo sistema è largamente inconsapevole e si presenta come un fascio di tendenze, di forze che deviano la traduzione dal suo puro obiettivo. [...] Ma in realtà ogni traduttore è esposto a questo gioco di forze. Anzi, queste fanno parte del suo essere di traduttore e determinano a priori il suo desiderio di tradurre. È illusorio pensare che potrebbe liberarsene prendendone semplicemente coscienza.³⁰

Antoine Berman intende il processo traduttivo come una manifestazione riconducibile alla teoria psicanalitica. Subito dopo, il filosofo e linguista specifica che concentrerà il suo discorso soltanto sulla prosa letteraria, motivando la scelta con il fatto che essa mobilita e attiva la totalità delle manifestazioni linguistiche all'interno di una stessa lingua.

Secondo Berman, la prosa letteraria è caratterizzata dalla «informità», quindi il traduttologo aggiunge che le grandi opere in prosa si distinguono sempre per quella che definisce una «scrittura non controllata». L'esempio più calzante di opera che ha in sé più "lingue" sarebbe il *Don Chisciotte* di Cervantes, in cui coesistono la lingua

³⁰ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 41.

proverbiale di Sancho Pansa, quella dei romanzi cavallereschi e la lingua dei romanzi pastorali.

Inoltre, la deformazione che il testo in prosa subisce nel processo di traduzione è maggiore e più evidente rispetto a quello poetico. Ecco che Berman passa a distinguere le «deformazioni» più frequenti, individuando tredici tendenze: la «razionalizzazione», la «chiarificazione», l'«allungamento», la «nobilitazione» (e la «volgarizzazione»), l'«impoverimento qualitativo», l'«impoverimento quantitativo», l'«omogeneizzazione», la «distruzione dei ritmi», la «distruzione dei reticoli significanti soggiacenti», la «distruzione dei sistematismi testuali», la «distruzione (o l'esotizzazione) dei reticoli linguistici vernacolari», la «distruzione di locuzioni e idiotismi» e la «cancellazione della sovrapposizione di lingue».

1.3.1. La razionalizzazione. La prima tendenza deformante va ad alterare la struttura sintattica e la punteggiatura, riformulando frasi e successioni di frasi secondo una data interpretazione che inerisce l'ordine del discorso:

La grande prosa ha [...] una struttura in arborescenza (ripetizioni, proliferazione a cascata delle relative e dei participi, incisi, lunghe frasi, frasi senza verbo, ecc.) che è diametralmente opposta alla logica lineare del discorso in quanto discorso. La razionalizzazione riporta violentemente l'originale dalla sua arborescenza alla linearità.³¹

Diversamente da quanto si potrebbe supporre, per Berman la razionalizzazione cancella quella che definisce l'«ambizione alla concretezza» del testo, facendo «passare l'originale dal concreto all'astratto».³²

³¹ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 45.

³² Ibidem.

1.3.2. La chiarificazione. Se la razionalizzazione va ad alterare la struttura sintattica, la chiarificazione, una delle tendenze deformanti più frequenti in assoluto, riguarda le parole. Essa impone il «definito» laddove c'era un «indefinito».

Berman fa notare inoltre che spesso la traduzione esplicita elementi che nell'originale non sono evidenti, o sono celati:

L'esplicazione mira a rendere "chiaro" ciò che non lo è e non vuole esserlo nell'originale. Il passaggio dalla polisemia alla monosemia è un modo di chiarificazione. La traduzione parafrastica o esplicativa, un altro.³³

1.3.3. L'allungamento. Nel tradurre in italiano, soprattutto dalle lingue germaniche, si assiste sempre a un allungamento: ciò è dovuto in primo luogo a caratteristiche morfologiche delle lingue, ma anche alle prime due tendenze.

L'«allungamento» inteso da Berman indica la tendenza, da parte del traduttore, ad aggiungere elementi che «non aggiungono nulla», che accrescono «la massa bruta del testo», senza aumentare il suo contenuto in «parlanza o significatività». A tale scopo il traduttologo francese cita le traduzioni in francese di *Moby Dick* di Herman Melville e dei *Fragmente* di Novalis.

Concludendo, Antoine Berman definisce l'allungamento un elemento essenzialmente privo, seppure in misure diverse, di basi linguistiche, cioè di una tendenza insita nell'attività traduttiva.³⁴

1.3.4. La nobilitazione. La quarta tendenza deformante interviene «abbellendo» la forma, partendo dal presupposto che «ogni discorso deve essere un *bel* discorso», come nella traduzione del classicismo francese. Berman distingue tra poesia e prosa, definendo la nobilitazione della prima con il termine «poeticizzazione», quella della seconda con «retoricizzazione».

L'essenza della nobilitazione il traduttologo francese la spiega così:

³³ Ivi, pp. 45-46.

³⁴ Ivi, pp. 46-47.

La retoricizzazione che abbellisce consiste nel produrre frasi “eleganti” utilizzando per così dire l’originale come materia prima. La nobilitazione non è dunque che una ri-scrittura, un “esercizio di stile” a partire dall’originale (e a sue spese). Questa procedura è attiva nel campo letterario, ma anche in quello delle scienze umane, dove produce testi “leggibili”, “brillanti”, “estrosi”, sgravati dalle loro “goffaggini” originarie a vantaggio del “senso”.³⁵

Nell’ambito della nobilitazione, Antoine Berman individua anche la sua forma “inversa”, la «volgarizzazione», riguardante il testo che manifesta un linguaggio «popolare». In questo caso, spesso il traduttore è ingannato dalla distinzione tra *orale e parlato*.³⁶

1.3.5. L’impoverimento qualitativo. La quinta tendenza deformante indica l’inclinazione del traduttore a sostituire parole, espressioni e costruzioni dell’originale con altre parole, espressioni e costruzioni che “tradiscono” gli originali in termini di «ricchezza», una ricchezza che Berman definisce *iconica*. Come esempi di tale ricchezza, Berman porta gli esempi dei termini «farfalla», come esempio di ricchezza sonora (onomatopeica, in questo caso) e il peruviano «*chuchumeca*» tradotto con «puttana», che ne tradisce il carattere sonoro e «fantasioso».

L’impoverimento qualitativo di Berman è quello che rende soltanto il senso ignorando la cosiddetta «fonte di iconicità» della parola, dell’espressione o della costruzione, e distruggendo «di colpo una buona parte della sua significatività, e della sua parlanza».³⁷

1.3.6. L’impoverimento quantitativo. Questa tendenza deformante si manifesta con quella che Antoine Berman definisce una «dispersione lessicale»; e parte da un presupposto:

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, pp. 48-49.

La grande prosa romanzesca o epistolare è “abbondante”. Essa presenta, ad esempio, dei significanti non fissati, nella misura in cui ciò che importa è che, per un significato, ci sia una molteplicità di significanti. Così il romanziere argentino Roberto Arlt³⁸ usa, per il significato “volto”, *semblante*, *rostro* e *cara*, senza giustificare l’uso di questo o quel significante in questo o in quel contesto. L’essenziale è che l’importanza della realtà del “volto” nella sua opera sia indicata con l’impiego di tre significanti. La traduzione che non rispetta questa triplicità rende il “volto” delle sue opere irriconoscibile.³⁹

In pratica i significanti diminuiscono quantitativamente, una diminuzione che, secondo Berman, può accompagnarsi all’utilizzo di locuzioni «esplicative e ornamentali» e dunque all’allungamento, che «serve spesso a mascherare la dispersione quantitativa».⁴⁰

1.3.7. L’omogeneizzazione. La settima tendenza deformante è forse una delle più “sottili” e consiste nell’«unificazione di un tessuto originale eterogeneo». Antoine Berman definisce la prosa letteraria come un’opera sempre eterogenea e a tale scopo cita dalla *Histoire de la littérature française* di Boris de Schloezer:

Il traduttore, che lo voglia o no, è obbligato a dare al testo un colpo di pettine; se si permette deliberatamente una correzione, una costruzione difettosa [...], essa non sarà in alcun modo l’equivalente di quella dell’originale. Così si attenua necessariamente un aspetto di *Guerra e pace*.⁴¹

³⁸ Tra i romanzi di Roberto Arlt (1900-1942) tradotti in italiano possiamo menzionare: ROBERTO ARLT, *I sette pazzi*, Einaudi, Torino 2013; -, *L’amore stregone*, Intermezzi, San Miniato 2014; -, *I lanciapiamme*, Sur, Roma 2014; -, *Acqueforti di Buenos Aires*, Del Vecchio, Roma 2014; -, *Le belve*, Baroni, Viareggio 2002; -, *Il giocattolo rabbioso*, Theoria, Rimini 2017; -, *Un viaggio terribile*, Arcoiris, Salerno 2014.

³⁹ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 49.

⁴⁰ Ivi, pp. 49-50.

⁴¹ BORIS DE SCHLOEZER, *Histoire de la littérature française*, Librairie Hachette, Paris 1964, p. 40, traduzione di Alessandro Serra in: BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 50.

1.3.8. La distruzione dei ritmi. Per la trattazione di questa tendenza deformante, Antoine Berman si rifà ad altri studiosi, tra cui lo svizzero Beda Allemann (1926-1991) e il francese Henri Meschonnic (1932-2009), che hanno analizzato l'aspetto testuale del "ritmo", sottolineando come a volte l'alterazione della dimensione ritmica passi per l'alterazione della punteggiatura.

Si tratta di una tendenza simile, per molti versi, alla «razionalizzazione», ma in termini molto più precisi: commentando una traduzione in francese di un testo di Faulkner, Berman osserva: «là dove l'originale conta solo quattro segni d'interpunzione, la traduzione ne conta *ventidue*, di cui diciotto virgole!».⁴²

1.3.9. La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti. La nona tendenza di Berman affonda sempre più nelle profondità del testo: il traduttore francese afferma che ogni opera letteraria in prosa ha un «testo soggiacente», uno "schema" dove vi sono alcuni significanti «chiave» che si intrecciano tra loro, legati da relazioni di vario tipo. Tutti questi significanti formerebbero quindi dei «reticoli sotto la "superficie" del testo».

A titolo di esempio, Antoine Berman torna a menzionare un'opera dell'argentino Roberto Arlt, *I sette pazzi* (edito in Italia per la prima volta da Bompiani nel 1971, nella traduzione di Luigi Pellisari, e ripubblicato di recente da Einaudi, nel 2013, tradotto da Jaime Riera Rehren). Nel romanzo, Berman individua, disseminati lungo tutto il testo, degli accrescitivi (*portalón, alón, jaulón, portón, gigantón e callejón*), che il traduttore considera come appartenenti a un «reticolo». Quindi precisa:

La semplice messa in reticolo di questi accrescitivi mostra che il loro incatenamento produce senso e, in verità, simboleggia una delle dimensioni essenziali dei *Sette pazzi*. Questi significanti sono accrescitivi, e non accade per caso. Infatti in questo romanzo c'è una certa dimensione di *accrescività*: portali, ali, gabbie, vestiboli, giganti, passaggi vi assumono la taglia smisurata degli incubi. La traduzione che non trasmette questi reticoli *distrugge* uno dei tessuti significanti dell'opera.⁴³

⁴² BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 50-51.

⁴³ Ivi, pp. 51-52.

1.3.10. La distruzione dei sistematismi. La decima tendenza deformante è, sotto molti aspetti, simile alla precedente ma, a differenza dei «reticoli di significanti» qua i «sistematismi» vanno al di là dei singoli termini, tanto che Berman scrive:

L'impiego dei tempi è uno di questi sistematismi; oppure il ricorso a questo o a quel tipo di subordinata. [...] Razionalizzazione, chiarificazione e allungamento distruggono questo sistema introducendovi elementi che, per essenza, esso esclude. Ne deriva una curiosa conseguenza: mentre il testo della traduzione è, come detto, più *omogeneo* di quello dell'originale, parimenti esso è più *incoerente*, più eterogeneo e più inconsistente.⁴⁴

1.3.11. La distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari.

Nell'inquadrare l'undicesima tendenza deformante, Antoine Berman parte dall'assunto per cui l'«obiettivo polilingue» della prosa letteraria prevede necessariamente «una pluralità di elementi vernacolari». Aggiungendo poi che la lingua vernacolare meglio si presta all'«obiettivo di concretezza», essendo più iconica della «koinè, la lingua coltivata». Un terzo elemento che Berman postula è la possibilità che la prosa possa riprendere l'oralità vernacolare in maniera voluta, e porta ad esempio le letterature latino-americana, italiana e nord-americana.

Gli esempi pratici sono invece tutti tratti dallo spagnolo:

La cancellazione degli elementi vernacolari è dunque un grave attentato alla testualità delle opere in prosa. Che si tratti della soppressione dei diminutivi, della sostituzione dei verbi attivi con verbi uniti a sostantivi (il peruviano *alagunarse* che diviene “trasformarsi in laguna”); della trasposizione di significanti vernacolari come *porteño* (portegno) che diviene “abitante di Buenos Aires”.⁴⁵

⁴⁴ Ivi, p. 52.

⁴⁵ Ivi, p. 53.

Un'altra manifestazione della tendenza alla deformazione relativa ai reticoli linguistici vernacolari è quella dell'«esotizzazione», che può presentarsi in due forme: il corsivo (che secondo Berman isola ciò che nell'originale non è isolato) oppure l'«esagerazione», che enfatizza l'elemento vernacolare «a partire da un'immagine stereotipata di questo».

Berman precisa che l'esotizzazione può coincidere con la volgarizzazione quando il vernacolo straniero viene sostituito da un vernacolo locale. E aggiunge che «*solo le koinè, le lingue "coltivate", possono tradursi l'un l'altra*».⁴⁶ Secondo il traduttologo francese, rendere «lo straniero di fuori con quello di dentro finisce solo per ridicolizzare l'originale».⁴⁷

1.3.12. La distruzione delle locuzioni. La penultima tendenza deformante riguarda le «immagini, locuzioni, costruzioni, proverbi, ecc., riconducibili in parte al vernacolare». Antoine Berman si riferisce alle espressioni idiomatiche che hanno un corrispondente in costruzioni delle altre lingue. E per argomentare porta l'esempio di due brevissimi passi tratti da *Tifone* di Joseph Conrad.

Quindi articola la sua posizione in merito:

[...] sostituire un idiotismo con il suo equivalente è un etnocentrismo che, ripetuto su larga scala, porterebbe all'assurdità per cui in *Tifone* i personaggi si esprimono tramite immagini francesi! Giocare di equivalenza significa attentare alla paranza dell'opera. Gli equivalenti di una locuzione o di un proverbio non li *sostituiscono*. Tradurre non significa cercare equivalenze. Inoltre, volerle sostituire significa ignorare che esiste in noi una *coscienza-di-proverbio* che percepirà immediatamente, nel nuovo proverbio, il fratello di un proverbio nostrano.⁴⁸

Antoine Berman presuppone la capacità, da parte del lettore, di riconoscere espressioni idiomatiche «estranee» alla propria lingua che verranno però percepite e

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ivi, pp. 52-53.

⁴⁸ Ivi, p. 54.

comprese come “apparentate” a queste. Formulando il concetto della «coscienza di proverbio».⁴⁹

1.3.13. La cancellazione delle sovrapposizioni di lingue. L’ultima tendenza individuata dal traduttologo francese emerge dalla constatazione del fatto che nei romanzi in prosa si possono avere due tipi di sovrapposizione linguistica: «dialetti coesistenti con una koinè» (dove con quest’ultimo termine si intendono le lingue nazionali) o «di più koinè coesistenti».⁵⁰ Tra gli esempi che Berman porta ci sono Carlo Emilio Gadda, Günter Grass, il *Tirano Banderas* di Ramón María del Valle-Inclán e, come «caso limite», il *Finnegans Wake* di James Joyce.

La sovrapposizione di lingue è considerata da Berman come «minacciata dalla traduzione», e il traduttologo cita Bachtin, secondo cui «il romanzo [...] raduna in sé “eterologia” (diversità dei tipi discorsivi), “eteroglossia” (diversità di lingue) e “eterofonia” (diversità di voci)».⁵¹ Quindi Berman porta l’esempio della *Montagna incantata* di Thomas Mann:

Dell’eteroglossia, *La montagna incantata* di Thomas Mann offre un bell’esempio, che il traduttore, Maurice Betz, ha saputo in parte preservare: i dialoghi fra l’eroe, Hans Castorp, e la donna da cui è preso, Madame Chauchat. Entrambi comunicano in francese nell’originale, e quel che è affascinante è che il francese del tedesco non è *lo stesso* di quello della giovane russa. Questi due francesi, nella traduzione, sono incorniciati dal francese di quest’ultima. Maurice Betz ha sufficientemente lasciato risuonare il tedesco di Mann perché i *tre francesi* possano distinguersi e serbare, ognuno, la sua estraneità specifica. Riuscita rara perché, la maggior parte del tempo, la traduzione non cessa di cancellare questa imbarazzante sovrapposizione.⁵²

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ TZVETAN TODOROV citato in: *ivi*, p. 55.

⁵² Ibidem.

La trattazione delle tendenze deformanti da parte di Antoine Berman termina con una osservazione indicativa per quanto riguarda la concezione della traduzione da parte dello studioso francese:

Le tendenze appena analizzate sommariamente formano un tutto, che definisce in cavo ciò che intendiamo per la *lettera*: *la lettera sono tutte le dimensioni attaccate dal sistema di deformazione*. Questo sistema, a sua volta, definisce una certa *figura* tradizionale del tradurre. Non è il prodotto di principi teorici. Piuttosto le teorie della traduzione scaturiscono da questo terreno, per sanzionare ideologicamente questa figura, posta come evidente. E non possono fare che *questo*. Ogni *teoria* della traduzione è la teorizzazione della distruzione della lettera a vantaggio del senso.⁵³

La formulazione delle «tendenze deformanti» di Berman, pur con i suoi limiti (tra cui il fatto che si sovrappongono spesso), ha il grande vantaggio di costituire uno dei primi tentativi articolati di ricondurre le inclinazioni traduttive a un numero limitato di modelli. E di distinguere meglio le differenze tra «traduzione» e «lettera».

⁵³ Ibidem.

2

“Universo Kafka”

*Quando si è scarsi di ragione o senno
càpita che si scambino
fischi per fiaschi
– fa' che càpiti –
nei sereni di maggio
di' pure che un usignolo più un usignolo
sommato a un altro usignolo
è una manciata di spiccioli d'oro
gettata nell'aria chissà da chi
chissà per chi
magari fra i tanti per te
quando sei solo*

Pierluigi Cappello

Aprondo la sua biografia dedicata allo scrittore praghese, nel 1987 lo scrittore e critico letterario Pietro Citati scrive, in un capitolo curiosamente intitolato «L'uomo alla finestra»:

Tutte le persone che incontrarono Franz Kafka, nella giovinezza o nella maturità, ebbero l'impressione che lo circondasse una “parete di vetro”. Stava là, dietro il vetro trasparentissimo, camminava con grazia, gestiva, parlava: sorrideva come un angelo meticoloso e leggero; e il suo sorriso era l'ultimo fiore nato da una gentilezza che si donava e si tirava subito indietro, si spendeva e si chiudeva gelosamente in sé stessa. Sembrava dire: «Sono come voi. Sono uno come voi, soffro e gioisco come voi fate». Ma, quanto più partecipava al destino e alle sofferenze degli altri, tanto più si escludeva dal gioco, e quell'ombra sottile di invito e di esclusione sul margine delle labbra assicurava che egli non avrebbe mai potuto essere presente, che abitava lontano, molto lontano, in un mondo che non apparteneva nemmeno a lui.¹

¹ PIETRO CITATI, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987, p. 7.

Per ricostruire le sfaccettature del personaggio Franz Kafka ritengo necessario, prima di tutto, tracciare un profilo che riservi una particolare attenzione alla cronologia delle opere kafkiane e al loro rapporto temporale con le più rilevanti vicende biografiche dell'autore praghese.

2.1 Storia di un impiegato

Franz Kafka nasce il 3 luglio 1883 a Praga, primo figlio del commerciante Hermann Kafka (1852-1931) e di Julie Löwy (1856-1934). Quanto al cognome Kafka, pare che esso derivi dal ceco “*kavka*”, taccola, uccello che viene riprodotto anche nel marchio del negozio di Hermann. Altre ipotesi fanno risalire il cognome Kafka a forme vezzeggiative del *Niederdeutsch* o dello yiddish, per esempio da «*Jaköbchen*» (da cui sono derivati per esempio i cognomi Köpke, Kobs e Köbes).

Nel 1889 Franz inizia a frequentare una scuola tedesca, la “*Deutsche Volks- und Bürgerschule am Fleischmarkt*”: tra le materie studiate ci sono religione, canto, ginnastica, calcolo, lettura e calligrafia. Dopo la morte di due fratelli in tenerissima età, il 22 settembre 1889 nasce la sorella Gabriele, che tutti chiameranno Elli. Il 25 settembre 1890 nasce un'altra sorella: Valerie, detta Valli. La terza sorella, Ottilie detta Ottla, quella con cui Franz avrà il rapporto più intenso, nascerà il 29 ottobre 1892.

Nel 1893 Franz viene ammesso al ginnasio tedesco: tra le materie obbligatorie ci sono religione, latino, tedesco, geografia, matematica, scienze naturali e ginnastica. Il ragazzo sceglie di frequentare anche i corsi opzionali di lingua ceca. Negli ultimi anni del secolo, Kafka sviluppa un certo interesse per le teorie socialiste, inoltre legge Darwin e Haeckel.

Dopo la maturità, all'inizio di ottobre, Franz si iscrive all'Università Carolina di Praga. All'inizio frequenta i corsi di chimica, ma dopo pochissime settimane passa alla facoltà di legge. Ai corsi di giurisprudenza veri e propri predilige però le materie storiche e umanistiche. Nel 1902 si immatricola alla facoltà di legge dell'Università Carolina anche Max Brod, che proprio in questi mesi fa amicizia con Franz Kafka.

Nell'agosto 1904 comincia a elaborare materiali che porteranno alla scrittura del racconto *Beschreibung eines Kampfes* (tradotto in italiano con il titolo *Descrizione di una battaglia*). Un anno dopo Kafka comincia la stesura di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (tradotto in italiano con il titolo *Preparativi di nozze in campagna*). Nel 1906 si laurea in giurisprudenza e partecipa, senza vincere, a un concorso letterario indetto dal giornale viennese "Die Zeit", con un racconto intitolato *Himmel in engen Gassen* (andato perduto). Inizia a lavorare come praticante al tribunale civile e penale. Nel 1907 Franz Kafka termina la stesura di *Beschreibung eines Kampfes*.

Il 1 ottobre 1907 Franz Kafka viene assunto dalla filiale praghese delle Assicurazioni Generali in Wenselsplatz 19, grazie all'intercessione di Alfred Löwy e Arnold Weißberger, viceconsole americano a Praga. La visita medica indica il giovane come «senz'altro idoneo», un «uomo esile ma sano», «magro», «gracile», «dall'aspetto giovanile», alto 1 metro e 82 centimetri e dal peso di 61 chilogrammi.

Il 25 marzo 1908 Kafka pubblica la sua prima opera sul bimestrale "Hyperion", di Monaco di Baviera: si tratta di una raccolta di otto prose intitolata *Betrachtung*. Il 30 luglio viene assunto dalla *Allgemeine Unfallversicherungsanstalt* (AUVA, l'Ente per l'assicurazione degli infortuni). Il suo primo incarico è quello di raccogliere dati statistici e di sbrigare la corrispondenza.

Nel 1909 Kafka riprende la scrittura del racconto *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, che aveva interrotto due anni prima. Allo stesso tempo continua anche a lavorare su *Beschreibung eines Kampfes*. Il 4 settembre 1909 si reca, insieme a Max Brod e a suo fratello Otto Brod, a Riva del Garda, dove la notizia di un incontro tra aviatori nella vicina Brescia porta i tre anche nella città lombarda. Tra i presenti c'è anche Gabriele D'Annunzio. Il viaggio ispira Kafka a scrivere, al suo ritorno, il racconto *Die Aeroplane in Brescia (Gli aeroplani a Brescia)*, che verrà pubblicato il 29 settembre, in forma ridotta, sulla rivista praghese "Bohemia".

Nel 1911, grazie a Max Brod, Franz Kafka fa la conoscenza di Alfred Kubin e Kurt Tucholsky. Il 5 novembre scrive il breve schizzo in prosa *Großer Lärm (Strepito)*, il 14 è la volta del breve racconto *Das Unglück des Junggesellen (L'infelicità dello scapolo)*. In quei giorni lavora, proprio con Brod, a un romanzo di viaggio intitolato *Richard und Samuel*. In questo periodo hanno inizio i contrasti con il padre Hermann attorno alla fabbrica di amianto, la cui società viene costituita il 16 dicembre 1911.

All'inizio del 1912, Kafka butta giù una prima versione del romanzo *Der Verschollene* (*America* o *Il disperso*), a cui comincerà a lavorare costantemente. Il 5 gennaio scrive *Der plötzliche Spaziergang* (*La passeggiata improvvisa*). Un mese dopo, il 5 febbraio, abbozza il frammento in prosa *Entschlüsse*. In questo periodo arriva a Praga una giovane dattilografa, Felice Bauer: è la cugina di Max Friedmann, cognato di Brod, e lavora per la Lindström AG di Berlino, che produce macchine da ufficio e grammofoni. Il 13 agosto Kafka fa la conoscenza della ragazza. Pochissimi giorni dopo, Max Brod invia all'editore Rowohlt il testo di *Betrachtung*. Il 1 settembre, Kurt Wolff diviene l'unico amministratore della Ernst Rowohlt Verlag e, tre giorni dopo, acconsente a pubblicare *Betrachtung*. Tra il 22 e il 23 settembre 1912, Franz Kafka scrive *Das Urteil* (tradotto in italiano con i titoli *La condanna*, *Il giudizio* o *Il verdetto*), che verrà dedicato proprio a Felice Bauer. Intanto inizia una fittissima corrispondenza con Felice Bauer, e scrive le prime pagine di *Der Heizer* (*Il fuochista*), dando inizio alla stesura della seconda versione di *Der Verschollene*. Proprio alla fine del 1912, come vedremo più avanti, vede la luce *Die Verwandlung*. Intanto Kafka diventa vicesegretario all'Istituto per le assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro. Nel 1914 Franz Kafka scrive *Der Proceß* (*Il processo*) e *In der Strafkolonie* (*Nella colonia penale*). Non presta servizio militare durante la Prima guerra mondiale dal momento che il suo datore di lavoro lo dichiara "unità di personale indispensabile". La relazione per corrispondenza con Felice Bauer continua, Franz soggiorna per tre volte a Berlino, tanto che il 1 giugno 1914, nonostante i grandissimi dubbi, si arriva a un fidanzamento che durerà pochissimo, fino al 12 luglio seguente. Nei mesi successivi Kafka lascia la casa dei genitori, trasferendosi prima dalla sorella Valli, poi da Elli. Nel mese di dicembre inizia a lavorare sui racconti *Der Dorfschullehrer* (*Il maestro del villaggio*, a cui Max Brod darà successivamente il titolo *Der Riesenmaulwurf*) e *Der Unterstaatsanwalt* (che abbandonerà pochissimo tempo dopo).

Nel 1915 vince il Premio Theodor Fontane lo scrittore tedesco di origini ebraiche Carl Sternheim, che tuttavia decide di cedere la somma in denaro del premio proprio a Franz Kafka.

Nel 1916 scrive i primi racconti della raccolta successiva intitolata *Ein Landarzt* (*Un medico di campagna*): sono *Ein Landarzt* (*Un medico di campagna*), *Auf der Galerie* (*In loggione* oppure *In galleria*), *Das nächste Dorf* (*Il prossimo villaggio* o *Il villaggio vicino*) e *Ein Brudermord* (*Un fratricidio*).

Nel febbraio 1917, Franz Kafka scrive *Schakale und Araber* (*Sciacalli e arabi*) e *Der neue Advokat* (*Il nuovo avvocato*). A marzo è la volta di *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*Durante la costruzione della muraglia cinese*), il brevissimo frammento *Eine kaiserliche Botschaft* (*Un messaggio dell'imperatore*, che verrà poi inserito come paragrafo a sé all'interno di *Beim Bau der chinesischen Mauer*), *Ein altes Blatt* (*Un vecchio foglio*), *Der Schlag ans Hoftor* (*Il colpo contro il portone*), *Eine Kreuzung* (*Un incrocio*), il frammento *Der Nachbar* (*Il vicino*) e di alcuni passi di *Der Jäger Gracchus* (*Il cacciatore Gracco*). Nell'aprile 1917 vedono la luce *Die Sorge des Hausvaters* (*Il cruccio del padre di famiglia*), *Ein Bericht für eine Akademie* (*Una relazione per un'Accademia*) e *Ein Besuch im Bergwerk* (*Una visita nella miniera*). L'11 agosto seguente, attorno alle quattro di notte, Franz Kafka ha un vero e proprio sbocco di sangue. La diagnosi arriva solo il 3 settembre 1917: tubercolosi. Per il momento la malattia ha intaccato soltanto gli apici polmonari e pertanto, a dire del medico, non è pericolosa. Uno specialista gli consiglia di passare tre mesi in una località di cura, per la precisione a Zürau, in Boemia. Kafka decide di nascondere la malattia ai genitori. Alla fine di ottobre vedono la luce *Ein alltäglicher Vorfall* e *Sancho Pansa*.

Tra il 1917 e il 1922 l'attività di Kafka diminuisce e nascono soltanto testi molto brevi. Dopo la diagnosi, lascia il lavoro per qualche mese, per tornare nel 1918. Nel 1919, durante un breve ricovero in sanatorio, conosce Julie Wohryzek, un'ebrea ceca, con cui si fidanzerà dopo qualche mese. Fidanzamento ostacolato in tutti i modi dal padre Hermann, per cui è inconcepibile che suo figlio possa sposare la figlia troppo "libertina", a suo dire, di un ebreo orientale, custode di una sinagoga. Il conflitto che ne deriva rappresenta l'impulso, per Franz, a scrivere *Brief an den Vater* (*Lettera al padre*).

Nel 1920 Franz Kafka viene promosso *Anstaltssekretär* dell'Istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro: in realtà lui spera di poter ottenere il pensionamento per motivi di salute, ma si ritrova costretto ad attendere. Tra aprile e maggio del 1920 viene pubblicata *Topič*, la traduzione in ceco di *Der Heizer*, ad opera della traduttrice Milena Jesenská, sposata con il critico letterario Ernst Pollak, la quale inizia con Franz una fitta corrispondenza

Tra Franz Kafka e Milena Jesenská-Pollak segue un lungo carteggio e nasce una storia d'amore, che fa terminare la precedente relazione con Julie Wohryzek. Il 1921

Kafka lo trascorre in gran parte nel sanatorio di Matliary, sugli Alti Tatra, dove conosce il giovane medico Robert Klopstock, anche lui malato di tubercolosi.

Nel 1922 Kafka inizia a lavorare sul suo nuovo romanzo *Das Schloß (Il castello)* e scrive il racconto *Der Hungerkünstler (Il digiunatore)*. All'inizio dell'anno le sue condizioni di salute peggiorano ed è costretto a nuovi soggiorni in sanatorio. Dopo l'ulteriore promozione, l'Istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro decide di concedergli provvisoriamente la pensione per motivi di salute.

Nel 1923, durante una vacanza sul Mar Baltico, conosce la polacca Dora Dymant, e di lì a poco si trasferisce da lei, a Berlino. Si tratta di un periodo sereno, ma reso difficile dalle sempre più precarie condizioni fisiche di Franz, che intanto studia l'ebraico e sogna di trasferirsi insieme a Dora in Palestina. In questi mesi scrive *Eine kleine Frau (Una donnina)* e *Der Bau (La tana)*.

Nel 1924, i genitori organizzano il ritorno di Kafka a Praga, accompagnato da Dora. Poco tempo dopo, quando la malattia diviene ormai incurabile, viene ricoverato nel sanatorio di Kierling, assistito da Dora Dymant e dal medico Robert Klopstock. In sanatorio scrive *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse (Giuseppina la cantante ossia il popolo dei topi)*.

Franz Kafka muore il 3 giugno 1924. Manca un mese esatto al suo quarantunesimo compleanno.

2.2. Il dilemma di Max Brod

Dopo la morte di Kafka, Brod ritrova due biglietti in cui lo scrittore lo prega di bruciare tutti i suoi scritti. In tutte le occasioni in cui Kafka, già malato, aveva accennato all'amico la propria volontà di distruzione, Brod aveva sempre ribattuto in maniera categorica, rifiutandosi di sottostare a quell'assurdo desiderio.

Frugando tra le carte dell'amico defunto, però, trova due foglietti, nei quali legge:

Liebster Max, meine letzte Bitte: alles was sich in meinem Nachlass (also im Bücherkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch zuhause und im Bureau, oder wohin sonst irgendetwas vertragen worden sein sollte und Dir auffällt) an Tagebüchern, Manuscripten, Briefen, fremden und eigenen, Gezeichnetem u.s.w. findet restlos

und ungelesen zu verbrennen, ebenso alles Geschriebene oder Gezeichnete, das Du oder andere, die Du in meinem Namen darum bitten sollst, haben. Briefe, die man Dir nicht übergeben will, soll man wenigstens selbst zu verbrennen sich verpflichten.

Dein

Franz Kafka

Carissimo Max, la mia ultima richiesta: bruciare completamente, e senza averlo letto, tutto ciò che si trova nel mio lascito (dunque nella libreria, nel guardaroba, nella scrivania a casa e in ufficio, o in qualunque altro posto sia stato messo qualcosa e ti balzi all'occhio), siano diari, manoscritti, lettere, mie e altrui, disegni, eccetera, così come tutti i testi o disegni in possesso tuo o di altre persone, a cui ti prego di chiederli a nome mio. Chi non volesse consegnarti le lettere, si impegni almeno a bruciarle di propria mano.

Il tuo

Franz Kafka²

Lieber Max, vielleicht stehe ich diesmal doch nicht mehr auf, das Kommen der Lungenentzündung ist nach dem Monat Lungenfieber genug wahrscheinlich und nicht einmal dass ich es niederschreibe wird sie abwehren, trotzdem es eine gewisse Macht hat.

Für diesen Fall also mein letzter Wille hinsichtlich alles von mir Geschriebenem:

Von allem was ich geschrieben habe gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler. (Die paar Exemplare der »Betrachtung« mögen bleiben, ich will niemandem die Mühe des Einstampfens machen, aber neu gedruckt darf nichts daraus werden). Wenn ich sage, dass jene 5 Bücher und die Erzählung gelten, so meine ich damit nicht, dass ich den Wunsch habe, sie mögen neu gedruckt und künftigen Zeiten überliefert werden, im Gegenteil, sollten sie ganz verloren gehn, entspricht dieses

² MALCOLM PASLEY, *Max Brod/Franz Kafka, eine Freundschaft. Briefwechsel*, Fischer, Frankfurt am Main 1989, p. 365 (traduzione italiana di Silvia Dimarco e Roberto Cazzola in: REINER STACH, *Questo è Kafka?*, Adelphi, Milano 2016, p. 296 seg.).

meinem eigentlichen Wunsch. Nur hindere ich, da sie schon einmal da sind, niemanden daran, sie zu erhalten, wenn er dazu Lust hat.

Dagegen ist alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt (in Zeitschriften Gedrucktes, im Manuskript oder in Briefen) ausnahmslos soweit es erreichbar oder durch Bitten von den Adressaten zu erhalten ist (die meisten Adressaten kennst Du ja, in der Hauptsache handelt es sich um Frau Felice M, Frau Julie geb. Wohryzek und Frau Milena Pollak, vergiss besonders nicht paar Hefte, die Frau Pollak hat) — alles dieses ist ausnahmslos am liebsten ungelesen (doch wehre ich Dir nicht hineinzuschauen, am liebsten wäre es mir allerdings wenn Du es nicht tust, jedenfalls aber darf niemand anderer hineinschauen) — alles dieses ist ausnahmslos zu verbrennen und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich

Franz

Caro Max, forse stavolta non mi rimetterò più in piedi, dopo questo mese di febbre l'arrivo della polmonite è abbastanza probabile, e non la scongiurerà nemmeno il fatto che io lo scriva, benché ciò abbia un certo potere.

Nel caso, dunque, ecco le mie ultime volontà su quel che ho scritto:

Di tutti i miei testi contano solo i libri: Condanna, Fochista, Metamorfosi, Colonia penale, Medico condotto e il racconto: Digiunatore. (Rimangono pure i pochi esemplari di «Contemplazione», non voglio dare a nessuno l'incombenza di mandarli al macero, ma di questo volume non dovranno esservi ristampe). Se dico che a contare sono questi cinque libri e il racconto non intendo però esprimere il desiderio che essi vengano ripubblicati e trasmessi ai posteri; al contrario, se andassero del tutto perduti ciò risponderebbe al mio autentico desiderio. Dal momento però che esistono, non impedisco di conservarli a nessuno che ne abbia voglia.

Tutti gli altri miei scritti ancora esistenti, invece (testi pubblicati su riviste, o manoscritti o lettere), senza eccezioni, e per quanto siano rintracciabili o recuperabili presso i destinatari (per la maggior parte li conosci, si tratta in sostanza della signora Felice M., della signora Julie nata Wohryzek e della signora Milena Pollak, non scordarti in particolare quei pochi quaderni che ha la signora Pollak) – tutto questo, senza eccezioni e preferibilmente senza che venga letto (ma a te non proibisco di darci un'occhiata, anche se gradirei che tu

non lo facessi, in ogni caso nessun altro può prenderne visione), tutto questo dev'essere bruciato senza eccezioni, e ti prego di farlo il prima possibile.

Franz³

Dei due fogli, il primo sembra stato scritto tra l'autunno e l'inverno del 1921, il secondo porta la data 29 novembre 1922). La posizione di Max Brod appare evidente anche da quanto racconta l'ultima compagna di Kafka, Dora Dymant:

1921, als Brod über seinen eigenen letzten Willen und sein Testament geredet hatte, hatte Kafka ihm den Zettel gezeigt [...] und gesagt: «Mein Testament wird ganz einfach sein – die Bitte an dich, alles zu verbrennen». Brod erinnerte sich genau an die Worte seiner Weigerung: «Falls du mir im Ernste so etwas zumuten solltest, so sage ich dir schon jetzt, daß ich deine Bitte nicht erfüllen werde». Brod, der selbst Anwalt war, ging sein moralisches Dilemma logisch an, arbeitete mit soliden Begründungen an seiner Verteidigung, warum er die niedergeschriebenen letzten Wünsche seines Freundes missachten musste. «Von dem Ernst meiner Ablehnung überzeugt, hätte Franz einen andern Testamentsexekutor bestimmen müssen, wenn ihm seine eigne Verfügung unbedingter und letzter Ernst gewesen wäre».

Nel 1921, quando Brod aveva parlato delle sue ultime volontà e del suo testamento, Kafka gli aveva mostrato il foglietto [...] dicendo: «Il mio testamento sarà semplicissimo: ti chiederò di bruciare tutto». Brod ricordava con precisione le parole del suo rifiuto: «Se sul serio mi credi capace di fare una cosa del genere, ti dico fin da ora che non esaudirò la tua richiesta». Brod, che faceva l'avvocato, di fronte al dilemma procedette con la logica, e con solide motivazioni costruì la sua difesa da chi gli avrebbe chiesto perché avesse dovuto violare le ultime volontà messe per iscritto dall'amico. «Persuaso dalla decisione del mio

³ MALCOLM PASLEY, *Max Brod/Franz Kafka, eine Freundschaft. Briefwechsel*, Fischer, Frankfurt am Main 1989, p. 421 seg. (traduzione italiana di Silvia Dimarco e Roberto Cazzola in: REINER STACH, *Questo è Kafka?*, Adelphi, Milano 2016, p. 297 seg.).

rifiuto, se quella disposizione fosse stata incondizionata e davvero convinta, Franz avrebbe dovuto nominare un altro esecutore testamentario».⁴

Max Brod “tradisce” le disposizioni dell’amico e si rifiuta di distruggere le opere di Kafka: i primi a essere pubblicati, sulla “Weltbühne” del 17 luglio 1924, sono proprio i due “testamenti”. Nel 1924, quando Franz Kafka muore, Max Brod è già in possesso dei manoscritti di *Der Proceß*, *Beschreibung eines Kampfes*, e dei tre incipit del progetto di romanzo *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Inoltre Kafka gli aveva consegnato il manoscritto di *Das Schloß*, perché lo leggesse. Intanto Milena Jesenská conserva il manoscritto di *Der Verschollene* e dodici quaderni in quarto con appunti di diario. I manoscritti di *Die Verwandlung*, *Brief an den Vater* e gli otto quaderni in ottavo blu, oltre al tredicesimo quaderno in quarto con il diario degli anni 1921-1922 e altri racconti e frammenti degli ultimi anni, sono a casa dei genitori. Brod e Milena hanno inoltre una gran quantità di lettere. Dora Dymant possiede gli ultimi lavori, parte dei quali verrà confiscata dalla Gestapo nel 1933 e oggi considerata dispersa. Quando i nazisti marciano su Praga, Max Brod fugge in Palestina, dove vivrà fino alla morte, portando con sé tutte le opere in suo possesso: queste verranno ospitate prima nell’archivio della Biblioteca Schocken di Tel Aviv poi, nel 1962, restituite alla famiglia, da cui passano alla Bodleian Library di Oxford. In mano a Max Brod restano soltanto i manoscritti donatigli direttamente da Kafka.

Per quanto riguarda le edizioni originali, nel 1925 Brod fa pubblicare dalla casa editrice Die Schmiede *Der Proceß* e, nei due anni successivi, escono per Kurt Wolff prima *Das Schloß* (1926) poi *Amerika* (titolo alternativo di *Der Verschollene*). Nel 1935, grazie alla collaborazione tra Max Brod e Heinz Politzer, esce la prima edizione delle opere complete, in sei volumi, per i tipi della casa editrice ebraica Schocken di Berlino. In realtà, il quinto e il sesto volume escono nel 1938 a Praga per la casa editrice Mercy. Nel 1954 viene pubblicata una seconda edizione dell’opera completa, in versione leggermente ampliata (sebbene manchino parte dei diari e le lettere) e suddivisa in cinque volumi, ancora con Schocken, che nel frattempo ha trasferito la sede negli Stati Uniti, a New York. In Germania, a pubblicare l’opera di Kafka su licenza di Schocken, è dal 1950 S. Fischer, che

⁴ KATHI DIAMANT, *Dora Diamant. Kafkas letzte Liebe*, onomato, Düsseldorf 2014, p. 231-232 (titolo originale *Kafka’s Last Love*, Basic Books, New York 2003). Mia traduzione.

realizza numerose edizioni, una dietro l'altra, tutte comprese nella raccolta *Gesammelte Werke*. Nel 1958 i volumi diventano nove, fino a raggiungere il massimo di undici nell'edizione del 1974. Chiaramente, in tutto questo periodo continua la pubblicazione delle opere in edizione singola.

I volumi dei carteggi seguono un percorso editoriale differente: a curare l'edizione delle lettere a Felice Bauer sono Erich Heller e Jürgen Born, mentre Klaus Wagenbach e Hartmut Binder si occupano della corrispondenza con la sorella Ottla.

Nonostante il percorso parallelo seguito dalla pubblicazione della corrispondenza, dopo la morte di Franz Kafka è Max Brod a pianificare le edizioni di tutte le sue opere, ordinando i testi e intervenendo su di essi, spesso per adattarli alle norme redazionali richieste, talora in maniera più invasiva. Il problema di natura filologica sta nel fatto che Brod nega il carattere molto frammentario e frammentato degli scritti kafkiani ed è incline a "livellare" i testi, a unire ciò che è disunito e a costruire architetture personali, mirando sempre molto alla leggibilità, tanto dal punto di vista grammaticale quanto da quello stilistico. Come se non bastasse, Brod ostacola in tutti i modi la pubblicazione di un'edizione critica e filologicamente più corretta degli scritti di Kafka, negando l'accesso al manoscritto di *Der Proceß*, rifiuto che gli attira numerosissime critiche dagli ambienti letterari e scientifici. I "primi passi" nel superamento dell'immagine di Kafka trasmessa da Brod vengono mossi soltanto negli anni Sessanta, con l'edizione di alcune opere singole, tra cui *Die Erzählungen*, a cura di Klaus Wagenbach (1961), *Drei Erzählungen*, a cura di Malcolm Pasley (1966), e *Sämtliche Erzählungen*, curati da Paul Raabe (1970).⁵

L'edizione critica dell'opera integrale di Kafka comincia a vedere la luce nel 1982 e presenta i testi basandosi sui manoscritti, con l'obiettivo di eliminare tutte le correzioni e le normalizzazioni che avevano caratterizzato le edizioni curate da Brod.⁶ Un'alternativa all'edizione critica di Fischer, soprattutto per quanto riguarda i manoscritti di *Der Proceß*, è rappresentata dal progetto della Stroemfeld Verlag

⁵ FRANZ KAFKA, *Die Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1960; -, *Drei Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1966; -, *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1970.

⁶ Si veda ANNETTE STEINICH, *Kafka-Editionen: Nachlass und Editionspraxis*, in: BETTINA VON JAGOW, OLIVER JAHRAUS (a cura di), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Darmstadt 2008, pp. 137 segg.

curato a partire dal 1995 da Ronald Reuß e Peter Staengle, che mantiene il carattere “disordinato” degli scritti kafkiani.⁷

2.4 Il mondo di Franz Kafka

2.4.1. La Boemia. L'esistenza di Franz Kafka si trova «a cavallo» di un momento importante per la Boemia: la dissoluzione dell'Impero Austro-Ungarico e la creazione della Repubblica Cecoslovacca, dopo la fine della Prima guerra mondiale.

Nel corso dell'Ottocento, le idee romantiche di nazione e di identità linguistica e culturale avevano portato a duri scontri tra i tedeschi e i cechi, che avevano preso sempre più consapevolezza della loro specificità culturale. Senza contare che Praga, oltre che una città ricchissima di tradizione, era stata il teatro di lotte intestine tra i boemi per la rivendicazione di una precisa identità moderna.

È chiaro che, durante l'impero asburgico, a dominare la politica e la cultura praghese fossero i tedeschi. Se tuttavia analizziamo la situazione di Praga dal 1840 al 1850, vediamo che i residenti tedeschi sono circa 66.000 contro i 36.000 cechi. Nell'ultimo decennio del XIX secolo, i tedeschi costituiranno appena il 7 per cento della popolazione cittadina.

Sembrerebbero dati indicanti una “riscossa” ceca e una riduzione dell'influenza tedesca in posizioni marginali, ma le cose stanno diversamente: pur rappresentando una netta minoranza, i tedeschi costituiscono, nell'ultimo decennio dell'800 (periodo che coincide con l'infanzia di Kafka), la maggioranza dominante in ampi strati delle classi più elevate, sono in primo piano per quanto riguarda le professioni accademiche, guidano le istituzioni territoriali e hanno una ricchezza pro capite molto maggiore rispetto alla maggioranza ceca. La crescita demografica e l'urbanizzazione fanno sì che la “cechizzazione” di Praga sia molto più evidente nelle periferie.

Alla fine del secolo, tuttavia, vi sono disordini importanti: in uno degli eventi che segna il progressivo affermarsi dell'identità ceca, il cosiddetto *Dezembersturm* del

⁷ RONALD REUß, PETER STAENGLER (a cura di), *Franz Kafka: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 1995-

1897, negli assalti alle istituzioni e alle attività commerciali tedesche, i ribelli cechi non fanno grandi distinzioni tra tedeschi ed ebrei.

Quando i cechi prendono il potere, in città, la minoranza tedesca conserva la propria autonomia, tanto etnica quanto culturale. Praga diviene quindi una città “biculturale” tanto che nel 1882, un anno prima della nascita di Franz Kafka, l’Università Carolina di Praga si divide in due: l’università ceca da una parte, l’università tedesca dall’altra.

Cinque anni dopo, nel 1897, il primo ministro Kazimierz Badeni (di origini italiane) promulga alcuni decreti che impongono l’uso di entrambe le lingue (ceco e tedesco) da parte di tutte le istituzioni, obbligando i funzionari statali a padroneggiarle. L’atto scatena violentissime proteste da parte dei tedeschi di Boemia, che intendono conservare la divisione etnica della regione, e anche dei funzionari di lingua tedesca per via della loro scarsa conoscenza della lingua ceca. Le proteste sono tali da rendere necessario l’intervento dell’esercito e da determinare le dimissioni di Badeni.

Nei primi anni del XX secolo, con il primo ministro Ernest Koerber, vi sono molte conferenze e opportunità di confronto dedicate al problema linguistico, che tuttavia fatica a trovare una soluzione a causa dell’atteggiamento di chiusura di entrambe le parti. Nel frattempo, i cechi hanno cominciato a fondare le loro istituzioni culturali, tra cui il Teatro Nazionale ceco (costruito nel 1881) e l’Accademia ceca delle scienze e delle arti (1890). Nascono inoltre le prime riviste culturali e letterarie in lingua ceca. La nuova letteratura ceca si distingue per l’interesse rivolto ai problemi sociali e uno dei suoi più importanti esponenti è lo scrittore, critico e drammaturgo Karel Čapek (1890-1938).

Tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo, si assiste a un massiccio spostamento della popolazione dalle campagne alle città, a seguito del processo di industrializzazione che investe più o meno l’Europa intera. I centri che esercitano la forza di attrazione maggiore sono due: Praga e Pilsen (l’odierna Plzeň). Arrivano intanto in Boemia gli echi del movimento rivoluzionario russo: tra il 1905 e il 1906, grazie a grandi manifestazioni di massa, i socialdemocratici chiedono il suffragio universale che, grazie al consenso dell’imperatore, viene introdotto nel 1907. L’arma vincente dei socialdemocratici è quella di intravedere, insieme alla monarchia, un futuro in cui le pulsioni separatiste e nazionaliste possano cedere il passo a uno stato in grado di integrare le differenze e le nazionalità.

La situazione politica rimane però molto instabile e, nel 1913, la monarchia asburgica arriva addirittura a revocare l'autonomia politica della Boemia. Con la Prima guerra mondiale la situazione precipita e le condizioni economiche della regione peggiorano notevolmente. Diviene difficile anche il rifornimento di generi di prima necessità, e a ciò si aggiunge l'afflusso di profughi dalla Galizia, perlopiù ebrei. Gli Imperi centrali resistono fino alla primavera del 1918, poi subiscono un tracollo e la Boemia settentrionale è una delle regioni che più risente della gravissima crisi. La tubercolosi diventa la malattia più pericolosa: nelle classi sociali più basse, un terzo delle morti è causato dall'infezione.

Mentre i tedeschi di Boemia si augurano una vittoria degli Imperi centrali, che porti a un rafforzamento dell'Austria e a un ulteriore avvicinamento alla Germania, oltre che alla riconquista dell'egemonia economica e culturale nella regione, i cechi di Boemia sono divisi sull'esito del conflitto e sulle sue possibili conseguenze.

Nell'ottobre 1918 viene proclamata a Praga la Repubblica Cecoslovacca. Lo stesso imperatore comunica ai «popoli austriaci» che concederà ai cechi il diritto all'autonomia politica. Il 27 ottobre l'Austria capitolò, a novembre si riunisce per la prima volta l'Assemblea nazionale cecoslovacca. Il tutto avviene senza spargimento di sangue anche se, in alcune zone della Boemia, vi sono violenze ai danni di tedeschi ed ebrei.

Quella che nasce è una nazione "cecoslovacca": metà della popolazione, però, è ceca, un quarto è tedesca e il resto è composto da slovacchi, ungheresi e ucraini. Nel 1918 il ceco diviene la lingua ufficiale della nuova repubblica. Molti dei funzionari tedeschi nelle posizioni chiave delle istituzioni e delle aziende private vengono rimpiazzati da cechi. Accade anche all'AUVA, l'Istituto per le assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro, dove lavora l'ebreo di lingua tedesca Franz Kafka. Che però parla bene il ceco e non ha mai mostrato alcun sentimento ostile nei confronti dei cechi.

2.4.2. Gli ebrei boemi. Un aspetto da tenere in particolare considerazione, parlando di un autore di religione ebraica, è quello della situazione degli ebrei in Boemia: a metà del XIX secolo, gli ebrei hanno accesso a molti tipi di carriera, anche se non a tutte le professioni borghesi: possono studiare all'università, ma non possono ricoprire impieghi statali. Anche in Boemia gli ebrei costituiscono punti di riferimento

importanti per l'economia, ma si trovano stretti in una morsa, tra il nazionalismo tedesco e il nazionalismo ceco.

Gli artigiani, i piccoli commercianti e i contadini, sempre più ai margini della vita economica a causa della rivoluzione industriale, sfogano il loro risentimento sugli ebrei: questo fenomeno assume dimensioni notevoli soprattutto in Boemia. Un fenomeno che si acuisce ulteriormente con i moti del 1848, quando molti ebrei di Praga si vedono costretti a emigrare a Vienna o negli Stati Uniti. Gran parte degli ebrei che restano nella città ceca si sentono molto più vicini alla cultura tedesca che non a quella slava, per cui vedono di buon occhio la monarchia asburgica. Tanto che la Costituzione del 1849 elimina l'indicazione della fede religiosa nei passaporti dei cittadini austriaci, oltre che le tasse speciali e altre misure repressive a danno degli ebrei, tra cui il controllo dei matrimoni mediante l'obbligo di richiedere l'autorizzazione a sposarsi.

Gli ebrei affluiscono quindi nelle città, soprattutto nelle regioni della Boemia tedesca, più industrializzata, anche perché la popolazione ceca delle campagne è fortemente antisemita. Agli ebrei, in città, si aprono a questo punto moltissime possibilità di carriera, nel commercio e nell'impresa, e molti di loro riescono ad accumulare ricchezze e a raggiungere il benessere economico. Molti altri trovano impiego nella stampa liberale di Vienna e di Praga. Alcuni ottengono addirittura impieghi statali, anche se ciò significa spesso dover abbandonare l'Ebraismo per abbracciare il Cristianesimo.

La maggioranza degli ebrei di Boemia fa parte della popolazione austro-ungarica di lingua tedesca; parla due lingue, usa il tedesco nella vita di tutti i giorni, ma nel lavoro e nel commercio utilizza anche il ceco.

La conquista di posizioni importanti all'interno delle realtà produttive, della stampa e dei partiti liberali da parte degli ebrei provoca un'acutizzazione dello scontro tra questi ultimi e i cechi. Il peggiorare della situazione economica alimenta ulteriormente l'antisemitismo dopo gli anni Settanta, che contagia anche i tedeschi a partire dagli anni Novanta. I socialdemocratici assumono una posizione filosemita, mentre il movimento sionista propone una terza via, più radicale. Nell'ultimo decennio del XIX secolo, la posizione dei tedeschi si complica e molti ebrei decidono di passare alla "fazione ceca". Dai dati del censimento del 1900 emerge che, a Praga, 14.145 ebrei indicano il ceco come loro prima lingua, contro gli 11.346 che parlano tedesco.

Tuttavia il 90 per cento dei bambini ebrei frequenta scuole tedesche. Rispetto a Vienna e a Berlino, tra gli ebrei di Praga (che nonostante la crescita non è ancora una metropoli) pochi ebrei si battezzano, e lo fanno solo per soddisfare le proprie ambizioni sociali. Tra i parenti di Kafka vi sono diversi convertiti.

Nel 1893 viene fondato a Praga un gruppo sionista, nel 1903 un'associazione studentesca di ebrei di lingua tedesca, nel 1907 il settimanale ebraico sionista "Selbstwehr" (autodifesa). I sionisti non trovano molti seguaci, a Praga, ma vengono tollerati per le tante iniziative culturali che promuovono.

2.4.3. Il clima culturale. Dal punto di vista culturale, politico, letterario e artistico, l'epoca di Kafka è un'epoca di sconvolgimenti.

L'Impero Austro-Ungarico ha lasciato in eredità figure fondamentali della modernità letteraria, quali Hugo von Hoffmannsthal (1874-1919), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Robert Musil (1880-1942), Georg Trakl (1887-1914), Joseph Roth (1894-1939), Arthur Schnitzler (1862-1931), Karl Kraus (1874-1936) e Stefan Zweig (1881-1942).

È inoltre a metà degli anni '90 del XIX secolo che Sigmund Freud (1856-1939), formatosi alla scuola di medicina di Vienna, dominata da medici boemi, formula le teorie psicoanalitiche. A Praga insegna per molto tempo anche il fisico moravo Ernst Mach (1838-1916), rappresentante della teoria positivista della conoscenza scientifica.

Come si può facilmente intuire, uno dei temi più dibattuti nell'Impero asburgico, tanto a livello letterario quanto sul piano filosofico, è quello della lingua: il confronto con quest'ultima caratterizza il pensiero di molti esponenti di grande rilievo, tra cui possiamo limitarci a menzionare Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein e Hugo von Hoffmannsthal.

Una delle "istituzioni" più importanti di Praga per quanto riguarda la vita culturale in genere e letteraria in particolare è il *Caféhaus*. Tra il 1907 e il 1912 Kafka si reca ogni giorno nei *Caféhäuser* di Praga, dove Max Brod lo introduce in numerosi ambienti. È proprio in questi luoghi che Franz Kafka fa la conoscenza di importantissimi e spesso giovanissimi esponenti della vita culturale, tra cui Willy Haas, Alfred Kubin e Franz

Werfel. Il periodo di maggior partecipazione di Kafka alla vita culturale e letteraria della città va dall'autunno 1910 alla primavera del 1912.

Una delle forme artistiche più apprezzate da Kafka è senz'altro il teatro, il che traspare anche dal suo marcato senso della drammaturgia e della teatralità, evidente nella sua produzione letteraria. Quando viaggia, Kafka ama andare a teatro. Nei suoi *Tagebücher* troviamo molti riferimenti a spettacoli teatrali e recitativi.

2.4.4. Gli “impulsi” culturali. Al liceo, Franz Kafka rimane colpito dalle teorie di Darwin, grazie al suo docente Adolf Gottwald. Sempre lo stesso docente spinge Kafka a leggere anche *Welträthseln (I problemi dell'universo, 1899)* di Ernst Haeckel.⁸ Per Haeckel, la vita psichica è determinata da processi causali come quella fisica. Un altro corso che segna Kafka è quello di filosofia, incentrato sulla logica, sulla psicologia e sulla teoria della percezione. Il docente Emil Gschwind è un sostenitore delle teorie di Wilhelm Wundt sulla “psicologia fisiologica”, affini alla teoria formulata da Ernst Mach nel suo volume *Beiträge zur Analyse der Empfindungen (L'analisi delle sensazioni, 1886)*, in cui psiche e corpo si intendono legati tra loro. A detta degli amici, nelle discussioni Kafka si ritrova spesso ad assumere la posizione dell'ateo o del panteista, ma più per una sorta di gioco intellettuale che non per difendere convinzioni granitiche.

All'Università tedesca di Praga, attorno ai primi del Novecento insegnano illustri scienziati, tra cui, per qualche tempo, anche Albert Einstein (1879-1955). Tra i docenti di Kafka c'è August Sauer, studioso di Grillparzer: la germanistica, però, non lo entusiasma, così opta per la giurisprudenza e negli anni successivi segue anche molte iniziative filosofiche. Uno dei primi stimoli è la visione della psicologia di Franz Brentano (1847-1914), che afferma l'intenzionalità di tutte le percezioni psichiche, in contrasto con le teorie che presuppongono l'esistenza di un inconscio. Il giovane Franz segue spesso le iniziative dei cosiddetti “*Brentanisten*”, ma tende a mantenere sempre una certa distanza dalle loro idee, tanto che in seguito, nei suoi appunti, si esprimerà in maniera piuttosto critica. Uno dei luoghi più importanti per Kafka in questi anni è la *Lese- und Redehalle*, un circolo frequentato da più o meno cinquecento persone, in maggioranza ebrei, suddiviso in sezioni specializzate. Franz

⁸ Traduzione italiana in: ERNESTO HAECKEL, *I problemi dell'universo*, Unione tipografica-editrice, Torino 1907.

Kafka e Max Brod trovano spazio per la riflessione e per l'organizzazione di iniziative nella sezione letteraria.

A partire dal 1898, grazie all'amico Oskar Pollak, Kafka legge le opere di Nietzsche: nella sua biblioteca trova posto *Also sprach Zarathustra* (*Così parlò Zarathustra*, 1883-1885) mentre un'altra opera che cattura la sua attenzione è *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (*La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, 1872), oltre che il saggio *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* di Ernst Bertram (1884-1957)⁹. Ad attirare il giovane scrittore è soprattutto lo stile di pensiero e di scrittura del filosofo e, pur non potendosi definire un nietzschiano, Kafka farà tesoro delle letture e delle riflessioni di Nietzsche, soprattutto per ciò che riguarda il rapporto tra arte e vita nonché le considerazioni e le critiche alla cultura occidentale.

Attorno al 1913, Kafka scopre, grazie a un'antologia, i diari di Søren Kierkegaard (1813-1855), grazie ai quali opera un raffronto tra la propria relazione con Felice Bauer e lo sfortunato fidanzamento di Kierkegaard con Regine Olsen. Percepisce la figura di Kierkegaard come un suo simile e, nonostante le numerose differenze, sente che il filosofo danese «*liegt auf der gleichen Seite der Welt*».¹⁰ Stando a quanto indicato in una lettera inviata a Oskar Baum, nell'autunno del 1917 Kafka aveva letto soltanto *Timore e tremore* (1843). Esaminando i suoi libri c'è ragione di ritenere che negli anni seguenti avesse letto anche *Il concetto di angoscia* (1844), *Stadi sul cammino della vita* (1845), *La malattia mortale* (1849) e *Il pungolo nella carne* tratto dai *Quattro discorsi edificanti* (1844). Il periodo più intenso di letture kierkegaardiane è proprio quello successivo alla diagnosi della malattia ai polmoni. In questi mesi Kafka studia *Aut aut*, *La ripetizione*, la già citata antologia *Das Buch des Richters* e altri scritti, tra cui un trattato su Kierkegaard di Olaf Peder Monrad (pubblicato a Jena nel 1909). Tra gli aspetti che più attirano lo scrittore praghese verso il filosofo ci sono il problema del rapporto con sé stessi e della responsabilità, oltre che il conflitto tra vita etica e vita estetica. Inoltre, durante i soggiorni a Zürau, la solitudine lo avvicina anche ai temi della colpa e dell'angoscia. Ad accomunare Kierkegaard e Kafka sono l'attenzione per la componente narcisistica e votata al godimento dell'arte, inoltre il desiderio paradossale di rinunciare alla vita e di isolarsi trova conferma nelle analisi kierkegaardiane della figura dell'artista, del suo inganno

⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 1968; -, *La nascita della tragedia*, Einaudi, Torino 2009; ERNST BERTRAM, *Nietzsche: Versuch einer Mythologie*, Bondi, Berlin 1918.

¹⁰ FRANZ KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, pp. 22-23.

e del suo egocentrismo. Senza contare che Kafka scopre molte affinità nel protagonista del *Diario di un seduttore*, che lo spinge a riflettere sulla sua esistenza di scrittore privo di legami che si ritira ossessivamente nella scrittura. Proprio Kierkegaard fa sorgere una disputa tra Kafka e l'amico Max Brod, che a differenza di Franz vede il danese come un filosofo cristiano. Le interpretazioni esistenzialiste dell'opera di Kafka, soprattutto in relazione al romanzo *Das Schloß*, faranno riferimento ad *Aut aut* e a *Briciole filosofiche*¹¹.

L'attrazione di Kafka per la psicologia, in un atteggiamento che comunque alterna fasi di rifiuto ad altre di totale assorbimento, fa sì che la sua capacità critica si trovi di fronte, soprattutto dopo il 1910, al dilemma di scegliere tra il metodo empirico e descrittivo di Brentano e quello psicanalitico di Sigmund Freud. Lo scontro con l'autorità paterna, soprattutto dopo la scrittura di *Das Urteil*, avvicina Kafka alle teorie freudiane, tuttavia non è possibile sapere se abbia davvero studiato i testi più importanti del padre della psicanalisi. Quel che è indubbio è che, durante il soggiorno a Zürau, Kafka legge, oltre a Kierkegaard, anche il saggio di Hans Blüher *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft (Il ruolo dell'erotismo nella società maschile, 1917)*.¹² Nonostante il grande approfondimento, nelle opere di Freud, delle dinamiche di potere nel contesto familiare, Kafka mantiene sempre un atteggiamento piuttosto critico, forse anche perché, come scrive nei suoi diari il 9 dicembre 1913, «*Haß gegenüber aktiver Selbstbeobachtung*»¹³. Senza contare che lo scrittore praghese non concorda con Freud sul collegamento tra concetti religiosi e concetti psicologici formulato in *Totem e tabù* e soprattutto in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*. Allo stesso modo, nell'autunno del 1922, critica il dramma *Schweiger* di Franz Werfel, perché troppo superficiale nel riprendere le teorie freudiane e le reali questioni della vita. A proposito dell'opera scrive:

¹¹ SØREN KIERKEGAARD, *Timore e tremore*, Mondadori, Milano 2003; -, *Il concetto di angoscia*, SE, Milano 1997; -, *Stadi sul cammino della vita*, Rizzoli, Milano 1993; -, *La malattia mortale*, Mondadori, Milano 1990; -, *Discorsi edificanti*, Piemme, Casale Monferrato 1998; -, *Enten Eller. Un frammento di vita*, 5 voll., Adelphi, Milano 1976-1989; -, *La ripetizione*, Guerini e Associati, Milano 1991; -, *Diario del seduttore*, Giunti, Firenze 2008; -, *Briciole filosofiche, ovvero Un poco di filosofia*, Morcelliana, Brescia 2012; -, *Buch des Richters*, Diederichs, Jena/Leipzig 1905; OLAF PEDER MONRAD, *Soren Kierkegaard: Sein Leben und seine Werke*, Diederichs, Jena/Leipzig 1909.

¹² HANS BLÜHER, *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Diederichs, Jena 1917.

¹³ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 248. "Odio l'attiva osservazione di sé stessi" (traduzione italiana di Ervino Pocar in: FRANZ KAFKA, *Diari* (1948), Mondadori, Milano 2001, p. 398).

Es ist keine Freude sich mit der Psychoanalyse abzugeben und ich halte mich von ihr möglichst fern, aber sie ist zumindest so existent wie diese Generation. Das Judentum bringt seit jeher seine Leiden und Freuden fast gleichzeitig mit dem zugehörigen Raschi-Kommentar hervor, so auch hier.

Non è piacevole occuparsi di psicoanalisi, e io me ne tengo il più possibile alla larga, ma comunque essa esiste come esiste questa generazione. L'Ebraismo produce da sempre i suoi dolori e le gioie quasi contemporaneamente al commento di Rashì che vi si riferisce, come in questo caso.¹⁴

2.4.5. Kafka e la politica. Il primissimo contatto di Franz con la politica avviene a scuola, grazie al compagno Rudolf Illový, che parteggia per i socialisti cechi. Kafka nutre un certo interesse per il socialismo anche in opposizione alla figura paterna, e in virtù di quanto osserva all'interno del negozio del padre. A partire dal 1910 si avvicina anche agli ambienti anarchici, al «Club dei giovani», che sopravvive solo grazie all'atteggiamento moderato e alla sua veste di «circolo di discussione privato». Tuttavia Kafka preferisce sempre un ruolo di spettatore passivo piuttosto che di partecipante alle attività degli anarchici. Si sente più attratto dai socialdemocratici. In questi anni frequenta numerosi incontri politici e si dice contento per il dialogo tra i riformisti cechi e i riformisti ebrei. Nella primavera del 1918, Kafka butta giù addirittura una bozza di testo intitolato *Die besitzlose Arbeiterschaft*, dove si accenna all'idea di un'espropriazione radicale: «*Kein Geld, keine Kostbarkeiten*».¹⁵ Per la precisione, Kafka segue il contatto tra il pensiero sionista e quello socialista: anche Max Brod partecipa alla discussione e pubblica nel 1920 il saggio *Zionismus im Sozialismus*, proponendo una gestione collettivistica della vita sociale ed economica.¹⁶ In realtà Kafka assume posizioni molto più radicali, arrivando a teorizzare una vita priva di denaro, libera dalla proprietà e dall'istituzione familiare, che preveda un celibato «politico» simile all'ascesi religiosa. Il modello di Kafka è

¹⁴ FRANZ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 202. Mia traduzione.

¹⁵ FRANZ KAFKA, *Beim Bau der Chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994, pp. 221-222.

¹⁶ MAX BROD, *Zionismus im Sozialismus*, Löwit, Wien 1920.

insomma ciò che di più lontano si possa concepire dalla concezione patriarcale e gerarchica della vita sociale.

2.4.6. Kafka sionista? La generazione di ebrei a cui appartiene Franz Kafka contesta fortemente il modello di assimilazione borghese e liberale che i genitori avevano accettato più o meno senza opporre resistenza. Del resto, la monarchia asburgica si era sforzata di integrare e rendere omogenee le diverse popolazioni dell'impero e, anche se solo in parte, era riuscita nel suo intento.

Come abbiamo già osservato in precedenza, tuttavia, gli ebrei si trovano ancora imprigionati nel pregiudizio antisemita nutrito tanto dalla maggior parte dei tedeschi di Boemia quanto, dopo l'ampia adesione degli ebrei alla cultura tedesca, anche da molti cechi, che continuano a lottare per ottenere una maggiore autonomia politica e culturale.

Nel *Brief an den Vater*, Kafka rinfaccia al padre il suo atteggiamento ambiguo nei confronti dell'Ebraismo:

Durch meine Vermittlung wurde Dir das Judentum abscheulich, jüdische Schriften unlesbar, sie »ekelten Dich an«. Das konnte bedeuten, daß Du darauf bestandest, nur gerade das Judentum, wie Du es mir in meiner Kinderzeit gezeigt hattest, sei das einzig Richtige, darüber hinaus gebe es nichts. Aber daß Du darauf bestehen solltest, war doch kaum denkbar. Dann aber konnte der »Ekel« [...] nur bedeuten, daß Du unbewußt die Schwäche Deines Judentums und meiner jüdischen Erziehung anerkanntest, auf keine Weise daran erinnert werden wolltest und auf alle Erinnerungen mit offenem Hasse antwortetest.

Nella mia mediazione anche l'ebraismo diventava per te ripugnante, e gli scritti ebraici illeggibili, «ti davano la nausea». Questo poteva significare che tu insistevi sul fatto che solo l'ebraismo come me lo avevi mostrato nella mia infanzia era giusto; oltre a quello non c'era niente. Ma che tu volessi insistere su questo non era pensabile. Allora però la «nausea» [...] poteva significare soltanto che tu inconsciamente riconoscevi la debolezza del tuo ebraismo e della mia

educazione ebraica, non volevi assolutamente che ti fosse ricordata e rispondevi a tutti i ricordi con un odio aperto.¹⁷

Per tutta la vita, Kafka attraverserà fasi di grande interesse per le “cose ebraiche”, cercando sempre vie alternative al modello di assimilazione liberal-borghese.

Uno dei periodi di maggiore interesse per quanto riguarda il rapporto tra Kafka e l'Ebraismo coincide con l'autunno e l'inverno a cavallo tra il 1911 e il 1912: Franz assiste a diverse rappresentazioni teatrali di un gruppo di ebrei galiziani al Café Savoy di Praga. Agli attori è legato da amicizia, soprattutto nel caso del primattore Yitzchack Löwy (1887-1942). Nei diari scriverà:

Bei manchen Liedern, der Ansprache «jüdische Kinderlach», manchem Anblick dieser Frau, die auf dem Podium, weil sie Jüdin ist, uns Zuhörer, weil wir Juden sind, an sich zieht, ohne Verlangen oder Neugier nach Christen, ging mir ein Zittern über die Wangen.

A certe canzoni, a certi aspetti di questa donna che sul palco perché è ebrea attira noi dell'uditorio perché siamo ebrei, senza il desiderio o la curiosità di vedere cristiani, un tremito mi passò sulle guance.¹⁸

Una sera, in occasione di un altro spettacolo di Löwy, Kafka tiene un discorso sulla lingua yiddish, definendola come una lingua per sua natura diasporica, che assorbe in continuazione termini da altre lingue senza mai creare un sistema semantico stabile o una grammatica.¹⁹

Un altro ambito “ebraico” che Kafka segue per tutta la vita è quello del Sionismo, il movimento che mira all'autodeterminazione del popolo ebraico mediante la

¹⁷ FRANZ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, und andere Prosa aus dem Nachlaß*, op. cit., p. 147 (traduzione italiana di Francesca Ricci da: -, *Lettera al padre*, Newton Compton, Roma 2014, p. 21).

¹⁸ FRANZ KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 61, (traduzione italiana di Ervino Pocar in *Diari*, Mondadori, Milano 2001, p. 172). Si noti che Pocar tralascia di tradurre l'espressione “der Ansprache «jüdische Kinderlach»”.

¹⁹ A tal proposito si veda: CLAUDIA VITALE, *Il «Discorso sulla lingua yiddish» di Franz Kafka: nomadismo e vitalità della lingua*, in: GIOVANNI SAMPALO (a cura di), *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 61-74.

costruzione di un proprio stato. Kafka si avvicina per la prima volta ai sionisti grazie all'ex compagno di scuola Hugo Bergmann (1883-1975), che lo presenta all'associazione sionista degli studenti ebrei di Praga. Dal 1911 fino alla fine dei suoi giorni Kafka legge regolarmente la rivista sionista praghese "Selbstwehr", che tra l'altro pubblicherà o recenserà molte delle sue brevi prose. Legge anche la rivista di Martin Buber "Der Jude" ("L'ebreo") e, nel 1917, vi pubblica due testi: *Schakale und Araber* e *Ein Bericht für eine Akademie*. La testimonianza del suo grande interesse per la storia ebraica è costituita anche dalla lettura del saggio *Volkstümliche Geschichte der Juden* di Heinrich Graetz (*Storia popolare degli Ebrei*, 1888, mai tradotto in italiano)²⁰ e *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes* di Semen Markovic Dubnov (1920, versione italiana *Breve storia di Israele dalle origini ai nostri giorni*, titolo originale *Новейшая история еврейского народа*).²¹

Durante la Prima guerra mondiale, Kafka partecipa alle attività dei sionisti, soprattutto per quanto riguarda la beneficenza nei confronti dei rifugiati ebrei provenienti dall'Est Europa. Dal 1917, seppur in maniera irregolare, prende lezioni di ebraico e comincia a pensare a un trasferimento in Palestina, progetto che gli verrà impedito soltanto dall'aggravarsi della tubercolosi.

La definizione di "Kafka sionista" viene soprattutto da Max Brod e Felix Weltsch, che tuttavia non tengono conto del carattere "speciale" del sionismo praghese, che può essere identificato con il "Sionismo culturale" formulato dal saggista ebreo Ahad Ha'am, movimento che mira a stabilire un centro spirituale ebraico in Palestina. Diversamente dal Sionismo politico, tale corrente non ritiene necessaria la fondazione di uno stato, ma si propone di dare nuova vita alla cultura ebraica, proprio dalla Palestina. A influenzare Kafka sono soprattutto i discorsi di Martin Mordechai Buber (1878-1965), che prospettano una rinascita culturale ebraica e che, grazie al linguaggio molto metaforico, conquistano tutti gli ebrei di Praga. Un'altra differenza, nel nostro caso fondamentale, consiste nel fatto che i sionisti politici ritengano l'yiddish come una sorta di "lingua da ghetto" e propongano l'ebraico come lingua del nuovo stato, mentre il circolo ebraico di Praga promuove molte iniziative sulla letteratura in lingua yiddish (una delle quali, nel 1912, introdotta addirittura dallo stesso Franz Kafka).

²⁰ HEINRICH GRAETZ, *Volkstümliche Geschichte der Juden*, Leiner, Leipzig 1888.

²¹ SIMON DUBNOW, *Breve storia di Israele dalle origini ai nostri giorni*, Israel, Firenze 1941.

Anche nei confronti del Sionismo, l'atteggiamento di Kafka è sempre altalenante: va notato che nei suoi testi letterari non c'è alcun accenno agli ebrei e all'Ebraismo, mentre tali questioni emergono in maniera molto più rilevante nei diari e nelle lettere.

2.4.7. Kafka e la letteratura. Dovendo parlare del Franz Kafka lettore, potremmo iniziare dal citare una lettera che il futuro autore di *Die Verwandlung* scrive il 27 gennaio 1904 all'amico Oskar Pollak:

Fürs erste wollte ich nur gut Übelegtes Dir schreiben, weil mir die Antwort auf diesen Brief wichtiger schien als jeder andere frühere Brief an Dich (geschah leider nicht), und fürs zweite habe ich Hebbels Tagebücher (an 1800 Seiten) in einem Zuge gelesen [...] Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hatten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.

Anzitutto volevo scriverti soltanto cose ben ponderate perché la risposta a questa lettera mi pareva più importante di qualsiasi altra lettera precedente indirizzata a te (purtroppo non l'ho fatto); in secondo luogo ho letto i diari di Hebbel (circa 1800 pagine) tutti d'un fiato [...] Bisognerebbe leggere, credo, soltanto i libri che mordono e pungono. Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, a che serve leggerlo! Affinché ci renda felici, come scrivi tu? Dio mio, felici saremmo anche se non avessimo libri, e i libri che ci rendono felici potremmo eventualmente scriverli noi. Ma noi abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una disgrazia che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più

caro di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini,
come un suicidio, un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi.²²

La lettura era per Kafka un'attività urgente (ai limiti della resistenza fisica, come si può immaginare dal passo appena citato). Tanto più che, studiando prima giurisprudenza e lavorando poi in una istituzione pubblica, non aveva molto tempo per la lettura.

Franz Kafka seguiva la vita letteraria del suo tempo leggendo molti periodici: all'inizio del secolo, per esempio, una delle sue letture preferite era "Der Kunstwart", una rivista culturale di ispirazione conservatrice, mentre leggeva i testi dei nuovi autori più illustri (tra cui Thomas Mann e Hugo von Hoffmannsthal) sulla più importante rivista letteraria tedesca, "Die neue Rundschau". Pur conoscendo le lingue classiche, e leggendo Platone in greco antico insieme a Max Brod, il giovane Kafka non dà un peso eccessivo alla letteratura greca e latina, ma preferisce autori del Settecento e dell'Ottocento, tra cui spiccano Goethe, Kleist, Stifter e Keller.

La preferenza di Kafka cade prevalentemente sulla prosa, ma vi trova spazio anche la poesia. Ammira Stefan George e i componimenti di Joseph von Eichendorff, tra cui *Abschied*. Rimane colpito anche dalla lettura della poesia *Der Wanderer in der Sägemühle (Il viandante nella segheria)* di Justinus Kerner (1786-1862), in cui ritrova il motivo della tortura che riprenderà nel suo racconto *In der Strafkolonie*. Una preferenza particolare Kafka la esprime per una raccolta di testi poetici cinesi tradotti in prosa da Hans Heilmann, intitolata *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*,²³ la cui struttura (che spesso rinuncia al verbo) pare ispirare un componimento che Kafka abbozzerà nel 1920: «*Aufgehoben die Reste, die glücklich gelösten Glieder, / die gelockerten Knie, unter dem Balkon im Mondschein, / im Hintergrund ein wenig Laubwerk schwärzlich wie / Haare*».²⁴ A partire dai vent'anni, come abbiamo visto, Kafka si reca spesso a teatro e assiste a rappresentazioni di William Shakespeare, August Strindberg e Gerhart Hauptmann.

²² FRANZ KAFKA, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, pp. 27-28 (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in: -, *Epistolario*, Mondadori, Milano 1964, p. 25).

²³ HANS HEILMANN (a cura di), *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, Piper, München 1905.

²⁴ FRANZ KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, p. 332.

Da sempre Kafka predilige i testi brevi: i suoi modelli di riferimento sono i racconti e gli aneddoti di Kleist, le brevi storie dedicate a un pubblico non ancora del tutto istruito di Johann Peter Hebel (1760-1826) e gli schizzi narrativi dello svizzero Robert Walser (1878-1956), oltre ai racconti di Anton Čechov (1860-1904). Spesso ama leggere ad alta voce, alle sorelle, tanto che l'11 dicembre 1913 organizza una lettura pubblica delle prime pagine della novella *Michael Kohlhaas* di Kleist. Adora la brevità, l'essenzialità, e detesta la prolissità e il sensazionalismo di autori come Gustav Meyrink e Arthur Schnitzler.

Oltre alla narrativa, Kafka ama anche le lettere, i diari e ogni genere di scritto personale. Di Goethe, ad esempio, apprezza soprattutto l'autobiografia *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit (Dalla mia vita: poesia e verità, 1811)*²⁵ e le conversazioni annotate dal segretario Johann Peter Eckermann. Possiede tutte le lettere di Theodor Fontane, ma nessuno dei suoi romanzi.

Se fosse lecito limitare a pochi nomi i modelli letterari di Kafka lettore diremmo senz'altro Heinrich von Kleist, Franz Grillparzer, Gustave Flaubert e Fëdor Dostoevskij. Nei *Tagebücher*, il 6 giugno 1912, Kafka cita Flaubert per descrivere la sua visione della scrittura,²⁶ mentre il 29 maggio 1914 sceglie Dostoevskij per esprimere lo sconforto che prova nel fidanzamento ufficiale con Felice Bauer.²⁷ Il 7 settembre 1913, Kafka si dice entusiasta di poter pernottare in un hotel in cui, svariati decenni prima, aveva pranzato Grillparzer.²⁸

Di Flaubert scriverà anche, in una lettera a Felice del 15 novembre 1912, due giorni prima di cominciare a scrivere *Die Verwandlung*:

Die *Education sentimentale* aber ist ein Buch, das mir durch viele Jahre nahegestanden ist, wie kaum zwei oder drei Menschen; wann und wo ich es aufgeschlagen habe, hat es mich aufgeschreckt und völlig hingenommen und ich habe mich dann immer also in geistiges Kind dieses Schriftstellers gefühlt, wenn auch als ein armes und unbeholfenes.

²⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Einaudi, Torino 2018.

²⁶ KAFKA, *Tagebücher*, cit., p. 204.

²⁷ KAFKA, *Tagebücher*, cit., p. 280.

²⁸ FRANZ KAFKA, *Briefe an Felice*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, p. 462.

La *Education sentimentale* invece è un libro che per molti anni ho amato forse più di due o tre persone; quando e dove l'ho aperto mi ha colpito e preso interamente; e sempre mi sono sentito un figlio spirituale di questo scrittore anche se povero e impacciato.²⁹

L'8 ottobre 1917, nei diari, abbiamo un riferimento sibillino ma piuttosto chiaro in merito all'opera e all'autore che ha ispirato il suo romanzo *Der Verschollene*. Kafka scrive infatti: «*Dickens "Copperfield" (Der "Heizer" glatte Dickens-Nachahmung, noch mehr der geplante Roman)*».³⁰

Franz Kafka, tuttavia, coltiva anche un genere diverso di letture: è il caso di *Venus im Pelz* (*Venere in pelliccia*, 1870) di Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895),³¹ le cui influenze si ritrovano in *Der Verschollene* ma anche in *Die Verwandlung*.

Tra le letture più "leggere" di Kafka troviamo i racconti di viaggio, tra cui il libro di Arthur Holitscher (1869-1941) *Amerika heute und morgen* (*America ieri e oggi*, 1912, mai tradotto in italiano)³² e la rivista "Über Land und Meer" ("Per terra e per mare"). Il volume e la rivista gli forniranno molto materiale per la stesura di *Der Verschollene*.

I gusti molto variegati di Kafka in tema di letture sono testimoniati dal suo diario in cui, al giorno 23 dicembre 1921 si legge: «*Wieder über Náš Skautík gesessen. "Iwan Iljitsch"*».³³ Kafka passa insomma dalla rivista del movimento scout ceco ("Náš Skautík") a *La morte di Ivan Il'ic*, di Lev Tolstoj.³⁴

2.5. Kafka: gli scritti "diversi"

Abbiamo rilevato nei paragrafi precedenti la predilezione di Kafka per la prosa tuttavia, oltre al componimento poetico già citato, troviamo annotata in un foglio di

²⁹ Ivi, pp. 95-96 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, Mondadori, Milano 1974, p. 59).

³⁰ KAFKA, *Tagebücher*, cit., p. 334. "Il *Copperfield* di Dickens (*Il fochista*, netta imitazione di Dickens, più ancora il romanzo progettato)", traduzione italiana di Ervino Pocar in *Diari*, op. cit., p. 573.

³¹ LEOPOLD VON SACHER-MASOCH, *Venere in pelliccia*, ES, Milano 2010.

³² ARTHUR HOLITSCHER, *Amerika heute und morgen*, Tredition, Hamburg 2012.

³³ KAFKA, *Tagebücher*, cit., p. 344. "Seduto di nuovo a leggere «Náš Skautík». *Ivan Il'ič*", traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari*, op. cit., p. 588.

³⁴ LEV TOLSTOJ, *La morte di Ivan Il'ič*, Feltrinelli, Milano 2014.

calendario un'altra poesia risalente al 1909, che comunque testimonia il prevalere dell'interesse per la prosa: «*Kleine Seele / springt im Tanze / legst in warme Luft den Kopf / hebst die Füße aus glänzendem Grase / das der Wind in zarte Bewegung treibt*».³⁵ Dai pochissimi componimenti poetici che abbiamo (alcuni dei quali riportati nelle lettere),³⁶ emerge con chiarezza la scelta di una versificazione libera, priva di rima e di una rigida suddivisione in strofe.

Molte di queste poesie si trovano all'interno delle opere in prosa: troviamo ad esempio un componimento di tre versi nella prima stesura di *Beschreibung eines Kampfes*, cinque versi in *Ein Landarzt* e altri brevissimi frammenti lirici in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Anche nell'inverno tra il 1917 e il 1918 Kafka scrive alcune poesie: la loro forma è ora più simile a quella degli aforismi.

Il grande amore di Kafka per il teatro lo porta ad abbozzare anche la scrittura di un testo drammatico, che ritroviamo in uno degli *Oktavhefte*, incompiuto: il titolo scelto da Kafka era stato originariamente *Der Mausoleumwächter*, ma era diventato in seguito *Der Gruftwächter*. Il testo riprende alcuni temi presenti in *Der Jäger Gracchus*, come il confine tra vita e morte e la percezione del tempo.³⁷

Prima di passare ai più celebri testi in prosa dell'autore praghese, occorre far presente che la produzione kafkiana non comprende soltanto testi narrativi, ma anche lettere, diari e altre forme testuali quali l'aforisma e il trattato, senza contare i testi scritti per la sua attività professionale. Uno dei primi testi che sono arrivati a noi è appunto il breve trattato *Rede über die jiddische Sprache*, che in realtà è il testo di un discorso che Kafka tenne il 18 febbraio 1912 nel salone delle feste dello «Jüdisches Rathaus», trascritto in stenografia da Elsa Taussig, moglie di Max Brod. Kafka sottolinea soprattutto la grande vicinanza tra yiddish e alto tedesco medio e l'importanza del «gergo», elemento vitale per lo sviluppo di una cultura popolare ebraica. Un altro brevissimo saggio, se così può essere definito, lo ritroviamo nei *Tagebücher* il giorno di Natale del 1911: in questo caso Kafka, con un atteggiamento molto moderno, affronta il problema della natura delle "letterature minori", partendo

³⁵ FRANZ KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 181.

³⁶ Si vedano, a titolo di esempio, la lettera a Oskar Pollak dell'8 novembre 1903 in FRANZ KAFKA, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, pp. 21 seg. e quella a Hedwig Weiler del 29 agosto 1907 nello stesso volume, pp. 39 seg.

³⁷ FRANZ KAFKA, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, pp. 223-236.

dalla cultura ebraica e dalla letteratura yiddish, per poi ampliare il discorso alle culture letterarie marginali. Kafka definisce la scrittura letteraria come «*das Tagebuchführen einer Nation*».³⁸

Un altro elemento impossibile da trascurare in un'analisi dell'opera dello scrittore boemo è la stretta correlazione tra i suoi testi "professionali" (dal 30 luglio 1908 Kafka trova impiego presso la "*Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*" di Praga, l'istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro del Regno di Boemia) e quelli letterari. Di Kafka ci restano molti testi, soprattutto relazioni di bilancio che l'autore redige alla fine dell'anno, oltre ad altri scritti in cui Kafka fornisce il suo parere da "esperto". Non è sempre semplice orientarsi tra questi scritti, dato che alcuni sono firmati da Kafka stesso ma potrebbero non essere stati scritti da lui, mentre altri non sono firmati da Kafka ma potrebbero essere frutto della sua penna.³⁹ Con il passare degli anni, Franz Kafka diviene sempre più esperto in materia di prevenzione degli infortuni ed è evidente la sua propensione a un rafforzamento delle misure di sicurezza negli ambienti lavorativi.

Inoltre, l'autore praghese ci ha lasciato quelli che vengono definiti dagli studiosi «aforismi», testi brevissimi editi, dopo alcune pubblicazioni parziali, per la prima volta nel 1931, in una raccolta a cura di Max Brod e Hans Joachim Schoeps intitolata *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*⁴⁰ oltre a una serie intitolata *Er*,⁴¹ di cui fanno parte anche alcune annotazioni di diario, riprese anche in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Si tratta di riflessioni che nascono soprattutto dal confronto con la vita e con la morte che Kafka ha dopo la diagnosi di tubercolosi: sono osservazioni che riguardano il mondo, l'etica e le crisi personali. A volte questi pensieri assumono forme linguistiche paradossali. L'ispirazione per gli aforismi (che in gran parte coincidono con il periodo che Kafka trascorre a Zürau, dalla sorella Ottla, tra l'autunno del 1917 e la primavera del 1918) viene senz'altro dalle letture del periodo, che comprendono la Bibbia, Tolstoj, Kierkegaard e Schopenhauer.

³⁸ FRANZ KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, pp. 151-156. "Gli appunti di diario di una nazione", trad. it. di Ervino Pocar in *Diari*, op. cit., p. 281.

³⁹ MONIKA SCHMITZ-EMANS, *Franz Kafka: Epoche – Werk – Wirkung*, C.H. Beck, München 2010, pp. 65-66.

⁴⁰ FRANZ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, op. cit., pp. 30-40.

⁴¹ FRANZ KAFKA, *Beschreibung eines Kampfes*, op. cit., pp. 216-222.

Tra l'ottobre 1917 e il febbraio 1918, a Zürau, Kafka scrive le prime meditazioni, che entreranno poi nel terzo e nel quarto *Oktavheft*. Successivamente, tra l'estate e l'autunno del 1920, dopo la rottura con Milena Jesénska, rivede parte di questi testi inserendoli in un fascicolo di fogli numerati: proprio questo verrà poi pubblicato, in un ordine che verrà deciso principalmente da Max Brod (ferventissimo fautore dell'idea di Kafka scrittore di ispirazione religiosa), con il titolo *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*.

Gli aforismi della cosiddetta serie *Er* nascono invece attorno a metà del 1920, in relazione ai diari: sono i mesi della relazione di Kafka con Julie Wohryzek. Il titolo segnala una presa di distanza da parte dell'autore, sebbene per la maggior parte i testi siano simili a quelli della raccolta precedente, fatta eccezione per una maggiore attenzione alla tematica sociale.

2.6 Le colonne del tempio kafkiano: *Das Urteil*, *Der Proceß* e *Das Schloß*.

Qualsiasi indagine sulla rilevanza di Kafka nella storia della letteratura tedesca e mondiale non può esimersi dal definire le opere dalle quali deriva maggiormente il concetto di "kafkiano". Procederemo quindi a una breve analisi degli aspetti principali e del contributo che ciascuno scritto (un racconto e due romanzi, uno dei quali incompiuto) ha dato al marchio che Franz Kafka ha impresso nell'immaginario collettivo. Le opere verranno presentate in ordine cronologico, senza tenere conto dell'anno di pubblicazione effettiva.

2.6.1. *Das Urteil*: il "padre mostro". Il racconto *Das Urteil* (tradotto in italiano con i titoli *La condanna*, *Il giudizio*, *La sentenza* o *Il verdetto*)⁴² - senz'altro il più celebre dopo *Die Verwandlung* – vede la luce nella notte tra il 22 e il 23 settembre 1912 (quindi poco meno di due mesi prima del testo oggetto del presente lavoro) e mostra alcuni dei tipici temi cari all'autore praghese: tra questi la figura ingombrante (o

⁴² Il racconto è stato tradotto da Emilio Castellani con il titolo *La sentenza* in: FRANZ KAFKA, *La metamorfosi e altri racconti*, Garzanti, Milano 1966; il titolo *Il verdetto* è stato scelto da Andreina Lavagetto in: FRANZ KAFKA, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Feltrinelli, Milano 1991; *Il giudizio* è il titolo del racconto tradotto da Henry Furst in: FRANZ KAFKA, *I racconti*, Longanesi, Milano 1953. Tutte le altre edizioni in italiano vedono il racconto intitolato *La condanna*.

«gigantesca») del padre, che rispecchia l'immagine di Hermann Kafka, e quella del *Kaufmann*, del commerciante (ulteriore riferimento al padre).

Il testo sembra risentire anche degli effetti derivanti dalla recente relazione con Felice Bauer, iniziata poco più di due mesi prima, e della sua lacerazione interna tra la possibilità di creare una famiglia, in perfetto spirito borghese, e la libertà necessaria a scrivere.

Il testo viene pubblicato per la prima volta nel 1913, nel volume *Jahrbuch für Dichtkunst Arkadia* (a cura di Max Brod). Dopo il titolo si legge: «*Eine Geschichte von Franz Kafka / für Fräulein Felice B.*». L'edizione del racconto a sé stante, che avverrà nel 1916, reca la dedica «*Für F.*». Nella terza edizione, pubblicata tra il 1919 e il 1920, quindi dopo il “doppio” fidanzamento, la dedica scompare. Nei mesi precedenti alla stesura del racconto, Kafka riflette a lungo sul dilemma tra famiglia borghese e esistenza da artista, e l'amicizia con Jizchak Löwy rafforza in lui l'immagine di quest'ultimo stile di vita.

Subito dopo aver scritto il racconto, Kafka scrive nel suo diario: «*Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele*». ⁴³ Qualche tempo dopo, in occasione della correzione delle bozze per la stampa di *Das Urteil*, definisce la genesi del suo racconto come «*wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt*». ⁴⁴ Aggiungendo, qualche anno più tardi, in una lettera al suo editore Kurt Wolff, che *Das Urteil* sarebbe, tra tutte le opere, «*die mir liebste Arbeit*», il lavoro che amava di più. ⁴⁵ Come sempre, nell'atteggiamento dell'autore nei confronti della sua “creatura” c'è una profonda ambivalenza, che arriva quasi alle soglie del distacco, tanto che il 2 giugno 1913 Kafka arriva a scrivere, in una lettera a Felice Bauer:

⁴³ FRANZ KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*, op. cit., p. 214. “Soltanto così si può scrivere, soltanto in una simile situazione, aprendo così interamente il corpo e l'anima” (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in *Diari vol. 1*, Mondadori, Milano 1959, p. 274).

⁴⁴ Ivi, p. 217. “Come un vero e proprio parto coperto di muco e lordura” (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in *Diari vol. 1*, op. cit., p. 277).

⁴⁵ FRANZ KAFKA, *Briefe 1902-1924*, op. cit., p. 149.

Findest Du im *Urteil* irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären. Aber es ist vieles Merkwürdige daran.

Nella *Condanna* ci trovi qualche significato, voglio dire un significato chiaro, coerente, che si possa seguire? Io non lo trovo e non posso neanche darti una spiegazione, ma ci sono molte cose strane.⁴⁶

Nel caso di *Das Urteil*, inoltre, Kafka è molto preciso nel fornire alcune chiavi di interpretazione: l'11 febbraio 1913 scrive nel diario:

Georg hat soviel Buchstaben wie Franz. In Bendemann ist «mann» nur eine nur für alle noch unbekanntes Möglichkeiten der Geschichte vorgenommene Verstärkung von «Bende». Bende aber hat ebenso viele Buchstaben wie Kafka und der Vokal e wiederholt sich an den gleichen Stellen wie der Vokal a in Kafka. Frieda hat ebenso viel Buchstaben wie Felice und den gleichen Anfangsbuchstaben, Brandenfeld hat den gleichen Anfangsbuchstaben wie Bauer und durch das Wort «Feld» auch in der Bedeutung eine gewisse Beziehung.

Georg ha altrettante lettere quante Franz. In Bendemann questo «mann» è soltanto un rinforzo di «Bende» per tutte le possibilità ancora ignote del racconto. Ma Bende ha esattamente tante lettere quante Kafka e la vocale «e» si ripete negli stessi punti della vocale «a» in Kafka. Frieda ha altrettante lettere di Felice e la medesima iniziale, Brandenfeld ha la stessa iniziale di Bauer e con la parola «*Feld*» una certa relazione anche nel significato.⁴⁷

Come afferma Richard T. Gray,⁴⁸ a rendere *Das Urteil* un capolavoro della letteratura moderna non è il fatto di rielaborare e generalizzare l'esperienza autobiografica,

⁴⁶ KAFKA, *Briefe an Felice*, op. cit., p. 394 (traduzione italiana di Ervino Pocar in *Lettere a Felice*, op. cit., p. 396).

⁴⁷ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 217., traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari*, op. cit., p. 361.

⁴⁸ RICHARD T. GRAY, *Das Urteil – Unheimliches Erzählen und die Unheimlichkeit des bürgerlichen Subjekts*, in: MICHAEL MÜLLER (a cura di), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2015, pp. 11-41.

bensi il modo in cui fa tutto questo, e propone una riflessione prendendo a riferimento il saggio *Das Unheimliche* di Sigmund Freud (tradotto in italiano prevalentemente con il titolo *Il perturbante*, ma anche con *Il sinistro* e *Lo spaesamento*), pubblicato ben sette anni dopo la genesi di *Die Verwandlung*: Freud prende come esempio il racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann⁴⁹ per spiegare le caratteristiche che un testo deve avere per suscitare nel lettore un effetto *unheimlich*. Freud identifica tali caratteristiche con due elementi di tecnica narrativa: da una parte l'evento perturbante deve avvenire in un contesto di apparente narrazione oggettiva, in secondo luogo la prospettiva del lettore deve coincidere alla perfezione con quella del protagonista.⁵⁰ I due tratti narrativi non contraddistinguono soltanto *Der Sandmann*, ma anche *Das Urteil*.

La tematica che viene considerata più di ogni altro nel racconto è senz'altro quella del potere, inteso come autorità e ordine, ideale incarnato senza dubbio dalla figura del padre. Un altro elemento perturbante, seppur non in senso freudiano, è il fatto che tale autorità non si traduca in forza esecutiva, ma che la "sentenza" venga eseguita dal condannato stesso. Il "kafkiano" di *Das Urteil* sta tutto nelle motivazioni del gesto finale di Georg Bendemann, che innesca nel lettore una raffica di domande: perché un giovane commerciante con tanta fiducia nel futuro esegue in quel modo la propria condanna a morte? Georg è un codardo? È tormentato dai sensi di colpa? Georg è una vittima o un carnefice? E suo padre? La speranza di trovare una risposta negli scritti di Kafka è vana e l'unica annotazione utile è la seguente, trascritta nel diario l'11 febbraio 1913: «[...] *nur weil er selbst nichts mehr hat, als den Blick auf den Vater, wirkt das Urteil, das ihm den Vater gänzlich verschließt so stark auf ihn*». ⁵¹

Per un'interpretazione attenta del testo di Kafka si è dovuta attendere la pubblicazione dei testi autobiografici: le analogie extratestuali riscontrate sono state numerose, le più importanti con il racconto in lingua yiddish sulla storia di Giobbe *Got, mentsh un tayvl* («Dio, uomo e diavolo», del 1900) di Jacob Gordin (1853-

⁴⁹ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *L'uomo della sabbia*, La vita felice, Milano 2018.

⁵⁰ SIGMUND FREUD, *Das Unheimliche*; *Freud-Studienausgabe*, vol. 4, Fischer, Frankfurt am Main 1970, pp. 271-274.

⁵¹ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 217. "[...] e soltanto perché lui stesso non possiede altro che la vista del padre, la condanna che gli preclude interamente il padre agisce così profondamente su di lui", trad. it. di Ervino Pocar in *Diari*, op. cit., p. 360.

1909).⁵² È stata notata anche una somiglianza con l'incipit della novella di Kleist *Das Erdbeben in Chili*, in cui il protagonista si trova in carcere, sul punto di impiccarsi, oltre che con la novella di Franz Grillparzer *Der arme Spielmann*, la storia di un giovane, oppresso dal padre, che vede naufragare il proprio fidanzamento e che si ritira in disparte, lontano da tutti.

Considerati gli anni di scrittura e di pubblicazione, la prima opzione interpretativa dominante è stata senz'altro quella psicologico-psicoanalitica, che ha trovato il materiale ideale nel conflitto padre-figlio. Hellmuth Kaiser, nel 1931, leggeva *Das Urteil* come incentrata (alla pari di *Die Verwandlung*) sulla «fase punitiva del conflitto edipico».⁵³

Negli anni Sessanta prevalgono le interpretazioni in chiave biografica: E.R. Steinberg sostiene che, nel 1911, *Das Urteil* potesse rappresentare una reazione al senso di colpa suscitato nell'autore dalla sua condanna del culto ebraico, identificando la camera del padre con la sinagoga. Sullo stesso filone biografico, sono stati tirati in ballo anche l'ansia di Kafka al pensiero del contatto sessuale e del matrimonio.

Walter Benjamin vede in *Das Urteil* un'opera che rappresenta in piccolo tutta la produzione di Kafka, nel tematizzare il «mondo dei padri». Lo stesso Richard T. Gray sostiene che *Das Urteil* offra «*zwei Lebensalternativen für das junge heranwachsende Bürgertum der europäischen Moderne*», vale a dire due possibilità letali: «*Entweder Nachahmung der verhärteten Umstände [...] oder Flucht in die Ohnmacht des passiven Ausgesetztseins einer Revolution von unten [...]*».⁵⁴

Interessante anche l'interpretazione, negli anni Settanta, da parte di John J. White di *Das Urteil* come «*Doppelgängergeschichte*».⁵⁵ Georg rappresenta l'individuo che si è adattato all'ordine e agli obblighi borghesi, mentre l'amico costituisce la controparte antisociale: Georg il lato più integrato e «da mostrare», mentre l'amico è il lato da

⁵² JACOB GORDIN, *Got, Mensch un tayvel*, National Yiddish Book Center, Amherst MA, <https://archive.org/stream/nybc207793?ref=ol#page/n78/mode/2up>, ultimo accesso 17 ottobre 2019.

⁵³ HELLMUTH KAISER, *Franz Kafkas Inferno*, in "Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften" 17 (1931), p. 98, citata in: SCHMITZ-EMANS, *Franz Kafka*, op. cit., p. 165.

⁵⁴ GRAY, *Das Urteil*, op. cit., p. 39. "Due alternative di esistenza per la giovane borghesia in ascesa della modernità europea [...] l'imitazione delle inasprite condizioni [...] oppure la fuga nell'impotenza del trovarsi alla merce' di una rivoluzione dal basso [...]" . Mia traduzione.

⁵⁵ JOHN J. WHITE, *Georg Bendemann's Friend in Russia: Symbolic Correspondences*, in ANGEL FLORES (a cura di), *The Problem of "The Judgement". Eleven Approaches to Kafka's Story*, Gordian Press, New York 1977, pp. 99-113.

nascondere, Georg è il “conservatore”, colui che vuole mantenere intatto il sistema, l'amico il “rivoluzionario”.

2.6.2. Der Proceß: la colpa eterna. La stesura del romanzo *Der Proceß* (le edizioni moderne presentano la grafia *Der Prozeß*) impegna Kafka per il periodo che va dall'agosto 1914 al gennaio 1915, in una fase piuttosto drammatica della sua esistenza in cui avverte in maniera ancora più marcata il senso di colpa. Uno degli eventi biografici che determina tale “panorama psicologico” è senz'altro lo scioglimento del fidanzamento con Felice Bauer, poche settimane prima dell'inizio del lavoro al romanzo. Nei diari, il 23 luglio 1914, riferendosi alla rottura, Kafka parla, in maniera molto sibillina di «*Gerichtshof im Hotel*». ⁵⁶ Quattro giorni dopo, il 27 luglio, definisce la lettera di congedo che scrive ai genitori «*Ansprache vom Richtplatz*». ⁵⁷ Su Kafka potrebbe avere influito la lettura, avvenuta negli anni immediatamente precedenti, del romanzo di Fëdor Dostoevskij *Delitto e castigo*. Un altro evento impossibile da trascurare, volendo considerare i fattori che possono aver agito sull'idea del romanzo, è senza dubbio lo scoppio della Prima guerra mondiale. ⁵⁸

Der Proceß è senz'altro, insieme a *Die Verwandlung*, il testo di Kafka che più è rimasto nell'immaginario collettivo: il romanzo viene pubblicato subito dopo la morte dell'autore da Max Brod, con la casa editrice Die Schmiede, e proprio in questa edizione, visto il carattere molto frammentario dei manoscritti relativi all'opera, Brod non inserisce alcuni capitoli (perché incompiuti), scelta su cui oggi ormai tutti gli studiosi dell'autore praghese si trovano in disaccordo. Nella seconda edizione (per i tipi della berlinese Schocken nel 1933), Brod aggiunge i capitoli mancanti. Il tentativo di ricostruzione della genesi esatta dei capitoli di *Der Proceß* ha impegnato per lungo tempo gli studiosi, e tra tutti soprattutto Malcolm Pasley. ⁵⁹

Com'è naturale che sia, le prime interpretazioni dell'opera rimangono ancorate all'ambito biografico, tanto più che il protagonista porta il suggestivo nome di Josef K.

⁵⁶ KAFKA, *Tagebücher*, cit., p. 297. “Il tribunale nell'albergo”, traduzione italiana di Ervino Pocar in *Diari*, op. cit., p. 457.

⁵⁷ Ivi, p. 298. “Allocuzione dal patibolo”, traduzione italiana di Ervino Pocar in *Diari*, op. cit., p. 458.

⁵⁸ Per approfondire il tema dell'influenza della Prima guerra mondiale sull'intera produzione letteraria di Kafka, si veda il volume di BERND NEUMANN, *Franz Kafka und der Große Krieg. Eine kulturhistorische Chronik seines Schreibens*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014.

⁵⁹ MALCOLM PASLEY, *Wie der Roman entstand*, in: HANS-DIETER ZIMMERMANN (a cura di), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafka: «Der Proceß»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992, pp. 11-13.

(in onore dell'imperatore, il nome Josef, all'epoca, veniva associato automaticamente al nome Franz). Walter Sokel vede nel romanzo una proiezione dell'interiorità dell'autore e dell'ambiente in cui si trova a vivere,⁶⁰ e soprattutto, com'era avvenuto per le interpretazioni di *Das Urteil*, del conflitto tra padre e figlio.

Elias Canetti sostiene invece che tutto il romanzo rifletta il rapporto di Kafka con Felice Bauer, tanto da intitolare il saggio che mette in relazione *Il processo* con il carteggio tra lo scrittore boemo e la donna *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*.⁶¹

Parallelamente a queste letture, tuttavia, nel 1933 Max Brod pubblica un articolo in cui interpreta la scena iniziale del romanzo come la prefigurazione dell'«entrata in scena di un uomo delle SS», lodando Kafka per la sua «forza profetica»,⁶² il che dà vita a un nuovo filone interpretativo che intende l'opera kafkiana come anticipatrice del terrore nazista. Proprio a questo discorso si riallaccia Hannah Arendt che, nel saggio *The Jew as Pariah* del 1944, definisce le opere letterarie di Kafka come rappresentazione del destino degli ebrei in generale, e dell'Olocausto in particolare.⁶³ Soprattutto alla vigilia e durante la Seconda guerra mondiale, sarà notevole la tendenza a identificare l'apparato del terrore nazista con l'atmosfera di *Der Proceß*, in particolare in Francia.

A partire dagli anni Settanta, si afferma una lettura del romanzo come opera di critica sociale, di ispirazione prevalentemente filosofica: uno dei maggiori esponenti è infatti Theodor Adorno, il quale vede nel processo kafkiano la violenza dello stato e dell'autorità ai danni del singolo individuo.⁶⁴

Sempre Max Brod, vero e proprio “motore” della ricezione di Kafka nei Paesi di lingua tedesca e oltre, si fa portavoce di un'interpretazione in chiave religiosa del *Processo*: il tribunale rappresenta «una delle due manifestazioni della divinità», l'aspetto punitivo (oltre a quello della misericordia tematizzato, secondo Brod, in *Das Schloß*). Nel 1937 Brod paragona Josef K. alla figura di Giobbe nel Vecchio Testamento, che

⁶⁰ WALTER H. SOKEL, *The programme of K.'s Court. Oedipal and Existential Meanings of «The Trial»*, in: FRANZ KUNA (a cura di), *On Kafka*, Barnes & Noble, London 1976, pp. 1-21.

⁶¹ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, Hanser, München 1969 (trad. it. *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Guanda, Milano 2015).

⁶² MAX BROD, *Eine Vision Franz Kafkas*, in “Selbstwehr”, 24 novembre 1933.

⁶³ HANNAH ARENDT, *The Jew as Pariah*, Grove Press, New York 1978.

⁶⁴ THEODOR W. ADORNO, *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: -, *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Bd. 10, Fischer, Frankfurt am Main 1977, pp. 254-287.

se la prende con Dio per l'ingiusto trattamento che subisce. Max Brod interpreta quindi *Der Proceß* come lo scontro con Dio da parte di Kafka, che l'amico descrive ormai quasi come un profeta. Questo filone di interpretazione subisce una trasformazione subito dopo la Seconda guerra mondiale e il romanzo si arricchisce di immagini derivanti dal trauma del nazionalsocialismo e del conflitto, soprattutto per quanto concerne la tematizzazione «della colpa e del senso di colpa».⁶⁵

Un'altra sfera culturale toccata dalla voce di Kafka in *Der Proceß* è quella rappresentata al meglio da Albert Camus che, nel 1942, interpreta in chiave esistenzialista il romanzo (oltre che *Das Schloß*), nel contesto dell'occupazione tedesca della Francia. Il *Processo* viene utilizzato da Camus per descrivere l'assurdità dell'esistenza moderna, il «mito di Sisifo», e Josef K. è l'*everyman*, l'uomo qualunque.

Un discorso a parte merita la "parabola" *Vor dem Gesetz* (*Davanti alla legge*), inclusa nel capitolo IX di *Der Proceß*, pubblicata già nel 1915 su "*Selbstwehr*" e quindi inserita, nel 1919, nella raccolta *Ein Landarzt*. Il "pretesto" per introdurre questo "testo nel testo" all'interno del romanzo è la situazione seguente: Josef K. attende nella cattedrale un cliente per fargliela visitare, ma questi non si presenta: mentre sta per andarsene, incontra un prete che conosce il suo nome e che rivela di fare parte anche lui del tribunale, al che gli narra questa parabola precisando che essa è uno degli scritti che introducono alla legge. Siamo di nuovo di fronte a un testo che costringe il lettore a farsi interprete. Di nuovo torna forte il tema dell'autorità: al guardiano basta la propria parola per impedire l'ingresso all'uomo di campagna.

2.6.3. Das Schloß: il labirinto. Il terzo romanzo di Kafka ha una genesi più oscura rispetto agli altri: la produzione letteraria dello scrittore si interrompe per alcuni anni, dopo la diagnosi di tubercolosi, nell'estate del 1917. Un momento di relativa prolificità creativa si ha solo nell'autunno del 1920, in cui Kafka scrive alcuni racconti brevi (tra cui *Das Stadtwappen*) ma, per contro, le condizioni psicologiche e fisiche dello scrittore peggiorano, anche per la separazione da Milena Jesenská. Nei diari si hanno molte annotazioni che sottolineano la solitudine e la percezione dell'approssimarsi della morte. Possiamo dire con certezza che il 27 gennaio 1922

⁶⁵ MARTIN BUBER, *Schuld und Schuldgefühl*, in "Merkur" 9 (1957), pp. 709-729.

Kafka ha ripreso a scrivere: il nuovo manoscritto resta senza titolo ma, nelle conversazioni, lui continua a definirlo «il Castello», *Das Schloß*. Il lavoro di stesura vero e proprio si colloca tra il mese di gennaio e il mese di settembre del 1922, con diverse brevi interruzioni. Mentre nasce *Das Schloß*, Kafka scrive anche i racconti *Erstes Leid* (*Primo dolore*, febbraio 1922), *Ein Hungerkünstler* (*Un digiunatore*, 23 maggio 1922) e quello che Brod intitolerà *Forschungen eines Hundes* (*Indagini di un cane*, luglio 1922). Il 1 luglio 1922 a Kafka viene concesso il pensionamento per motivi di salute e si ritira nella residenza estiva della sorella Ottla, dove termina la stesura degli ultimi capitoli. L'11 settembre 1922, però, deve comunicare a Max Brod la forzata interruzione del lavoro e la sua totale incertezza sull'eventuale finale della storia: i capitoli sono compiuti in sé, ma non possono essere integrati in un progetto più grande. Una delle influenze filosofico-letterarie più importanti sulla scrittura di *Das Schloß* sembra essere la lettura di Schopenhauer tra il 1917 e il 1918, anni in cui nasce il progetto del terzo romanzo.

Lo studio dei manoscritti ha addirittura rivelato che, nelle prime 42 pagine, la narrazione sarebbe in prima persona e che Kafka sarebbe passato alla terza solo a partire dal terzo capitolo. Anche in questo caso l'organizzazione dei capitoli da parte di Max Brod è stata rivista e corretta dai recenti studi: l'analisi dei manoscritti indica infatti che l'autore aveva in mente diversi sviluppi della storia ma non era riuscito a prendere una decisione definitiva. Proprio il manoscritto di *Das Schloß* viene inviato da Kafka a Milena Jesenská, che a sua volta lo consegnerà a Brod.

Come per tutte le altre opere, anche *Das Schloß* viene inizialmente interpretato come uno specchio delle vicende biografiche dell'autore, in special modo del suo isolamento personale. Il 24 gennaio 1922, Kafka scrive nel diario:

Die Entwicklung war einfach. Als ich noch zufrieden war, wollte ich unzufrieden sein und stieß mich mit allen Mitteln der Zeit und der Tradition, die mir zugänglich waren, in die Unzufriedenheit, nun wollte ich zurückkehren können. Ich war also immer unzufrieden, auch mit meiner Zufriedenheit.

L'evoluzione è stata semplice. Quando ero ancora contento volevo essere malcontento e, con tutti i mezzi del tempo e della tradizione che mi erano

accessibili, mi buttavo nel malcontento e ora volevo poter ritornare indietro.
Dunque ero sempre malcontento anche della mia contentezza.⁶⁶

L'appunto nel diario di Kafka assomiglia ci riporta a un passo del romanzo, in cui, mentre si trova insieme a Frieda, K. ha

Das Gefühl [...], er verirre sich oder er sei soweit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keine Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehn, weiter sich verirren.

L'impressione costante di smarrirsi, o di essersi tanto addentrato in un paese straniero come nessun uomo prima di lui aveva mai osato, in una terra ignota dove l'aria stessa non aveva nessuno degli elementi dell'aria nativa, dove pareva di soffocare tanto ci si sentiva estranei, e tuttavia non si poteva far altro in mezzo a quegli insani allettamenti che inoltrarsi ancora, continuare a smarrirsi.⁶⁷

Das Schloß ha avuto anche una lunga storia di interpretazioni in chiave teologico-religiosa, il cui esponente principale è, come sempre, Max Brod il quale, nella postfazione all'edizione tascabile Fischer del 1968, scrive che, nel castello a cui K. cerca in tutti i modi di avvicinarsi, risiede:

genau das, was die Theologen "Gnade" nennen, die göttliche Lenkung menschlichen Schicksals (des Dorfes), die Wirksamkeit der Zufälle, geheimnisvolle Beschlüsse, Begabungen und Schädigungen, das Unverdiente und Unerwerbliche [...] im *Prozeß* und im *Schloß* [sind] die beiden Erscheinungsformen der Gottheit (im Sinne der Kabbala) – Gericht und Gnade –

⁶⁶ KAFKA, *Tagebücher*, cit., p. 411, traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari*, op. cit., p. 597.

⁶⁷ FRANZ KAFKA, *Das Schloß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 43 seg., traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *I romanzi*, Mondadori, Milano 1970, p. 608.

dargestellt [...] [Er sucht] die rechte Lebensmöglichkeit [...] in einer alles Falsche und Halbe, alles Lügenhafte ausschliessenden Weise.

Esattamente ciò che i teologi chiamano “misericordia”, il controllo divino sul destino umano (del villaggio), l’effetto delle coincidenze, le decisioni misteriose, i talenti e i difetti, l’immeritato e l’irraggiungibile [...] nel *Processo* e nel *Castello* [sono] rappresentate le due manifestazioni della divinità (nel senso della cabala) – tribunale e misericordia – [...] [Lui cerca] la giusta possibilità di esistenza [...] in un modo che escluda tutto ciò che è falso e a metà, e tutto ciò che è menzogna.⁶⁸

Se *Der Proceß* rappresentava il confronto con il giudizio divino, *Das Schloß* illustra la ricerca, da parte di Kafka, della misericordia, nelle infinite difficoltà e nel caos della realtà quotidiana, costituita dal mondo che circonda il Castello.

Un altro tentativo di interpretazione dell’opera passa attraverso l’allegoria: tale approccio si oppone drasticamente al modello di lettura propagandato da Brod, ritenuto troppo religiosamente “positivo”. Per questi modelli interpretativi, il Castello rappresenta l’inferno, o comunque una sorta di “limbo” sospeso tra il bene e il male. Alcuni interpreti sostengono inoltre che nel romanzo di Kafka non vi sia alcuna tematizzazione del trascendente.

Tra le altre letture di *Das Schloß* possiamo elencare quella che vede il romanzo come rappresentazione dell’immagine dell’inconscio o della coscienza dell’ebreo che si ritrova in mezzo ai non ebrei. Non mancano inoltre le letture sociologiche, con Adorno che vede nell’apparato del Castello un’anticipazione delle gerarchie nazifasciste. Dopo la Seconda guerra mondiale si afferma inoltre un filone di interpretazione di stampo esistenzialista (com’era accaduto anche per il *Processo*): il suo esponente di punta è stavolta Jean-Paul Sartre, che vede in *Das Schloß* lo scontro tra volontà individuale e absurdità del mondo. A partire dagli anni Cinquanta, il romanzo appare sempre più come un “sistema letterario di codici da decifrare” e, in questo caso, spesso i messaggi indirizzati dal Castello a K. vengono messi in relazione con il messaggero che non riesce a raggiungere il suo destinatario in *Die*

⁶⁸ MAX BROD, postfazione in: FRANZ KAFKA, *Das Schloß*, Fischer, Frankfurt am Main 1968, p. 303. Mia traduzione.

kaiserliche Botschaft. Un ulteriore tentativo di lettura lega invece *Das Schloß* agli aforismi scritti a Zürau, con la lotta dell'individuo tra due pulsioni contrastanti: una è la ricerca della verità, il tentativo di spiegare l'inspiegabile; l'altra è il desiderio ardente di integrarsi con i suoi simili. Nel terzo *Oktavheft*, Kafka descrive così la sua situazione nel 1917:

Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehn, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind und zwar an einer Stelle wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort suchen muß und immerfort verliert wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstempfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und ein je nach der Laune und Verwundung des Einzelnen entzückendes oder ermüdendes kaleidoskopisches Spiel. Was soll ich tun? oder: Wozu soll ich es tun? sind keine Fragen dieser Gegenden.

Noi, visti coi nostri occhi macchiati di terra, ci troviamo nella situazione di un gruppo di viaggiatori ferroviari che hanno subito un sinistro in un tunnel, e precisamente in un punto da dove non si vede più la luce dell'ingresso, e quanto a quella dell'uscita, appare così minuscola che lo sguardo deve cercarla continuamente e continuamente la perde, e intanto non si è nemmeno sicuri se si tratti del principio o della fine del tunnel. Intorno a noi, intanto, nello sconvolgimento dei nostri sensi o nella loro ipersensibilità, c'è una moltitudine di mostri e una specie di giuoco caleidoscopico affascinante o affaticante, secondo l'umore e le ferite del singolo. Che cosa devo fare? oppure: Perché devo farlo? non sono domande che si rivolgono là dentro.⁶⁹

L'immagine del treno che ha un guasto nel tunnel fa il pari con quella del Castello e di tutto ciò che lo circonda. L'unica soluzione è cercare, come fa K. per l'intero romanzo.

⁶⁹ FRANZ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande. Und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 54. (traduzione italiana di Anita Rho e Italo Alighiero Chiusano in: -, *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo. Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, Mondadori, Milano 1988, p. 267).

2.7 La lingua di Kafka: quale tedesco?

Attorno all'inizio del Novecento, il tedesco parlato nei territori "non tedeschi" dell'Impero Austro-Ungarico attraversa una fase di trasformazione: si pensi che nelle città, senz'altro periferiche, di Czernowitz, in Bucovina (l'odierna città ucraina di Černivci), e Temeswar (l'odierna città romena di Timișoara), il tedesco che si parla presenta nella pronuncia, nella morfologia e nel lessico tratti molto affini al *Wienerisch* o comunque al Bavarese meridionale. Nello stesso tempo, nei territori e nei piccoli centri circostanti, le forme del tedesco tendevano ad essere più simili allo Svevo e al cosiddetto *Rheinfränkisch*.⁷⁰

Nel complesso, le tendenze linguistiche si spiegano con la "importazione" del tedesco da parte dei colonizzatori austriaci, in maggioranza viennesi, a costante contatto con la lingua ufficiale. A poco a poco, il *Wienerisch* sarebbe stato sostituito da varietà linguistiche derivanti dal Medio Bavarese e dall'Austriaco, che a loro volta si sarebbero arricchite di prestiti, grazie al contatto con lingue diverse, tra cui il ceco.

Per quanto riguarda Praga, a partire dal 1526, quando la città finisce sotto il dominio degli Asburgo, il tedesco torna a essere la lingua parlata dall'amministrazione dello Stato, inoltre si assiste a un intenso movimento migratorio proveniente dalle regioni germanofone meridionali. Dal XVI al XIX secolo, oltre alla lingua dell'amministrazione, il tedesco diviene anche la lingua del commercio e delle arti, della scienza, della scuola e dell'istruzione più in generale. Peraltro, l'ascesa sociale dei cittadini cechi è strettamente legata alla loro conoscenza del tedesco.

Come abbiamo già visto, all'inizio dell'Ottocento si innesca un processo che porterà, alla fine del secolo, a una Praga prevalentemente di lingua ceca: a questo fenomeno contribuiscono soprattutto l'industrializzazione e un massiccio movimento migratorio che impoveriscono le comunità di lingua tedesca e accrescono quelle di lingua ceca. Tutto ciò porta, nel 1861, al primo consiglio cittadino di lingua ceca. Nel 1880, tre

⁷⁰ RUDOLF HOLLINGER, *Die deutsche Umgangssprache von Alt-Temeswar*, in *Omăgiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, Bucarest 1958, pp. 381-387 citato in BORIS BLAHAK, *Franz Kafkas Literatursprache*, Böhlau, Köln 2015, p. 67; JOHANN SCHUTH, *Wechselbeziehungen zwischen Bauernmundart und Stadtdialekt in Südungarn*, in "Beiträge zur Volkskunde der Ungarndeutschen" 6, 1986, pp. 151-171; SORIN GADEANU, *Sprache auf der Suche. Zur Identitätsfrage des Deutschen in Rumänien am Beispiel der Temeswarer Stadtsprache*, S. Roderer, Regensburg 1998, p. 179.

anni prima della nascita di Franz Kafka, i tedeschi di Praga rappresentano il 15,3 per cento della popolazione, un dato che vent'anni dopo si sarebbe dimezzato.⁷¹

Nel 1890 circa tre quarti degli ebrei di Praga indicavano il tedesco come propria lingua, nel 1900 gli ebrei di lingua tedesca non arriveranno al 50 per cento. Tuttavia le differenze permangono soprattutto dal punto di vista sociale: tra la popolazione di lingua ceca, infatti, soltanto il 40 per cento ha un lavoro autonomo, e il resto svolge lavori più umili, mentre tra la minoranza tedesca la percentuale sale al 70 per cento.

Tutto ciò indica che, nell'epoca in cui Kafka si trova a vivere, il *Prager Deutsch*, il "tedesco di Praga", si trova nella sua fase finale: ma in cosa consiste il "tedesco di Praga"? La lingua parlata nella città boema non può essere classificata come un'unica variante ma, secondo Boris Blahak, va vista come un idioma differenziato diastraticamente e diacronicamente.

Dal punto di vista diastratico abbiamo il gergo diffuso nelle classi sociali più basse, il cosiddetto *Mauscheldeutsch* e quello delle classi più elevate, che conservava tendenze più marcate verso il purismo linguistico. Dal punto di vista diacronico abbiamo il tedesco di Praga più datato (quello del XIX secolo) e il "tedesco di Praga tardo", utilizzato a cavallo tra i secoli, la lingua degli scrittori praguesi di lingua tedesca.

Non sembra corretto, in realtà, parlare di "tedesco di Praga", dato che la differenziazione sociale amplifica le differenze diastratiche dando vita a una varietà di tedesco con elementi derivanti dal Bavarese e dall'Austriaco parlato dalle classi elevate e un'altra, con interferenze provenienti dalla lingua ceca (maggioritaria, in città), presso quelle più basse.

Spostando l'attenzione su Franz Kafka, è diffusa la convinzione che, nell'ambiente in cui si trova a vivere, avesse maturato una conoscenza perfetta tanto del tedesco quanto del ceco, e fosse perfettamente bilingue. In realtà tale concezione è pressoché priva di fondamento. È chiaro che la famiglia Kafka avesse contatti continui con la lingua ceca, vista l'attività commerciale del padre, tuttavia per Franz il ceco rimane sempre una seconda lingua, al punto che Čermak individua nelle lettere

⁷¹ GARY B. COHEN, *The Politics of Ethnic Survival: Germans in Prague 1861-1914*, Princeton University Press, Princeton 1981, pp. 92-93.

scritte da Kafka in ceco alcuni schemi linguistici che derivano dal tedesco.⁷² Inoltre, come scrive Marek Nekula:

Kafkas passive Kenntnis des Tschechischen “in Wort und Schrift” war außerordentlich gut, seine aktive Fähigkeit, Tschechisch zu schreiben [war] beschränkt und wesentlich vom Deutschen beeinflusst. Es ist außerdem offensichtlich, daß Tschechisch für ihn nur eine Zweitsprache war, für die er höchstwahrscheinlich über keine generative, sondern nur eine translative Kompetenz verfügte und so kein vollkommen zweisprachiger Sprecher des Tschechischen und des Deutschen sein konnte.

La conoscenza passiva “orale e scritta” del ceco da parte di Kafka era straordinariamente buona, la sua capacità attiva di scrivere in ceco limitata e notevolmente influenzata dal tedesco. Inoltre è evidente che il ceco era per lui soltanto una seconda lingua per cui, con tutta probabilità, non aveva una competenza generativa, ma soltanto una capacità traduttiva, non potendo per questo essere un parlante bilingue perfetto di ceco e tedesco.⁷³

Ad aver esercitato su Kafka un'influenza linguistica può essere stato anche l'yiddish occidentale, che tuttavia nel 1910 era ormai ridotta a puro “gergo”, in considerazione delle riforme di Giuseppe II che, dal 1784, obbligavano gli ebrei a utilizzare la lingua tedesca. In realtà, lo yiddish occidentale sopravvive fino alla Praga di Kafka nel cosiddetto *Mauscheldeutsch* (i materiali indicano la sua sopravvivenza fino al 1945), soprattutto nelle campagne (il padre di Julie, madre di Kafka, era un birraio e commerciava in luppolo). In realtà, analizzando la corrispondenza di Hermann Kafka, emergono tracce di yiddish, così come negli scritti della madre Julie, e appare certo che Franz conoscesse alcune delle espressioni “cristallizzate” nell'ambito della sua

⁷² JOSEF ČERMAK, *Franz Kafkas Sorgen mit der tschechischen Sprache*, in: KURT KROLOP, HANS DIETER ZIMMERMANN (a cura di), *Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.-27. November 1992*, de Gruyter, Berlin/New York 1994, pp. 64-66.

⁷³ MAREK NEKULA, *Franz Kafka und die tschechische Sprache*, in: KLAAS-HINRICH EHLERS, STEFFEN HÖHNE, VÁCLAV MAIDL, MAREK NEKULA (a cura di), *Brücken nach Prag. Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei. Festschrift für Kurt Krolop zum 70. Geburtstag*, Lang, Frankfurt am Main 2000, p. 284. La traduzione è mia.

famiglia, quindi «sedimenti di yiddish all'interno del tedesco parlato negli ambienti ebraico-tedeschi».⁷⁴

Quanto al tedesco lo scrittore avverte un'inadeguatezza legata a quattro fattori di incertezza: il primo lo illustra bene Friedrich Schmidt:

Kafkas Verhältnis zur Sprache war nicht auf Vertrauen gegründet. Wenn überhaupt etwas in der Deutung seiner Schriften als sicher und verlässlich gelten kann, so ist es immerhin dies. Die tiefgreifende Skepsis gegenüber den Möglichkeiten sprachlicher Verständigung, die bei Kafka stets prekäre Beziehung zwischen Wort und Bedeutung können in Anbetracht der zahllosen sprachkritischen Äußerungen in Korrespondenz und Tagebuch sowie der vielfältigen Formen des Missverstehens und verbalen Scheiterns, von denen das Erzählwerk handelt, kaum ernstlich bezweifelt werden.

Il rapporto di Kafka con la lingua non era basato sulla fiducia. Se c'è qualcosa, nell'interpretazione dei suoi scritti, che appare certo e affidabile è proprio questo. Il profondo scetticismo nei confronti delle possibilità di comunicazione linguistica e il rapporto sempre precario tra parola e significato non possono mai essere messe seriamente in discussione in considerazione delle innumerevoli esternazioni critiche verso la lingua nella corrispondenza e nel diario, oltre che delle molteplici forme di incomprensione e di fallimento della lingua tematizzate dai suoi lavori narrativi.⁷⁵

La scrittura di Kafka dubita di ogni parola. A testimoniare sono i *Tagebücher*:

Kein Wort fast das ich schreibe paßt zum andern, ich höre wie sich die Konsonanten blechern an einander reiben und die Vokale singen dazu
Ausstellungsneger. Meine Zweifel stehn um jedes Wort im Kreis herum, ich sehe

⁷⁴ MAREK NEKULA, *Franz Kafkas Sprachen und Sprachlosigkeit*, in "brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei. Neue Folge" 15 (2007), pp. 99-130.

⁷⁵ FRIEDRICH SCHMIDT, *Sprache, Medien und Kritik. Kafkas Sprachskepsis im Kontext ihrer Zeit*, in: MAREK NEKULA, INGRID FLEISCHMANN, ALBERT GREULE (a cura di), *Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der böhmischen Länder*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2007, p. 31. Mia traduzione.

sie früher als das Wort, aber was denn! Ich sehe das Wort überhaupt nicht, das erfinde ich.

Quasi nessuna delle parole che scrivo è adatta alle altre, sento come le consonanti stridono tra di loro con suono di latta e le vocali le accompagnano col canto come negri all'esposizione. I miei dubbi stanno in cerchio intorno a ogni parola e li vedo prima della parola, ma che dico? Non vedo affatto la parola, la invento.⁷⁶

Dubbi analoghi ritornano anche in una lettera indirizzata a Max Brod e datata 12 dicembre 1910:

Mein ganzer Körper warnt mich vor jedem Wort; jedes Wort, ehe es sich von mir niederschreiben lässt, schaut sich zuerst nach allen Seiten um; die Sätze zerbrechen mir förmlich, ich sehe ihr Inneres und muß dann aber rasch aufhören.

Tutto il mio corpo mi mette in guardia da ogni parola, ogni parola prima di lasciarsi scrivere da me si guarda in giro da tutte le parti; i periodi mi si spezzano, per così dire, ne vedo l'interno e allora devo smettere subito.⁷⁷

Oltre al proprio pessimismo concernente la capacità di scrivere, Kafka, che vorrebbe essere letto in tutte le terre di lingua tedesca, avverte la divergenza tra alcune norme della propria lingua e quelle riconosciute da tutti i parlanti della lingua tedesca, e ciò rappresenta un secondo motivo di incertezza. Sente di non avere un codice linguistico "sovraregionale". Uno degli esempi più palesi è quello dell'uso che Kafka fa della particella temporale *bis*: Felice Bauer (percepita da Kafka come in possesso di una competenza linguistica "sovraregionale" maggiore, perché berlinese) gli rimprovera di utilizzare erroneamente *bis* in luogo di *sobald* o *wenn*. Kafka scrive che Felice lo corregge quando dice al cameriere: «*Bringen Sie die Zeitung, bis sie*

⁷⁶ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 22 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari*, op. cit., pp. 20-21).

⁷⁷ FRANZ KAFKA, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, p. 85 (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in: -, *Epistolario*, tomo 1, Mondadori, Milano 1964, p. 96).

ausgelesen ist».⁷⁸ I dubbi di Kafka sono tali che, in una lettera del 22 settembre 1917 a Felix Weltsch, chiede all'amico:

Wegen F. habe ich eine bibliothekarische Bitte. Du kennst unsern alten "bis"-Streit. Nun habe ich sie mißverstanden. Sie meint, "bis" könne zwar als Konjunktion verwendet werden, aber nur in der Bedeutung "solange bis". Man könne deshalb z.B. nicht sagen: "Bis Du herkommst, werde ich Dir fünfhundert Kilogramm Mehl geben". (Still, es ist nur ein grammatikalisches Beispiel). Willst Du bitte nach dem Grimm (ich habe die Beispiele schon vergessen) oder nach andern Büchern entscheiden, ob F. Recht hat.

A proposito di F. avrei una preghiera di ricerche in biblioteca. Tu sei al corrente della nostra vecchia lite intorno al *bis*. Ora io la ho fraintesa; lei dice infatti che *bis* si può usare come congiunzione ma soltanto nel significato di *solange bis*. Dice che pertanto non si può dire, p. e.: *Bis du herkommst, werde ich Dir fünfhundert Kilogramm Mehl geben*. (Zitto, è soltanto un esempio grammaticale). Fammi il favore di decidere, in base al Grimm (ho dimenticato gli esempi) o secondo altri libri, se F. ha ragione.⁷⁹

L'11 ottobre 1917, Kafka risponde a Weltsch:

Dank für die "bis"-Erklärung. Brauchbar ist für mich nur das Beispiel: "Borge mir, bis wir wieder zusammenkommen" vorausgesetzt, daß es bedeutet: "Du sollst mir *erst dann* borgen, bis wir zusammenkommen" und nicht etwa: "Du sollst mir für so lange Zeit borgen, bis wir..." das ist aus der bloßen Anführung nicht ersichtlich.

Grazie della spiegazione del *bis*. A me serve soltanto l'esempio: *Borge mir, bis wir wieder zusammenkommen* presupposto che significhi: *Du sollst mir erst dann*

⁷⁸ "Porti il giornale quando avranno terminato di leggerlo" (mia traduzione).

⁷⁹ KAFKA, *Briefe*, op. cit., p. 169 (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in: -, *Epistolario*, op. cit., pp. 200-201).

borgen, bis wir zusammenkommen e non già: *Du sollst mir für so lange Zeit borgen, bis wir...* che non appare dalla pura citazione.⁸⁰

Un terzo fattore di incertezza deriva dalla sua situazione di ebreo di seconda generazione nella Praga di inizio Novecento: la lingua nazionale si sta spostando lentamente dal tedesco al ceco ma la sua prima lingua non è il ceco e, come se non bastasse, non è nemmeno tedesco perché ebreo, ma molto meno ebreo dei suoi genitori, e tutta questa discrepanza Kafka la avverte anche a livello linguistico:

Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine "Mutter", die Mutterbezeichnung macht sie ein wenig komisch (nicht sich selbst, weil wir in Deutschland sind), wir geben einer jüdischen Frau den Namen deutsche Mutter, vergessen aber den Widerspruch, der desto schwerer sich ins Gefühl einsenkt, "Mutter" ist für den Juden besonders deutsch, es enthält unbewußt neben dem christlichen Glanz auch christliche Kälte, die mit Mutter benannte jüdische Frau wird daher nicht nur komisch sondern auch fremd.

leri mi venne in mente che non ho sempre amato mia madre come meritava, e come potrei amarla, soltanto perché ne fui impedito dalla lingua tedesca. La madre ebraica non è "madre", la definizione di madre la rende un po' comica (non a sé stessa, perché viviamo in Germania), a una donna ebrea diamo il nome di madre tedesca, ma dimentichiamo la contraddizione che si insinua tanto più addentro nel sentimento. "*Mutter*" è per l'ebreo una definizione particolarmente tedesca che inconsciamente contiene accanto allo splendore cristiano anche la freddezza cristiana, e perciò la donna ebrea chiamata madre diventa non solo comica, ma estranea.⁸¹

⁸⁰ KAFKA, *Briefe*, op. cit., p. 180 (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in: -, *Epistolario, Tomo 1*, op. cit., p. 241).

⁸¹ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 86, traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari*, op. cit., pp. 201-202.

La quarta fonte di incertezza linguistica, per Kafka, deriva proprio dal multilinguismo della città di Praga. È il timore delle contaminazioni che, nella città boema, il tedesco subisce dal ceco. E il tedesco “contaminato” ha una brutta reputazione. Il 10 aprile 1920, dopo pochi giorni a Merano, nella pensione dove soggiorna, Kafka fa la conoscenza di un generale e di un colonnello. Ecco come descrive l’incontro con le due figure a Max Brod e Felix Weltsch:

Nach den ersten Worten kam hervor, daß ich aus Prag bin, beide, der General (dem ich gegenüber saß) und der Oberst kannten Prag. Ein Tscheche? Nein. Erkläre nun in diese treuen deutschen militärischen Augen, was du eigentlich bist. Irgendwer sagt: “Deutschböhme”, ein anderer “Kleinseite”. Dann legt sich das Ganze und man ißt weiter, aber der General mit seinem scharfen, im österreichischen Heer philologisch geschulten Ohr, ist nicht zufrieden, nach dem Essen fängt er wieder den Klang meines Deutsch zu bezweifeln an, vielleicht zweifelt übrigens mehr das Auge als das Ohr. Nun kann ich das mit meinem Judentum zu erklären versuchen. Wissenschaftlich ist er jetzt zwar zufriedengestellt, aber menschlich nicht.

Dopo le prime parole si seppe che venivo da Praga; entrambi, il generale (seduto di fronte a me) e il colonnello conoscono Praga. Ceco? No. Spiega ora a questi occhi militari fedeli e tedeschi chi sono veramente! Qualcuno dice: “boemo-tedesco”, un altro: “*Kleinseite*”. Poi si smette di parlare e si mangia, ma il generale col suo orecchio acuto, filologicamente addestrato nell’esercito austriaco, non è soddisfatto, dopo la colazione riprende a dubitare del mio timbro tedesco, e forse dubita più l’occhio che l’orecchio. Posso tentare di spiegarlo col fatto che sono ebreo. Lui si dichiara bensì soddisfatto sul piano scientifico, ma non lo è sul piano umano.⁸²

L’instabilità indotta da questi fattori di incertezza spinge Kafka, seppure molto consapevole dell’importante mezzo rappresentato dalla lingua parlata, a una selezione spietata (in senso esclusivo) delle varietà “regionali” del tedesco,

⁸² KAFKA, *Briefe*, op. cit., pp. 270-271 (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in: -, *Epistolario, Tomo 1*, op. cit. p. 241).

soprattutto in base alla loro comprensibilità. E tendenzialmente non le ritiene adeguate alle alte necessità della scrittura letteraria, preferendo con decisione la “lingua di Goethe” e rifiutando tutte le inclinazioni “dialettizzanti”.

Lo studio molto accurato di Boris Blahak, che peraltro va a individuare tutti i regionalismi presenti nell’opera di Kafka, analizza anche l’influenza del processo di scrittura da parte dell’autore sulla lingua e sulla forma testuale, rilevando dai manoscritti l’elevata tendenza alle sviste ortografiche (cosa che succede in misura molto minore nelle lettere e nei diari), che Kafka subito si affretta a correggere. È altamente probabile, per Blahak, che il fenomeno si debba a condizioni legate all’organizzazione della scrittura (frammentaria, rapida, discontinua, lineare e spesso su più testi), alle condizioni ambientali (Kafka era abituato a scrivere di notte, in totale solitudine) e psicologiche (si tratta di una scrittura spontanea, intuitiva, a volte onirica, estatica e molto legata alle condizioni psichiche del soggetto). Kafka tende a commettere sviste ortografiche sotto l’influenza del tedesco orale, parlato a Praga e in famiglia. Considerando la scelta netta, da parte di Kafka, del tedesco più letterario, si assiste a una sorta di commutazione di codice, di una “regressione” linguistica a una lingua più bassa.

2.8. La ricezione di Kafka fino al 1924

Come abbiamo già osservato più volte, con lo scrittore praghese ancora in vita, il personaggio che più di tutti spinge per “portare Kafka al mondo” è senza dubbio Max Brod, insieme ai praghese Felix Weltsch, Otto Pick e Ernst Weiss. Per comprendere quale sia l’atteggiamento dell’autore, basta leggere quanto Kafka afferma in una lettera scritta tra il 14 e il 15 febbraio 1913 a Felice Bauer:

Es sind schon paar Besprechungen erschienen, natürlich nur von Bekannten, nutzlos in ihrem übertriebenem Lob, nutzlos in ihren Anmerkungen und nur als Zeichen der irregeleiteten Freundschaftlichkeit, der Überschätzung des gedruckten Wortes, des Mißverstehens des Verhältnisses der Allgemeinheit zur Litteratur zu erklären.

Ne sono già apparse un paio di recensioni, beninteso soltanto di conoscenti, inutili nei loro elogi esagerati, inutili per le note, spiegabili soltanto come indizi dell'amicizia fuorviata, dell'eccessiva stima per la parola stampata, dell'incomprensione del rapporto tra il pubblico e la letteratura.⁸³

Si configura una situazione in cui, utilizzando i termini di Bourdieu, vediamo Kafka in possesso di un elevato capitale culturale, di un capitale sociale quasi assente (anche per ragioni caratteriali), e di un capitale economico mediocre. A supplire alla sua mancanza, soprattutto dal punto di vista del capitale sociale, e permettergli di avvicinarsi al capitale economico e, di conseguenza, simbolico (rappresentato più o meno costantemente da Kurt Wolff) è Max Brod, personaggio in possesso di un capitale culturale minore, ma di un grandissimo capitale sociale.

La primissima recensione di un'opera di Kafka (*Betrachtung*) viene pubblicata nel 1912 dal periodico di cultura e letteratura ebraica "Selbstwehr", firmata da Hans Kohn,⁸⁴ che fa notare come quella scrittura abbia un elemento di novità rispetto al passato. In seguito Kohn leggerà, com'è naturale pensare, elementi dickensiani in *Der Heizer*. Qualche mese dopo, Alfred Ehrenstein, recensendo *Betrachtung* sulle pagine del "Berliner Tageblatt", parlerà dei racconti come «*die seltene Gebilde eines verstandesmäßig unverwüstbaren Traumes*», la «rara immagine di un indistruttibile sogno razionale».⁸⁵

Peter Beicken⁸⁶ fa notare che Max Brod promuove il giovane scrittore praghese insieme ad altri tre autori già piuttosto affermati quali Heinrich Mann (1871-1950, fratello di Thomas Mann), Frank Wedekind (1864-1918) e Gustav Meyrink (1868-1932), e non manca di recensire *Betrachtung*, la prima opera pubblicata di Kafka ogni volta che ne ha l'opportunità. Sempre secondo Beicken, vi è un lento spostamento nell'attenzione che Brod rivolge all'opera dell'amico: sulle prime sottolinea la novità dello stile, la costruzione di realtà particolari, e soprattutto la grandezza della prosa kafkiana. Successivamente, però, l'attenzione di Brod si

⁸³ KAFKA, *Briefe an Felice*, op. cit., p. 300 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere*, op. cit., p. 290).

⁸⁴ HANS KOHN, *Prager Dichter* in "Selbstwehr", 20 dicembre 1912, Praga, citata in: JÜRGEN BORN, *Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1979, pp. 17-19.

⁸⁵ ALFRED EHRENSTEIN, *Franz Kafka, Betrachtung*, in "Berliner Tageblatt", 16 aprile 1913, Berlino, in: BORN, *Franz Kafka*, op. cit., pp. 28-29.

⁸⁶ PETER U. BEICKEN, *Franz Kafka: Eine kritische Einführung in die Forschung*, Fischer, Frankfurt am Main 1974.

sposta sempre più sui contenuti dei testi tanto che, nell'ottobre 1916, pubblica l'articolo *Unsere Literaten und die Gemeinschaft* nella rivista mensile ebraica di Martin Buber "Der Jude", in cui afferma che Kafka dipinge la condizione dell'ebreo moderno nel suo isolamento totale. Secondo Brod, Kafka vede in questo isolamento una colpa e costruisce il suo mondo narrativo attorno a essa. Questa lettura, del Kafka narratore del senso di colpa dell'ebreo di inizio Novecento, segnerà la ricezione dello scrittore praghese per molti anni.

Fino al 1924, i testi di Kafka vengono considerati "immagine" del proprio autore, con tutte le sue malinconie e solitudini, tanto che nel 1920 lo scrittore e traduttore Franz Blei (1871-1942) scrive un volumetto umoristico intitolato *Das große Bestiarium der deutschen Literatur* che descrive gli autori del tempo come animali esotici: in esso si legge: «Die Kafka ist eine sehr selten gesehene prachtvolle mondblaue Maus, die kein Fleisch frißt, sondern sich von bitteren Kräutern nährt. Ihr Anblick fasziniert, denn sie hat Menschengenossen». ⁸⁷ In questo esempio, vengono enfatizzati i due aspetti che caratterizzano l'opera di Kafka in quel periodo: il carattere enigmatico e fantastico delle sue storie e la sua esistenza da scrittore ebreo.

2.9. Kafka dopo il 1924

Nella seconda metà degli anni Venti, tutti i critici cominciano a domandarsi se le opere di Kafka debbano essere interpretate come testi simbolici, allegorici o parabolici. Il primo a discutere un elemento kafkiano che non fosse religioso (come in Brod) è Siegfried Kracauer (1889-1966), che nel 1926 sottolinea gli elementi fiabeschi in *Das Schloß*. ⁸⁸

Nel 1937 Max Brod dà alle stampe una biografia di Kafka in cui si amplifica ulteriormente l'aspetto ebraico e religioso. Nel 1929, però, Walter Muschg (1898-1965) pubblica un saggio intitolato *Über Franz Kafka* in cui definisce *Der Proceß* come una satira sul sistema della giustizia e *Das Schloß* un grido di aiuto di fronte

⁸⁷ FRANZ BLEI, *Das große Bestiarium der modernen Literatur*, Rowohlt, Berlin 1922, p. 42. "La Kafka (gioco di parole basato sul fatto che "kavka" significa "taccola", in lingua ceca) è un topo difficilissimo da vedere, magnifico e di colore azzurro come la luna, che non mangia carne, ma si nutre di erbe amare. Il suo sguardo affascina, perché ha occhi come quelli dell'uomo" (mia traduzione).

⁸⁸ SIEGFRIED KRACAUER, «*Das Schloß*»: Zu Franz Kafkas Nachlaß-Roman, in "Frankfurter Zeitung", 28 novembre 1926.

allo strapotere della burocrazia.⁸⁹ A questo punto si moltiplicano le letture di Kafka in chiave freudiana: il saggio di Muschg segna proprio l'inizio delle letture psicologiche e psicanalitiche.

Nel 1934, il giornalista, critico cinematografico e sceneggiatore Willy Haas (peraltro fondatore ed editore della rivista "Die literarische Welt"), in un discorso alla radio di Berlino in occasione del decimo anniversario della morte dello scrittore, riconosce la pena metafisica di *Der Proceß* e interpreta il Castello come il luogo della Misericordia, tuttavia ne parla in riferimento alla filosofia di Kierkegaard, e non più in senso religioso. Al contrario sottolinea lo scetticismo di Kafka da questo punto di vista, facendo risalire i motivi kafkiani a un mondo prebiblico. La religiosità è importante per Kafka, ma non certo l'Ebraismo.⁹⁰

A questa riflessione si ricollegherà la lettura di Kafka da parte di Walter Benjamin (1892-1940), che vede nell'opera dello scrittore praghese un mondo premoderno, e addirittura preistorico. I due testi di riferimento per quanto concerne la riflessione di Benjamin su Kafka sono la lezione radiofonica *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer* del 1931 e soprattutto il saggio *Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* del 1934.⁹¹ Entrambi i contributi di Benjamin avranno risonanza soltanto dopo la Seconda guerra mondiale, ma influenzeranno profondamente le "traiettorie" della critica. Secondo Benjamin, Kafka è un "costruttore di labirinti", dal momento che ostacola in continuazione l'interpretazione dei suoi testi. Rinnega inoltre la concezione propagandata da Brod. Benjamin nega la possibilità di interpretare i testi di Kafka tanto in chiave teologica quanto sotto l'aspetto psicanalitico: uno degli elementi più interessanti della sua opera sta nel ricorrere a un passato mitico, preistorico, e nell'introduzione del *Gestus*: per Kafka ci sono cose che non si possono cogliere con la lingua ma occorre un gesto, incomprensibile ai personaggi e anche all'autore stesso.

⁸⁹ WALTER MUSCHG, *Über Franz Kafka* (1929), in "Pamphlet" (1968), pp. 101-107, citato in: BEICKEN, *Franz Kafka*, op. cit., pp. 27-28.

⁹⁰ WILLY HAAS, *Über Franz Kafka*, in: -, *Gestalten der Zeit*, Kiepenheuer, Berlin 1930, p. 212.

⁹¹ WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, in: -, *Gesammelte Schriften, Band II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 676-682; -, *Franz Kafka*, in: -, *Gesammelte Schriften, Band I*, pp. 409-437.

Dalla riflessione benjaminiana deriveranno tante altre teorie di lettura dei testi kafkiani, tra cui quelle di Theodor W. Adorno (1903-1969), Gilles Deleuze (1925-1995) e Jacques Derrida (1930-2004).⁹²

Con la traduzione delle opere di Kafka in inglese, tra la metà degli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, la critica anglofona, soprattutto quella statunitense (in cui l'immagine di Kafka come autore ebreo era molto forte), rimane fedele all'interpretazione di Brod, ma si assiste di nuovo a una graduale diversificazione, com'era avvenuto in Europa. Se all'inizio si dà grande peso alle perdute origini ebraiche e al teatro yiddish, altri critici, tra cui Gershom Scholem (1897-1982), mettono in evidenza l'interesse di Kafka nei confronti del misticismo ebraico, della Torah e del Talmud.⁹³ Un altro filone porta al tema dell'antisemitismo nell'opera di Kafka, soprattutto sulla base del concetto di *Volk* ebraico e sulle differenze tra ebrei orientali ed ebrei occidentali. Per tutto il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, la lettura prevalente è ancora quella del Kafka scrittore ebreo.

Una prima, piccola svolta avviene nel 1955, quando uno dei traduttori dei racconti di Kafka, Clement Greenberg (1909-1994), pubblica un saggio intitolato *The Jewishness of Franz Kafka* in cui mette in discussione la pratica di dover a tutti i costi associare l'opera di Kafka al suo background religioso. A dire di Greenberg, i testi di Kafka «escludono i problemi morali e le scelte morali».⁹⁴ In quell'ambito nasce una disputa con il critico britannico di Cambridge Frank Raymond Leavis (1895-1978), che legge l'opera kafkiana come un'opera intrisa di principi morali, che ha sempre qualcosa da insegnare.

Parallelamente alle riflessioni nel mondo anglofono, Kafka anima il dibattito letterario anche in Francia, soprattutto grazie ai due più importanti esponenti dell'Esistenzialismo: Albert Camus (1913-1960) e Jean-Paul Sartre (1905-1980). La concezione dell'opera del praghese da parte dei due autori francesi non può essere più differente dalle precedenti: per Camus e Sartre, Kafka dipinge l'assurdità del nostro mondo, la morte di Dio, il vuoto esistenziale.

⁹² A tal proposito si veda DETLEF KREMER, *Kafka, die Erotik des Schreibens*, Athenäum, Frankfurt am Main 1989, p. 340.

⁹³ DAVID BIALE, *A Letter from Gershom Scholem to Zalman Schocken, 1937*, in: -, *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter History*, Harvard University Press, Cambridge MA 1979, p. 32.

⁹⁴ CLEMENT GREENBERG, citato in JEAN-MICHEL RABATÉ, *Universalism and its Limits – the Reasons of the Absurd* in: -, *Crimes of the Future: Theory and its Global Reproduction*, Bloomsbury, New York/London 2014, p. 172.

È proprio dopo la Seconda guerra mondiale che Kafka diventa un autore conosciuto in tutto il mondo: tra i maggiori artefici del suo successo ci sono gli intellettuali che hanno abbandonato la Germania e, più in generale, l'Europa sottomessa da Hitler, intellettuali che avevano conosciuto Kafka prima del conflitto, o negli anni Trenta e Quaranta. L'immagine ricorrente è cambiata: ora Franz Kafka è il tipico autore modernista.

2.10. I lettori di Kafka e il “kafkiano”

Parlando della ricezione di Kafka, abbiamo finora citato le più eminenti voci della critica letteraria. Tuttavia, trovo che uno dei testi più interessanti e innovativi per circoscrivere la portata e il significato dell'aggettivo “kafkiano” sia il saggio *Kafka's Cognitive Realism* della ricercatrice dell'Università di Oxford nel campo delle scienze cognitive e delle cosiddette *medical humanities* Emily T. Troscianko⁹⁵ la quale, pur dall'esterno delle scienze letterarie, si propone di capire quali siano gli elementi che, nella prosa di Kafka, contribuiscono a creare l'atmosfera da cui deriva la definizione di “kafkiano”. Uno dei meriti del lavoro di Troscianko sta anche nel tentare di ricostruire la reazione del lettore “tipo” di Kafka.

Un'osservazione attenta dell'opera di Kafka indica un problema di fondo: in che modo i suoi testi “guidano” la lettura? Il fenomeno si riscontra già fin dalle prime recensioni apparse negli anni Dieci del Novecento. Dalla lettura dei testi, soprattutto in ambito scolastico e accademico, emerge quasi costantemente una sensazione: quella di non aver colto qualcosa di fondamentale. Senz'altro tale impressione è legata anche all'etichetta che quasi un secolo di critica letteraria ha “appiccicato” addosso all'autore praghese: quella di possedere il dono della profezia. Tuttavia l'incertezza deriva soprattutto da un elemento insito nella sua scrittura: la semplicità. Si tratta di un aspetto della prosa di Kafka che era già stato evidenziato dalla critica negli anni Venti, soprattutto per merito di Manfred Sturmann che, nel 1926, quindi appena due anni dopo la morte dell'autore, scrive in un articolo pubblicato sulla “Königsberger Hartung'sche Zeitung”: «*Er [Kafka] ist der Sinfoniker der Prosa. Seine Sätze sind klar wie Bachsche Fugen. Sie sind mit goldenen Bändern des Klanges*

⁹⁵ EMILY T. TROSCIANKO, *Kafka's Cognitive Realism*, Routledge, New York 2014. Si veda anche EMILY T. TROSCIANKO, *Reading Kafka*, in: CAROLIN DUTTLINGER, *Franz Kafka in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 283-292.

ineinandergebunden. Seine Einfachheit tönt».⁹⁶ Un anno dopo, scrivendo di *Das Schloß*, dalle pagine dello stesso giornale, Sturmman ribadisce il suo pensiero:

Wer seine Bücher [...] bewundert und geliebt hatte, wem seine blühenden Einfachheiten der Sprache unvergeßlich eingeprägt waren, der mochte wohl in diesen Kurzgeschichten, diesen seltsam ruhigen, doch von verhaltener Leidenschaft durchzitterten Aufzeichnungen die farbige gläubige Welt des Genius erschaut haben.

Chi ha ammirato e amato i suoi libri, [...], coloro che sono stati indimenticabilmente colpiti dalla florida semplicità della lingua, certo avranno intravisto in questi racconti brevi, in queste note stranamente tranquille ma frementi di contegnosa passione, il devoto e colorato mondo del genio.⁹⁷

La semplicità, tuttavia – continua Troscianko – non è una “normale” semplicità, ma accenna senza sosta a dettagli o a oggetti complessi che però non descrive. Un esempio indicativo è rappresentato dal più breve degli scritti di Kafka: *Die Bäume* (tradotto in italiano con il titolo *Gli alberi*) del 1907:

Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.

Giacché siamo come tronchi d'albero sulla neve. In apparenza essi giacciono semplicemente e una spintarella dovrebbe essere sufficiente a smuoverli. No,

⁹⁶ MANFRED STURMANN, *Der Dichter Franz Kafka. Notizen zu seinem Nachlaßroman*, in “Königsberger Hartung’sche Zeitung”, 28 luglio 1926, cit. in: JÜRGEN BORN, *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, Fischer, Frankfurt am Main 1983, p. 121. “Egli è il sinfonista della prosa. Le sue frasi sono limpide come fughe di Bach. Intrecciate con sonori nastri d’oro. La sua semplicità risuona” (mia traduzione).

⁹⁷ MANFRED STURMANN, *Ein Romanfragment Franz Kafkas*, in “Königsberger Hartung’sche Zeitung”, 24 luglio 1927, cit. in: JÜRGEN BORN, *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, op. cit., pp. 172-173.

non è possibile, perché sono attaccati saldamente al suolo. Ma, guarda, anche ciò è solo apparenza.⁹⁸

Una delle osservazioni più recenti della critica, legate a queste complessità all'interno di sistemi contrassegnati dall'estrema semplicità hanno indicato che Kafka effettua un passaggio da uno stile di descrizione realista a un altro stile modernista: la precisione della scrittura, priva dell'eccesso di dettagli descrittivi che contraddistingueva il modernismo ottocentesco, arriva a «sottoporre al lettore il paradosso di contorni estremamente precisi in assenza delle altrettanto precise qualità a cui l'aveva preparato il canone realista».⁹⁹ La semplicità della lingua potrebbe addirittura far pensare che l'autore voglia "ingannarci" creando in noi un'aspettativa realista per poi presentarci qualcosa di più complesso.¹⁰⁰

La percezione ricorrente, dunque, avverte la presenza di contraddizioni interne, che spiegherebbe, per esempio, le posizioni di Heinz Politzer in *Parable and Paradox* e il concetto di «*gleitendes Paradox*» formulato da Gerhard Neumann.¹⁰¹ Sembra proprio che siano queste dualità in contrasto tra loro a determinare l'elemento che Kafka ha donato alla letteratura mondiale e all'immaginario collettivo: il concetto di "kafkiano".

Per approfondire la natura dell'aggettivo, occorre specificare che il tratto comune ai suoi utilizzi sta nell'unione di un elemento di imposizione e forzatura con un altro elemento inquietante, o difficile da comprendere nonostante il violento impulso a volerlo comprendere.¹⁰² Il termine "kafkiano", in realtà, ha ormai travalicato i confini del mondo letterario per fare il suo ingresso anche nel concretissimo mondo della burocrazia. Tanto che oggi non c'è quasi nemmeno più bisogno di leggere Kafka per comprendere il significato di una situazione "kafkiana", in qualunque sfera dell'esistenza essa si inquadri.

⁹⁸ FRANZ KAFKA, *Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, p. 35 (traduzione italiana di Giulio Raio in: -, *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Newton Compton, Roma 2010, p. 496).

⁹⁹ RUTH A. BERMAN, *Producing the Reader: Kafka and the Modernist Organization of Reception*, in "Newsletter of the Kafka Society of America" 6 (1982), pp. 14-18. Mia traduzione.

¹⁰⁰ A tale scopo si veda STEPHEN D. DOWDEN, *Sympathy for the Abyss: A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Niemeyer, Tübingen 1986.

¹⁰¹ HEINZ POLITZER, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca 1962; GERHARD NEUMANN, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas "Gleitendes Paradox"*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 42 (1968), pp.702-744.

¹⁰² TROSCIANKO, *Kafka's Cognitive Realism*, op. cit., pp. 35-36.

Il grande successo dell'immagine relativa al "kafkiano" impone un'analisi approfondita delle esperienze che i testi di Franz Kafka producono, a cominciare dalla loro lettura. Troscianko ritiene che gli sforzi di attribuire significati agli scritti di Kafka, pur senza riconoscere il percorso di tale attribuzione, si possano suddividere in tre filoni:

2.10.1. La prospettiva narrativa. La scelta di risolvere problema della prospettiva narrativa è un tentativo che prende di petto senza mezzi termini il "fenomeno Kafka". Uno dei più illustri studiosi di Franz Kafka, Friedrich Beissner, ha coniato il termine *Einsinnigkeit* (che possiamo tradurre come «prospettiva monopolizzata») per definire la conseguenza più evidente della prosa di Kafka sul lettore: quest'ultimo sa e vede né più né meno di quanto vede e sa il protagonista, dal momento che il narratore vede e sa altrettanto. Secondo Beissner, in *Der Proceß* e in *Das Schloß*, narratore e protagonista sono una sola entità: il lettore avverte un senso di ineluttabilità, un «fascino magico esercitato da eventi totalizzanti e apparentemente assurdi, il che produce lo spesso citato effetto di oppressione». ¹⁰³

In realtà, il rapporto tra protagonista e narrazione è più complesso di un semplice rapporto di totale identità: a farlo notare è Ritchie Robertson: secondo cui, soprattutto in riferimento a *Die Verwandlung*, «Kafka's achievement as a narrator, here and elsewhere, is to make the reader share intimately in the hero's feelings, despite having superior knowledge». ¹⁰⁴ In pratica, il lettore comprende la situazione del personaggio da una posizione di vantaggio, data da una conoscenza della situazione stessa che è maggiore rispetto a quella del personaggio.

2.10.2. La prospettiva freudiana. Le opere di Kafka si prestano anche a una lettura psicologica, in particolare freudiana, basti pensare a *Das Urteil* o a *Ein Landarzt*, in cui il tema del sogno fa da mediatore tra considerazioni sul testo e il problema della risposta da parte del lettore. Nel suo saggio *Kafka's Expanded Metaphors: A Freudian Approach to Ein Landarzt*, per esempio, Edward Timms fa notare che il breve racconto è uno dei più "onirici" e la carica surreale delle sue immagini

¹⁰³ FRIEDRICH BEISSNER, *Der Erzähler Franz Kafka: Ein Vortrag*, Kohlhammer, Stuttgart 1952, pp. 40-42.

¹⁰⁴ RITCHIE ROBERTSON, *Kafka: Judaism, Politics and Literature*, Clarendon, Oxford 1985, p. 75. "L'impresa di Kafka narratore, qui e in altri scritti, è quella di spingere il lettore a condividere intimamente il vissuto del protagonista, pur avendo una conoscenza superiore" (mia traduzione).

rappresenta spesso una vera e propria sfida alla comprensione. La soluzione di Timms è quella di sottrarre il sogno dalla sfera dell'incoerenza narrativa che, senza Freud, lo caratterizzerebbe.

Una delle interpretazioni più interessanti del concetto di "kafkiano" è quella che viene dalla cosiddetta *reader response theory*: Richard Murphy¹⁰⁵ legge i testi di Kafka sulla base delle osservazioni di Wolfgang Iser,¹⁰⁶ per il quale l'amplificazione dell'indeterminatezza del testo porta al cambiamento del rapporto tra quest'ultimo e il lettore, tanto che per Murphy il testo stesso «*resists closure but simultaneously attracts undending semantic determinations and interpretations by the reader*».¹⁰⁷

Anche James Phelan, in riferimento alla lettura di *Das Urteil*, riprende la teoria di Iser per cui i testi sono pieni di "spazi vuoti" che il lettore deve riempire,¹⁰⁸ ma fa presente anche che, nell'opera kafkiana, vi sono tipi diversi di spazi vuoti, che si differenziano per il loro grado di "resistenza" al riempimento, al punto che alcuni non possono proprio essere riempiti: uno tra questi è appunto la trasformazione notturna di Gregor, un altro il nesso tra la condanna pronunciata dal padre di Georg e la resa immediata di quest'ultimo al giudizio paterno. Secondo Phelan, uno dei mezzi più rilevanti del "kafkiano" sta nel fatto che, per usare le parole del critico, Kafka «ha fatto una scoperta eccezionale: il modo per avvolgere con un importante vuoto interpretativo il climax della narrazione amplificando, anziché ridurre, l'esperienza interpretativa, etica ed estetica di un pubblico di lettori».¹⁰⁹ La dualità del kafkiano, fatta di impulso e di inquietudine, trae origine dall'apparente semplicità e dagli «spazi vuoti» della narrazione.

¹⁰⁵ RICHARD MURPHY, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

¹⁰⁶ Principale esponente della Scuola di Costanza e tra i padri della cosiddetta "Teoria della ricezione" insieme a Hans Robert Jauß (1921-1997), l'anglista Wolfgang Iser (1926-2007) ha indagato sul rapporto tra testo e lettore. Si vedano: WOLFGANG ISER, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheiten als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag, Konstanz 1970; -, *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Fink, München 1972; -, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976.

¹⁰⁷ Ivi, p. 199. "resiste alla chiusura ma allo stesso tempo attrae un'infinità di determinazioni e di interpretazioni semantiche da parte del lettore" (mia traduzione).

¹⁰⁸ JAMES PHELAN, *Progression, Speed and Judgement in "Das Urteil"*, in: JAKOB LOTHE, BEATRICE SANDBERG, RONALD SPEIRS (a cura di), *Franz Kafka: Narration, Rhetoric, and Reading*, Ohio State University Press, Columbus 2011, pp. 22-39.

¹⁰⁹ Ivi, p. 29. La traduzione è mia.

L'affinità del kafkiano all'atteggiamento del "non voler mostrare" sembra del tutto confermata dalla seguente lettera che Kafka invia alla casa editrice di Kurt Wolff il 25 ottobre 1915, alla vigilia della prima pubblicazione libraria di *Die Verwandlung*:

Sehr geehrter Herr!

Sie schrieben letztthin, daß Ottomar Starke ein Titelblatt zur Verwandlung zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen, allerdings soweit ich den Künstler aus »Napoleon « kenne, wahrscheinlich sehr überflüssigen Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden. Bestellt eine solche Absicht nicht und wird meine Bitte also lächerlich - desto besser. Für die Vermittlung und Bekräftigung meiner Bitte wäre ich Ihnen sehr dankbar. Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offensteht.

Sämtliche Korrekturen sowie die Besprechungen haben Sie wohl schon bekommen.

Mit besten Grüßen Ihr ergebener

Franz Kafka

Egregio Signore!

Lei mi ha scritto ultimamente che Ottomar Starke disegnerà un frontespizio per *La metamorfosi*. Ora ho provato un piccolo spavento, probabilmente molto superfluo in quanto conosco questo artista dal *Napoleone*. Siccome Starke fa illustrazioni concrete, mi è passato per la mente che voglia disegnare magari l'insetto stesso. Questo no, per carità, questo no! Non vorrei limitare il campo della sua competenza ma rivolgere soltanto una preghiera perché naturalmente io conosco meglio il racconto. Non lo si può far vedere neanche da lontano. Se questa intenzione non c'è e quindi la mia preghiera diventa ridicola, tanto meglio.

A Lei sarei grato se volesse trasmettere e sostenere il mio desiderio. Se mi fosse lecito fare a mia volta proposte per un'illustrazione sceglierei scene come: i genitori e il procuratore davanti alla porta chiusa, o, meglio ancora, i genitori e la sorella nella stanza illuminata, mentre la porta che dà nella camera attigua, tutta buia, rimane aperta.

Avrà ricevuto, spero, tutte le bozze e le recensioni.

Con i migliori saluti Suo dev.

Franz Kafka¹¹⁰

2.10.3. Leggere Kafka psicologicamente. L'analisi degli approcci critici è partita dall'interrogativo: cosa, nella lettura di Kafka, ci fa sentire in questo modo? Negli ultimi decenni, fatto forse poco conosciuto agli studiosi di letteratura, anche le scienze cognitive si sono occupate del problema del "kafkiano", in particolare la psicologia sperimentale, le neuroscienze cognitive, la linguistica cognitiva e la filosofia della mente. I primi studi risalgono in realtà alla fine degli anni Settanta, con un articolo di Christine W. Sizemore¹¹¹ la quale, in merito ai due elementi che compongono il "kafkiano", osserva: «*One of the most fascinating and yet discomfoting aspects of Franz Kafka's fiction lies in its attack on the reader's sense of reality. Kafka's work reflects simultaneously a realistic and yet a dreamlike situation*». ¹¹² Secondo Sizemore, gli improvvisi passaggi dal realistico al non realistico, passaggi – si badi bene – mai accompagnati da una modulazione del tono narrativo, che resta sempre altamente oggettivo, rende complessa la lettura e il "disagio" che ne deriva aumenta mentre «rimangono le due interpretazioni inconciliabili della realtà».

Il disagio di cui parla Christine W. Sizemore rappresenta un esempio di dissonanza cognitiva: il padre della teoria, Leon Festinger, nella seconda metà degli anni Cinquanta affermò che la dissonanza cognitiva è il disagio che avvertiamo quando ci

¹¹⁰ KAFKA, *Briefe 1902-1924*, op. cit., p. (traduzione italiana di Ervino Pocar e Anita Rho in: -, *Epistolario*, op.cit., pp. 160-161).

¹¹¹ CHRISTINE SIZEMORE, *Anxiety in Kafka: A Function of Cognitive Dissonance*, in "Journal of Modern Literature" 6 (1977), pp. 380-388.

¹¹² Ivi, p. 380. "Uno degli aspetti più affascinanti e al tempo stesso inquietanti della narrativa di Franz Kafka sta nel suo attacco al senso della realtà del lettore. L'opera di Kafka riflette una situazione realistica ma onirica al contempo" (mia traduzione).

ritroviamo di fronte, nello stesso istante, a due opinioni in conflitto tra loro, al che la nostra reazione tipica è duplice: rivedere l'opinione che abbiamo avuto per prima oppure razionalizzare in qualche modo la seconda. Queste due strategie "di liberazione" vengono meno nei testi di Kafka come *Der Proceß* e *Die Verwandlung*, e a esse si accompagna la tipica strategia kafkiana di alludere al fatto che l'intera vicenda non sia altro che un sogno per poi far capire a chiare lettere che, pur essendo un sogno, non è un sogno da cui ci si potrà risvegliare. La teoria di lettura psicologica di Kafka offerta da Christine Sizemore tenta di illustrare le fasi che il lettore attraversa quando legge le opere kafkiane: esse sono le stesse che ogni essere umano attraversa quando si trova a fare i conti con importanti cambiamenti, con la malattia o con la morte.¹¹³

Qualche decennio dopo, le ricerche di Troscianko hanno cercato di creare ipotesi su come possa essere l'esperienza di leggere Kafka per veri lettori in base alle connessioni che determinate caratteristiche del testo stabiliscono con alcuni lati ben precisi della mente dei lettori, scoprendo una notevole corrispondenza tra il modo in cui i testi kafkiani attivano le aree chiave deputate alla vista e alle emozioni e quello in cui le attuali neuroscienze intendono tali facoltà in modalità operativa. La corrispondenza indica una forma di "realismo cognitivo" e potrebbe essere responsabile di alcune delle caratteristiche più "cogenti" della narrativa di Kafka e anche le sue qualità più "inquietanti", dato che in entrambi i casi le nostre intuizioni da psicologi dilettanti ci dicono che la nostra mente funziona in un altro modo, come se fosse separabile dal corpo. Questo tipo di indagine può dunque rappresentare un primo passo nella spiegazione dei dualismi di risposta che caratterizzano e che contraddistinguono la lettura di Kafka.

Troscianko ha effettuato anche altri esperimenti sui testi di Kafka, per cercare di capire, per esempio, come reagiscono ad alcuni testi altri lettori non esperti. La studiosa ha chiesto infatti ad alcuni lettori di leggere il paragrafo iniziale di *Das Schloß* in traduzione inglese. Sebbene il testo indicasse chiaramente: «*of the castle hill there was nothing to be seen, not even the faintest gleam of light hinted at the great castle*», più del 50 per cento degli 81 lettori era in grado di disegnare il castello con un discreto livello di dettagli.¹¹⁴ Circa il 10 per cento, inoltre, si rendeva conto del

¹¹³ Ivi, p. 388.

¹¹⁴ TROSCIANKO, *Kafka's Cognitive Realism*, op. cit., pp. 220-221.

fatto di aver immaginato ciò che era stato descritto come invisibile. A prescindere dalle implicazioni neuroscientifiche dell'esperimento, tutto ciò indica senza alcun dubbio la strana capacità della prosa kafkiana di spingerci a immaginare in maniera articolata ma inquietante oggetti che l'autore non ha neanche il bisogno di descrivere. Inoltre, gli esperimenti scientifici confermano la lettura dei critici. Tra questi, un risultato curioso ha visto i lettori che ottenevano valori molto bassi in relazione alla capacità di costruzione di immagini mentali, riferire complesse esperienze di immaginazione dopo la lettura del breve racconto *Schakale und Araber* del 1917, incentrato sull'esperienza di un viaggiatore europeo nel deserto.¹¹⁵ Un ulteriore utilizzo dei testi di Kafka per le ricerche empiriche sulla mente umana è coinciso con un esperimento in cui ad alcuni soggetti è stato chiesto prima di leggere *Ein Landarzt*, poi di effettuare un test consistente nel riconoscimento di lunghe sequenze di lettere.¹¹⁶ Il gruppo che aveva letto *Ein Landarzt* otteneva risultati migliori rispetto a un gruppo di controllo che aveva letto un racconto semplice, e costruito in modo da non avere alcun elemento "kafkiano", intitolato *A Country Dentist* (la traduzione inglese di *Ein Landarzt* si intitola *A Country Doctor*). I ricercatori hanno interpretato questo risultato sostenendo che la "minaccia" alle strutture cognitive del significato portata dal racconto di Kafka accresceva la motivazione dei partecipanti allo studio e la loro capacità di mantenere l'attenzione sul significato mediante il riconoscimento di schemi ricorrenti. Questi esperimenti aprono la strada a future esplorazioni delle potenzialità degli scritti di Kafka allo scopo di rivelare aspetti particolari della mente umana.

L'approccio di Troscianko è interessante perché fa riflettere sulla possibilità di analizzare, più che *le modalità* di lettura di Kafka, i *risultati* della lettura di Kafka.

¹¹⁵ EMILY T. TROSCIANKO, *Reading Imaginatively: The Imagination in Cognitive Science and Cognitive Literary Studies*, in: MICHAEL BURKE, EMILY T. TROSCIANKO (a cura di), *Explorations in Cognitive Literary Science, special issue*, in "Journal of Literary Semantics" 42 (2013), pp. 181-198.

¹¹⁶ TRAVIS PROULX, STEVEN J. HEINE, *Connections from Kafka: Exposure to Meaning Threats Improves Implicit Learning of Artificial Grammar*, in "Psychological Science" 20 (2009), pp. 1125-1131.

Sulle spalle del gigante: i “kafkiani” dopo Kafka

Non credo sia possibile concludere un tentativo di rappresentazione di ciò che Kafka e – come abbiamo visto nel capitolo precedente – il “kafkiano” hanno significato per la letteratura tedesca e del mondo intero senza illustrare in breve le “traduzioni” della sua opera in tutti i campi della produzione artistica. Tra i lavori che si sono occupati della questione, ho ritenuto opportuno prendere in considerazione specialmente il breve saggio di Dora Osborne dedicato alle trasposizioni cinematografiche delle opere dell’autore praghese pubblicato nel volume dedicato a Kafka e curato da Carolin Duttlinger,¹ il saggio di Michelle Woods *Kafka Translated*,² il recentissimo volume curato da Iris Bruce, docente della McMaster University di Hamilton, in Canada, e Mark H. Gelber, docente e direttore del Centro di studi austriaci e tedeschi all’Università Ben Gurion di Be’er Sheva, in Israele, intitolato *Kafka After Kafka*,³ che ospita i contributi di una conferenza dal medesimo titolo, tenutasi a Be’er Sheva nel 2015. Infine, altri due punti di riferimento importanti per una panoramica delle influenze di Kafka sulla letteratura successiva sono costituiti senz’altro dal volume del 1989 *After Kafka*, di Shimon Sandbank⁴, docente di Letterature comparate all’Università ebraica di Gerusalemme, e dal saggio di Joseph P. Strelka *Kafkaesque Elements in Kafka’s Novels and in Contemporary Narrative Prose*, del 1985.⁵

¹ DORA OSBORNE, *Film Adaptations*, in: CAROLIN DUTTLINGER (a cura di), *Franz Kafka in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 310-317. Carolin Duttlinger è professore associato di Lingua tedesca presso l’Università di Oxford, Fellow del Wadham College e co-direttrice dell’Oxford Kafka Research Center. Dora Osborne è docente a contratto di Lingua tedesca all’Università di St. Andrews. Nel 2013 ha pubblicato il volume *Traces of Trauma in W.G. Sebald and Christoph Ransmayr* e nel 2015 ha curato l’*Edinburgh German Yearbook* 9. Uno dei principali ambiti della sua ricerca è la memoria.

² MICHELLE WOODS, *Kafka Translated: How Translators Have Shaped our Reading of Kafka*, Bloomsbury, New York/London 2014.

³ IRIS BRUCE, MARK H. GELBER (a cura di), *Kafka After Kafka. Dialogical Engagement with His Works from the Holocaust to Postmodernism*, Camden House, Rochester/New York 2019.

⁴ SHIMON SANDBANK, *After Kafka: The Influence of Kafka’s Fiction*, University of Georgia Press, Athens 1989.

⁵ JOSEPH P. STRELKA, *Kafkaesque Elements in Kafka’s Novels and in Contemporary Narrative Prose*, in: BARBARA ELLING, *Kafka-Studien*, Peter Lang, New York/Bern/Frankfurt am Main 1985, pp. 169-182.

3.1. Kafka sullo schermo

Prima di analizzare le influenze letterarie esercitate da Kafka sulle generazioni successive di scrittori, vorrei aprire una parentesi sulle opere cinematografiche e televisive che a Kafka, direttamente o indirettamente, si sono ispirate.⁶

Gli studi sulla biografia dell'autore praghese hanno indicato un suo rapporto piuttosto combattuto con i cosiddetti "media visivi". Sappiamo con certezza che amava andare al cinema e che le tecniche di narrazione cinematografiche hanno sicuramente contribuito alla maturazione del suo stile di scrittura.⁷ Per contro sappiamo anche che Kafka odiava presentare immagini chiare degli oggetti che descriveva (ne è prova la lettera, che citeremo nel capitolo successivo, del 25 ottobre 1915 a Kurt Wolff, alla vigilia della prima pubblicazione in volume di *Die Verwandlung*), il che è un atteggiamento coerente con le teorie di Iser e con la dualità tipica del "kafkiano", come abbiamo visto nel paragrafo dedicato a quest'ultimo tema.

Lo stesso Walter Benjamin afferma: «*Dann erst wird man mit Sicherheit erkennen, daß Kafkas ganzes Werk einen Kodex von Gesten darstellt*»⁸ e anche Theodor Adorno enfatizza l'affinità tra l'opera di Kafka e il cinema muto. Proprio per questo sono stati numerosi i registi che hanno deciso di confrontarsi con possibili adattamenti dei testi kafkiani: di questi tentativi pochi sono degni di nota, e quei pochi hanno suscitato risposte molto differenti tra loro, anche per la frequente tendenza delle opere di spingersi quasi al limite del rappresentabile.

L'adattamento può essere sempre considerato come un'attività molto affine alla traduzione, quella che Jakobson chiamava "traduzione intersemiotica", cioè tra sistemi di segni diversi, quali sono la lingua e il cinema. Uno dei problemi che tutto ciò implica è quanta "vicinanza" all'originale mantenere e, soprattutto, quali "sacrifici" operare (impresa che, tornando ancora a Jakobson, dipende dal concetto di "dominante"⁹ del testo originale).

⁶ Sullo stesso tema si veda FRANCESCO BURZACCA, *Hollywood Kafka. Quando lo scrittore diventa un eroe*, in: SAMPAOLO, *Kafka: ibridismi*, op. cit., pp. 171-184.

⁷ Si veda a tal proposito il volume di HANNS ZISCHLER, *Kafka geht ins Kino*, Galiani Berlin, Berlin 2017.

⁸ WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: -, *Gesammelte Schriften II/2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 409-438. La citazione è a p. 418.

⁹ Per approfondire si vedano ROMAN JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation*, in: KRYSZYNA POMORSKA, STEPHEN RUDY, *Language in Literature*, Belknap Press, Cambridge 1987 e BRUNO OSIMO, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano 2010.

Una riflessione intelligente sulle relazioni tra testi letterari e adattamenti cinematografici è quella del teorico della traduzione Lawrence Venuti,¹⁰ il quale rileva che da sempre gli adattamenti sono sempre stati descritti e valutati sulla base della loro adeguatezza nei confronti del testo letterario, e quindi considerate inferiori, tanto più rispetto a testi importanti del canone letterario, quali *Der Proceß*. Nel tempo, la critica cinematografica ha cominciato a osservare gli adattamenti come una forma di intertestualità obbligata a “trasformare” il testo letterario e pretesto utile per una lettura ermeneutica di quest’ultimo, ma sempre mettendo in primo piano l’opera cinematografica rispetto a quella letteraria. Venuti sostiene che, nel caso degli adattamenti, occorra pensare alla categoria che lo studioso definisce degli «interpretanti», cioè i meccanismi formali o tematici con cui non solo il regista, ma anche i critici e gli spettatori reinterpretono il testo letterario d’origine. L’atteggiamento di Venuti non è quindi quello di “criticare” l’adattamento, ma di “interrogarlo”, insieme al testo letterario da cui è ispirato, e per articolare questa sua teoria scrive:

The interpretants deployed in a film adaptation may be complementary, mutually reinforcing an overall interpretation inscribed in the prior materials, or disjunctive, resulting in opposing and even contradictory interpretations that may in turn be perceived differently by different audiences

Gli interpretanti presenti in un adattamento filmico potrebbero essere complementari e rafforzare a vicenda un’interpretazione generale insita nei materiali originari, oppure una disgiuntiva, che porta a interpretazioni in opposizione, e persino in contraddizione reciproca, che a loro volta potrebbero essere percepite diversamente da pubblici differenti.¹¹

Secondo Venuti, invece di indicare i difetti, il critico e lo spettatore dovrebbero analizzare gli “spostamenti” di forma, tono e significato realizzati dal regista, oltre alla propria reazione da lettori/spettatori.

¹⁰ LAWRENCE VENUTI, *Adaption, Translation, Critique*, in “Journal of Visual Culture” 6 (2007), pp. 25-43.

¹¹ VENUTI, *Adaption, Translation, Critique*, op. cit., p. 35 (mia traduzione).

Gli adattamenti, in realtà, sono molto pochi, tuttavia molti film testimoniano innegabili o esplicite influenze, si pensi ai lavori del regista ceco Jan Švankmajer e agli americani Stephen e Timothy Quay (i famosi “Quay Brothers”), o anche alla celebre commedia di Martin Scorsese *Fuori orario* (*After Hours*, 1985), la quale contiene un diretto riferimento alla parabola kafkiana *Vor dem Gesetz*.

The Trial di David Jones, del 1993, è senz'altro un adattamento molto fedele di *Der Proceß*, che ben poco aggiunge al testo kafkiano. Tutt'altro discorso vale invece per il film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet *Klassenverhältnisse*, del 1984,¹² che rappresenta un adattamento molto rivisitato di *Der Verschollene*. In realtà, l'intervento riguarda soltanto un aspetto molto preciso del testo di Kafka, ovvero i ruoli sociali e le strutture del potere indicate dal titolo. Il film viene girato ad Amburgo e sembra eliminare del tutto le descrizioni che Kafka fa di New York, per prendere in esame invece la recitazione e il “gesto”. Questa tendenza sembra aver preso piede, al punto che molti registi, successivamente, hanno scelto di adattare i testi kafkiani per proporre delle riflessioni e delle critiche sul mezzo filmico e sulla tradizione cinematografica del Novecento.

3.1.1. The Trial di Orson Welles. Il primo adattamento di un testo kafkiano degno di nota è senza meno quello di *Der Proceß* in *The Trial* (1962) di Orson Welles, un'opera memorabile tanto per la storia del cinema quanto per la ricezione di Kafka in generale.

Orson Welles si era fatto notare per la prima volta nel 1941, con il film *Citizen Kane* (*Quarto potere*), in cui aveva ripreso molti elementi in contrasto con la tradizione del teatro naturalista del periodo, riallacciandosi anche alla tradizione cinematografica dell'Espressionismo tedesco. In un'intervista rilasciata nello stesso anno di uscita del film nelle sale, Orson Welles aveva dichiarato:

It's a film inspired by the book, in which my collaborator and partner is Kafka.
That may sound like a pompous thing to say, but I'm afraid that it does remain a
Welles film and although I have tried to be faithful to what I take to be the spirit of

¹² Per approfondire si veda ENRICO CAROCCI, *Per un cinema minore. «Rapporti di classe»*, in: SAMPALO, *Kafka: ibridismi*, op. cit., pp. 155-169.

Kafka, the novel was written in the early twenties, and this is now 1962, and we've made the film in 1962, and I've tried to make it my film because I think that it will have more validity if it's mine.

È un film ispirato al libro, in cui il mio assistente e socio è Kafka. Potrebbe sembrare una cosa un po' presuntuosa da dire, ma temo che rimarrà un film di Welles e pur avendo tentato di essere fedele a quello che ritengo essere lo spirito di Kafka, il romanzo è stato scritto nei primi anni Venti, mentre ora siamo nel 1962, e il film lo abbiamo fatto nel 1962, e io ho tentato di farlo diventare un mio film perché credo che abbia più peso come mio film.¹³

Nel *Processo* di Welles, i personaggi e le vicende restano quelle dell'originale, ma sullo sfondo c'è la Guerra fredda e l'atmosfera del romanzo si tinge di noir, tra computer e allusioni alla guerra nucleare. Un'altra variabile "alterata" rispetto all'originale sta nel fatto che *The Trial* è palesemente un film girato dopo Auschwitz, in cui compaiono prigionieri con cartellini attorno al collo su cui si legge un numero e Josef K. (interpretato da Anthony Perkins) viene "giustiziato" in una sorta di campo provvisorio vuoto. In *The Trial*, addirittura Josef K. si rifiuta di prendere il coltello che i suoi due carnefici gli porgono perché si tolga la vita da sé e cerca di scagliare verso di loro i candelotti di dinamite accesi che quelli, alla fine, gli lanciano. Per Orson Welles, il *Processo* non può che terminare così.

Orson Welles rilegge vari aspetti, tra cui quello dell'umorismo, che nel film è sempre oscuro e quasi paranoide, in contrasto con quello sottile di Kafka. L'importanza di *The Trial* è senz'altro quello di indicare una lettura di Kafka all'indomani della Seconda guerra mondiale.

La modifica più rilevante del regista al testo originale, più volte contestata dai critici, consiste nel "riposizionamento" della parabola raccontata dal prete, *Vor dem Gesetz*, che Welles sfrutta come "cornice" al proprio progetto narrativo. Diciotto illustrazioni accompagnano il racconto della storia da parte di Welles, voce fuori campo, una

¹³ Wellesnet.com, *Orson Welles on "The Trial"*, <https://www.wellesnet.com/trial%20bbc%20interview.htm>, ultima consultazione 2 agosto 2019. La traduzione è mia.

dopo l'altra, come diapositive. La voce e lo stacco su Anthony Perkins che dorme ci dicono che è tutto un sogno del protagonista.

La scelta di anteporre *Vor dem Gesetz* al resto del romanzo costituisce comunque un tentativo di razionalizzazione, un intervento "manipolatorio" del regista allo scopo di mitigare il carattere enigmatico del testo. In realtà Orson Welles non sembra mai, da "traduttore cinematografico", interessato a riportare sullo schermo la lingua kafkiana, quanto a sottomettere quest'ultima alla sua "sintassi filmica". Ma il regista lo dichiara apertamente quando, durante un'intervista, gli chiedono se non si senta in difficoltà a modificare un capolavoro:

Not at all, because film is quite a different medium. Film should not be a fully illustrated, all talking, all moving version of a printed work, but should be itself, a thing of itself. [...] So no, I have no compunction about changing a book. If you take a serious view of filmmaking, you have to consider that films are not an illustration or an interpretation of a work, but quite as worthwhile as the original.

Per niente, perché il cinema è un mezzo molto diverso. Un film non deve essere una versione totalmente illustrata, dialogata, in movimento dell'opera stampata, ma deve essere quello che è, un prodotto di ciò che è. [...] Per cui no, non ho scrupoli a modificare un libro. Se hai una concezione seria del fare cinema, devi considerare che i film non sono un'illustrazione né un'interpretazione di un'opera, ma hanno la stessa dignità dell'originale.¹⁴

La critica statunitense e britannica non fu molto morbida con Welles, e non accolse bene la cupezza del tono morale sottostante al film né uno Josef K. "eroe wellesiano". Inoltre i recensori non perdonano al regista il fatto di aver eliminato l'allegorica morte «come un cane» del protagonista per mano dei due aguzzini trasformando Josef K. in una sorta di guerriero ribelle.

¹⁴ Ibidem, ultima consultazione 2 agosto 2019. La traduzione è mia.

3.1.2. Intervista di Federico Fellini. Ancora più “dissacrante”, venticinque anni dopo, la ripresa del materiale kafkiano da parte di Federico Fellini (1920-1993) nel suo penultimo film *Intervista* (1987), una sorta di *mockumentary*, un grande ricordo di ciò che è stato il cinema per il regista italiano, mascherato dal “pretesto” di girare *America* di Kafka, che da sempre è l’autore preferito da Fellini. Un aspetto interessante sta nel fatto che il regista romagnolo scelga di “rivisitare” tutta la sua lunga carriera di regista prendendo a pretesto un romanzo che parla invece soprattutto di gioventù. In realtà Fellini rifiutava categoricamente l’idea di poter adattare testi letterari e del romanzo di Kafka restano soltanto alcuni spunti di lettura, soprattutto quello per cui a essere rappresentata non è l’America vera, ma un luogo mediato dall’immaginazione (motivo per cui, nel film, Fellini non vuole girare negli Stati Uniti, ma a Cinecittà).

In realtà Fellini riprende soltanto alcuni temi tipici del romanzo: nel film lo si vede girare soltanto due scene, quella in cui Brunelda fa il bagno e un’altra tratta dal frammento in cui Karl accompagna Brunelda, su una sedia a rotelle, diretto verso il bordello. Il film ha attirato anche numerose critiche per il suo essere troppo autoreferenziale e autocelebrativo.

3.1.3. Amerika di Vladimír Michálek. Un’altra rielaborazione di *Der Verschollene*, sei anni dopo Fellini, è quella del regista ceco Vladimír Michálek (1956), nel film *Amerika* (1993): la pellicola è stata realizzata all’indomani del crollo del blocco comunista e Kafka, in Cecoslovacchia, era stato sdoganato soltanto nel 1989, pertanto traspare sempre tanto il ricordo del passato autoritario quanto l’incertezza per un futuro all’insegna del capitalismo. Un aspetto curioso del lungometraggio di Michálek sta nel fatto che tutti gli esterni sono dipinti (il che fa pensare a una contaminazione del materiale kafkiano con quello tratto dal cinema espressionista tedesco, e specificatamente con *Metropolis* di Fritz Lang, film del 1927). Gran parte della vicenda è incentrata sul rapporto tra Karel (Karl) e lo zio Jacob, milionario che vive in un immenso grattacielo dagli interni in stile art déco e che vende l’acqua che estrae con l’ausilio di pompe. In tutto il film è evidente la tematizzazione di ciò che sta avvenendo in Cecoslovacchia, con la privatizzazione di tutto ciò che in passato era gestito centralmente. E il problema cruciale è molto preciso: se in passato il

comunismo aveva bisogno di schiavi, il capitalismo non sarà differente, sotto questo aspetto.

Michálek utilizza Kafka per illustrare uno specifico aspetto sociale e gli aggiustamenti al testo (nel film la vicenda del “fochista” è posta a metà sviluppo) puntano tutti verso la scelta di “fotografare” un momento particolare della giovanissima storia cecoslovacca, partendo dal materiale di un autore ceco, rivalutato di recente.

3.1.4. Delitti e segreti di Steven Soderbergh. Due anni prima dell’*Amerika* di Michálek, nelle sale cinematografiche statunitensi era uscito il film *Kafka* (1991, da notare che la pellicola è stata distribuita solo in Italia con il titolo *Delitti e segreti*, che azzera qualsiasi riferimento intertestuale: nei Paesi di lingua francese, spagnola, tedesca, portoghese, oltre che in Olanda, Polonia e Russia, si è scelto di mantenere il titolo originale). Il regista Steven Soderbergh (1963), americano di lontane origini svedesi, reduce dal suo precedente successo intitolato *Sesso, bugie e videotape* (Palma d’oro al 42° Festival di Cannes), aveva dichiarato di non essere stato attirato dai testi di Kafka, quanto piuttosto dalla sceneggiatura firmata da Lem Dobbs, che non conteneva elementi biografici né poteva configurarsi come l’adattamento cinematografico di un testo letterario nel senso classico del termine. La vicenda è naturalmente ambientata a Praga nel 1919 e si concentra su un protagonista scrittore: le affinità con Kafka sono evidentissime. Il progetto di *Delitti e segreti* prevede l’intreccio di personaggi e ambientazioni tratte tanto dalla vita quanto dalle opere di Kafka per trasformarle in un vero e proprio *mystery*. In seguito all’inspiegabile morte di un collega (che a quanto pare portava avanti attività anarchiche durante la notte), Kafka scopre esperimenti disumani che vengono effettuati in un fantomatico Castello e tenta di porre fine a queste attività con l’esplosivo. Un elemento “tecnico” interessante è l’alternanza tra bianco e nero e colore, con quest’ultimo è riservato alle scene all’interno del Castello, tendenzialmente più oniriche (nel linguaggio cinematografico solitamente è il bianco e nero il “colore del sogno”).

Delitti e segreti non fa che sovrapporre diversi “strati” di materiale kafkiano tra cui *Das Schloß*, *Der Proceß* e *In der Strafkolonie*, ad altri di differente provenienza, in un incrocio tra letteratura, cinema e storia. Una spia importante dell’atteggiamento di Soderbergh è sicuramente la scelta dei nomi dei personaggi: abbiamo per esempio

Gabriela Rossmann, l'anarchica che rimane vittima degli esperimenti nel Castello, che ha lo stesso cognome del protagonista di *Der Verschollene*. Il collega di Kafka che sparisce porta il nome di Edouard Raban, ed Eduard Raban è proprio uno dei primi protagonisti creati da Kafka, quello di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, che di fronte alla prospettiva del matrimonio immagina di trasformarsi in uno scarafaggio: stavolta è Kafka che deve andare in cerca di Raban, trovandolo alla fine in un obitorio. Nel film fa la sua comparsa anche un personaggio di nome Max Brod, scultore e becchino.

La ricezione del film fu contrassegnata da reazioni molto variegata, tendenti al negativo: accanto ai pochi entusiasti, molti lamentavano le troppe libertà che Soderbergh si concede in relazione a un materiale letterario tanto illustre. Il regista ha affermato più volte che il suo intento non è stato quello di realizzare un adattamento dei testi di Kafka, ritenendo questi ultimi "difettosi" quale materiale cinematografico. Secondo Ivo Ritzer, studioso di media all'Università di Bayreuth, il film di Soderbergh va inteso più come una sorta di "collage postmoderno".¹⁵ Secondo Dora Osborne, tuttavia, *Delitti e segreti* mette in discussione la costruzione dell'icona Kafka portando in scena il continuo alternarsi tra realtà e finzione nello spostamento tra la figura storica e la figura letteraria di Kafka al concetto di "kafkiano". Il film di Soderbergh pare a prima vista "offendere" la produzione dell'autore boemo, ma riesce a salvare nella sua figura la componente più umoristica. Pur essendo un film di livello non eccelso, soprattutto grazie alle critiche ricevute, *Delitti e segreti* ha avuto il merito di sollevare un interrogativo importante: "Quale Kafka ci aspettiamo?"

3.1.5. Franz Kafka's *It's a Wonderful Life* di Peter Capaldi. Nel 1994, il regista scozzese Peter Capaldi (1958) arriva persino a vincere un Oscar per il suo cortometraggio *Franz Kafka's It's a Wonderful Life*: il suo racconto, che sembra ispirato anche ai film di Monty Python, è nato dopo che sua moglie aveva pronunciato "Kafka" il cognome di Frank Capra, regista del celebre classico natalizio *La vita è meravigliosa* (*It's a Wonderful Life*, 1946). Il corto ricostruisce una scena in cui Kafka, intento a scrivere la prima, famosissima frase di *Die Verwandlung*, cerca di capire in che cosa, di preciso, debba trasformarsi Gregor Samsa. Il filmato di Capaldi

¹⁵ IVO RITZER, *Philosophical Reflections on Steven Soderbergh's Kafka*, in: R. BARTON PALMER, STEVEN M. SANDERS (a cura di), *The Philosophy of Steven Soderbergh*, University Press of Kentucky, Lexington KY 2010, p. 150.

gioca molto sul carattere “ibrido” dell’immagine di Kafka uomo-scarafaggio, mescolando elementi culturali molto lontani tra loro: l’ebraismo e le tradizioni natalizie cristiane, un testo tedesco con l’accento scozzese dei protagonisti. Inoltre la sovrapposizione della figura del serissimo scrittore con situazioni assurde e comiche lega la narrazione “da sogno” di Kafka con un surrealismo à la Monty Python. L’umorismo di Capaldi è chiaramente molto differente da quello di Kafka, ma è simile la comprensione degli ampi gesti che caratterizzano il teatro yiddish. Percependo la vicenda di *Die Verwandlung* come una pietra miliare culturale, Capaldi può agire su di essa e, da vero sovversivo, costruirci sopra una gag.

Il film inizia con questa battuta: «*As Gregor Samsa awoke from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a gigantic...*». Che entra automaticamente nella mente degli spettatori, i quali sanno già che il risultato della trasformazione sarà qualcosa di simile a un insetto. Ma ricostruendo, seppur giocosamente, l’istante in cui nemmeno Kafka sapeva che tipo di metamorfosi avrebbe introdotto il suo celebre racconto rappresenta un punto di partenza, per Capaldi, di illustrare quanto possa essere “variabile” l’arte, e di quanti tentativi e ricerche implichi. Oltre che di mostrare quanto possano essere buffi e ridicoli i suoi fallimenti.

È curioso notare come, in seguito, *Kafka’s It’s a Wonderful Life* è sempre stato considerato più come un film britannico che non come il “figlio” di un’opera letteraria mitteleuropea e Capaldi (che peraltro, come si può facilmente immaginare, ha un nonno italiano) è sempre stato acclamato come un “eroe scozzese”. Essenzialmente il motivo del suo successo, più che il materiale kafkiano, è stato quello di aver dato un Oscar alla Scozia dopo decenni.

3.1.6. Das Schloß di Michael Haneke. Se dovessimo tuttavia discutere di quale sia stato l’adattamento cinematografico più “fedele” all’opera di Kafka (per quanto si possa parlare di fedeltà nel passaggio tra due media così diversi quali sono letteratura e cinema), con quasi assoluta certezza faremmo riferimento al film del 1997 *Das Schloß* del regista austriaco Michael Haneke (1942), noto per *La pianista* (*La pianiste*, 2001, tratto dal romanzo *Die Klavierspielerin* di Elfriede Jelinek, Nobel per la letteratura 2004), *Niente da nascondere* (*Chaché*, 2005), *Il nastro bianco* (*Das weiße Band*, 2009) e *Amour* (*Amour*, 2012). Una delle differenze sostanziali di questa produzione rispetto alle altre, viste finora, sta nel fatto che il film di Haneke è

destinato alla televisione, e non alle sale cinematografiche, un'altra sta nel suo non discostarsi quasi mai dal testo originale (ricorrendo addirittura a voice-over con letture di brani del romanzo). Com'è naturale che sia, in virtù dei limiti che il mezzo televisivo impone, la sola esigenza di Haneke è stata quella di "tagliare" il testo per ridurlo a un formato proponibile sul piccolo schermo.

Le reazioni critiche non sono state certo entusiastiche, soprattutto a causa del fatto che Haneke segue in maniera molto rigida l'originale e non riesce a trasmettere l'intensità emotiva tipica dei suoi film per il cinema: si pensi all'inquietante *Funny Games*, dello stesso anno di *Das Schloß*. Peraltro i due film condividono tre interpreti: Susanne Lothar, Frank Giering e quell'Ulrich Mühe che, nel 2006, vincerà l'Oscar con *Das Leben der anderen* di Florian Henkel von Donnersmarck. Lo stesso Haneke afferma di non aver mai nemmeno sognato di poter adattare un testo di Kafka per il cinema e aggiunge: «I film per la televisione devono essere molto più vicini al libro, in primo luogo perché l'obiettivo di un film televisivo che traduce letteratura è quello di spingere il pubblico, dopo aver visto quella versione, a prendere il libro e a leggerlo».¹⁶ Il regista, in quella che lui stesso definisce una "lettura etica", tenta in tutti i modi di rendere il carattere frammentario dell'opera attraverso il mezzo televisivo, con l'uso frequente dello schermo nero che interrompe sequenze di filmato, creando dei vuoti che danno allo spettatore l'idea della costruzione narrativa di Kafka e della mancanza di una struttura integra.

Un'altra tecnica molto interessante adottata da Haneke in *Das Schloß* è il fatto di non mostrare mai il Castello, se non in una riproduzione in bianco e nero attaccata alla porta della locanda. Haneke ritiene che l'utilizzo del Castello in chiave metaforica da parte di Kafka gli impedisca di fornirne una rappresentazione visiva nel film. Inoltre, in alcuni passi, "distacca" l'audio dalle immagini mostrate. Per tutto il film un narratore legge passi tratti dal romanzo: il regista fa addirittura sovrapporre il parlato degli attori con la voce del narratore/lettore, come a rappresentare il passaggio dalla parola scritta alla sua traduzione visiva.

Haneke è noto anche per l'estremismo delle sue tecniche di narrazione cinematografica: la conclusione di *Das Schloß* ne è un esempio. K. e Gerstäcker

¹⁶ Indiewire.com, *Interview: Michael Haneke, the Bearded Prophet of Code Inconnu and the Piano Teacher*, <https://www.indiewire.com/2001/12/interview-michael-haneke-the-bearded-prophet-of-code-inconnu-and-the-piano-teacher-2-80636/>, ultima consultazione 3 agosto 2019, mia traduzione.

camminano nella neve e l'audio si interrompe a metà di una frase per lasciare spazio al narratore, che però non descrive ciò che avviene sullo schermo (K. è ancora con Gerstäcker, diretto a casa di quest'ultimo, in mezzo alla bufera di neve). Il narratore racconta che K. è arrivato e vede la madre di Gerstäcker con il suo libro. La donna alza gli occhi. Il narratore continua: «*aber was sie sagte...*». Schermo nero. Poi il testo «*An dieser Stelle endet Franz Kafkas Fragment*». Fine. Titoli di coda.

3.1.7. Il signor Rotpeter di Antonietta De Lillo. Un prodotto recentissimo e italiano è il cortometraggio di Antonietta De Lillo (1960) *Il signor Rotpeter*, presentato alla 74^a Mostra del Cinema di Venezia, nel 2017. Il progetto è ispirato al racconto di Kafka *Ein Bericht für eine Akademie*, pubblicato per la prima volta un secolo prima, nel 1917. È la storia di una scimmia che preferisce il varietà allo zoo: parte del film riprende i passi dell'opera kafkiana ma tutta la vicenda è ambientata a Napoli. Rotpeter, la scimmia divenuta uomo, passeggia per le strade e per i giardini della città campana ed entra nella sua università.¹⁷

3.2. La “lunga ombra” di Franz Kafka

Abbandonando il medium cinematografico per dedicarmi alle influenze della produzione kafkiana nella letteratura successiva, il mio intento è quello di delineare una breve storia dei suoi “lettori scrittori”.

Shimon Sandbank, docente di letterature comparate all'Università Ebraica di Gerusalemme, ha individuato alcune “contaminazioni” molto interessanti che percorrono tutto il Novecento.

3.2.1. L'«incoraggiamento» di Sartre. In *Che cos'è la letteratura*, Jean Paul Sartre (1905-1980) afferma che Kafka utilizza un nuovo modo di scrittura e di narrazione, «*[...] pour rendre la vérité irréductible des apparences et pour faire pressentir, au-*

¹⁷ Marechiarofilm.it, *Il signor Rotpeter*, <https://www.marechiarofilm.it/it/il-signor-rotpeter/>, ultima consultazione 1 novembre 2019.

*delà d'elles, une autre vérité, qui nous sera toujours refusée. On n'imite pas Kafka, on ne le refait pas: il fallait puiser dans ses livres un encouragement précieux [...]».*¹⁸

Qualche anno prima, in una recensione al romanzo di Maurice Blanchot *Aminadab*, Sartre aveva definito Kafka utilizzando la dimensione del fantastico, individuando come “caratterizzante” della narrativa del boemo la rivolta dei mezzi contro i fini. Sartre fa notare che, per essere davvero fantastica, questa rivolta deve apparire normale e il lettore deve assumere il punto di vista del protagonista che appartiene egli stesso al fantastico, e quindi non si sorprende mai. Gregor Samsa e K. non si sorprendono mai perché sono all'interno del fantastico, all'interno del “sogno”.¹⁹

Uno dei romanzi più noti di Sartre, *La nausée (Nausea)*²⁰ risente di influenze kafkiane pur non essendo senz'altro ascrivibile alla categoria del romanzo fantastico. È il diario di un personaggio tormentato dalla malinconia esistenziale, che tuttavia subisce numerose “metamorfosi”. Nel romanzo si legge il passo:

Sabato i ragazzini giocavano a far rimbalzare i ciottoli sul mare ed io avrei voluto imitarli, ma d'un tratto mi sono arrestato, ho lasciato cadere il ciottolo e me ne sono andato. Dovevo avere un'aria smarrita, probabilmente, poiché i ragazzini mi hanno riso dietro. Questo esteriormente. Ciò che è avvenuto in me non ha lasciato chiare tracce. Debbo aver visto qualcosa che mi ha disgustato ma non so più se guardavo il mare o il ciottolo. Il ciottolo era piatto, asciutto da una parte, umido e fangoso dall'altra. Lo stringevo ai bordi, con le dita molto allargate per evitare di insudiciarmi.²¹

La scena e il brano presenta una marcata analogia con il racconto brevissimo di Kafka intitolato *Der Kiesel (La trottola)*:

¹⁸ JEAN-PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, p. 227. “[...] per rappresentare la verità irriducibile delle apparenze e per far sentire, al di là di esse, un'altra verità, che ci verrà sempre negata. Non imitiamo Kafka, non lo facciamo più: abbiamo dovuto trarre dai suoi libri un prezioso incoraggiamento [...]”. Mia traduzione.

¹⁹ Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *Literary and Philosophical Essays*, Collier, New York 1962, pp. 60-77.

²⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino 1948.

²¹ Ivi, p. 3. Traduzione di Bruno Fonzi.

Ein Philosoph trieb sich immer dort herum, wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte, so lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph, um ihn zu fangen. Dass die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten suchten, kümmerte ihn nicht, hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also zum Beispiel auch eines sich drehenden Kreisels, genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen, und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewissheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.

Un filosofo girovagava sempre là dove giocavano i bambini. E, quando vedeva un fanciullo con una trottola, subito si appostava. Non appena la trottola cominciava a girare, il filosofo la inseguiva per prenderla. Non si preoccupava che i bambini facessero chiasso e cercassero di allontanarlo dal loro giocattolo; se riusciva ad afferrare la trottola mentre ancora girava, era felice, ma solo per un attimo, poi la gettava a terra e andava via. Egli credeva che la conoscenza di ogni piccola cosa, quindi ad esempio anche di una trottola che gira, fosse sufficiente per la conoscenza dell'universale. Per questo non si interessava dei grandi problemi, gli sembrava antieconomico. Chi conosce realmente la più piccola cosa, conosce tutto. Perciò si interessava soltanto della trottola che gira. E ogni volta che venivano fatti i preparativi per far girare la trottola, aveva la speranza di riuscire e, quando la trottola girava, nella corsa affannosa la speranza in lui diveniva certezza, ma poi, quando teneva nelle mani quello stupido pezzo di legno, stava male e le grida dei bambini, che fino ad allora non aveva sentito e che ora all'improvviso gli giungevano alle orecchie, lo

scacciavano, ed egli barcollava come una trottola che barcolla per un avvio maldestro.²²

In entrambi i casi, gli oggetti sono utilizzati come mezzi, prima i ciottoli, poi la trottola. Ad un tratto, secondo Sandbank, questi assumono un'esistenza autonoma. A un certo punto, però, il ciottolo diventa «umido e fangoso», la trottola uno «stupido pezzo di legno». E tanto Roquentin quanto il filosofo di Kafka si sentono nauseati.

Tra gli altri punti di contatto tra Sartre e Kafka, Sandbank individua anche la sensazione di nausea che, nel libro del francese, colpisce Roquentin e quella che prova il lettore di *Die Verwandlung*. Ma non basta. In un passo di *La nausea* si legge:

Traverso la sala in mezzo al silenzio. Non mangiano più, mi guardano, il loro appetito è stato mozzato di colpo [...] Me ne vado. Ora le loro guance riprenderanno colore, e tutti si rimetteranno a chiacchierare [...] guardano la mia schiena con sorpresa e disgusto; credevano ch'io fossi come loro, che fossi un uomo ed io li ho ingannati. D'un tratto, ho perduto la mia apparenza d'uomo ed hanno visto un granchio che fuggiva a ritroso da quella sala così umana. Ora, l'intruso smascherato è fuggito; la seduta continua.²³

Sandbank suggerisce di sostituire la parola "granchio" con la parola "insetto" e si potrebbe avere uno dei monologhi interiori di Gregor Samsa dopo uno dei suoi tentativi di tornare nel mondo dei "normali". È ovvio che quella di Roquentin sia una sorta di costruzione mentale, mentre Kafka scrive chiaramente: «*Es war kein Traum*».

Ciononostante l'immagine dell'animale alienato dal mondo circostante torna di nuovo, in Sartre:

Vedo la mia mano che si schiude sul tavolo. Essa vive - sono io. Si apre, le dita si spiegano e si tendono. È posata sul dorso. Mi mostra il suo ventre grasso.

²² FRANZ KAFKA, *Beschreibung eines Kampfes*, op. cit., p. 90 (traduzione italiana di Giulio Raio in *Kafka. Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, op. cit., p. 729).

²³ SARTRE, *La nausea*, op. cit., p. 191.

Sembra una bestia rovesciata. Le dita sono le zampe. Mi diverto a muoverle, in fretta, come le zampe d'un granchio caduto sul dorso. Il granchio è morto, le zampe si rattappiscono, si richiudono sul ventre della mia mano. [...] La mia mano si rivolta, si stende pancia a terra, adesso mi presenta il dorso. Un dorso argentato, un po' brillante - sembrerebbe un pesce, se non avesse dei peli rossi al principio delle falangi. Sento la mia mano. Sono io, queste due bestie che s'agitano all'estremità delle mie braccia. La mia mano si gratta una zampa con l'unghia d'un'altra zampa.²⁴

Qui l'elemento ulteriore che accomuna Sartre a Kafka è la postura: la caduta sul dorso, e il gesto di grattarsi con la zampa, che ricorda il primo tentativo di toccarsi il ventre da parte di Gregor Samsa.

Un ultimo, rilevante punto di incontro tra *La nausée* e *Die Verwandlung* è il significato "salvifico" della musica. In un passo di *La nausea*, il protagonista sente la sua canzone preferita, *Some of these days*, e immagina che sia stata composta da un ebreo e cantata da una donna di colore (riferendosi probabilmente a Ethel Waters). A questo punto, verbalizzando i pensieri di Roquentin, Sartre scrive: «Eccone due che si son salvati: l'ebreo e la negra. Salvati. Magari si saran creduti perduti fino alla fine, annegati nell'esistenza [...] Per me sono un po' come morti, un po' come eroi da romanzo; si son lavati del peccato d'esistere».²⁵ Il potere redimente della musica, descritto in queste righe, seppure fatte le dovute distinzioni, riecheggia senz'altro la pur meno filosofica considerazione di Kafka, riferita a Gregor: «*War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?*».

La conclusione di *La nausea* è comunque molto differente da quella della *Metamorfosi*: Roquentin scriverà un libro sulla vita e tutte le dimensioni fantastiche si riducono a un atto di coscienza che rimette ordine a tutto quanto: Sartre, in *Che cos'è la letteratura*, scrive che lo scrittore è un uomo libero che si rivolge a uomini liberi e può avere soltanto un tema: la libertà.²⁶ Sandbank conclude il parallelo con un'analogia: Kafka, in questo caso, è un uomo condannato che si rivolge a uomini

²⁴ Ivi, p. 151

²⁵ Ivi, p. 274.

²⁶ SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 90.

condannati, e la sua storia può avere un solo tema: l'essere condannati. Nel suo caso, alla fine non può esserci la "redenzione" di un atto di libera volontà.

3.2.2. Camus e l'assurdo kafkiano. Un altro grande "ricevente" dell'opera di Kafka è, in quegli anni, anche Albert Camus (1913-1960): Sandbank teorizza in questo caso una affinità tra il suo celebre saggio *Le Mythe de Sisyphe (Il mito di Sisifo, 1942)* che, ironia della sorte, ha in appendice un saggio intitolato *L'espoir et l'Absurde dans l'œuvre de Franz Kafka (La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka)*,²⁷ e *Der Proceß*.

In realtà Sandbank ravvisa ulteriori affinità "kafkiane" anche in altre opere di Camus: il protagonista di *Lo straniero* (1942), Meursault, ha trent'anni come Josef K. ed è anche lui un impiegato insignificante. Tanto Meursault quanto Josef K. vengono arrestati e infine giustiziati (o quasi). Nella parte finale della loro vicenda incontrano un cappellano del carcere ed entrambi gli incontri, oltre a essere descritti minuziosamente, hanno un'importanza cruciale, nell'economia dei due romanzi.

Già Sartre, tuttavia, aveva sottolineato le grandi differenze tra il personaggio Camus e il personaggio Kafka, facendo notare che, se per Kafka la trascendenza è fonte di angoscia, per Camus l'immanenza è una fonte di esaltazione. In realtà, la nozione di immanenza per Camus è descritta nel suo saggio *Il mito di Sisifo*, in cui lo scrittore francese afferma che l'assurdo non è né nell'uomo né nel mondo, ma nella compresenza del primo e del secondo, nel contrasto tra la mente che desidera e il mondo che delude. L'assurdo è quindi il carattere inconciliabile di due certezze: la fame di assoluto e di unità e l'impossibilità di ridurre il mondo a un principio razionale.

Nel *Mito di Sisifo*, Camus non nomina mai Kafka, ma sul tema la sua visione è chiara: scrive infatti nell'appendice dedicata allo scrittore boemo:

[...] quanto più veramente assurdo risulta *Il Processo*, tanto più commovente e ingiustificato appare il "salto" esaltato del *Castello*. Ma noi ritroviamo qui, allo stato puro, il paradosso del pensiero esistenzialista, quale lo esprime, per esempio, Kierkegaard: «Si deve colpire a morte la speranza terrestre, e solo

²⁷ ALBERT CAMUS, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1980, traduzione italiana di Attilio Borelli.

allora ci si salva con la speranza vera», pensiero che si può tradurre: «Bisogna aver scritto *Il Processo* per porre mano al *Castello* [...] l'opera assurda in sé stessa può condurre all'infedeltà, che voglio evitare. L'opera, che era soltanto una ripetizione senza valore di una condizione sterile, una perspicace esaltazione del perituro, diventa qui una culla di illusioni, spiega, dà forma alla speranza [...] Kafka nega al suo dio la grandezza morale, l'evidenza, la bontà, la coerenza, ma solo per gettarsi più facilmente nelle sue braccia. L'Assurdo è riconosciuto, accettato, l'uomo vi si rassegna e, da quel momento, sappiamo che non è più l'assurdo.²⁸

Per Camus, l'ossessione di Kafka per la trascendenza è ridotta a un'illusione: *Der Proceß* pone un problema, lo descrive, pur senza trarre conclusioni e formula una "diagnosi", mentre *Das Schloß* risolve, spiega e cerca di immaginare una "cura". Il *Castello* è per Kafka, a dire di Camus, una "ricerca della consolazione".

Tuttavia la relazione tra "assurdo" ed "esistenziale" può essere anche rovesciata: si pensi, per esempio, al *Sisifo* di Camus e al *Prometeo* del brevissimo frammento kafkiano *Prometheus*:

Von Prometheus berichten vier Sagen:

Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen.

Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.

Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.

Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.

²⁸ ALBERT CAMUS, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, Bompiani, Milano 1988, a cura di Roger Grenier, pp. 350-351.

Blieb das unerklärliche Felsgebirge. – Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.

Di Prometeo riferiscono quattro leggende. Secondo la prima, poiché aveva tradito gli dèi per gli uomini, fu incatenato al Caucaso, gli dèi mandavano aquile a divorargli il fegato che sempre nuovamente ricresceva.

Secondo la seconda, Prometeo per il dolore dei colpi di becco si addossò sempre più alla roccia fino a diventare una sola cosa con essa.

Secondo la terza, nei millenni il suo tradimento fu dimenticato, dimenticarono gli dèi, le aquile, lui stesso.

Secondo la quarta, ci si stancò di lui che non aveva più ragione di essere. Gli dèi si stancarono, le aquile si stancarono, la ferita, stanca, si chiuse.

Restò l'inspiegabile montagna rocciosa. – La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Dal momento che proviene da un fondo di verità, deve finire di nuovo nell'inspiegabile.²⁹

In questo caso, la prospettiva sembra rovesciarsi: il Prometeo kafkiano affronta la realtà crudele della colpa e della sconfitta, mentre il Sisifo di Camus afferra l'illusione della rivolta e della lucidità. Tanto Prometeo quanto Sisifo hanno rubato i segreti degli dèi, per svelarli agli uomini: per questo vengono puniti. Ma il crimine dell'eroe, in Kafka, scivola sempre più verso l'irrilevanza, verso l'assurdo: quel che resta è «l'inspiegabile montagna rocciosa», e si stancano tutti. Sisifo, intanto, continua a reagire con sdegno e lucidità. La tenacia di Sisifo rappresenta l'esatto contrario dell'inspiegabile montagna rocciosa di Kafka.

²⁹ FRANZ KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Fischer, Frankfurt am Main 2002, pp. 69-70 (traduzione italiana di Francesca Ricci e Luigi Coppè in: -, *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, op. cit., p. 713).

3.2.3. Da K. a Watt. Un altro autore che, secondo Sandbank, risente di influenze kafkiane è l'irlandese Samuel Beckett (1906-1989), che deve la sua fama letteraria soprattutto alla pièce teatrale *En attendant Godot* (*Aspettando Godot*, 1952).³⁰

L'opera "contaminata" dagli influssi kafkiani è senz'altro il romanzo *Watt* (*Watt*, 1952), che Beckett scrisse durante la sua fuga nella Francia del sud durante la Seconda guerra mondiale e che presenta importanti analogie con *Das Schloß*.³¹ Ciò che nel romanzo kafkiano è rappresentato dal castello, nell'opera di Beckett è rimpiazzato dal signor Knott, che possiede una forza mistica e che "appare" irraggiungibile. In breve, il romanzo beckettiano pone al lettore le stesse domande poste dal *Castello*: chi è Watt? E chi è il signor Knott?

Un'altra affinità è costituita dalla somiglianza dei personaggi di Arsene, il vecchio domestico del signor Knott, che viene sostituito da Watt nell'opera di Beckett e di Bürgel, in *Das Schloß*: entrambi tengono un monologo ricco di informazioni che il protagonista non mette in pratica o non ascolta con la dovuta attenzione.

Tra le differenze c'è sicuramente il fatto che Beckett tenda moltissimo alla digressione, contrariamente a Kafka, inoltre i due autori hanno un atteggiamento diverso nei confronti del significato: per Kafka l'insignificante è il nucleo della narrazione, mentre per Beckett ciò che non ha significato non ha peso, ed è come se non esistesse.

3.2.4. Il "Kafka riluttante" di Jorge Luis Borges. Un altro autore del Novecento unito a Franz Kafka da un legame molto stretto è Jorge Luis Borges (1899-1986). Si tratta di un legame esplicito e dichiarato: nell'epilogo alla raccolta di racconti *El libro de arena* (*Il libro di sabbia*, 1975) l'autore specifica in merito al racconto intitolato *El congreso* (*Il Parlamento*)³²:

Il Parlamento è forse la più ambiziosa delle favole di questo libro; tratta di un'impresa così vasta che finisce per confondersi con il cosmo e con la somma dei giorni. L'opaco inizio vorrebbe imitare quello delle finzioni di Kafka; la fine

³⁰ SAMUEL BECKETT, *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino 1976, traduzione italiana di Carlo Fruttero.

³¹ SAMUEL BECKETT, *Watt*, Einaudi, Torino 1998, traduzione italiana di Gabriele Frasca.

³² JORGE LUIS BORGES, *Tutte le opere, volume 2*, Mondadori, Milano 2003, a cura di Domenico Porzio, pp. 577-655.

vorrebbe innalzarsi, certamente invano, fino alle estasi di Chesterton o di John Bunyan: non sono mai stato degno di una simile rivelazione, ma mi sono sforzato di sognarla.³³

Borges torna su Kafka più e più volte (sarà anche suo traduttore), tra l'altro in *Otras inquisiciones (Altre inquisizioni, 1952)*,³⁴ ma non nel breve saggio sull'autore boemo, bensì in uno scritto dedicato al britannico Gilbert Keith Chesterton il cui atteggiamento, a dire dell'argentino, è sempre a metà tra quello del Kafka di *Vor dem Gesetz* e la parabola del *Pilgrim's Progress* di John Bunyan in cui un uomo affronta i guerrieri che fanno la guardia a un castello sconfiggendoli e riuscendo a entrare in quest'ultimo. Appare abbastanza chiaro, secondo Sandbank, che Borges identifica nel "kafkiano" il fallimento della ricerca, la riluttanza all'azione, la passività (atteggiamento contrario a quello che emerge dall'opera di Bunyan).

A confermarlo è la scelta, per l'antologia *Racconti brevi e straordinari*, di alcuni racconti molto particolari di Kafka, vale a dire *Das Schweigen der Sirenen*, *Die Wahrheit über Sancho Pansa* e *Prometheus*, tutti "rovesciamenti" di miti, vecchi e nuovi: le sirene hanno ora il dono del silenzio e Odisseo è un furbacchione, che finge di udirle; Don Chisciotte è il secondo di Sancho Panza; la vicenda di Prometeo diventa una questione insignificante. L'azione dei miti diventa, in Kafka, non-azione.

Un altro riferimento a Kafka è presente nell'opera di Borges intitolata *La lotería en Babilonia (La lotteria a Babilonia, 1941)*,³⁵ con una fantomatica «sacra latrina chiamata Qaphqa», che rappresenta il luogo in cui la fantomatica Compagnia che gestisce la lotteria di Babilonia lascia le informazioni.

Infine va notato come Borges riprenda spesso da Kafka il modello dei racconti "multiversione", di cui *Prometheus* rappresenta l'esempio più eclatante.

3.2.5. Kafka antifascista. Shimon Sandbank rileva la nascita di un filone letterario molto particolare che fiorisce negli anni che precedono e durante la Seconda guerra mondiale: si tratta di romanzi antifascisti ispirati a Kafka. Con le prime traduzioni

³³ Ivi, p. 653.

³⁴ Ivi, pp. 985-988.

³⁵ Ivi, pp. 666-678.

britanniche dell'autore boemo, i suoi testi si arricchiscono, in un'atmosfera di grande tensione per la situazione internazionale, di implicazioni antifasciste: i marxisti dell'epoca consideravano che, in uno scrittore, l'antistoricismo fosse un'eresia e prediligevano nettamente le narrazioni realistiche ed "estroverse", tuttavia Kafka, nella sua introversione tinta di fantastico, proponeva scenari che avevano una valenza importante, quali visioni di incubi "comunitari".

Si afferma quindi una tendenza a fare di Kafka il modello per una letteratura antifascista: gli autori che rappresentano questo filone sono pochi e il livello della loro narrativa non è certo eccelso, ciononostante questo momento rappresenta un passo piuttosto "atipico" per la ricezione kafkiana in Europa.

I più conosciuti autori di questo filone sono: Rex Warner (1905-1986), autore di *The Wild Goose Chase* (*La caccia all'oca selvatica*, 1937) e di *The Aerodrome* (*L'aerodromo*, 1941)³⁶ e lo scozzese Ruthven Todd (1914-1978), a cui dobbiamo i romanzi *Over the Mountain* (1939, mai tradotto in italiano) e *The Lost Traveller* (1943, mai tradotto in italiano).³⁷

L'opera di Kafka che esercita il maggior influsso sui due autori britannici è senza dubbio *Das Schloß*, romanzo in cui il protagonista può essere considerato un eroe che lotta per un mondo migliore, e un prototipo di rivoluzionario sociale. Tanto in *Das Schloß* quanto nei romanzi antifascisti pubblicati in Gran Bretagna tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, c'è sempre un luogo "centrale", ma mentre in Kafka il castello ha allo stesso tempo una dimensione di desolazione e una di mistica luce, nei romanzi britannici i "castelli" sono tutti luoghi in cui si rifugia un potere assoluto e corrotto, un potere da distruggere.

3.2.6. I romanzi americani degli anni Cinquanta e Sessanta. Nella letteratura degli ultimi decenni è inoltre possibile trovare numerose affinità nei romanzi americani degli anni Cinquanta e Sessanta: i tre esempi citati da Sandbank sono quelli di John Barth (1930) e il suo romanzo *The End of the Road* (*La fine della strada*, 1958),³⁸ di

³⁶ REX WARNER, *The Wild Goose Chase* (1937), Faber and Faber, London 2011 (trad. it. *La caccia all'oca selvatica*, Einaudi, Torino 1953, traduzione italiana di Carlo Fruttero); *The Aerodrome*, Penguin Books, Harmondsworth 1944 (trad. it. *L'aerodromo*, Einaudi, Torino 1959, traduzione italiana di Carlo Fruttero).

³⁷ RUTHVEN TODD, *Over the Mountain*, Harrap, London 1939; *The Lost Traveller*, Grey Walls Press, London 1943.

³⁸ JOHN BARTH, *The End of the Road*, Doubleday, New York 1958 (trad. it. *La fine della strada*, minimum fax, Roma 2004, traduzione italiana di Aldo Buzzi).

Thomas Pynchon (1937) nel romanzo *V.* (1963)³⁹ e di Kurt Vonnegut (1922-2007) con il romanzo *Cat's Cradle* (*Ghiaccio-nove*, 1963).⁴⁰

Il “kafkiano” in *The End of the Road* di John Barth riprende l'immagine di Kafka concepita da Borges: il protagonista Jacob Horner soffre di “cosmopsi” e non riesce a decidere tra tante scelte desiderabili, poiché il valore aggregato delle altre sarebbe sempre maggiore. Ha opinioni contraddittorie su qualsiasi argomento e si ritrova in pratica privo di prospettiva.

La differenza vera tra *La fine della strada* e le narrazioni kafkiane consiste nella scelta, da parte di John Barth, di scrivere un romanzo prettamente psicologico.

Molto diversa è l'impostazione narrativa di *Cat's Cradle* di Kurt Vonnegut: gran parte del romanzo è ambientata nell'isola di San Lorenzo, un luogo in cui lottano tra loro diverse religioni: l'autorità dell'isola punisce tutti coloro che seguono la religione bokoniana (un'invenzione di Vonnegut) con il cosiddetto «gancio». Lo strumento ricorda molto da vicino la macchina della morte di *In der Strafkolonie*.

Più complessa è l'analogia “kafkiana” per *V.* di Thomas Pynchon, un romanzo che vede intrecciarsi numerose trame, con lo stesso criterio delle storie “multiversione” à la *Prometheus* (stratagemma narrativo già sfruttato da Jorge Luis Borges). In uno dei capitoli del romanzo, per la precisione il nono, si narra la storia di Kurt Mondaugen, un giovane studente di ingegneria che viene inviato in Africa per capire l'origine di alcuni misteriosi segnali detti «sferici». Gli indigeni popolano una zona che si trova attorno a una fortezza, che ricorda molto il villaggio adiacente al castello in *Das Schloß*. Allo stesso tempo, gli indigeni vengono puniti con delle frustate che ricordano le stesse in *Der Proceß* e gli strumenti di tortura fanno di nuovo pensare a *In der Strafkolonie*. Un'altra analogia è quella tra i misteriosi segnali «sferici» e l'altrettanto misterioso messaggio telefonico che K. riceve dal Castello: tra l'altro, una volta decifrati i segnali «sferici», il messaggio è: «*Die Welt ist alles, was der Fall ist*», una citazione di Wittgenstein (presente anche nel romanzo di John Barth).

Anche per quanto riguarda questi tre romanzi americani, Sandbank rileva ancora una tendenza sempre chiarificatrice, magari problematica, ma volta alla “spiegazione”,

³⁹ THOMAS PYNCHON, *V.*, Lippincott, Philadelphia 1963 (trad. it. *V.*, Einaudi, Torino 2017, traduzione italiana di Giuseppe Natale).

⁴⁰ KURT VONNEGUT, *Cat's Cradle*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963 (trad. it. *Ghiaccio-nove*, Rizzoli, Milano 1966, traduzione italiana di Roberta Rambelli).

alla “soluzione” degli interrogativi. Elemento che in Kafka, tuttavia, viene sempre a mancare.

Un discorso a parte merita il celebre romanziere americano Philip Roth (1933-2018), che a Kafka è legatissimo anche perché figlio di due immigrati di origine ebraica provenienti dalla Galizia, regione oggi divisa tra Polonia e Ucraina e fino al 1918 appartenente all'Impero Austro-Ungarico.

Noto in tutto il mondo per le traduzioni di romanzi come *Portnoy's Complaint* (*Il lamento di Portnoy*, 1969), *Zuckerman Unbound* (*Zuckerman scatenato*, 1981), *American Pastoral* (*Pastorale americana*, 1997), *The Human Stain* (*La macchia umana*, 2000) e *The Plot Against America* (*Il complotto contro l'America*, 2004), negli anni Settanta Roth vive una sorta di “periodo kafkiano” in cui, tra altre potenti opere, pubblica il romanzo *The Professor of Desire* (*Il professore di desiderio*, 1977)⁴¹ e i racconti lunghi *The Breast* (*Il seno*, 1972)⁴² e *I Always Wanted You to Admire my Fasting. Looking at Kafka* (“*Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno*” ovvero, *Guardando Kafka*, 1973).⁴³

Il racconto *The Breast* trae grandissima ispirazione da *Die Verwandlung*: il professore associato di letterature comparate David Kepesh, di origini ebraiche, si ritrova trasformato in un enorme seno femminile. È ancora in grado di parlare e sentire, ma non vede nulla. Comuni a *Die Verwandlung* ci sono le nuove sensazioni, lo sgomento e i timori degli amici e dei colleghi di lavoro che scoprono la trasformazione. Fatte salve le nette distinzioni (in Roth l'aspetto sessuale è centrale e spesso trattato in modo da suscitare ilarità), tanto Kepesh quanto Gregor Samsa vedono minacciata la propria routine domestica. Un'altra distinzione sta nell'effetto delle trasformazioni: in Kafka la metamorfosi di Gregor appare raccapricciante e “grave” nel senso più solenne del termine, mentre *The Breast* è un miscuglio di umorismo ebraico e di psicanalisi: il racconto di Roth ha una componente comica notevole. Roth riprende il materiale kafkiano e lo ritrasforma per una narrazione in perfetto stile Roth.

⁴¹ PHILIP ROTH, *The Professor of Desire*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1977 (traduzione italiana di Norman Gobetti in: -, *Il professore di desiderio*, Einaudi, Torino 2009).

⁴² PHILIP ROTH, *The Breast*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972 (traduzione italiana di Silvia Stefani in: -, *Il seno*, Einaudi, Torino 2005).

⁴³ PHILIP ROTH, *I Always Wanted You to Admire My Fasting. Looking at Kafka*, in “American Review” 17, maggio 1973 (traduzione italiana di Norman Gobetti, in: -, *Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno ovvero, Guardando Kafka*, Einaudi, Torino 2011).

Il “movimento” che spinge Roth verso Kafka è comunque molto potente: in un dialogo tra Kepesh e il dottor Klinger, il primo afferma che trasformarsi in un seno è un modo per “diventare Kafka”, o meglio “più kafkiano di Kafka”.

Did fiction do this to me [...] it might be my way of being a Kafka [...] I had the artistic longing without the necessary detachment. I loved the extreme in literature, idolized those who made it, was frustrated by its imagery and power and suggestiveness [...] so I took the leap [...] I made the word flesh. I have out-Kafkaed Kafka.

È stata la narrativa a ridurmi così? [...] Questo potrebbe benissimo essere il mio modo di essere un Kafka [...] Amavo l'estremo in letteratura, idolatravo quelli che lo creavano, ero praticamente ipnotizzato dalle immagini e dalla loro suggestione [...] Dunque ho fatto il salto. Ho reso la parola carne. Non vede, sono più kafkiano di Kafka.⁴⁴

Nello stesso anno in cui pubblica *The Breast*, Roth continua il suo confronto con Kafka: a quarant'anni, lo scrittore americano vede una foto di Franz Kafka alla sua stessa età, poco prima della morte. All'epoca Roth insegna all'Università della Pennsylvania, a Philadelphia e pubblica un racconto, molto meno noto ai lettori americani, intitolato *I Always Wanted You to Admire My Fasting; or Looking at Kafka*. Il racconto inizia con una lunga citazione tratta dalla traduzione inglese di *Der Hungerkünstler* (racconto pubblicato in volume proprio nel 1924, anno della foto e della morte, mentre la pubblicazione sulla rivista “Die neue Rundschau” risale al 1922).

Uno degli elementi che colpisce Roth è la magrezza di Kafka nella foto, di qui il collegamento con il racconto del digiunatore:

His face is sharp and skeletal, [...] ears shaped and angled on his head like angel wings; an intense, creatively gaze of startled composure – enormous fears,

⁴⁴ PHILIP ROTH, *The Breast*, op. cit., pp. 72-73. Traduzione italiana di Silvia Stefani in: -, *Il seno*, Il Sole 24 ORE, Milano 2011, pp. 70-71.

enormous control; a black towel of Levantine hair pulled close around the skull the only sensuous feature; there is a familiar Jewish flare in the bridge of the nose, the nose itself is long and weighted slightly at the tip – the nose of half the Jewish boys who were my friends in high school. Skulls chiseled like this one were shoveled by the thousands from the ovens. Had he lived, his would have been among them, along with the skulls of his three younger sisters. Of course it is no more horrifying to think of Franz Kafka in Auschwitz than to think of anyone in Auschwitz [...], it is just horrifying in its own way. But he died too soon for the holocaust.

Il viso è affilato e scheletrico, [...] orecchie con la forma e l'inclinazione delle ali di un angelo; un'espressione intensa e creaturale di sbigottita compostezza – enormi paure, un enorme controllo; unico tratto sensuale, una cuffia nera di capelli levantini tirata sul cranio; c'è una familiare svasatura ebraica nel ponte del naso, un naso lungo e leggermente appesantito in punta – il naso di metà dei ragazzi ebrei che erano miei amici alle superiori. Crani cesellati come questo furono spalati a migliaia dai forni; se fosse sopravvissuto, il suo sarebbe stato fra quelli, insieme ai crani delle tre sorelle minori. Ovviamente pensare a Franz Kafka ad Auschwitz non è più orribile che pensare a chiunque altro ad Auschwitz: è solo orribile a proprio modo. Ma lui morì troppo presto per l'olocausto.⁴⁵

La riflessione di Roth "trasporta" Kafka nel 1940: immagina che lo scrittore non sia morto di tubercolosi ma sia scampato anche all'Olocausto, e che si sia rifugiato in New Jersey, divenendo l'insegnante di ebraico di un novenne Philip Roth, che intanto segue con sofferenza le sorti degli ebrei in Europa.

Provando compassione per il rifugiato di guerra, Roth invita Kafka a cenare con la sua famiglia: giunta la serata prestabilita, a cena il padre di Roth tenta subito di mettere una buona parola tra Kafka e sua cognata Rhoda, quarantenne. Anche qui, come in *The Breast*, il motivo kafkiano non toglie nulla alla tipica narrazione umoristica di Roth:

⁴⁵ PHILIP ROTH, *I Always Wanted You to Admire My Fasting*, in *The Schocken Book of Contemporary Jewish Fiction*, Schocken, New York 1992, p. 246-247 (traduzione italiana di Norman Gobetti in: -, «*Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno*» *Guardando Kafka*, Einaudi, Torino 2011, pp. 9-10).

My aunt Rhoda is forty years old [...] she lives with my grandmother and tends her and her potted plants in the apartment house at the corner of our street. For nearly two decades now my father has been introducing my mother's forty-year-old 'baby' sister to the Jewish bachelors and widowers of New Jersey [...]

[...] la zia Rhoda, che vive con mia nonna e si occupa di lei e delle sue piante in vaso nel condominio all'angolo della nostra via. [...] Da quasi due decenni mio padre presenta la «sorellina», ora quarantenne, di mia madre agli scapoli e ai vedovi del New Jersey [...] ⁴⁶

Alla fine il dottor Kafka accetta di andare al cinema con la “zia Rhoda”, apprezzando addirittura le sue doti di recitazione e spingendola a recitare in una rappresentazione teatrale di Cechov. Alla fine, Kafka scrive alla donna comunicandole la fine della loro relazione, al che questa si dispera. Il padre di Roth fa capire al figlio che i problemi tra l'insegnante e Rhoda sono di natura sessuale, e il dottor Kafka rimane isolato.

Più di un decennio dopo, Roth è all'università e legge un necrologio su una rivista ebraica: è quello del dottor Kafka, morto di tubercolosi in un sanatorio del New Jersey.

Nel racconto di Roth, Kafka non lascia alcuno scritto, e lo scrittore americano conclude: «*No, it simply is not in the cards for Kafka ever to become the Kafka – why, that would be stranger even than a man turning into an insect. No one would believe it, Kafka least of all*». ⁴⁷ In realtà, la figura di Franz Kafka serve a Roth per ricordare la sua storia familiare, la storia di rifugiati provenienti da quell'Europa (l'Europa di Kafka, appunto) devastata dalla guerra.

Nel romanzo *The Professor of Desire*, torna la figura di David Kepesh, che insegna letteratura e fa un viaggio a Praga per preparare, tra l'altro, una lezione parzialmente autobiografica che vorrebbe tenere nell'ambito di un corso denominato “Desiderio 341”. Durante il viaggio, visita la tomba dello scrittore e sogna pure di incontrare una

⁴⁶ PHILIP ROTH, *I Always Wanted You to Admire My Fasting*, op. cit., p. 257 (traduzione italiana di Norman Gobetti in: -, *Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno*, op. cit., p. 30).

⁴⁷ Ivi, p. 266.

vecchia signora che si dice essere “la puttana di Kafka”. In realtà, in un corso precedente, Kepesh ha assegnato ai suoi studenti un compito molto particolare: quello di scrivere una risposta alla celebre *Lettera al padre* di Kafka. Lo stesso Philip Roth affermerà, in seguito, di aver svolto anche lui questo esercizio, ma di essersi concentrato più sulla critica alla madre ebrea che non sulla figura oppressiva del padre: il risultato di tale esercizio è il suo celebre romanzo del 1969 *Portnoy's Complaint (Il lamento di Portnoy)*.

Concludendo il discorso sul ruolo di “messaggero kafkiano” di Philip Roth, è innegabile il contributo che l'autore statunitense ha fornito a quella che ho chiamato “la lunga ombra” del praghese in una letteratura che (anche per motivi storici) ha una grande influenza sul panorama letterario italiano, in cui le traduzioni di Kafka andranno a collocarsi. Tuttavia, spesso in Roth la visione del sesso è diametralmente opposta, così come i motivi kafkiani vengono utilizzati “per contrasto”.

3.2.7. Da “hippie” a sperimentatore: Kafka e la poesia anglofona del Dopoguerra. Nel cercare di condensare le conseguenze planetarie dell'«effetto Kafka», merita sicuramente una menzione la ricostruzione effettuata dallo storico della cultura Sander L. Gilman della ricezione di Kafka da parte dei poeti statunitensi e britannici intitolata *Kafkas after Kafka: Anglophone Poetry and the Image of Kafka*.⁴⁸

Gilman fa notare fin dal titolo la presenza di “più” Kafka, dando subito l'idea di quanto sia stata articolata e profonda la ricezione del praghese nel mondo anglofono. Il 9 agosto 1946, Hannah Arendt arriva addirittura a scrivere all'editore Salman Schocken, parlando di Kafka: «*Though during his lifetime he could not make a decent living, he will now keep generations of intellectuals both gainfully employed and well-fed*».⁴⁹

⁴⁸ SANDER L. GILMAN, *Kafkas after Kafka: Anglophone Poetry and the Image of Kafka*, in: BRUCE IRIS, MARK H. GELBER (a cura di) *Kafka after Kafka*, Camden House, Rochester/New York 2015, pp. 199-218.

⁴⁹ Hannah Arendt a Salman Schocken, 9 agosto 1946, Schocken Books Archive, New York, citato in: SANDER L. GILMAN, *Franz Kafka, Critical Lives*, Reaktion Books, London 2005, p. 134. “Anche se in vita non riusciva a guadagnarsi da vivere [scrivendo], ora darà un lavoro ben remunerato e un abbondante sostentamento a generazioni di intellettuali” (mia traduzione).

La “kafkomania” travolge i poeti di lingua inglese soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale, prima in Gran Bretagna e subito dopo negli Stati Uniti. L’autore boemo viene subito percepito come l’impiegato profeta del crollo della civiltà e dell’avvento della moderna banalità. Un’immagine condivisa anche da grandi intellettuali dell’epoca, tra cui Ezra Pound. Il caso vuole inoltre che, proprio negli anni in cui Kafka muore, negli Stati Uniti vi sia un poeta molto amato, anche lui dirigente di una società di assicurazione: nel 1921 Wallace Stevens (1879-1955) pubblica poesie in cui tematizza l’intreccio tra realtà e fantasia, e molto presto gli americani imparano a “intrecciare” Kafka a Stevens. Anche i mondi di Stevens, infatti, sono sinistri, opprimenti e claustrofobici.

Ad ogni modo, il contributo di Stevens non è decisivo per l’affermazione di una “letteratura kafkiana” anglofona: l’evento determinante è in realtà costituito dalla traduzione delle opere di Kafka da parte dei coniugi Edwin e Willa Muir. Nel 1921 i due si trasferiscono a Praga. Dopo la Prima guerra mondiale, il tedesco è visto dagli inglesi come una lingua “non più pericolosa”, ricca di possibilità innovative e contesto di una nuova avanguardia. I due coniugi cominciano a tradurre dal tedesco, divenendo tra i primi traduttori letterari professionisti: negli anni successivi volgeranno in inglese opere di Gerhart Hauptmann, Heinrich Mann, Scholem Asch e Hermann Broch. I Muir devono però la loro fama internazionale di traduttori proprio alle versioni delle opere di Franz Kafka. Nel 1930 viene pubblicato *Das Schloß* (*The Castle*), nel 1933 la raccolta *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (*The Great Wall of China*), nel 1937 *Der Proceß* (*The Trial*), nel 1938 *Der Verschollene* (*Amerika*) e nel 1948 *In der Strafkolonie* (*In the Penal Colony*).

Un fatto rilevante, che fa comprendere meglio l’importanza di Edwin Muir nel campo letterario britannico (subito dopo la guerra sarà anche presidente del British Council di Praga), sta non tanto nella sua attività di traduttore, quanto in quella di poeta scozzese di lingua inglese, una posizione che ricorda un po’ quella del Kafka scrittore boemo di lingua tedesca e di origini ebraiche. Nella storia della ricezione di Kafka, le traduzioni “simboliste” dei Muir costituiscono il punto di partenza per una lunga e curiosa storia.

Nel 1946, lo scrittore mulatto Anatole Broyard, nato a New Orleans, si trasferisce a New York, dove comincia a scrivere romanzi e articoli di critica letteraria: sono gli

anni in cui è popolarissimo Thomas Stearns Eliot, e Broyard cerca di identificare così la cultura alternativa:

a time when Kafka was the rage, as were the Abstract Expressionists and revisionism in psychoanalysis. [...] we read all kinds of books, there were only a handful of writer who were our uncles, our family. For me, it was Kafka, Wallace Stevens, D.H. Lawrence, and Céline. These were the books I liked, the books I read [...] Seeing how young I was, everyone gave me advice [...] But above all, at any cost, I must get Kafka. Kafka was as popular in the Village at that time as Dickens had been in Victorian London. But his books were very difficult to find – they must have been printed in very small editions – and people would rush in wild-eyed, almost foaming at the mouth, willing to pay anything for Kafka.

un'epoca in cui Kafka era lo sballo, così come gli espressionisti astratti e il revisionismo in psicanalisi [...] leggevamo qualsiasi genere di libri, c'erano solo una manciata di scrittori che erano nostri zii, la nostra famiglia. Per me c'era Kafka, Wallace Stevens, D.H. Lawrence e Céline. Erano questi i libri che mi piacevano, i libri che leggevo [...] Vedendomi così giovane, tutti mi davano consigli [...] ma soprattutto, a ogni costo, io dovevo avere Kafka. All'epoca Kafka era popolare a Greenwich Village come lo era stato Dickens nella Londra vittoriana. Però i suoi libri erano difficilissimi da trovare – dovevano essere stati stampati in edizioni molto limitate – e la gente si accalcava, con lo sguardo assatanato, quasi con la bava alla bocca, disposta a pagare qualsiasi prezzo, per Kafka.⁵⁰

Nel 1941 Alfred Knopf, il più grande editore di letteratura dell'epoca, pubblica la traduzione di *Das Schloß* di Muir, e Kafka diventa un autore della controcultura: la traduzione inglese risente un po' dell'esistenzialismo francese e anche delle ispirazioni junghiane di Edwin Muir. A proposito di esistenzialismo, l'immagine di Kafka viene molto influenzata anche dall'immagine che ne dà Camus, che ne

⁵⁰ ANATOLE BROYARD, *Kafka was the Rage: A Greenwich Village Memoir*, Vintage Books, New York 1997, p. 3, 30-31. Mia traduzione.

sottolinea l'assoluta assenza di speranza e perfetto "illustratore" dell'assurdità dell'esistenza.

Quello che spopola nei movimenti di controcultura newyorkese del Dopoguerra è quindi un Kafka "anglo-franco-scozzese". Un Kafka che, negli Stati Uniti del periodo, deve dividere la fama di autore della controcultura con Hermann Hesse, che rimarrà sempre l'esponente più "commerciale", mentre Kafka verrà sempre visto come il profeta poetico, seppure più difficile, tanto che *Das Schloß* manterrà sempre il suo grandissimo valore per gli esponenti letterari più illustri del movimento, come William Burroughs e Allen Ginsberg. È sulla West Coast che Kafka diventa un'importante figura anche per i poeti, tanto che Lawrence Ferlinghetti scrive nella raccolta *A Coney Island of the Mind*, del 1958:

Kafka's Castle stands above the world
like a last bastille
of the Mystery of Existence
Its blind approaches baffle us
Steep paths
plunge nowhere from it
Roads radiate into air
like the labyrinth wires
of a telephone central
thru which all calls are
infinitely untraceable
Up there
it is heavenly weather
Souls dance undressed
together
and like loiterers
on the fringes of a fair
we ogle the unobtainable
imagined mystery
Yet away around on the far side
like the stage door of a circus tent

is a wide wide vent in the battlements
where even elephants
waltz thru

Il castello di Kafka si erge sopra il mondo
come un'ultima bastiglia
del Mistero dell'Esistenza
I suoi ciechi accessi ci ingannano
ripidi sentieri
si tuffano da lì nel nulla
Strade si irradiano nell'aria
come i fili labirinto
di una centrale telefonica
attraverso cui tutte le chiamate sono
infinitamente irrintracciabili
Lassù
c'è un tempo paradisiaco
Anime danzano svestite
insieme
e come fannulloni
ai margini di una fiera
occhieggiamo l'inottenibile
immaginato mistero
Eppure lontano attorno al lato opposto
come la porta di servizio di un tendone da circo
c'è uno spiraglio tra le merlature
dove anche gli elefanti
passano ballano il valzer.⁵¹

Kafka si ritrova nel cuore del canone hippie: il poeta tedesco-americano Charles Bukowski (1920-1994), ispirato ma estraneo al movimento beat, scrive nel 1972 la

⁵¹ LAWRENCE FERLINGHETTI, *A Coney Island of the Mind*, New Directions, New York 1958, pp. 30-31. Traduzione di Andrea Peverelli in <http://noxinfecta.wixsite.com/kerberos/single-post/2015/05/20/For-Poets-with-love-Lawrence-Ferlinghetti-e-il-nucleo-della-Beat-Generation-di-Andrea-Peverelli>, ultimo accesso 13 agosto 2019.

poesia *Born to Lose*, in cui viene menzionato Kafka, che ora appare come il ribelle, l'angelo beat.

A questo fenomeno si aggiunge anche la controcultura "ebraica", rappresentata in primo luogo dal poeta ebreo, originario di New Orleans e trapiantato a New York, Delmore Schwartz (1913-1966), che si era costruito una fama come cantore delle sensibilità del ceto medio di origine ebraica, ma faceva parte comunque della cultura hippie "elevata": l'opera più significativa e più "kafkiana" di Schwartz è il racconto *In Dreams Begin Responsibilities*,⁵² nel quale un giovane assiste a un film che si rivela essere il racconto del matrimonio fallito dei propri genitori.

In inglese, e nello specifico negli Stati Uniti, l'aggettivo "*kafkaesque*" compare per la prima volta nel 1947 sulle pagine della rivista "The New Yorker", la pubblicazione più seguita dagli intellettuali, allorché Edmund Wilson, nel recensire la traduzione dell'autobiografia dell'artista tedesco George Grosz, scriveva: «*a Kafkaesque nightmare of blind alleys, covert persecution, and a plague of stinking fish*».⁵³ È curioso come Kafka verrà preso, un po' più tardi, come punto di riferimento anche dalle fasce della controcultura di tendenze antisemite, rappresentate per esempio dal poeta e scrittore Everett LeRoi Jones noto, dopo la morte di Malcolm X e la propria conversione all'Islam, con lo pseudonimo di Amiri Baraka (1934-2014).

In Gran Bretagna le cose vanno diversamente: se nelle città statunitensi Kafka era "hippie", a Londra la cantante pop Marianne Faithfull, parlando degli anni Sessanta, scrive:

[...] the names of Sartre, and Simone de Beauvoir, Céline, Camus and Kafka were in the air. I repeated their ineffable names like a catechism. I devoured papers for every scrap of hipness and outrage I could find [...] I tried to understand Sartre and Camus and Kafka, but I liked Céline and Simone de Beauvoir.

⁵² Del racconto esiste una traduzione italiana: DELMORE SCHWARTZ, *Nei sogni cominciano le responsabilità e altri racconti*, Serra e Riva, Milano 1990.

⁵³ EDMUND WILSON, *BOOKS: Stephen Spender and George Grosz on Germany*, "The New Yorker", 4 gennaio 1947. "Un incubo kafkiano di vicoli ciechi, velate persecuzioni, e il flagello della puzza di pesce" (mia traduzione).

I nomi di Sartre, e quelli di Simone de Beauvoir, Céline, Camus e Kafka erano nell'aria. Ripetevo quei loro nomi ineffabili come un catechismo. Divoravo scritti in cerca di qualsiasi briciola di cultura alternativa e di scandalo [...] cercavo di capire Sartre e Camus e Kafka, ma a me piacevano Céline e Simone de Beauvoir.⁵⁴

È già evidente che la figura di Kafka, al di qua dell'oceano, abbia assunto tratti leggermente diversi: lo scrittore praghese compare anche nel poema di Ted Hughes (1930-1998) intitolato *Kafka Writes* e contenuto nella raccolta *Wodwo*, del 1967:

And he is an owl

[...]

He is a man in hopeless feathers.

Ed è un gufo

[...]

È un uomo coperto di piume disperate⁵⁵

Nella raccolta *Wodwo*, Hughes tematizza l'incapacità di comprensione dell'uomo di fronte all'universo, evocando un mondo fatto non solo di pennuti, ma anche di insetti troppo grandi. In Gran Bretagna Kafka diventa un canone poetico, e non c'è più un "duello" Kafka-Hesse. Il significato della "figura Kafka" è più profondo, non più il "ribelle" della *beat generation* americana.

Nonostante le difficoltà ovvie che derivano da un'associazione tra Kafka e la poesia, occorre dire che Ted Hughes è una delle figure più importanti della ricezione britannica di Kafka in ambito poetico: l'esperienza più straziante del poeta è sicuramente il suicidio della moglie Sylvia Plath, poetessa che aveva subito una canonizzazione, da parte dei movimenti femministi, non meno rilevante di quella di

⁵⁴ MARIANNE FAITHFULL, DAVID DALTON, *Faithfull: An Autobiography*, Penguin, London 1995, p. 20. Mia traduzione.

⁵⁵ TED HUGHES, *Wodwo*, Faber&Faber, London 1967, p. 175. Mia traduzione.

Kafka tra gli “hippie”. Poco prima di morire, Hughes pubblica le sue *Birthday Letters*, una raccolta che comprende poesie scritte per il compleanno di Sylvia Plath: in uno dei componimenti, ricordando la moglie, scrive:

Your typewriter,
your alarm clock, your new sentence
Tortured you, a cruelty computer
Of agony niceties, daily afresh –
Every letter a needle, as in Kafka

La tua macchina da scrivere,
la tua sveglia, la tua nuova frase
Tu torturata, un computer della crudeltà
Di sottigliezze tormentose, ogni giorno da capo –
Ogni lettera uno spillo, come in Kafka.⁵⁶

Kafka, in questo caso, viene ripreso come simbolo del tormento dello scrivere, e del tormento di una convivenza tra scrittori.

Un altro elemento molto sottolineato dell’opera di Kafka, nei decenni successivi, e tanto in Gran Bretagna quanto negli Stati Uniti, è quello della naturalezza della sua scrittura: all’inizio degli anni Novanta, il poeta Stephen Dunn (1939), che vincerà il Premio Pulitzer nel 2001, nella sua raccolta *Landscape at the End of the Century*, fa un riferimento ironico all’esposizione del 1984 sulla cultura mitteleuropea, che fece di Kafka il “nume tutelare” di un’epoca kafkiana, tuttavia quello che colpisce i poeti anglofoni è il Kafka dei Muir, il Kafka “simbolico”, e non l’autore in sé. la visione dello scrittore praghese come modello di scrittura è chiara quando Dunn spiega:

I found myself once again teaching Kafka’s “A Hunger Artist”, that wry parable about an artist who takes his art to the limit. Or is it Kafka’s elaborate pun about the starving artist? [...] My favorite moment is when he has almost reached the

⁵⁶ La poesia si intitola *9 Willow Street*, in: PAUL HUGHES, *Birthday Letters*, Faber&Faber, London 1998, pp. 71-72 (mia traduzione).

limit of his “artistry”, and is asked by the overseer, “Are you still fasting? When on earth do you mean to stop?” Kafka could have had the hunger artist say something noble as his last words, but instead, after telling the overseer that he shouldn’t admire his fasting, and after being asked why, the hunger artist says, “Because I have to fast, I can’t help it”. And then adds, “Because I couldn’t find the food I liked. If I had found it, believe me, I should have made no fuss and stuffed myself like you or anyone else”. After his death, he’s replaced in the cage by a young, vital panther [...] So, by temperament and taste, this artist, who apparently does not live in any other world, neither social nor political, acts as if his only choice is to be an Artist. In the freedom of his cage he’s safe to pursue his art because it’s his calling and nobody cares. In this case, his ambitiousness leads to his demise. There’s an obvious bitterness here, which Kafka’s sad life accounts for, but there’s a humor present too, which his life doesn’t account for, and which is his genius. I became aware, more than ever, that austerity would never be my ticket to the palace of art. And I wasn’t sure that excess would be either. The story had never seemed so personal – so confrontational, really.

Mi son ritrovato di nuovo a fare una lezione su *Der Hungerkünstler* di Kafka, quella stramba parabola su un artista che porta la sua arte al limite. Oppure è un gioco di parole complicato di Kafka sull’artista che muore di fame? [...] Il mio momento preferito è quando lui ha quasi raggiunto il limite della sua “artisticità” e il sorvegliante gli chiede: “Tu digiuni ancora? Quando ti deciderai a smettere?” Kafka avrebbe potuto far dire al digiunatore, nelle sue ultime parole, qualcosa di nobile, invece, dopo aver detto al sorvegliante che non doveva ammirare il suo digiuno, e dopo che questo gli ha chiesto perché, il digiunatore dice: “Perché devo digiunare, non posso farne a meno”. E poi aggiunge: “Perché non riesco a trovare la pietanza che mi piacesse. Se l’avessi trovata, credimi, non avrei fatto tanto chiasso e mi sarei rimpinzato come te e tutti”. Dopo la sua morte, viene rimpiazzato nella gabbia da una giovane e vivace pantera [...] Quindi, per temperamento e per gusto, questo artista, che sembra non vivere in nessun altro mondo, né sociale né politico, agisce come se la sua unica scelta fosse quella di essere Artista. Nella libertà della sua gabbia può tranquillamente praticare la sua arte perché è la sua vocazione e non importa a nessuno. In questo caso, la sua ambizione lo porta alla fine. C’è un palese elemento di amarezza, qui, che la triste vita di Kafka ci racconta, ma c’è anche dell’umorismo, che la sua vita non ci racconta, ed è questo il suo genio. Mi sono reso conto più che mai che questa

austerità non sarebbe mai stato il mio biglietto per entrare nel palazzo dell'arte. E non sapevo nemmeno se lo sarebbe stato questo eccesso. Il racconto non è mai sembrato così personale... così provocatorio, in realtà.⁵⁷

Gilman fa notare anche che, dopo il 2000, con la pubblicazione di nuove traduzioni che hanno "oscurato" il successo delle versioni dei Muir, alcuni giovani poeti hanno ripreso l'aspetto più "tedesco" di Kafka, dapprima velato dall'inglese delle traduzioni. Un esempio è quello di Karen An-hwei Lee (1973), poetessa e traduttrice cino-americana di religione cristiana (autrice nel 2017 di un'opera dedicata a Kafka, parte in prosa e parte in poesia, intitolata *Sonata in K*⁵⁸), che in una poesia del 2014 intitolata *Kafka Erases His Father with Moonlight*, si rivolge a Max Brod in questo modo:

Dear Max –
Confession. In a dream, I exchanged
Hermann for moonlight.
Nein, not exchanged or replaced. Erased
[...]
Vater, vater,
I am only a child, I cried out to the moonlight
Lifting me single-handedly out of the waves.
Moonlight was eine maschine.

Caro Max –
Confessione. In un sogno ho scambiato
Hermann per il chiaro di luna.
Nein, non scambiato o sostituito. Cancellato
[...]
Vater, vater
Sono solo un bambino ho gridato al chiaro di luna
che mi tirava su, con una mano sola, fuori dalle onde.

⁵⁷ STEPHEN DUNN, *Art & Refuge*, in "The American Poetry Review" 35, no. 5 (2006), pp. 24-25. Mia traduzione.

⁵⁸ KAREN AN-HWEI LEE, *Sonata in K*, Ellipsis Press, Jackson Heights 2017.

Il chiaro di luna era *einemaschine*.⁵⁹

Quello di Karen An-hwei Lee è sicuramente il progetto più estraniante, il tentativo di “calare” Kafka nel mondo anglofono in quanto autore tedesco, e non più canone letterario “senza patria”.

3.2.8. I “kafkiani” d’Italia. A fornire un interessante e nuovo contributo alla (scarsa) ricerca sulla ricezione di Kafka in Italia è sicuramente Saskia Elizabeth Ziolkowski, *visiting assistant professor* presso il dipartimento di Studi Romanistici della Duke University, che sta per dare alle stampe un saggio intitolato *Kafka’s Italian Progeny*.

In particolare, molto utile per la mia ricerca è stato il breve saggio intitolato *Kafka and Italy: A New Perspective on the Italian Literary Landscape*, in cui tratteggia le influenze dell’autore boemo sulla produzione letteraria italiana del Novecento.⁶⁰

Va premesso che, diversamente da quanto accaduto con la ricezione di Kafka negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e in Francia, per l’Italia la ricerca è ancora abbastanza indietro, nonostante negli ultimi anni vi siano stati importanti segnali di ripresa. Uno dei primi “promotori” dell’opera di Kafka in Italia è stato senza alcun dubbio il triestino Roberto Bazlen (1902-1965), da cui, come vedremo arriverà il primo riferimento non tedesco a Kafka.⁶¹ Vivendo a Trieste, città ponte nel rapporto tra Austria-Ungheria e Italia, addirittura nel 1919 Bazlen raccomanda la lettura dell’autore praghese a chiunque voglia migliorare la propria conoscenza della lingua tedesca⁶² e, nel 1924, scrive all’amico Eugenio Montale (Bazlen intratteneva rapporti d’amicizia con tutti i più grandi esponenti della scena letteraria italiana del primo Novecento, tra questi Elsa Morante, Alberto Moravia, Sandro Penna, Elio Vittorini, Aldo Palazzeschi, Pier Paolo Pasolini, Umberto Saba, Italo Svevo e Natalia Ginzburg), sottolineando il fatto

⁵⁹ KAREN AN-HWEI LEE, *Kafka Erases His Father with Moonlight*, in: “Guernica: A Magazine of Art & Politics”, 17 novembre 2014, <https://www.guernicamag.com/kafka-erases-his-father-with-moonlight/>

⁶⁰ SASKIA ZIOLKOWSKI, *Kafka and Italy: A New Perspective on the Italian Literary Landscape*, in: RUTH GROSS, STANLEY CORNGOLD (a cura di), *Franz Kafka for the Twenty-First Century*, Camden House, Rochester NY 2011, pp. 237-249.

⁶¹ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Il Novecento in Germania*, Mondadori, Milano 1959, p. 188.

⁶² A tal proposito si veda il volume di MANUELA LA FERLA, *Diritto al silenzio: vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo 1994.

che a parlare delle opere di Kafka siano soltanto due articoli, entrambi scritti dall'amico Max Brod.

L'Italia, per la ricezione kafkiana, è un Paese importante anche perché nel 1933, anno in cui alcune delle opere dell'autore boemo venivano date alle fiamme nelle *Bücherverbrennungen* naziste, Frassinelli traduce *Der Proceß*, addirittura due anni in anticipo rispetto alla prima traduzione inglese del romanzo. Nel 1947 Alberto Spaini, nella sua introduzione alla traduzione di *Der Verschollene*,⁶³ sottolinea da una parte l'influenza di Kafka, dall'altra fa notare che la grande fonte di ispirazione costituita dallo scrittore praghese ha reso quest'ultimo popolarissimo, in Italia.

Saskia Elizabeth Ziolkowski legge in quest'ultima annotazione di Spaini un riferimento a Dino Buzzati (1906-1972) e al suo contrastato rapporto (in senso letterario) con Franz Kafka. Moltissimi critici italiani avevano ravvisato una palese affinità tra le opere di Kafka e al romanzo di Buzzati *Il deserto dei Tartari*,⁶⁴ al che Buzzati si era affrettato ad affermare che aveva letto le opere del boemo soltanto all'inizio degli anni Quaranta, mentre il suo romanzo era stato scritto alla fine degli anni Trenta, per essere pubblicato nel 1940. L'aneddoto non è tanto importante in sé, essendo pressoché impossibile sapere con certezza in quali anni Buzzati abbia letto Kafka, tuttavia la sua "ansia di smarcarsi" dall'ispirazione del boemo per paura di essere meno "buzzatiano" e più "kafkiano" indica quanto potesse essere sentita, nell'ambito letterario italiano, la presenza del praghese.

Abbandonando il tema "spinoso" del rapporto tra Buzzati e Kafka, in seguito le influenze divengono spesso molto più esplicite: è il caso di Cesare Pavese e Italo Calvino, che riconoscono Franz Kafka come una figura affascinante e molto influente sulla loro scrittura, oltre che uno dei loro autori preferiti. Eugenio Montale gli dedica addirittura una poesia, intitolata *Verboten*:

Dicono che nella grammatica di Kafka
manca il futuro. Questa la scoperta
di chi serbò l'incognito e con buone ragioni.
Certo costui teme le conseguenze

⁶³ FRANZ KAFKA, *America*, Mondadori, Milano 1947, traduzione italiana di Anita Rho.

⁶⁴ DINO BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Mondadori, Milano 2001.

flagranti o addirittura conflagranti
del suo colpo di genio. E Kafka stesso,
la sinistra cornacchia, andrebbe al rogo
nell'effigie e nelle opere, d'altronde
largamente invendute.⁶⁵

Tommaso Landolfi (1908-1979), nel 1942, scrive un racconto intitolato *Il babbo di Kafka*, in cui il narratore e il suo amico Kafka devono fare i conti con un gigantesco ragno che ha la faccia del padre di Kafka.⁶⁶ Qualche decennio dopo, anche Claudio Magris (1939), nella sua raccolta intitolata *Danubio* del 1986⁶⁷, inserisce molti riferimenti a Kafka, intitolando un capitolo *Kierling, Hauptstrasse 187*, in cui alterna riflessioni sull'autore alle sue impressioni visitando il luogo in cui lo scrittore morì nel 1924.

Un discorso a parte merita Primo Levi (1919-1987) che, pur non figurando tra gli autori direttamente influenzati da Kafka, nel 1983 viene chiamato da Giulio Einaudi a tradurre in italiano *Der Proceß*, in anni in cui Kafka viene visto come l'autore che aveva "profetizzato la Shoah", ma anche perché in quegli anni, grazie anche alle interpretazioni di Ritchie Robertson, l'opera del praghese veniva dipinta come una delle migliori rappresentazioni dell'istituzionalizzazione dell'autorità e della violenza di ogni tipo. Nella nota alla traduzione, Primo Levi scrive: «Dunque è così, è questo il destino umano, si può essere perseguiti e puniti per una colpa non commessa, ignota, che "il tribunale" non ci rivelerà mai». Sembrerebbe un'osservazione naturale, parlando del *Processo*, ma scritta da un sopravvissuto all'Olocausto queste parole assumono connotazioni molto differenti.

Altre tre opere del Novecento italiano vengono accostate da Ziolkowski a Kafka: si tratta dei romanzi *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante (1912-1985)⁶⁸, pubblicato nel 1948, e *Il figlio di due madri* di Massimo Bontempelli (1878-1960)⁶⁹, pubblicato

⁶⁵ EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1990, p. 485.

⁶⁶ TOMMASO LANDOLFI, *Le più belle pagine*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 229-231. L'edizione originale del racconto venne pubblicata da Vallecchi nella raccolta *La spada*, del 1942.

⁶⁷ CLAUDIO MAGRIS, *Danubio*, Garzanti, Milano 1990.

⁶⁸ ELSA MORANTE, *Menzogna e sortilegio* [1948], Einaudi, Torino 1994.

⁶⁹ MASSIMO BONTEMPELLI, *Il figlio di due madri* [1929], Liberilibri, Macerata 2005.

nel 1929. In questi ultimi due casi, il “kafkiano” si rivela soprattutto nell’illustrazione dei rapporti familiari e del grande potere psicologico dell’“istituzione” famiglia.

Nella sua attenta analisi, Ziolkowski cita anche la grandissima affinità che lega il racconto di Italo Svevo *Argo e il suo padrone*, pubblicato per la prima volta in rivista nel 1934 e in volume nel 1949, e il racconto di Kafka *Ein Bericht für eine Akademie*, del 1919. In quest’ultimo il protagonista è una scimmia, Rotpeter, che impara a comportarsi come un essere umano e fa una relazione sul processo della sua “trasformazione” in uomo. La somiglianza dei due racconti ha suscitato poca attenzione: in *Argo e il suo padrone*, un uomo tenta di insegnare la lingua italiana al suo cane Argo, dopo aver letto che in Germania esiste un cane in grado di parlare. Il racconto è diviso in due parti: nella prima il padrone racconta il processo con cui ha imparato a comprendere il linguaggio di Argo, la seconda è composta dai monologhi di Argo stesso, tradotti dal padrone. Nonostante la differenza tra i due testi (in Kafka è l’animale a imparare la lingua umana, in Svevo accade il contrario), entrambi i racconti sono imperniati sulla difficoltà di comunicare. Entrambi i racconti dipingono il processo di imparare a comunicare con gli esseri umani come un processo brutale. È chiaro che Argo e Rotpeter non sono i primi “animali” parlanti della storia della letteratura, tuttavia a legarle è ancora una volta il carattere “realistico”: dietro la loro capacità di comunicare non c’è la stregoneria (come nel *Dialogo dei cani* di Cervantes), non ci sono esperimenti scientifici (come in *Cuore di cane* di Bulgakov) e non ci sono circostanze misteriose (come in *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* di E.T.A. Hoffmann). Il motivo della necessità di comunicazione è dato dall’isolamento in cui sono costretti il padrone di Argo, esiliato su una montagna e schernito dalla piccola comunità di residenti del posto, e Rotpeter.

In realtà, il discorso è un po’ più complicato: la moglie di Svevo ha dichiarato che Kafka è stato “l’ultimo amore letterario” del marito.⁷⁰ Tuttavia molti affermano che Italo Svevo abbia letto Kafka solo nel 1927, un anno prima della sua morte. Per contro, chi ha confrontato nel dettaglio le opere dei due grandi scrittori tende ad anticipare notevolmente il “contatto letterario” tra i due, anche in virtù di affinità

⁷⁰ LIVIA VENEZIANI SVEVO, *Vita di mio marito*, Arti Grafiche Fratelli Cosarini, Pordenone 1958, p. 44.

sorprendenti tra *Das Urteil* (pubblicato nel 1913) e il capitolo della *Coscienza di Zeno* (pubblicato nel 1923) dal titolo *La morte di mio padre*.⁷¹

Mentre molti studi hanno preso in esame l'influenza dell'Italia sull'opera di Kafka, sono pochissimi quelli che cercano di comprendere quale sia stato l'«effetto Kafka» sulla letteratura italiana, anche in virtù di questo rapporto storico complicato tra gli autori italiani del Novecento e la figura dello scrittore praghese.

3.2.9. Un'ombra lunghissima. Una panoramica sulle influenze esercitate dalle opere di Kafka sulla produzione letteraria successiva meriterebbe senz'altro una ricerca molto più approfondita della ricostruzione che ho tentato di fare in questo lavoro. Ho dovuto pertanto omettere molte altre sue manifestazioni, alcune recentissime, che tenterò ora di riassumere.

Per esigenze di spazio ho tralasciato le influenze di Kafka sulla produzione musicale: il primo «traduttore» di Kafka è proprio Max Brod, che già nel 1911 mette in musica la poesia *Kleine Seele – springst im Tanz*. Seguono altre realizzazioni più celebri, tra cui le *Sechs Motetten nach Worten von Franz Kafka für Singstimme und Klavier* di Ernst Krenek (1900-1991), a fine anni Cinquanta, nel 1951 e nel 1964 (in una seconda versione) il monodramma *Ein Landarzt* del compositore tedesco Hans Werner Henze (1926-2012)⁷², l'opera lirica *Der Prozeß* (1953) dell'austriaco Gottfried von Einem (1918-1996) e i *Kafka-Fragmente op. 24* (1986) per soprano e violino dell'ungherese György Kurtág (1926). Gli influssi kafkiani sono molti anche nella musica leggera, basti pensare alla canzone di Bob Dylan *Love minus zero*, contenuta nell'album *Bringing It All Back Home* (1965), in cui il verso «*the country doctor rambles*» rappresenta un espresso riferimento al racconto di Kafka *Ein Landarzt*.

Quanto al cinema, di cui ho già parlato in apertura, non ho citato la trasposizione di *Der Prozeß* del 1993, intitolata *The Trial*, del regista inglese David Hugh Jones (1934-2008) con Anthony Hopkins, basato su una sceneggiatura firmata dal Premio Nobel Harold Pinter (1930-2008). L'influsso di Kafka si fa sentire anche in alcuni film del regista canadese David Cronenberg (1943): si pensi a *Videodrome* (*Videodrome*,

⁷¹ A tal proposito cfr. PETER SCHARER VON AURAU, *Zur psychischen Strategie des schwachen Helden: Italo Svevo im Vergleich mit Kafka, Broch und Musil*, Buchdruckerei Werner Roth, Thusis 1978, pp. 114-124.

⁷² In merito a quest'opera cfr. GABRIELE MUSCOLINO, *Kafka come opera radiofonica. A proposito di "Un medico di campagna" di Hans Werner Henze*, in: SAMPAOLO (a cura di), *Kafka: ibridismi*, op. cit., pp. 205-219.

1983), *The Fly* (*La mosca*, 1986) e *Naked Lunch* (*Il pasto nudo*, 1991, basato sull'omonimo romanzo di William S. Burroughs). Un ulteriore "utilizzo" del materiale kafkiano, stavolta in chiave parodistica, quello di Woody Allen (1935) in *Shadows and Fog* (*Ombre e nebbia*, 1992): il fine di Allen è quello di evocare i mondi letterari creati da Kafka (e il cinema espressionista) per passare criticamente in rassegna il Novecento dei fascismi e della bomba atomica.

Anche in ambito teatrale, le opere di Kafka hanno subito diverse trasposizioni: la più rilevante è senza dubbio *Le Procès* del 1947, di André Gide e Jean-Louis Barrault, con la musica di Pierre Boulez.⁷³ Meritano inoltre una menzione i due adattamenti teatrali di *Der Proceß* da parte di Peter Weiss (1916-1982), intitolati *Der Prozeß* (1974) e *Der neue Prozeß: Stück in drei Akten* (1982):⁷⁴ in quest'ultimo il drammaturgo tedesco ricorda Kafka criticando aspramente il capitalismo moderno. Del tutto differente la farsa di Alan Bennett (1934) *Kafka's Dick*, del 1986, una satira sui biografi dello scrittore boemo e sugli studi accademici a lui dedicati. *The Trial of Judith K.* (1985)⁷⁵ della commediografa canadese Sally Clark (1953) trasforma il *Processo* kafkiano in una lotta comica e assurda per la conquista dell'autonomia da parte delle donne.

Per quanto concerne la produzione letteraria, avendo scelto di concentrarmi su filoni ben precisi, ho tralasciato di citare le influenze kafkiane su autori giapponesi come Kōbō Abe (1924-1993) e Haruki Murakami (1949). Nel romanzo di Abe *Suna no onna* (*La donna di sabbia*, 1962)⁷⁶ il protagonista è un entomologo che torna, per così dire, alla condizione di insetto, tanto da sviluppare una dipendenza per la vita nelle dune di sabbia, come una formica. I motivi kafkiani percorrono gran parte della produzione letteraria di Abe, e anche il suo ultimo romanzo, intitolato *Kangarū nōto* (*Il quaderno canguro*, 1991)⁷⁷ è incentrato sulla figura di un narratore che una mattina si risveglia, un po' come Gregor Samsa, ricoperto da germogli di *daikon*, il ravanella giapponese, che spuntano proprio dalla sua pelle.

⁷³ ANDRÉ GIDE, JEAN-LOUIS BARRAULT, *Il processo di Franz Kafka*, Einaudi, Torino 1997.

⁷⁴ PETER WEISS, *Trotzki im Exil; Hölderlin; Der Prozess; Der neue Prozess*, Suhrkamp, Berlin 2016.

⁷⁵ SALLY CLARK, *The Trial of Judith K.*, Talon Books, Vancouver 1985.

⁷⁶ KŌBŌ ABE, *La donna di sabbia*, Longanesi, Milano 1962.

⁷⁷ KŌBŌ ABE, *Il quaderno canguro*, Atmosphere Libri, Roma 2016.

Nel romanzo di Haruki Murakami *Umibe no Kafuka (Kafka sulla spiaggia, 2002)*⁷⁸ uno dei due protagonisti (chiamato “Kafka”!) scappa di casa per sfuggire alla maledizione lanciategli da suo padre (si pensi a *Das Urteil*). La vicenda vede i personaggi principali impegnati in una continua ricerca, che ricorda quella di K. in *Das Schloß*.

Nei paesi di lingua tedesca, da ricordare è il romanzo *Suche nach M. (Alla ricerca di M., 1997)* del viennese Doron Rabinovici (1961)⁷⁹, in cui un avvocato ebreo si trasforma in «Mullemann», una creatura simile al Golem, avvolta in bende, che confessa ai tedeschi e agli austriaci del Dopoguerra tutti i crimini commessi durante il conflitto mondiale.

In Sudafrica, Nadine Gordimer (1923-2014), premio Nobel per la letteratura 1991, si ispira a *Brief an den Vater* nel suo attacco all’apartheid in *Letter from His Father*, del 1984.⁸⁰ Poco più di un decennio dopo, Achmat Dangor (1948) pubblica il romanzo *Kafka’s Curse (La maledizione di Kafka, 1997)*⁸¹ in cui il protagonista, nel Sudafrica post-apartheid, si trasforma in un albero.

Restando tra gli autori di lingua inglese, recentissimamente la scrittrice americana di origini ebraiche ed est-europee Nicole Krauss (1974) ha pubblicato il romanzo *Forest Dark (Selva oscura, 2017)*,⁸² che immagina un Kafka condotto segretamente in Palestina per vivere là il resto della sua vita in incognito, viaggiando di località in località fino alla morte a Tel Aviv.

Per quanto riguarda l’ambito letterario sudamericano, va considerata l’influenza che Kafka ha su Mario Vargas Llosa (1936), Premio Nobel per la letteratura 2010: nel suo romanzo *El hablador (Il narratore ambulante, 1987)* una tribù nomade amazzonica, la tribù dei Machiguenga, ha al suo interno delle figure, i cosiddetti “parlatori”, che raccontano i miti del luogo. Il romanzo può essere letto come una continuazione di *Die Verwandlung*: Saùl, il personaggio che poi si rivelerà come il “parlatore”, è un grande lettore di Kafka, tanto da conoscere quasi a memoria la *Metamorfosi*. E

⁷⁸ HARUKI MURAKAMI, *Kafka sulla spiaggia*, Einaudi, Torino 2008.

⁷⁹ DORON RABINOVICI, *Suche nach M.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997 (traduzione italiana *Alla ricerca di M.*, Giuntina, Firenze 2015).

⁸⁰ NADINE GORDIMER, *Something Out There*, Penguin, Harmondsworth 1985, pp. 39-56.

⁸¹ ACHMAT DANGOR, *Kafka’s Curse*, Pantheon, New York 1999 (traduzione italiana *La maledizione di Kafka*, Frassinelli, Milano 2006, traduzione italiana di Ettore Capriolo).

⁸² NICOLE KRAUSS, *Forest Dark*, HarperCollins, New York 2017 (traduzione italiana di Federica Oddera in: -, *Selva oscura*, Guanda, Parma 2018).

subisce anche lui, a sua volta, una metamorfosi. Ha persino chiamato il suo pappagallo Gregor Samsa, e ai nomadi, alla fine del romanzo, racconta tre storie ebraiche: la storia di Gregor Samsa, la storia di Gesù Cristo e la Diaspora degli ebrei.

Un altro ambito narrativo in cui la presenza di Kafka si fa sentire è quella del *graphic novel*: i tentativi più riusciti sono essenzialmente tre: *La Métamorphose/Die Verwandlung* (2009, versione tedesca 2013) di Eric Corbeyran (1964) e Richard Horne⁸³, *The Metamorphosis* di Peter Kuper (*La metamorfosi*, 2003)⁸⁴ e *Kafka* (*Kafka*, 1993) di David Zane Mairowitz (1943) e Robert Crumb (1943).⁸⁵ I *graphic novel* sono fondamentalmente un tentativo di “superare l’inquietudine” data dall’incertezza di cui Kafka cosparge le proprie narrazioni: le immagini sono un mezzo per avere “sicurezza”, per cui la “traduzione visiva” si configura come un mezzo per addomesticare i perturbanti racconti kafkiani. I *graphic novel* rappresentano inoltre un mezzo per testare l’atteggiamento interpretativo del lettore odierno: l’elemento comune ai tre lavori, infatti, è la tendenza a “demitizzare” Kafka e ad aggiungere particolari macabri, fantasie sinistre, ignorando il complesso umorismo di matrice ebraica che percorre tutta la narrativa del praghese. Un Kafka un po’ superficiale, quindi, ma sicuramente di grande attrazione, un canale di ricezione comunque importante nei confronti dei lettori giovani.

Perché Kafka, seppure in concezioni approssimative e molto semplificate, torna ancora nella nostra vita di tutti i giorni, nei libri, nei fumetti che leggiamo, nella musica che ascoltiamo, a teatro, alla radio, al cinema. In televisione. Tanto che il settimo episodio della terza stagione di *Breaking Bad* (nella versione italiana intitolato *Atmosfera*) in inglese ha il titolo *Kakfaesque*, e Jesse Pinkman (uno dei due protagonisti, interpretato da Aaron Paul), parlando con un operatore del centro dove sta curando la sua dipendenza dalle droghe, descrive così l’ambiente della lavanderia a gettoni dove dice di aver trovato lavoro:

Jesse: «Ci sono mille regole assurde, il capo è uno stronzo, il padrone è un superstronzo. Non sono mai stato degno di vederlo, sono tutti terrorizzati da lui.

⁸³ FRANZ KAFKA, *La Métamorphose*, Guy Delcourt Productions, Paris 2009; FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Knesebeck, München 2013.

⁸⁴ FRANZ KAFKA, PETER KUPER, *Metamorphosis*, Crown Pub, New York 2003 (trad. it. *La metamorfosi*, Guanda, Parma 2008).

⁸⁵ DAVID ZANE MAIROWITZ, ROBERT CRUMB, *Kafka*, Opera House, Cairo 1993.

Ci lavorano solo degli imbecilli con lo sguardo fisso nel vuoto che non sanno nemmeno come si chiamano, perciò...»

Operatore: «C'è un'atmosfera kafkiana...»

Jesse: «Sì, proprio un'atmosfera kafkiana!»⁸⁶

⁸⁶ *Breaking Bad*, terza stagione, settimo episodio, *Kafkaesque*, diretto da Michael Slovis, scritto da Peter Gould e George Mastras (titolo italiano *Atmosfera*).

3

Die Verwandlung

«*Ma l'animale che mi porto dentro
non mi fa vivere felice mai*»
Franco Battiato

Charlottenburg, 10/4.17

Sehr geehrter Herr,

Sie haben mich unglücklich gemacht.

Ich habe Ihre *Verwandlung* gekauft und meiner Kusine geschenkt. Die weiß sich die Geschichte aber nicht zu erklären.

Meine Kusine hats ihrer Mutter gegeben, die weiß auch keine Erklärung.

Die Mutter hat das Buch meiner anderen Kusine gegeben und die hat auch keine Erklärung.

Nun haben sie an mich geschrieben. Ich soll Ihnen die Geschichte erklären. Weil ich der Doctor der Familie wäre. Aber ich bin ratlos.

Herr! Ich habe Monate hindurch im Schützengraben mich mit dem Russen herumgehauen und nicht mit der Wimper gezuckt. Wenn aber mein Renommee bei meinen Kusinen zum Teufel ginge, das ertrüg ich nicht.

Nur Sie können mir helfen. Sie müssen es; denn Sie haben mir die Suppe eingebrockt. Also bitte sagen Sie mir, was meine Kusine sich bei der *Verwandlung* zu denken hat.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ergebenst Dr Siegfried Wolff

Charlottenburg, 10/4.17

Egregio Signore,

Lei mi ha reso infelice. Ho acquistato la sua *Metamorfosi* e ne ho fatto dono a mia cugina. Ma lei non riesce a spiegarsi la storia. Mia cugina l'ha data a sua madre, nemmeno lei è in grado di spiegarla. La madre ha dato il libro all'altra mia cugina e neppure lei sa fornire una spiegazione. Ora si sono rivolte a me. Dovrei essere io a spiegare loro la storia, essendo il laureato della famiglia. Ma io non trovo risposte. Signore! Ho affrontato per mesi, in trincea, i russi senza batter

ciglio. Ma non potrei mai sopportare l'idea che la mia reputazione presso le cugine vada in malora. Solo Lei può aiutarmi. Deve farlo; perché Lei mi ha cacciato nei guai. Mi dica dunque, per favore, quale costrutto mia cugina debba ricavare dalla *Metamorfosi*.

Con la più alta stima sono il
Suo devotissimo Siegfried Wolff¹

Questa lettera del dottor Siegfried Wolff, inviata da Berlino nel 1917, la dice lunga sulla complessità di *Die Verwandlung*, racconto "lungo" che Kafka scrive in circa venti giorni, tra il 17 novembre e il 7 dicembre 1912.

3.1. I giorni della genesi

La datazione dell'inizio e della fine della scrittura del racconto è ricostruibile grazie al carteggio di Franz Kafka con Felice Bauer: la lettera del 17 novembre 1912 si chiude con queste parole:

Ich werde Dir übrigens heute wohl noch schreiben, wenn ich auch noch heute viel herumlaufen muß und eine kleine Geschichte niederschreiben werde, die mir in dem Jammer im Bett eingefallen ist und mich innerlichst bedrängt.

Ma oggi probabilmente scriverò ancora, anche se dovrò andare molto in giro e scrivere un breve racconto che mi è venuto in mente a letto nella mia pena e incalza dentro di me.²

È già evidente quanto l'ispirazione alla scrittura del racconto sia stata istantanea, tanto che Kafka, come vedremo dagli estratti di lettere che analizzeremo a breve,

¹ FRANZ KAFKA, *Briefe 1914-1917*, Fischer, Frankfurt am Main 2005, p. 29. (trad. it. di Silvia Dimarco e Roberto Cazzola in REINER STACH, *Questo è Kafka?*, op. cit., p. 259).

² FRANZ KAFKA, *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*, Fischer, Frankfurt am Main 2015, p. 102 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, Mondadori, Milano 1972, p. 66).

immaginerà di poter buttare giù il testo in una sola notte (insonne). Tuttavia, si accorge presto che la genesi del suo capolavoro non sarà così semplice, tanto che una settimana più tardi, il 23 novembre scrive, in altre due lettere indirizzate a Felice Bauer:

Es ist sehr spät in der Nacht, ich habe meine kleine Geschichte weggelegt, an der ich allerdings schon zwei Abende gar nichts gearbeitet habe und die sich in der Stille zu einer größern Geschichte auszuwachsen beginnt. Zum lesen sie Dir geben, wie soll ich das? Selbst wenn sie schon fertig wäre? Sie ist recht unleserlich geschrieben und selbst wenn das kein Hindernis wäre, denn ich habe Dich gewiß bisher durch schöne Schrift nicht verwöhnt, so will ich Dir auch nichts zum Lesen schicken. Vorlesen will ich Dir. Ja das wäre schön diese Geschichte Dir vorzulesen und dabei gezwungen zu sein, Deine Hand zu halten, denn die Geschichte ist ein wenig fürchterlich. Sie heißt "Die Verwandlung" sie würde Dir tüchtig Angst machen und Du würdest vielleicht für die ganze Geschichte danken, denn Angst ist es ja, die ich Dir mit meinen Briefen leider täglich machen muß. [...] Dem Helden meiner kleinen Geschichte ist es aber auch heute gar zu schlecht gegangen und dabei ist es nur die letzte Staffel seines jetzt dauernd werdenden Unglücks.

È notte, molto tardi, ho messo da parte il mio raccontino al quale veramente non ho più lavorato da due sere; nel silenzio comincia ad aumentare e a diventare un racconto lungo. Dartelo da leggere? come faccio? anche se l'avessi già terminato. Scritto così è quasi illeggibile e se anche questo non fosse un ostacolo, poiché finora non ti ho certo viziata con la bella scrittura, non vorrei mandarti nulla da leggere. Voglio leggerti io, sì, sarebbe bello leggerti questo racconto ed essere intanto costretto a tenerti una mano, perché la storia è un po' paurosa. È intitolata *Metamorfosi*, ti incuterebbe molta paura, e forse ne faresti a meno, poiché paura ti devo fare purtroppo ogni giorno con le mie lettere. [...] Ma oggi anche al protagonista del mio raccontino è andata troppo male, eppure è soltanto l'ultimo gradino della sua disgrazia che ora non avrà più fine.³

³ Ivi, p. 116 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., pp. 82-83).

Sempre lo stesso giorno, in un'altra missiva, Franz aggiunge:

Liebste! Was ist das doch für eine ausnehmend ekelhafte Geschichte, die ich jetzt wieder beiseite lege, [...] Sie ist jetzt schon ein Stück über ihre Hälfte fortgeschritten und ich bin auch im Allgemeinen mit ihr nicht unzufrieden, aber ekelhaft ist sie grenzenlos und solche Dinge, siehst Du, kommen aus dem gleichen Herzen in dem Du wohnst und das Du als Wohnung duldest.

Cara, che racconto eccezionalmente ripugnante è mai quello che metto di nuovo da parte per riavermi pensando a te ! Ora è già arrivato un pezzo oltre la metà e io in complesso non ne sono insoddisfatto, ma è nauseante oltre ogni limite, e queste cose, vedi, vengono dal medesimo cuore nel quale stai tu, quello in cui tollerai di soggiornare.⁴

La convinzione originaria, da parte di Franz Kafka, di poter scrivere l'intero racconto in una notte è testimoniata dalla lettera a Felice scritta nella notte tra il 24 e il 25 novembre 1912, insieme alla paura di far spegnere il "fuoco" che quel progetto di scrittura aveva scatenato in lui:

Nun muß ich heute, Liebste, meine kleine Geschichte, an der ich heute gar nicht soviel wie gestern gearbeitet habe, weglegen und sie wegen dieser verdammten Kratzauer Reise einen oder gar zwei Tage ruhen lassen. Es tut mir so leid, wenn es auch hoffentlich keine allzuschlimmen Folgen für die Geschichte haben wird, für die ich doch noch 3-4 Abende nötig habe. Mit den nicht allzu schlimmen Folgen meine ich, daß die Geschichte schon genug durch meine Arbeitsweise leider geschädigt ist. Eine solche Geschichte mußte man höchstens mit einer Unterbrechung in zweimal 10 Stunden niederschreiben, dann hätte ich ihren natürlichen Zug und Sturm, den sie vorigen Sonntag in meinem Kopfe hatte. Aber über zweimal zehn Stunden verfüge ich nicht.

⁴ Ivi, p. 117 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., pp. 83-84).

Ora, cara, devo mettere da parte il mio piccolo racconto, al quale oggi non ho lavorato quanto ieri, e lasciarlo riposare uno o magari due giorni per quel maledetto viaggio a Kratzau. Mi dispiace molto, anche se, come spero, non avrà troppo gravi conseguenze per il racconto che richiederà ancora 3-4 sere. Quando dico conseguenze troppo gravi, intendo che il racconto ha subito purtroppo abbastanza danni a causa del mio modo di lavorare. Un racconto così andrebbe scritto, con al massimo una interruzione, in due volte 10 ore, allora avrebbe quell'andamento naturale e quell'impeto che aveva domenica scorsa nella mia mente. Io non dispongo di due volte 10 ore.⁵

La stesura del racconto è interrotta dal viaggio di Kafka a Kratzau, l'odierna località ceca di Chrastava. Ne abbiamo notizie solo nella notte tra il 30 novembre e il primo dicembre. Franz scrive a Felice:

Liebste Felice, nach Beendigung des Kampfes mit meiner kleinen Geschichte – ein dritter Teil, aber nun ganz bestimmt (wie unsicher und voll Schreibfehler ich schreibe, ehe ich mich an die wirkliche Welt gewöhne) der letzte, hat begonnen sich anzusetzen.

Carissima Felice, dopo aver terminato di combattere col mio racconto – una terza parte, ma certamente l'ultima (come scrivo indeciso e pieno di errori, prima di assuefarmi al mondo reale) ha cominciato a prender forma.⁶

È suggestiva la lettera che Kafka scrive a Felice nella notte tra il 5 e il 6 dicembre, che si apre così:

Weine, Liebste, weine, jetzt ist die Zeit des Weinens da! Der Held meiner kleinen Geschichte ist vor einer Weile gestorben. Wenn es Dich tröstet, so erfahre, daß er genug friedlich und mit allen ausgesöhnt gestorben ist. Die Geschichte selbst ist noch nicht ganz fertig, ich habe keine rechte Lust jetzt mehr für sie und lasse

⁵ Ivi, p. 119 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., pp. 91-92).

⁶ Ivi, p. 122 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 114).

den Schluß bis morgen. Es ist auch schon sehr spät und ich hatte genug zu tun, die gestrige Störung zu überwinden. Schade daß in manchen Stellen der Geschichte deutlich meine Ermüdnungszustände und sonstige Unterbrechungen und nicht dazugehörige Sorgen eingezeichnet sind, sie hätte gewiß reiner gearbeitet werden können, gerade an den süßen Seiten sieht man das.

Piangi, cara, piangi, questo è il momento di piangere. Il protagonista del mio raccontino è deceduto un momento fa. Se ciò ti conforta, sappi che è morto abbastanza pacificamente e riconciliato con tutti. Il racconto stesso non è proprio terminato, ora non ho voglia di occuparmene e lascio la conclusione a domani. È anche molto tardi, ho avuto abbastanza da fare per superare il disturbo di ieri. Peccato che in alcuni punti del racconto si notino le mie condizioni di stanchezza e altre impressioni e apprensioni che non c'entrano. Lo si poteva facilmente rendere più pulito, come appare proprio dalle pagine dolci.⁷

Infine, nella notte tra il 6 e il 7 dicembre, Franz comunica a Felice di aver terminato la sua *kleine Geschichte*:

Liebste, also höre, meine kleine Geschichte ist beendet, nur macht mich der heutige Schluß gar nicht froh, er hätte schon besser sein dürfen, das ist kein Zweifel.

Ascolta dunque, cara, il mio piccolo racconto è terminato. Ma l'odierna conclusione non mi dà gioia, potrebbe essere migliore, non c'è dubbio.⁸

In realtà, Kafka tornerà anche più tardi a riflettere sul suo "raccontino": lo testimonia il suo diario, dove alla data 19 gennaio 1914 annota, riferendosi a *Die Verwandlung*: «*Unlesbares Ende. Unvollkommen fast bis in den Grund*».⁹

⁷ Ivi, p. 126 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 131).

⁸ Ivi, p. 129 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 134).

⁹ FRANZ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 256. "Illeggibile la fine. Imperfetta quasi fino in fondo" (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari, 1910-1923, vol. II*, Mondadori, Milano 1959, p. 12).

L'idea di *Die Verwandlung* sorprende Franz Kafka a letto, una domenica mattina. Molto attenta e accurata è la ricostruzione della giornata e del momento da parte di Reiner Stach, nella sua monumentale biografia.¹⁰ Per lo scrittore non si tratta di un periodo particolarmente fortunato: sta lavorando al romanzo *Der Verschollene*, ma è bloccato da una temporanea crisi creativa. Pochi giorni innanzi, in una lettera, la fidanzata Felice Bauer gli aveva dato del "tu" per la prima volta, ma l'entusiasmo di Franz era scemato ben presto, poiché da Berlino (dove Felice viveva) l'amata non era altrettanto sollecita nel dare notizie di sé. Anche l'amico Max Brod, in quei giorni, era piuttosto distante, un po' per un suo malumore, ma anche perché Kafka, il giorno prima, gli aveva dato appuntamento per poi addormentarsi e non presentarsi.

L'ambiente familiare non conforta certo il giovane scrittore e anche una settimana prima, quando la sorella Elli aveva dato alla luce una bambina, l'aria di festa in casa aveva per così dire "risparmiato" la stanza di Franz.

In quell'istante la fantasia di Kafka matura un'immagine che aveva concepito, in forma più abbozzata, qualche anno prima, nel racconto incompiuto *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (scritto tra il 1907 e il 1909 e tradotto in italiano con il titolo *Preparativi di nozze in campagna*), dove lo sposo sogna di mandare al suo matrimonio solo il suo «*angekleideter Körper*», il suo «corpo vestito», per restare a letto, come faceva da bambino tutte le volte che si trovava di fronte a «*gefährliche Geschäfte*», a «impegni pericolosi». In quel racconto, Kafka scriveva:

Ich habe wie ich im Bett liege die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers glaube ich. [...] Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stellte es dann so an als handle es sich um einen Winterschlaf und ich preßte meine Beinchen an meinen gebauchten Leib. Und ich lisple eine kleine Zahl Worte, das sind Anordnungen an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht und gebeugt ist. Bald bin ich fertig, er verbeugt sich, er geht flüchtig und alles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe.

Quando sono a letto devo avere la forma di un grosso coleottero, d'un cervo volante o di un maggiolino. [...] Sì, la forma di un coleottero gigante. E poi io mi

¹⁰ REINER STACH, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen 1910-1915*, Fischer, Frankfurt am Main 2017, pp. 210-226.

sistamai in modo da far credere che si trattasse di un letargo invernale e premetti le zampette sull'addome prominente. E sussurro un piccolo numero di parole, che sono ordini per il mio corpo triste, ripiegato e immobile accanto a me. Presto ho finito, esso si inchina, parte rapidamente ed eseguirà tutto per il meglio, mentre io mi riposo.¹¹

A dire di Reiner Stach, l'idea era stata ripresa non solo da Kafka: nel 1909, lo scrittore danese Johannes V. Jensen, che nel 1944 verrà insignito nientemeno che del Nobel per la Letteratura, aveva scritto un racconto intitolato *Il Kondignog*, in cui un individuo si trasformava in un orribile animale primordiale. Tuttavia i due elementi che distinguono nettamente il racconto di Jensen da quello di Kafka sono lo stato allucinatorio e alterato del protagonista, e il suo *happy ending*, in cui il trasformato torna alla normalità e viene reintegrato nella collettività grazie a una ragazza.

Nella mente dello scrittore praghese, l'immagine dell'insetto può avere senz'altro ulteriori significati, e derivare dal suo sentirsi diverso, o meglio dal suo "essere diverso". Nel 1913 Kafka scrive a Carl Bauer: «*Ich lebe in meiner Familie, unter den besten liebevollsten Menschen fremder als ein Fremder*».¹² Un'altra esternazione altamente indicativa da questo punto di vista è rappresentata inoltre dalle parole con cui Kafka si presenta, per lettera, a Felice Bauer, pochi giorni prima della stesura di *Die Verwandlung*: «*Mein Leben besteht und bestand im Grunde von jeher aus Versuchen zu Schreiben und meist aus misslungenen. Schrieb ich aber nicht, dann lag ich auch schon auf dem Boden, wert hinausgekehrt zu werden*».¹³ La metafora finale ricorda da molto vicino la scena di *Die Verwandlung* in cui la donna di servizio sposta con la scopa il cadavere di Gregor.

Il rapporto problematico di Kafka con il padre Hermann è più che noto, e ispirerà le 44 pagine del celebre *Brief an den Vater*.¹⁴ La difficoltà delle relazioni tra padre e

¹¹ FRANZ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993, pp. 10-11 (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1970, pp. 76-77).

¹² KAFKA, *Briefe an Felice*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, p. 457. "Vivo in famiglia, tra persone ottime, amorevolissime, più estraneo di un forestiero" (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 467).

¹³ Ivi, p. 65. "La mia vita consiste ed è consistita, in fondo, da sempre, in tentativi di scrivere, per lo più mal riusciti. Ma se non scrivevo mi trovavo già a terra, degno di essere spazzato fuori" (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 25).

¹⁴ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, op. cit., pp. 119-162.

figlio e la posizione di Franz all'interno della famiglia emergono anche da un breve accenno contenuto nella lettera che Kafka scrive a Felice Bauer l'11 novembre 1912, quindi sei giorni prima dell'inizio del lavoro a *Die Verwandlung*: «*Im übrigen ist meine jüngste Schwester (schon über 20 Jahre alt) meine beste Prager Freundin und auch die zwei andern sind teilnehmend und gut. Nur der Vater und ich, wir hassen einander tapfer*». ¹⁵ Ecco svelato il rapporto speciale che lega Franz alla sorella Ottilie (che tutti chiamano "Ottla").

Un'ulteriore conferma dell'isolamento del giovane scrittore all'interno del suo nucleo familiare la ritroviamo in una lettera successiva, scritta nella notte tra il 29 e il 30 dicembre 1912: «*Die Eintracht der Familie wird eigentlich nur durch mich gestört und mit den fortschreitenden Jahren immer ärger, ich weiß mit sehr oft keine Hilfe und fühle mich sehr tief in Schuld bei meinen Eltern und bei allen*». ¹⁶

In quei giorni vi sono inoltre altri due avvenimenti che potrebbero aver influito sulla disposizione d'animo di Kafka: il primo, che in realtà risale alla fine del 1911, coincide con la sua (soffertissima) entrata in società nella fabbrica di amianto diretta dal cognato Karl Hermann, marito della sorella Gabriele (detta "Elli"), la quale potrebbe aver acuito le incomprensioni con il padre: nella settimane immediatamente precedenti a quella domenica di novembre in cui lo scrittore "concepisce" la sua celebre creatura, Ottla "tradisce" Franz prendendo le parti del padre in una delle tante dispute. Come se non bastasse, attorno al 12 novembre 1912, la madre di Franz aveva letto di nascosto una lettera del figlio indirizzata a Felice, trovando le opinioni della ragazza molto in sintonia con le sue. Per questo, sempre di nascosto, il 16 novembre 1912 (un giorno prima che Franz maturasse l'idea di *Die Verwandlung*), la madre aveva scritto a Felice cercando di convincerla a spingere Franz a far sue tali visioni. Felice, trovandosi in difficoltà di fronte alle richieste della signora, si era quindi rivolta a Max Brod, chiedendogli aiuto. Kafka aveva infine saputo tutta la storia proprio da Brod, sentendosi tradito nuovamente.

¹⁵ KAFKA, *Briefe an Felice*, op. cit., p. 87. "Per il resto la mia sorella minore (ha vent'anni passati) è la mia migliore amica a Praga e anche le altre due sono buone e affezionate. Soltanto mio padre e io ci odiamo a morte" (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 50).

¹⁶ Ivi, p. 219. "A turbare la concordia in famiglia sono, a rigore, soltanto io, e sempre più con l'andare degli anni, spesso non so che pesci pigliare e mi sento profondamente colpevole verso i miei genitori e verso tutti" (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 198).

È questa l'atmosfera familiare e la costellazione di rapporti umani che Kafka vive nei giorni in cui la sua creatività concepisce *Die Verwandlung*.



La copertina della prima edizione di Die Verwandlung per la Kurt Wolff Verlag di Lipsia

3.2. Le caratteristiche del testo

Il testo tedesco di *Die Verwandlung* ha una struttura piuttosto rigida, suddivisa in tre parti più o meno della stessa lunghezza. Delle tre, la più corposa (seppur di poco) è la seconda: tale divisione ha spinto, per esempio, Vladimir Nabokov a parlare di “tesi, antitesi e sintesi”, oppure di una struttura simile a quella del “trittico”, il dipinto religioso articolato in tre scene¹⁷. Tuttavia, l’interpretazione di Nabokov ha il limite di confinare la classificazione del testo a un ambito troppo metafisico (o meglio religioso).

In considerazione della tendenza a catalogare *Die Verwandlung* come un testo “espressionista”, occorre precisare che lo stile narrativo utilizzato è orientato verso una retorica narrativa radicalmente minimalista¹⁸.

L’elemento di maggior rilievo è proprio questo: nonostante l’oggetto “fantastico” del racconto, la vicenda è narrata con una lingua non informale, ma comunque quotidiana, fatto che ha sorpreso anche i lettori dell’epoca.¹⁹ I commenti sono a volte molto positivi, come quello di Kasimir Edschmid, importante esponente della letteratura espressionista, il quale ritiene che uno degli elementi più sorprendenti dell’opera di Kafka sia la sua «*streng*e *Sachlichkeit*». Altri lamentano il tono «troppo scientifico» e freddo.

Per quanto riguarda lo stile narrativo, prendendo a riferimento la ripartizione operata da Franz K. Stanzel²⁰, Kafka privilegia uno stile personale (in cui non appare la figura del narratore e tutte le vicende sono narrate dal punto di vista di uno o più personaggi, spesso con l’ausilio del discorso indiretto libero o del monologo interiore). Questa scelta sembra pervadere gran parte dell’opera dello scrittore praghese (basti pensare a *Der Verschollene* e al successivo *Das Schloss*). Kafka è sempre molto attento a far vivere al lettore ogni situazione narrativa con il costante accompagnamento dei protagonisti.

¹⁷ VLADIMIR NABOKOV, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, in: FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Fischer, Frankfurt am Main 1986, pp. 63-107.

¹⁸ Si veda a tal proposito il saggio di Thieberger in: HARTMUT BINDER (a cura di), *Kafka-Handbuch, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung*, Kroener Alfred, Stuttgart 1979, p. 202.

¹⁹ Si veda per esempio JÜRGEN BORN, *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1979.

²⁰ FRANZ K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, UTB, Göttingen 1979.

La prima parte del racconto è viene definita da Karlheinz Fingerhut il «primo atto» di uno *Stationendrama*: la prima frase viene definita da Martin Walser come «derivante unicamente da un'autocoscienza divenuta problematica»²¹. Gran parte del dramma, la parte più inquietante, si esaurisce nell'arco di due righe:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

Siamo di fronte a uno degli incipit più celebri di tutta la letteratura mondiale. Come fa notare giustamente Fingerhut, «*durch diese Verwirrung am Anfang der "kleinen Geschichte" drängt Kafka seine Leser in die Rolle von Deutern*»²². Tanto per cominciare, la trasformazione è reale o immaginata? Parliamo di uno stato di coscienza, stiamo leggendo una fiaba, un racconto di fantasia, una leggenda? Numerosi studiosi di Kafka hanno rilevato per esempio la grande ambiguità del verbo «*sich finden*», che enfatizza l'aspetto soggettivo e percettivo, più che una constatazione concreta. Altro elemento suggestivo, che analizzeremo più avanti nell'esame delle traduzioni italiane, è la doppia negazione di «*ungeheueres Ungeziefer*» (senza contare che quella condizione deriva da «*unruhige Träume*»).

Comunque sia, la «metamorfosi» è già avvenuta, quindi l'oggetto letterario non sarà il «processo metamorfosi», ma tutto ciò che viene dopo la trasformazione. Per descriverla, l'aggettivo tedesco *unheimlich* è quanto di più appropriato si possa pensare, data la presenza all'interno del sostantivo *Heim* (casa, o patria).

Martin Walser definisce la prima parte del racconto come «il primo atto di uno *Stationendrama* [un dramma suddiviso in diverse scene, che ruotano attorno a un solo personaggio]», e riassume così il cuore della vicenda: «Una mattina, un commesso viaggiatore si sveglia e si accorge di aver perso il treno, il che lo getta nel panico; subito si vede come un insetto. Un parassita. Rimane disgustato da sé stesso».²³

²¹ MARTIN WALSER, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, Hanser, München 1961, p. 155.

²² KARLHEINZ FINGERHUT, *Die Verwandlung*, in MICHAEL MÜLLER (a cura di), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2015, p. 44. «Con questa affermazione disorientante all'inizio del 'raccontino', Kafka costringe i suoi lettori nel ruolo di interpreti» (mia traduzione).

²³ WALSER, *Beschreibung einer Form*, op. cit., p. 158.

Quanto al protagonista, abbiamo davanti uno dei personaggi letterari su cui, forse, sono state scritte più pagine. Tuttavia il testo ci fornisce poche informazioni sulla vita di Gregor Samsa *prima* della sua trasformazione. Quello che conosciamo è un commesso viaggiatore introverso e con pochi contatti sociali, abbastanza pauroso e sottomesso all'autorità, che tuttavia reprime una certa aggressività nei confronti dei suoi superiori. Il testo, inoltre, lo dipinge come un uomo abbastanza rancoroso e invidioso dei successi altrui.

La sua vita è fatta di hobby che porta avanti da solo, a casa (i lavori di intaglio, lo studio degli orari ferroviari, e poco altro). Con le donne ha un rapporto difficile: l'immagine della donna in pelliccia che ha ritagliato da una rivista e per cui ha realizzato una cornice è stata interpretata da più parti come un modo per surrogare il rapporto con le donne che, comunque, viene descritto testualmente come complicato dalla sua scarsa decisione e dalla sua lentezza («[...] *eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte*»²⁴).

Oltre a corrispondere alla figura dello scapolo dal rapporto problematico con le donne, Gregor mostra due aspetti per certi versi diametralmente opposti, ma in realtà complementari: da una parte sembra incarnare il dipendente privo di carattere, che però si sente a proprio agio in un'uniforme.

Gerade an der gegenüberliegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte.²⁵

Dall'altra emerge in Gregor Samsa una vena autoritaria, che Kafka tratteggia in rari schizzi, ma che pare rispecchiare una certa brama di potere, simboleggiata in primo luogo dalla sua intenzione di pagare alla sorella gli studi al conservatorio, cosa che poi non sarà in grado di fare:

²⁴ FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Stuttgart 1999, p. 55.

²⁵ Ivi, pp. 23-24.

[...] es war sein geheimer Plan, sie [Grete], die zum Unterschied von Gregor Musik sehr liebte und rührend Violine zu spielen verstand, nächstes Jahr, ohne Rücksicht auf die großen Kosten, die das verursachen mußte, und die man schon auf andere Weise hereinbringen würde, auf das Konservatorium zu schicken. Öfters während der kurzen Aufenthalte Gregors in der Stadt wurde in den Gesprächen mit der Schwester das Konservatorium erwähnt, aber immer nur als schöner Traum, an dessen Verwirklichung nicht zu denken war, und die Eltern hörten nicht einmal diese unschuldigen Erwähnungen gern; aber Gregor dachte sehr bestimmt daran und beabsichtigte, es am Weihnachtsabend feierlich zu erklären²⁶

Appare quantomeno curiosa la decisione di Gregor di annunciare ai genitori la propria volontà di finanziare gli studi della sorella addirittura la notte di Natale.

La prima trasformazione (o meglio la seconda, dopo quella decisiva che apre il racconto) è il suo adattamento alla nuova forma. Comincia allo stesso tempo a prediligere i cibi rafferma e ammuffiti, mentre sviluppa un'avversione nei confronti dei cibi freschi.

Sie brachte ihm, um seinen Geschmack zu prüfen, eine ganze Auswahl, alles auf einer alten Zeitung ausgebreitet. Da war altes halbverfaultes Gemüse; Knochen vom Nachtmahl her, die von festgewordener weißer Sauce umgeben waren; ein paar Rosinen und Mandeln; ein Käse, den Gregor vor zwei Tagen für ungenießbar erklärt hatte; ein trockenes Brot, ein mit Butter beschmiertes und gesalzenes Brot.²⁷

In secondo luogo, alla trasformazione esteriore corrisponde una trasformazione interiore:

Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschicktes Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ Ivi, p. 33.

Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. Daß die Veränderung der Stimme nichts anderes war, als der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im geringsten.²⁸

Emerge con prepotenza la tendenza di Gregor a ignorare i sintomi e a fornire tentativi di spiegazione a dir poco banali. Gli appelli dei familiari e l'arrivo del *Prokurist* costringono Gregor ad affrontare la sua nuova situazione e a far dipendere qualsiasi sua futura decisione dalle reazioni degli altri personaggi («*er war begierig zu erfahren, was die andern, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden*»²⁹). Se avessero reagito con l'orrore, lui sarebbe stato libero da qualsiasi responsabilità, mentre se l'avessero «accettato tranquillamente», alle otto sarebbe stato alla stazione ferroviaria, continuando a fare come se nulla fosse accaduto. Si tratta di un atteggiamento piuttosto bizzarro, ai limiti del comico, ma quello che si sta trasformando *in* Gregor è il suo rapporto con la *responsabilità*. A questo proposito è indicativa la risposta che dà al procuratore, dopo che quest'ultimo lo ha accusato di scarso rendimento:

»ich werde mich gleich anziehen, die Kollektion zusammenpacken und wegfahren. Wollt Ihr, wollt Ihr mich wegfahren lassen? Nun, Herr Prokurist, Sie sehen, ich bin nicht starrköpfig und ich arbeite gern; das Reisen ist beschwerlich, aber ich könnte ohne das Reisen nicht leben. [...] Sie wissen auch sehr wohl, daß der Reisende, der fast das ganze Jahr außerhalb des Geschäfts ist, so leicht ein Opfer von Klatschereien, Zufälligkeiten und grundlosen Beschwerden werden kann, gegen die sich zu wehren ihm ganz unmöglich ist, da er von ihnen meistens gar nichts erfährt und nur dann, wenn er erschöpft eine Reise beendet hat, zu Hause die schlimmen, auf ihre Ursachen hin nicht mehr zu durchschauenden Folgen am eigenen Leibe zu spüren bekommt³⁰

²⁸ Ivi, p. 13.

²⁹ Ivi, p. 20.

³⁰ Ivi, p. 24.

Gregor tenta di scaricare la responsabilità a causa delle problematiche comuni ai commessi viaggiatori. È ancora convinto della superiorità dei giudizi dei familiari e del procuratore rispetto al proprio.

La sorella Grete sembra essere la protagonista femminile del racconto: anche sul suo conto, Kafka dissemina le informazioni per tutto il testo. Dal ritratto tratteggiato da Gregor, Grete appare, prima della trasformazione del fratello, come una ragazza borghese e viziata la cui vita «*daraus bestanden hatte, sich nett zu kleiden, lange zu schlafen, in der Wirtschaft mitzuhelfen, an ein paar bescheidenen Vergnügungen sich zu beteiligen und vor allem Violine zu spielen*».³¹

Prende quindi il sopravvento, nella prima delle tre parti del racconto, un ritratto della sorella come «*etwas nutzloses Mädchen*»,³² ma anch'essa subisce una "metamorfosi", che ha luogo nella terza parte: venendo meno il fratello, Grete è costretta a rendersi indipendente, tanto che nel terzo capitolo vedremo una ragazza «*die eine Stellung als Verkäuferin angenommen hatte*»³³ e che la sera studia stenografia e francese. Tanto che alla fine Grete sembra incarnare tutto ciò che Gregor non ha mai potuto essere.

Nel terzo capitolo del racconto, insomma, Grete ha perduto qualsiasi segno di infantilismo e di "inutilità", tanto da arrivare a imporsi: «*Du musst bloß den Gedanken loszuwerden suchen, dass es Gregor ist. Dass wir es so lange geglaubt haben, ist ja unser eigentliches Unglück*».³⁴ E tanto da arrivare a definire Gregor un animale intento a «*offenbar die ganze Wohnung einnehmen und uns auf der Gasse übernachten lassen*».³⁵

Il padre si presenta invece fin da subito come una figura controversa: «*Und schon klopfte an der einen Seitentür der Vater, schwach, aber mit der Faust*».³⁶ Nelle prime pagine appare come un uomo vecchio e piuttosto fragile, ma con il procedere della narrazione emerge un quadro diverso: quello di un uomo ancora in salute, in grado di lavorare anziché indulgere nella sua attività preferita, quella di starsene seduto in vestaglia e tirare alla lunga la colazione leggendo per ore i giornali, e uscire solo

³¹ Ivi, p. 39.

³² Ivi, p. 41.

³³ Ivi, p. 52.

³⁴ Ivi, p. 66.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 12.

qualche domenica all'anno, in occasione delle feste importanti, sempre appoggiandosi al bastone. Tuttavia, la descrizione che ne fa Kafka vira sempre più su un personaggio molto simile al vecchio Bendemann di *Das Urteil*, un uomo che, pur nella sua senilità, è sempre in agguato, pronto a rappresentare un'autorità granitica e carismatica.

A differenza della sorella, il padre subisce una "metamorfosi" nella seconda parte del racconto, la quale si concluderà con il celebre "bombardamento" a colpi di mele. Il padre di Gregor diventa infatti fattorino di banca e quindi di giorno non è in casa. Al suo ritorno, la percezione di Gregor è la seguente: «*Gregor zog den Kopf von der Tür zurück und hob ihn gegen den Vater. So hatte er sich den Vater wirklich nicht vorgestellt, wie er jetzt dastand; [...] war das noch der Vater?*».³⁷

Hartmut Binder ha formulato un'analogia tra *insetto* e *neonato*: dopo la trasformazione si assiste a una sorta di "infantilizzazione" di Gregor,³⁸ mentre la figura del padre subisce una trasformazione contraria. Il padre debole e vecchio riprende il potere all'interno della famiglia, e la sua forza è tale che la mela scagliata contro Gregor penetra addirittura nella sua corazza.

La madre di Gregor e Grete è l'unico personaggio a non trasformarsi nel corso del racconto. Viene presentata come una donna semplice: vede la metamorfosi del figlio come qualcosa di reversibile e temporaneo. Le sue reazioni sono molto prevedibili, tipiche della donna borghese di fine Ottocento: al contrario di Grete, nei momenti più critici perde i sensi. L'elemento più importante della sua presenza è forse «*die sanfte Stimme*», che cerca di difendere il figlio dalle accuse del superiore.

3.3. Die Verwandlung: metamorfosi, fiabe, streghe e animali

Nella cultura occidentale, il modello di partenza di tutti i racconti letterari che hanno al centro delle trasformazioni è senza dubbio costituito dalle *Metamorfosi* di Ovidio,³⁹ opera che ha stimolato, soprattutto a partire dal XIX secolo, molte altre creazioni che vertono, appunto, su un "cambio di aspetto e identità". Tra queste possiamo citare senz'altro il *Frankenstein* di Mary Shelley o anche la doppia figura di *Dottor Jekyll e*

³⁷ Ivi, p. 49.

³⁸ HARTMUT BINDER, *Kafka. Der Schaffensprozess*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, pp. 173-179.

³⁹ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le metamorfosi*, BUR, Milano 1994.

Mr. Hyde creata da Robert Louis Stevenson.⁴⁰ Una caratteristica fondamentale di questi due testi è il fatto che l'elemento "mostruoso" cade esattamente nel momento della presa di coscienza della trasformazione in un'altra creatura.

Per alcuni versi, *Die Verwandlung* presenta tuttavia alcune affinità anche con le metamorfosi tipiche delle fiabe. Se però facciamo un raffronto tra la vicenda narrata da Kafka e fiabe come quella del *Principe ranocchio* o di *La bella e la bestia*, vediamo che, se nelle fiabe la partner femminile è responsabile della rimozione dell'incantesimo che costringe i "trasformati" nelle loro sembianze degeneri, in *Die Verwandlung* la partner femminile (Grete) finisce addirittura per tradire Gregor. Anche Cvetan Todorov menziona Kafka nella sua trattazione della *Letteratura fantastica*, definendo *La metamorfosi* una manifestazione successiva alla "morte" del genere, quando l'elemento del fantastico viene sostituito da quello dell'«assurdo».⁴¹

A opporsi alla visione di *Die Verwandlung* come "fiaba moderna" è anche Benno von Wiese, che definisce il racconto «il più radicale della storia della scrittura narrativa in lingua tedesca», e aggiunge, riferendosi all'incipit: «*Er ist nicht märchenhaft, weil er gerade umgekehrt in der märchenhaften Einkleidung als das brutal Faktische des Anti-Märchens gemeint ist*».⁴²

Sempre in merito all'analisi del rapporto tra il rapporto kafkiano e la fiaba, Norbert Kassel riunisce i motivi fiabeschi nel concetto di «grottesco»:

Das "unmögliche" Ereignis der Verwandlung vermittelt so von sich aus den Eindruck des Möglichen und Wirklichen, es erscheint in der dichterischen Fiktivität als ein wirkliches "Unglück", das im alltäglichen Leben einer Familie durchaus vorkommen könnte. Diesem Unglücksfall und seinem Opfer werden die mit dem Verwandelten zusammenlebende Familie und ihr Verhalten konfrontiert. Hervorgerufen durch das groteske Verwandlungsgeschehen werden die Konflikte familiären Zusammenlebens provoziert und Probleme des Mitmenschlichen mit Überschärfe deutlich gemacht. Es scheint uns das Wesen des Dichterisch-

⁴⁰ A tal proposito cfr. GERHARD NEUMANN, *Kafkas Verwandlungen*, in: ALEIDA ASSMANN, JAN ASSMANN (a cura di), *Verwandlungen*, Fink, München 2006, pp. 245-266.

⁴¹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2007, traduzione italiana di Elina Klersy Imberciadori.

⁴² BENNO VON WIESE, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Bd. 2*, Bagel, Düsseldorf 1962, p. 324. "Non è fiabesco perché, al contrario, nel suo travestimento fiabesco, è inteso come la brutale realtà dell'anti-fiaba" (mia traduzione).

Grotesken in dieser Erzählung zu sein, Konstellationen des Unmöglichen oder Unwahrscheinlichen zu schaffen, diese aber wie Gegebenheiten des Wirklichen und Gewöhnlichen zu behandeln, indem sie in einem Rahmen des Wirklichen (Familie) hineingestellt werden.

L'evento "impossibile" della metamorfosi trasmette di suo l'impressione di qualcosa di possibile e reale, nel carattere fittizio della composizione letteraria appare come un vero "incidente" che potrebbe senz'altro capitare nella quotidianità della vita familiare. Con questo incidente e con la sua vittima devono fare i conti la famiglia che con il trasformato vive e il suo modo di comportarsi. Chiamati alla ribalta dall'avvenimento grottesco della metamorfosi, i conflitti della convivenza familiare vengono amplificati fino all'eccesso, mentre si evidenziano i problemi nei rapporti interpersonali. L'essenza dell'elemento poetico-grottesco presente in questo racconto ci sembra essere quella di creare costellazioni dell'impossibile o dell'improbabile per poi trattarle tuttavia come eventi appartenenti al reale o al consueto, ponendoli in un contesto del reale (la famiglia).⁴³

Un altro tema frequentemente citato in relazione a *Die Verwandlung* è la sua affinità al romanzo di Fëdor Dostoevskij del 1846 *Il sosia* (*Двойник*).⁴⁴ Anche nel romanzo dello scrittore russo il protagonista Goljadkin si risveglia in una condizione molto spiacevole e, sulle prime, vuole ignorare la cosa e continuare a dormire. Anche qui il personaggio principale si ritrova sottoposto a numerosissime pressioni a causa della sua posizione modesta nella gerarchia del potere.

Altri due racconti che sono stati messi spesso in relazione con *Die Verwandlung* sono le novelle *Il naso* (*Нос*, 1836) e *Il cappotto* (*Шинель*, 1842) di Nikolaj Vasil'evič Gogol', due satire in cui lo scrittore russo attacca la società del tempo. Nel *Naso*, in particolare, il protagonista è disperato per la perdita del suo naso, ma non viene mai messa in discussione la possibilità che un naso possa andarsene in giro da solo per la città.⁴⁵

⁴³ NORBERT KASSEL, *Das Groteske bei Franz Kafka*, Fink, München 1969, p. 169. Mia traduzione.

⁴⁴ FËDOR DOSTOEVSKIJ, *Il sosia*, Garzanti, Milano 1999. Traduzione italiana di Pietro Zveteremich.

⁴⁵ NIKOLAJ GOGOL, *I racconti di Pietroburgo*, Garzanti, Milano 2014. Traduzione italiana di Pietro Zveteremich.

Un ulteriore aspetto che è stato rilevato nella narrativa di Franz Kafka è l'elemento comico, o teatrale, influenzato dall'amore dello scrittore praghese per il teatro yiddish. Tuttavia paiono anche ricorrere motivi provenienti dalle opere di Wilhelm Busch (1832-1908), come fa notare Astrid Lange-Kirchheim,⁴⁶ che ravvisa un parallelo tra l'immagine del «*Maikäfer*» e l'episodio di «*Max und Moritz*» in cui i due bambini catturano gli scarabei per metterli nel letto dello zio Fritz.⁴⁷ La studiosa ha letto nello scherzo dei coleotteri un attacco alla condizione di scapolo dello zio. A questo elemento si aggiunge anche il fatto che, nel 1868, Wilhelm Busch ha scritto una storia illustrata dal titolo *Die Verwandlung*, in cui una strega trasforma un ragazzino di nome Karl in un maiale. La grandissima fame di Karl spinge la mamma a buttarlo fuori di casa, al che la strega lo cattura con una canna da pesca che ha come esca una salsiccia. La vecchia, a questo punto, vuole squartare Karl e divorarlo insieme a un «*böser Mann*». A salvare il piccolo Karl è la sorella Anna.⁴⁸ È evidente che Busch riprenda, nella sua storia, i motivi della fiaba *Hänsel und Gretel* dei fratelli Grimm ampliandoli con quelli della metamorfosi e del "cannibalismo". La scelta del maiale per la trasformazione viene senz'altro dall'*Odissea*. Stupiscono le grandi affinità tra i personaggi delle due storie: potremmo infatti identificare Karl con Gregor Samsa, Anna con Grete, la strega e l'«uomo cattivo» con il signore e la signora Samsa. Un'ulteriore somiglianza è quella tra la *Metamorfosi* di Kafka e *Die Fliege*, un'altra storia illustrata in cui Wilhelm Busch descrive la morte di una mosca che finisce calpestata: «*Und fröhlich sieht er das Insekt / Am Boden leblos ausgestreckt*»; il disegno del piede che schiaccia la mosca è accompagnato dai versi: «*Erquicklich ist die Mittagsruh, / Nur kommt man oftmals nicht dazu*».⁴⁹

Prima di ricostruire in maniera quanto più sintetica possibile gli studi compiuti sui testi kafkiani dagli anni Venti a oggi, è il caso di puntualizzare, nello specifico, il significato dell'elemento animale, tanto centrale in *Die Verwandlung*, nell'opera dell'autore boemo.

⁴⁶ ASTRID LANGE-KIRCHHEIM, *Zur Präsenz von Wilhelm Buschs Bildergeschichten in Franz Kafkas Texten*, in: CLAUDIA LIEBRAND, FRANZISKA SCHÖSSLER (a cura di), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 161-204.

⁴⁷ WILHELM BUSCH, *Max und Moritz – Fünfter Streich*: <https://www.wilhelm-busch.de/werke/max-und-moritz/alle-streiche/fuenfter-streich/>, ultimo accesso 29 ottobre 2019.

⁴⁸ Gutenberg.spiegel.de, WILHELM BUSCH, *Die Verwandlung*, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-4162/1>, ultimo accesso 29 ottobre 2019.

⁴⁹ Cfr. WILHELM BUSCH, *Die Fliege*, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=E_pOWYj0Es, ultimo accesso 29 ottobre 2019.

Gli animali di Kafka sono figure ambigue, che talora assumono sembianze antropomorfe e hanno la stessa capacità comunicativa degli esseri umani (come in *Ein Bericht für eine Akademie*, *Forschung eines Hundes* o *Josefine, die Sängerin*), altre volte sono strani “incroci” tra specie diverse (come in *Eine Kreuzung*), sono composti da elementi organici e inorganici (come Odradek in *Die Sorge des Hausvaters*) o sono veri e propri oggetti ma hanno ragionamenti umani (come le palline in *Blumfeld*). Nella totalità dei casi, secondo Wilhelm Emrich, gli animali di Kafka rappresentano un elemento di «incomprensibilità» e «indisponibilità»,⁵⁰ mentre Karlheinz Fingerhut sostiene che l’animale, nell’opera di Kafka, non abbia mai una sua volontà, ma rispecchi sempre l’elemento umano.⁵¹ Walter H. Sokel, inoltre, interpreta le figure animali presenti nell’opera dello scrittore praghese come espressione della vita interiore dell’autore stesso, quindi come immagini autobiografiche riflesse.⁵²

Le figure di animali create da Kafka sono state lette in maniera diversificata tra loro, inoltre vengono considerate spesso delle illustrazioni dell’«es» o del «super-io». In particolare, nel suo racconto più celebre, volendo considerare la figura animale come «espressione di qualcosa», l’insetto in cui Gregor si trasforma è stato interpretato in cinque modi diversi: nel primo, la metamorfosi rappresenta il desiderio spasmodico di uscire dall’ambiente opprimente della famiglia, posizione sostenuta soprattutto da Peter Beicken;⁵³ nel secondo, la trasformazione in insetto rispecchia il senso di solitudine, e qui i termini utilizzati per definire tale solitudine cambiano: Mechthild Curtius e Marthe Robert parlano di «*Einsamkeit*»,⁵⁴ Norbert Oellers di «*Verlassenheit*»,⁵⁵ mentre Karlheinz Fingerhut usa il termine «*Vereinzelung*»,⁵⁶ nel terzo approccio, la trasformazione di Gregor esprimerebbe la sua ribellione all’ambiente, come affermato da Thomas Anz, mentre per Gerhard Kurz tale ribellione è rivolta all’opportunismo e all’utilitarismo della famiglia che sfrutta il suo

⁵⁰ WILHELM EMRICH, *Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition*, Athenaiion, Bonn/Frankfurt am Main 1958, pp. 108 segg.

⁵¹ KARLHEINZ FINGERHUT, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele*, Bouvier, Bonn 1969.

⁵² WALTER H. SOKEL, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Langen-Müller, München 1964, p. 88.

⁵³ A tal proposito cfr. PETER U. BEICKEN, *Franz Kafka. Leben und Werk*, Klett, Stuttgart 1991 (in particolare p. 74).

⁵⁴ MECHTHILD CURTIUS, *Manifestationen der Einsamkeit bei Kafka*, in “Linguistik und Literaturwissenschaft” 6, Heft 21: Literaturpsychologie (1976), pp. 26-44; MATHE ROBERT, *Solo come Kafka*, Editori Riuniti, Roma 1982 (tit. orig. *Seul comme Franz Kafka*, Calmann-Lévy, Paris 1969).

⁵⁵ NORBERT OELLERS, *Die Bestrafung der Söhne. Zu Kafkas Erzählungen «Das Urteil», «Der Heizer» und «Die Verwandlung»*, in “Zeitschrift für deutsche Philologie” 97, Sonderheft (1978), pp. 70-87.

⁵⁶ FINGERHUT, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, op. cit., p. 112.

lavoro;⁵⁷ la quarta interpretazione, proposta da Gert Nagel e di nuovo da Peter Beicken, è quella per cui la metamorfosi di Gregor simboleggia la sua fuga dal mondo o, soprattutto per Beicken, la pena da scontare per aver fallito nella vita;⁵⁸ infine, un'ulteriore tendenza interpretativa vede la metamorfosi come espressione della stigmatizzazione da parte della società (Elias Canetti) e della sua messa al bando dalla comunità (Walter H. Sokel parla di «*Verbannung*», Johannes Pfeiffer di «*Aussonderung*»);⁵⁹

Un'annotazione importante, da questo punto di vista, è quella di Karlheinz Fingerhut, per cui la possibilità di «allegorizzare» e considerare un evento inspiegabile come «segno da interpretare» è in realtà soltanto in mano al lettore, dato che per il protagonista del racconto la metamorfosi non è un «segno» ma una «realtà esperita» («*erfahrene Realität*»). Pertanto tutti gli approcci che si propongono di leggere la trasformazione del protagonista come metafora di qualcos'altro non sono che un meccanismo difensivo con cui il lettore reagisce al turbamento provocato dal testo.⁶⁰

3.4. Cinque chiavi interpretative di *Die Verwandlung*

A prescindere dalla decodificazione dell'elemento animale presente nel racconto kafkiano, nel ricostruire un panorama delle possibili letture, o delle possibili “traduzioni”, che il testo ha avuto nel corso del tempo, possiamo individuare cinque diverse tendenze della critica: una interpretazione in chiave biografica, una in chiave psicoanalitica, un'altra economica, una etica e un'ultima interpretazione basata sulla psicologia delle interazioni.

3.4.1. La lettura di *Die Verwandlung* in chiave biografica. Uno dei filoni più importanti della critica kafkiana mette continuamente in relazione le opere al contesto

⁵⁷ THOMAS ANZ, *Franz Kafka*, C.H. Beck, München 1989, pp. 77-84 (p. 84); GERHARD KURZ, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Metzler, Stuttgart 1980, in particolare p. 174.

⁵⁸ BERT NAGEL, *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, Winkler, München 1983, p. 22; BEICKEN, *Franz Kafka*, op. cit., p. 74.

⁵⁹ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*, Hanser, München 1969, p. 86 seg. (traduzione italiana di Alice Ceresa in: -, *L'altro processo*, Guanda, Parma 2015); SOKEL, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, op. cit., p. 88; JOHANNES PFEIFFER, *Über Franz Kafkas Novelle «Die Verwandlung»*, in “Die Sammlung” 14, Heft 6 (1959), pp. 297-302.

⁶⁰ KARLHEINZ FINGERHUT in: HARTMUT BINDER, *Kafka-Handbuch, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung*, Kroener Alfred, Stuttgart 1979, p. 293.

biografico dello scrittore boemo. Tra i maggiori esponenti possiamo menzionare Hartmut Binder, Jürg Schubiger e Walter H. Sokel. In pratica, la situazione in cui Franz Kafka vive e in cui il racconto è nato fornirebbe non solo la sua ragione di esistere, ma anche un modello interpretativo per decodificarlo.

Gli episodi biografici che più influiscono su tale approccio sono: il fatto che Kafka, il 24 ottobre 1912, scriva a Felice Bauer di «non essere capace di alzarsi a causa della sua tristezza»;⁶¹ l'utilizzo del sostantivo dispregiativo «*Ungeziefer*» nel *Brief an den Vater*, del 1919 («*Ohne ihn zu kennen, verglichst du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer*»⁶²); la scelta, da parte di Kafka, sempre nella *Lettera al padre*, proprio della figura del «*lungenkranker Kommiss*»,⁶³ il “commesso debole di polmoni”, per esemplificare il dipendente angariato, considerando che Gregor aveva iniziato la sua carriera come commesso e Franz Kafka aveva ottenuto il pensionamento anticipato per problemi ai polmoni; il fatto che, parlando con Gustav Janouch, Kafka definisca *Die Verwandlung* «un'indiscrezione» letteraria.⁶⁴

In realtà, il problema resta quello dell'identificazione tra l'autore (e la sua biografia) e il protagonista del suo racconto. Jürg Schubiger è il critico che tenta più degli altri di ricostruire il «clima biografico» in cui nasce il testo (come, in piccolo, abbiamo peraltro tentato di fare in queste pagine), e cita senza possibilità di smentita il problema del rapporto con il padre Hermann, lo stretto legame con la sorella Ottilia, l'ideale dello scapolo e infine i suoi obblighi derivanti dalla sua posizione di amministratore della fabbrica di amianto, rivelando così i motivi effettivi per cui Franz Kafka, in quell'ottobre del 1912, non riusciva ad alzarsi a causa della tristezza, pur non entrando in quel testo che, in realtà, aveva potuto scrivere proprio per aver deciso di alzarsi ogni mattina evitando, anzi, di andare a dormire la notte.⁶⁵

Un paragone interessante è quello di Walter H. Sokel che afferma come *Die Verwandlung* abbia, per Kafka, lo stesso significato che *Die Leiden des jungen Werthers* ha avuto per Goethe: entrambe le opere avrebbero infatti al centro una

⁶¹ FRANZ KAFKA, *Lettere a Felice*, op. cit., p. 62.

⁶² KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, op. cit., p. 125.

⁶³ Ivi, p. 136.

⁶⁴ GUSTAV JANOUCH, *Conversazioni con Kafka*, Guanda, Parma 1998, p. 38.

⁶⁵ JÜRIG SCHUBIGER, *Franz Kafka. Die Verwandlung. Eine Interpretation*, Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg im Breisgau 1969, p. 21.

“autodistruzione” che, nel caso di Goethe, ha sostituito una vera autodistruzione dell'autore, mentre per Kafka l'avrebbe rallentata. Presupponendo l'analogia, suggerita dai cognomi, tra Samsa e Kafka, il protagonista vivrebbe tutto ciò che l'autore sogna, per esempio il fatto di non alzarsi, la mattina, ma di restare a letto senza assumersi la responsabilità delle conseguenze, di respingere l'insistenza della famiglia sulla “produttività” e di poter «uscire» dalla famiglia stessa, come Kafka accenna nel suo diario il 5 gennaio 1912,⁶⁶ di poter dire in faccia al principale quello che pensa. Ma pensiamo anche al Franz Kafka che, il 28 dicembre 1911 scrive nel diario:

Die Qual, die mir die Fabrik macht. Warum habe ich es hingehen lassen als man mich verpflichtete, dass ich nachmittags dort arbeiten werde. Nun zwingt mich niemand mit Gewalt, aber der Vater durch Vorwürfe, Karl durch Schweigen und mein Schuldbewusstsein.

Quanta tortura mi reca la fabbrica! Perché ho accettato quando mi si impose l'obbligo di andarci a lavorare nel pomeriggio? Ora nessuno mi costringe con la forza, ma mio padre coi rimproveri, Karl col silenzio, e io col mio senso della colpa.⁶⁷

In *Die Verwandlung*, Kafka tenterebbe quindi di alleggerire anche le responsabilità legate a questa incombenza. Inoltre l'idea che Gregor Samsa porta a compimento si era già materializzata nel frammento *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, in cui Eduard Raban se ne sta sdraiato a letto e immagina di assumere «*die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder Maikäfers*», e di poter inviare il suo corpo vestito, come faceva sempre da bambino nelle situazioni pericolose. Anche in questo caso Franz Kafka aveva fatto fare a Eduard Raban quello che era il suo sogno, il suo ideale dello “scapolo felice”.

⁶⁶ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., pp. 170-171.

⁶⁷ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 159. (traduzione italiana di Ervino Pocar in: -, *Diari*, vol. 1, op. cit., p. 201).

A tutto questo si aggiunge che la mancanza di cordialità nei rapporti umani lamentata da Gregor Samsa trova non poche corrispondenze nei diari, tra cui l'ammissione «Mio contegno caparbio» del 28 marzo 1912.⁶⁸

Secondo Ulf Abraham, il difetto di questo approccio critico a Kafka sta nell'impossibilità di equiparare la manifestazione artistica che è il racconto a una serie di annotazioni, pensieri e stati d'animo illustrati nel dettaglio dai *Tagebücher*. Le interpretazioni in chiave biografica di *Die Verwandlung*, quindi, trascurano le modificazioni che la realtà subisce nel processo narrativo, relegando di conseguenza la sorte del protagonista Gregor Samsa al compito di simboleggiare quella fine che Kafka non può fare.

In realtà, quella che Kafka sembra cercare è una terza via tra celibato e matrimonio, oltre che tra una vita "produttiva" e una vita "da artista". Il problema è che questa terza via non esiste e l'unico modo pare quello di abbandonare le sembianze umane per non dover scegliere, anche se ciò significa avviarsi verso la trasformazione in quello «*Zeug*» che la donna di servizio spazza via con la scopa.⁶⁹

Il già citato Benno von Wiese rifiuta qualsiasi interpretazione psicologica o psicoanalitica del racconto per ricondurre quest'ultimo alla sfera della vita dell'autore, e scrive: «*Gregor Samsa als der erniedrigte und von einer dunklen Schicksalmacht oder sogar von seinem eigenen Unterbewußtsein "Bestrafte" zeigt bis ins masochistisch Selbstquälerische, bis in die trostlose Isolierung noch die Züge von Kafka selbst*».⁷⁰

Un'ultima annotazione è quella di Karlheinz Fingerhut secondo cui *Die Verwandlung* rifletterebbe «*[Kafkas] ständige Angst vor dem Versiegen der Inspiration als das Vertrocknen des Insekts*»,⁷¹ tanto che nel novembre 1912 Franz scriveva a Felice: «*Schrieb ich aber nicht, dann lag ich auch schon auf dem Boden, wert hinausgekehrt zu werden*».⁷²

⁶⁸ KAFKA, *Diari vol. 1*, op. cit., p. 256.

⁶⁹ ULF ABRAHAM, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, Diesterweg, Frankfurt am Main 1998, pp. 43-45.

⁷⁰ VON WIESE, *Die deutsche Novelle, Bd. 2*, op. cit., p. 326. "Gregor Samsa, visto come l'uomo umiliato e "punito" da una ineluttabile e oscura forza, o addirittura dal suo stesso subconscio, mostra fino al masochismo puro, fino al disperato isolamento, i tratti dello stesso Kafka" (mia traduzione).

⁷¹ FINGERHUT, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, op. cit., p. 68. "La costante paura [di Kafka] del venir meno dell'ispirazione come fosse un insetto che si essicca" (mia traduzione).

⁷² KAFKA, *Briefe an Felice*, op. cit., p. 68.

3.4.2. L'interpretazione psicoanalitica: metamorfosi e rimozione. Un secondo approccio interpretativo, accanto a quello biografico, prende comunque in considerazione il clima "psicobiografico" in cui nasce il racconto per formulare un altro tipo di decodificazione: Franz Kafka è infatti uno degli autori che più ha stimolato i cosiddetti "lettori post-freudiani". Tanto l'autore quanto l'opera sono stati analizzati più e più volte attraverso la lente della psicoanalisi.

Uno dei primi a proporre questo tipo di lettura è Hellmuth Kaiser, nel 1931, che rileva il conflitto edipico tra padre e figlio.⁷³ L'evoluzione del protagonista viene vista come una «regressione», un ritorno alla «fase anale». Con il tempo, tuttavia, si è notato che il complesso edipico non rappresenta una parte così importante del racconto. E che molti altri episodi, tra cui soprattutto l'abbraccio «*in gänzlicher Vereinigung*» tra il padre e la madre, si prestano a interpretazioni psicoanalitiche rilevanti.

Kafka era tuttavia sempre cosciente dell'influenza di Freud sulla propria opera: una delle prove più indicative a tale proposito è il diario del 23 settembre 1912 in cui, parlando di *Das Urteil* osserva: «*Gedanken an Freud natürlich*».⁷⁴

L'elemento che suscita maggior interesse dal punto di vista psicoanalitico è il fatto che Gregor si rifiuti di prendere atto e di comprendere ciò che è accaduto e che tenti, al contrario, di voler continuare la sua vita di tutti i giorni. Per questo motivo emerge il motivo del Gregor *Verdränger*, il termine freudiano per indicare «colui che rimuove». I segni che testimoniano, nel racconto, questa tendenza sono molti: il protagonista sfrutta ogni minimo pretesto per pensare di essere tornato alla condizione "normale", ad esempio quando sente il padre e la madre cercare un medico e un fabbro: «*Die Zuversicht und Sicherheit, mit welchen die ersten Anordnungen getroffen worden waren, taten ihm wohl. Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis*».⁷⁵

Più e più volte Gregor ripete a sé stesso che la situazione migliorerà. Una conferma a questo atteggiamento è anche la reazione del protagonista allo svuotamento della sua stanza «da essere umano», piena di "mobili da essere umano" che per lui sono

⁷³ HELLMUTH KAISER, *Franz Kafkas Inferno – eine psychologische Deutung seiner Strafphantasie*, in "Imago" 17 (1931), pp. 41-103.

⁷⁴ KAFKA, *Tagebücher*, op. cit., p. 217.

⁷⁵ FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 21.

solo un ostacolo. Insomma Gregor Samsa tende costantemente a edulcorare, a minimizzare e a mentire a sé stesso. Così come mente quando afferma di voler lasciare il lavoro entro cinque o sei anni («*Dann wird der große Schnitt gemacht*»), il che non rappresenta altro che un tentativo di mettere a tacere la propria coscienza.

Dal punto di vista psicoanalitico, la vita di Gregor Samsa sembra essere stata una continua bugia, una continua rimozione anche prima della metamorfosi. Il più importante sostenitore di questo approccio interpretativo del racconto breve di Kafka è senz'altro Walter H. Sokel, che scrive:

Die Verwandlung hätte sich gewiss in keinem der beiden folgenden Fälle ereignet: einerseits, wenn Gregor keine Feindseligkeit gegen Beruf und Chef gehegt hätte, und andererseits, wenn er sich in offener Auflehnung ohne Rücksicht auf die Eltern von seinem Beruf hätte befreien können.

Di certo, la metamorfosi non sarebbe avvenuta nei seguenti due casi: da una parte, se Gregor avesse nutrito dell'ostilità nei confronti del lavoro e del capo, dall'altra se, in un atteggiamento di aperta opposizione e senza riguardo ai genitori, fosse stato capace di liberarsi dal suo lavoro.⁷⁶

In base alla riflessione di Sokel, Gregor avrebbe subito il suo grottesco destino proprio a causa della sua capacità di «rimozione». Nutre infatti ostilità non solo verso il padre, ma anche nei confronti di colleghi e superiori. La sua «ribellione» è possibile solo perché le parole che dice al procuratore non vengono comprese. E, per Sokel, questa sua resistenza è allo stesso tempo una «*Auflehnung*», una ribellione, e una «*Bestrafung*», una punizione, o meglio un'auto-punizione.⁷⁷ Sokel afferma inoltre: «*[Gregor] hat es unterlassen, den Widerstreit in seinem Innern offen ins Auge zu fassen und seiner Herr zu werden*».⁷⁸ Da questo punto di vista, considerando il

⁷⁶ WALTER H. SOKEL, *Kafkas «Verwandlung»: Auflehnung und Bestrafung*, in: HEINZ POLITZER (a cura di), *Franz Kafka*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973, p. 284.

⁷⁷ Si veda anche, a tale proposito, SOKEL, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, op. cit., p. 90-91.

⁷⁸ SOKEL, *Kafkas «Verwandlung*», op. cit., p. 285. “[Gregor] ha trascurato di considerare apertamente il conflitto che aveva dentro e di tenerlo sotto controllo” (mia traduzione).

personaggio Franz Kafka, la lettura degli “psicoanalitici” sembra convergere con quella dei “biografici”.

In realtà, sostiene Ulf Abraham,⁷⁹ il vero oggetto del desiderio di Gregor sembrerebbe essere la sorella Grete. Franz sa che la ragazza è «*ein etwas nutzloses Mädchen*», ma la sua regressione a insetto la costringe a prendersi cura di lui. Una regressione che non è altro che una richiesta di attenzioni. Hartmut Binder, nel 1983, aveva già identificato Gregor con la figura del neonato,⁸⁰ la cui sempre maggiore non autosufficienza può essere letta come un appello lanciato a Grete, mentre i sostenitori dell’interpretazione biografica vedranno in tutto ciò il “tradimento” da parte della “vera” sorella Ottla. Nello svolgimento del racconto, sulle prime Grete accetta di prendersi cura di Gregor ma poi, quando l’atteggiamento del fratello assume una connotazione sempre più sessuale, quando Gregor pensa, durante la “scena del violino” di far entrare Grete nella sua stanza per poi non lasciarla più uscire (un ingresso che lui vorrebbe «*nicht gezwungen, sondern freiwillig*»), Grete cambia atteggiamento, per poi decidere di esprimersi nei suoi confronti non più come con un essere umano, bensì come con un animale (di qui il passaggio dall’«*er*» all’«*es*»). E nella sorella la paura trionfa sull’impulso all’assistenza. Interpretando *Die Verwandlung* in chiave psicoanalitica, quindi, Gregor Samsa è un uomo molto solo perché non conosce gli altri, e non può conoscerli perché per prima cosa, mentendo a sé stesso, non è in grado di conoscersi.

Una voce importante per quanto riguarda l’interpretazione di *Die Verwandlung* in chiave psicoanalitica (nello specifico della psicanalisi lacaniana), è quella dei filosofi francesi Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Gli animali di Kafka non rimandano mai a una mitologia, né a degli archetipi, ma corrispondono soltanto a gradienti superati, a zone d’intensità liberate in cui i contenuti si affrancano dalle loro forme come le espressioni si affrancano dal significante che le formalizzava. Nient’altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani, scimmie, scarafaggi, si distinguono soltanto per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana. Questi percorsi sono infatti intensità sotterranee. [...] Nel divenire-insetto, è un pigolio

⁷⁹ ABRAHAM, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, op. cit., p. 19.

⁸⁰ Si veda a tal proposito BINDER, *Kafka. Der Schaffensprozess*, op. cit., pp. 173-179.

doloroso che si mischia alla voce e confonde la risonanza delle parole. Gregorio diviene scarafaggio non soltanto per fuggire il padre, ma anche, e piuttosto, per trovare una via d'uscita là dove il padre non ha saputo trovarne, per fuggire il procuratore, il commercio e i burocrati, per approdare infine a quella regione in cui la voce si riduce a un ronzio – «“Hanno capito una sola parola?” [...] “Questa era la voce d'un animale” disse il procuratore».⁸¹

L'analisi di Deleuze e Guattari ora va più a fondo, nell'ambito del problema edipico, e formula una struttura relativa allo sviluppo di tale problema:

Prendiamo ora i due effetti dello sviluppo o dell'ingrandimento comico di Edipo: la scoperta *a contrario* degli altri triangoli che agiscono sotto e dentro il triangolo familiare da una parte e il tracciato *a fortiori* delle linee di fuga del divenire-animale orfano dall'altra. *La metamorfosi* è il testo che più d'ogni altro sembra mostrare il legame tra i due aspetti. Il triangolo burocratico si costituisce progressivamente: prima il procuratore, che viene a minacciare, a ingiungere; poi il padre, che, dopo aver ripreso servizio alla banca, dorme con l'uniforme addosso, viva testimonianza della potenza ancora esterna alla quale egli è sottomesso come se “aspettasse anche lì la voce del superiore”; infine, d'improvviso, l'intrusione dei tre burocrati pensionanti, che penetrano nel cuore della famiglia, sostituendosi ad essa e occupando i posti “dove prima sedevano il padre, la madre e Gregorio”. E, connesso con questo, il divenire-animale di Gregorio, il suo divenir coleottero, scarabeo, blatta, scarafaggio, che traccia la linea di fuga intensa in rapporto al triangolo familiare, ma soprattutto in rapporto al triangolo burocratico e commerciale.⁸²

La lettura di Deleuze e Guattari ipotizza quindi, nel racconto kafkiano, l'esistenza di “triangoli”, quello familiare e quello «burocratico», per poi cercare di trovare quella che i due filosofi chiamano «una via d'uscita»:

⁸¹ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 25-26, traduzione di Alessandro Serra (tit. orig. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975).

⁸² Ibidem.

Eppure, perché, proprio nel preciso istante in cui si crede di cogliere il legame tra un al di là e un al di qua di Edipo, si è più che mai lontani da ogni possibile via d'uscita? Perché si resta in un vicolo cieco? Il fatto è che c'è sempre il pericolo di un ritorno in forze edipico. L'uso perverso crescente non è riuscito a scongiurare del tutto il richiudersi, il ricostituirsi del triangolo familiare che prende a suo carico sia gli altri triangoli sia le linee animali. In questo senso *La metamorfosi* è la storia esemplare d'una riedipizzazione. Parrebbe quasi che il processo di deterritorializzazione di Gregorio, nel suo divenir-animale, si sia bloccato a un dato momento. È forse colpa di Gregorio, che non osa andare sino in fondo? La sorella, per fargli piacere, voleva sgomberargli tutta la stanza. Ma Gregorio non vuole che gli si porti via il *ritratto* della dama in pelliccia e si attacca ad esso come a un'ultima immagine territorializzata. In fondo, è proprio questo che la sorella non tollera; la sorella accettava Gregorio, voleva come lui l'incesto schizo, l'incesto dalle forti connessioni, l'incesto con la sorella che si oppone all'incesto edipico, l'incesto che testimonia d'una sessualità non umana come divenire-animale. Ma, ingelositasi del ritratto, si mette a odiare Gregorio, e lo condanna. A partire da questo momento la deterritorializzazione di Gregorio nel suo divenire-animale fallisce: egli si fa ri-edipizzare dal lancio d'una mela e non gli resta che morire, con la mela incrostata sul dorso. Parallelamente. La deterritorializzazione della famiglia nei triangoli più complessi e diabolici non ha più modo di proseguire: *il padre scaccia i tre pensionanti burocrati*; si ha quindi un ritorno al principio paternalistico del triangolo edipico e la famiglia si richiude in sé stessa, felice. Peraltro non è neppur sicuro che vi sia colpa da parte di Gregorio.⁸³

3.4.3. L'interpretazione economica e materialistica: lo "sfruttamento" di Gregor.

Uno degli aspetti che hanno colpito i lettori e gli interpreti di *Die Verwandlung* è il fatto che le caratteristiche di Gregor dopo la metamorfosi siano diametralmente opposte a quelle che un commesso viaggiatore, idealmente, dovrebbe possedere. Jürg Schubiger ha fatto notare che, se tra i tratti importanti di un viaggiatore ci sono la libertà di movimento, la sicurezza rispetto agli obiettivi, la flessibilità, la rapidità, la

⁸³ Ivi, p. 27.

capacità retorica e il portamento eretto, dopo la sua trasformazione Gregor Samsa presenta caratteristiche del tutto opposte.⁸⁴

Tutti questi tratti caratteristici del protagonista rappresentano la negazione di ogni possibilità di sfruttamento ulteriore del suo lavoro. È proprio l'inabilità al lavoro di Gregor a mettere in luce i rapporti di sfruttamento che vigono nel suo ambiente domestico e professionale. Basti pensare al commesso che "spia" il commesso viaggiatore controllando che scenda dal «*Frühzug*», alla convinzione per cui, dietro a ogni permesso per malattia, ci sia un lavoratore disonesto, all'immagine, percepita tutt'altro che positivamente, del suo ruolo professionale («*Man liebt die Reisenden nicht*»)⁸⁵ Il discorso di Kafka riguarda tratti che vengono spesso a coincidere con i luoghi comuni tipici dell'antisemitismo. Esaminando *Die Verwandlung* da un punto di vista economico, i Samsa conducono la tipica esistenza della piccola borghesia ebraica che vive di commercio (e non di lavoro in senso stretto), immagine sopravvissuta fino al Terzo Reich che degli ebrei disprezza proprio le loro abilità più "commerciali" come l'astuzia, la prontezza e la capacità oratoria.

Un'osservazione interessante, da questo punto di vista, è quella di Heinz Politzer, il quale fa notare che la vicenda di *Die Verwandlung* si dipana in un «momento di passaggio» tra l'«atmosfera permissiva del sistema commerciale liberale» e il «capitalismo organizzato».⁸⁶ La manifestazione di questa "transizione" viene individuata da Politzer nella doppia natura del "commerciante", che da un lato deve trovare nuovi clienti per l'azienda, con una mentalità tipicamente imprenditoriale, mentre dall'altra è costretto a sottostare ai rigidi obblighi imposti dal datore di lavoro. Il capitalismo che si manifesta nel racconto sarebbe quindi, parafrasando il titolo di un celebre saggio di Michel Foucault del 1976, un capitalismo del "sorvegliare e punire".

Quello che Kafka porta all'attenzione del lettore è il fatto che lo sfruttamento capitalistico, considerato fin dall'epoca di Karl Marx come parte essenziale dei rapporti socioeconomici, penetra all'interno dell'ambiente domestico e familiare. E la famiglia – usando i termini di Joseph Vogl – diviene «superficie di proiezione di un apparato economico-giuridico di repressione».⁸⁷ Politzer aveva affermato la

⁸⁴ SCHUBIGER, *Franz Kafka, Die Verwandlung*, op. cit., pp. 58-59.

⁸⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 24.

⁸⁶ HEINZ POLITZER, *Franz Kafka. Der Künstler*, Fischer, Frankfurt am Main 1965, p. 112.

⁸⁷ JOSEPH VOGL, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Fink, München 1990, pp. 81-147 (qui p. 100).

possibilità che Gregor Samsa fosse sfruttato dalla famiglia ancora prima della sua metamorfosi, e trattato come uno «schiavo»,⁸⁸ mentre Herbert Kraft aveva sottolineato come proprio la famiglia Samsa avesse accumulato capitale sfruttando il suo lavoro. A rafforzare questa visione c'è il fatto che Kafka utilizzi proprio il sostantivo «*Kapital*» nel testo, e la circostanza per cui Gregor non sia a conoscenza delle reali condizioni economiche della famiglia, un po' come avviene quando l'imprenditore "capitalista" nasconde i margini di profitto dell'azienda per tenere a freno le richieste di miglior trattamento, a livello di salario e diritti, da parte dei dipendenti "sfruttati".

Ecco che in *Die Verwandlung* si materializza un Gregor "dipendente sfruttato" dalla famiglia, e costretto a sostenere anche le spese della sorella, che si dedica all'arte e ai divertimenti. La famiglia Samsa diventa quindi una sorta di immagine riflessa dei rapporti socioeconomici visti da Franz Kafka.

Anche in questa situazione si potrebbe comunque vedere un parallelo con l'interpretazione "psicobiografica": pur non dovendo sostenere la famiglia, va ricordato che l'entrata di Franz nella società che gestisce la fabbrica di amianto, quella che gli ruba tempo ed energie preziose, viene motivata come misura di sicurezza economica di fronte ai rischi finanziari legati all'attività commerciale di famiglia.

Se dunque, prima della metamorfosi, Gregor era sfruttato dai familiari, la sua trasformazione costituisce una sorta di rivoluzione: a questo punto è la famiglia a doversi prendere cura di lui. L'inizio della terza parte di *Die Verwandlung* ci presenta infatti i familiari di Gregor come "sfruttati". In questo senso la metamorfosi non appare più solo come uno scenario da incubo ma anche – paradossalmente – come realizzazione di uno scenario desiderato.

Joseph Vogl ha individuato molti riferimenti "economici" anche negli altri testi kafkiani,⁸⁹ e vi rileva l'esistenza di quella che definisce «*eine Demarkationslinie, an der alle entscheidenden Verwandlungen geschehen*»:⁹⁰ si tratta della linea che divide il mondo borghese della proprietà e del commercio da una parte e quello che Vogl

⁸⁸ POLITZER, *Franz Kafka. Der Künstler*, op. cit., p. 112.

⁸⁹ VOGL, *Ort der Gewalt*, op. cit., pp. 81-147.

⁹⁰ Ivi, p. 85. "Una linea di demarcazione lungo la quale avvengono tutte le metamorfosi decisive" (mia traduzione).

chiama «*die Welt der Besitzlosigkeit*». Lo studioso e filosofo rileva che i testi di Kafka sono popolati da un gran numero di asceti, nomadi e parassiti. Tra questi ultimi, Vogl include anche gli scapoli.⁹¹ In pratica Gregor Samsa passa da un lato all'altro di questa linea di demarcazione, un passaggio che sembra non tanto una vendetta, quanto una rivolta sovversiva, una ribellione “mascherata” da regressione al mondo animale.

Secondo Mechthild Curtius, un racconto narrato dal punto di vista di un animale non implica solo l'«alienazione dell'uomo dall'uomo»,⁹² ma anche il progetto di un mondo alternativo. Tanto da ipotizzare che Kafka, in *Die Verwandlung*, volesse anticipare parte dei motivi utopistici che si ritroveranno nel suo breve scritto del 1918 intitolato *Die besitzlose Arbeiterschaft*.⁹³

Un'altra lettura del racconto in chiave economica e sociale è quella di Friedrich Tomberg, che analizza le figure di animali di Kafka in relazione alla società borghese, e scrive:

Als Gregor an jenem verhängnisvollen Morgen viel zu spät aufwacht, um den Fünfuhrzug noch zu erreichen, an dem der Geschäftsdienner mit der Kollektion nun also vergeblich gewartet hat, da weiß er mit einem Mal, was der herbeigeeilte Prokurist denn auch bestätigt: daß er im Beruf und somit auch in der väterlichen Familie, die sich ja von seinem Verdienst bisher nährte, daß er also gegenüber allen Menschen, die seine Umwelt ausmachen, als ein ganz und gar unbrauchbares Individuum erkannt ist, das daher kein Recht mehr auf die Gemeinschaft mit den anderen hat. Nicht aus zufälliger Schwäche heraus, sondern seiner ganzen Haltung nach, weiß Gregor Samsa sich in der bürgerlichen Gesellschaft, der er bisher vollgültig angehörte, als Mensch so unverwertbar wie ein unnützer Käfer. Erwachend sieht er sich, über das Ergebnis kaum erstaunt, in ein “ungeheueres Ungeziefer” verwandelt.

Quando Gregor, quel mattino fatale, si sveglia troppo tardi per potere prendere il treno delle cinque, all'arrivo del quale il commesso lo ha atteso invano con il

⁹¹ Ibidem.

⁹² CURTIUS, *Manifestationen der Einsamkeit bei Kafka*, op. cit., p. 30.

⁹³ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, op. cit., pp. 93-94.

campionario, di colpo si rende conto di ciò che il procuratore, subito accorso, gli conferma: che nel lavoro e talvolta anche nella casa paterna, nella famiglia che fino ad allora si è nutrita per merito suo, e quindi di fronte a tutti gli esseri umani che ha attorno, è considerato come un individuo del tutto inservibile, un individuo che non ha dunque più alcun diritto alla compagnia degli altri. Non è per una casuale debolezza, ma in virtù di tutto il suo atteggiamento che Gregor Samsa si scopre, nella società borghese alla quale fino ad allora è appartenuto a tutti gli effetti, come un essere umano privo di valore, come un inutile scarabeo. E al risveglio, non certo sorpreso, si vede “trasformato in un insetto mostruoso”.⁹⁴

La riflessione sulla figura di Gregor Samsa come (ex) appartenente alla borghesia accomuna Tomberg a Gerhard Bauer, secondo cui Kafka è il piccolo borghese modello, tanto in senso economico quanto in senso ideologico, e i dipendenti, che siano commessi viaggiatori, fattorini o procuratori, sono di per sé stessi privi di volontà e mossi dalla continua paura di perdere il posto. Bauer parte da questo assunto per fare una considerazione più generale: a suo parere la forma di esistenza di questa piccola borghesia, tanto nel commercio quanto negli altri settori, è parassitaria, poiché essa non ha i mezzi né la capacità di azione per modificare la propria situazione, e pertanto subisce costantemente la minaccia del «declassamento». Bauer aggiunge:

Diese generelle Perspektivlosigkeit [...] wirft das Kleinbürgertum auch ideologisch zurück auf die Bewahrung noch konkurrenzkapitalistischer oder vorkapitalistischer Haltungen, Tugenden, Autoritäts- und Moralausübung bis zu religiösen und magischen, wissenschaftsfeindlichen Vorstellungen. Diese Regression auf historisch ältere, ständische, hierarchische, patriarchalische Unterwerfungshaltungen zeigt das Kleinbürgertum überall, wo es durch den anwachsenden Imperialismus depossediert oder verunsichert wird.

Questa generale mancanza di prospettive [...] riporta la piccola borghesia indietro, al mantenimento di atteggiamenti, di virtù, di modalità di esercizio

⁹⁴ FRIEDRICH TOMBERG, *Kafkas Tiere*, in: FRIEDRICH TOMBERG, *Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien*, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1974, p. 126. Mia traduzione.

dell'autorità e della morale che sono tipici del capitalismo della concorrenza o precapitalistici, fino a concezioni religiose e magiche, o comunque antiscientifiche. Questa regressione ad atteggiamenti di sottomissione datati, corporativi, gerarchici e patriarcali la piccola borghesia la manifesta ovunque venga spossessata o minacciata dal crescente imperialismo.⁹⁵

3.4.4. La lettura di *Die Verwandlung* in chiave etica: il “Gregor fallito”.

Un ulteriore punto di vista della critica, forse più “sfumato” rispetto agli altri, è quello che analizza il racconto in base al fatto che il suo finale spinge il lettore a prendere comunque le parti del protagonista o, in alternativa, dei familiari.⁹⁶ Tutto ciò spinge chi legge a effettuare una sorta di “valutazione” dei personaggi.

Sono numerosi i critici che hanno esaminato la figura di Gregor Samsa dandone un'immagine non certo positiva: uno di questi è ancora Heinz Politzer, che attribuisce al protagonista una «*tödlich verfehlt* Existenz».⁹⁷ Sulla stessa lunghezza d'onda si trova Peter Beicken, il quale rileva anche «*die unzulängliche Persönlichkeitsentwicklung Gregor Samsas*» e la sua «*übergroße Unselbstständigkeit*»,⁹⁸ che deriverebbe da un'educazione di stampo autoritario.

Un'altra voce nell'ambito di questo tipo di lettura è quella di Jürg Schubiger, che parla di «povertà relazionale» («*Beziehungsarmut*»),⁹⁹ mentre Carsten Schlingmann critica la «*deprimierende Bürgerlichkeit*» e la «*innere Nichtigkeit*» dei personaggi.¹⁰⁰ Lo stesso Walter H. Sokel sottolinea la «fuga dalla responsabilità, dal lavoro e dal dovere» da parte di Gregor Samsa.¹⁰¹

L'analisi più articolata della questione etica in *Die Verwandlung* è quella di Jürg Schubiger, che interpreta l'insetto in cui Gregor si trasforma come il simbolo di una «*kriecherische Haltung*», di un “atteggiamento servile”, aggiungendo che il protagonista del celebre racconto di Franz Kafka oscilla sempre tra la «vergogna»

⁹⁵ GERHARD BAUER, *Nochmals: historisch-materialistische Literaturwissenschaft, mit Kafka als Zeugen für den Klassenkampf*, in “Alternative” 15 (1972), Heft 84/85, pp. 105-106.

⁹⁶ ABRAHAM, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, op. cit., pp. 51-53.

⁹⁷ POLITZER, *Kafka. Der Künstler*, op. cit., p. 128.

⁹⁸ BEICKEN, *Franz Kafk. Leben und Werk*, op. cit., pp. 74-76.

⁹⁹ SCHUBIGER, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁰ CARSTEN SCHLINGMANN, «*Die Verwandlung*», in: ALBRECHT WEBER, CARSTEN SCHLINGMANN, GERT KLEINSCHMIDT (a cura di), *Interpretationen zu Franz Kafka*, Oldenbourg, München 1968, p. 89 e p. 102.

¹⁰¹ SOKEL, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, op. cit., p. 90.

(«*Scham*») e un atteggiamento di passiva contrarietà (che Schubiger rende con il verbo sostantivato «*Schmollen*»). Con la prima, Gregor Samsa si nasconde allo sguardo altrui, mentre con il secondo costringe l'attenzione degli altri su di sé. Schubiger scrive: «*Gregor stellt seine Leiden, für die er die Familie verantwortlich macht, gerne zur Schau*». ¹⁰² Il critico individua più momenti di «*Schmollen*» che non di vergogna: un esempio è il suo atteggiamento nei confronti della sorella Grete, davanti alla quale si vergogna, per poi tuttavia non rinunciare a entrare nella sala da pranzo mentre questa suona il violino di fronte ai pensionanti. Secondo Jürg Schubiger, la caratteristica principale di Gregor Samsa è proprio questo continuo oscillare tra la tendenza a volersi nascondere e quella a voler farsi notare.

Un ulteriore sguardo critico sulla figura del protagonista è quello di Ingeborg Henel, la quale afferma che la trasformazione è in realtà la realizzazione del bisogno segreto di Gregor di condurre un'esistenza da parassita, definendo la metamorfosi «*Schuld und zugleich Strafe*». ¹⁰³

Una schematizzazione interessante è invece quella compiuta da Heinz Hillmann, per cui *Die Verwandlung* metterebbe in scena, a differenza di *Das Urteil*, il tracollo finanziario del padre e l'assunzione, da parte del figlio, del ruolo di responsabile del sostentamento della famiglia: nello schema di Hillmann, *Das Urteil* e *Die Verwandlung* corrisponderebbero a due idee complementari. In entrambi i racconti i padri condannano i figli, ma per Hillmann Kafka costruisce tre soluzioni diverse, tutte terminanti con la fine del protagonista: nella prima il figlio rimane a casa e assume la gestione dell'attività, come in *Das Urteil*; nella seconda il figlio esce di casa per andare a lavorare e per questo soccombe, come nell'«antecedente» alla *Metamorfosi*; nella terza il figlio resta disteso sotto il divano, come nel modello vero e proprio di *Die Verwandlung*. ¹⁰⁴

In realtà non mancano le interpretazioni della metamorfosi in senso positivo, come arricchimento per il personaggio principale del racconto: secondo Holger Rudloff, la trasformazione di Gregor Samsa libera il protagonista «dai vincoli materiali per percepire e manifestare bisogni mai scoperti, subliminali o fino ad allora rimossi. Nel

¹⁰² SCHUBIGER, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, op. cit., pp. 37, 47. "Gregor mette in mostra le sue sofferenze, di cui ritiene responsabile la famiglia" (mia traduzione).

¹⁰³ INGEBORG HENEL, *Die Grenzen der Deutbarkeit von Kafkas Werken: «Die Verwandlung»*, in "Journal of English and German Philology" 83 (1984), pp. 67-85.

¹⁰⁴ HEINZ HILLMANN, *Eigenrezeption*, in: BINDER, *Kafka-Handbuch*, Bd. 2, op. cit., p. 30.

campo della bellezza, nella musica, riesce a intravedere la possibilità di vincere le forze alienanti. L'esperienza artistica anticipa la visione di un significato positivo e salvifico». ¹⁰⁵ Simile è la riflessione di Edmund Edel, che dopo la trasformazione vede Gregor come una figura dall'«enorme capacità di sofferenza e di conoscenza», ora appartenente, a differenza di tutti gli altri personaggi, ancorati al mondo materiale, «alla sfera immateriale e spirituale». ¹⁰⁶ Edel riconosce nel personaggio una sorta di asceti in grado di elevarlo spiritualmente e di rafforzare la sua capacità di soffrire e di conoscere.

3.4.5. Die Verwandlung come “mondo di interazioni”. Il quinto punto di vista della critica va oltre i singoli approcci biografici, psicoanalitici, economici ed etici, e considera l'opera come un insieme di interazioni tra i personaggi, concentrandosi meno sul protagonista e sui singoli personaggi e considerando il complesso dell'opera. Questo tipo di lettura comprende in realtà anche gli altri: quello biografico perché ora, a essere considerato una «via d'uscita» non è più soltanto il testo del racconto, ma anche il processo di scrittura, elemento già notato nel 1975 dai già citati Gilles Deleuze e Félix Guattari nel loro celebre saggio *Kafka. Per una letteratura minore*, in cui scrivono: «Il divenire animale non ha nulla di metaforico [...]. È un insieme di stati, tutti distinti gli uni dagli altri, innestati sull'uomo nella misura in cui crea una via d'uscita. È una linea di fuga creatrice». ¹⁰⁷ Allo stesso tempo si tiene conto anche dell'elemento psicologico-psicoanalitico: ora l'analisi, infatti, non verte più su una sola figura, bensì su un'intera comunità familiare con le sue variegate relazioni di amore e dipendenza, e con i suoi sensi di colpa. Include anche l'aspetto economico, prendendo in esame non più la singola condizione di sfruttamento, ma le strutture generali che determinano il potere e i rapporti di dipendenza.

Questo approccio, più in generale, registra non più le singole “immagini” dei personaggi, ma ne segue l'interazione, monitorandone le “metamorfosi” e le posizioni durante l'arco narrativo. Una delle interpretazioni più precise e interessanti è quella di

¹⁰⁵ HOLGER RUDLOFF, *Zu Kafkas Erzählung «Die Verwandlung»*. *Metamorphose-Dichtung zwischen Degradation und Emanzipation*, in “Wirkendes Wort” 38 (1988), pp. 321-337.

¹⁰⁶ EDMUND EDEL, *Franz Kafka: Die Verwandlung. Eine Auslegung*, in “Wirkendes Wort” 8 (1957/58), p. 219.

¹⁰⁷ DELEUZE, GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, op. cit., p. 65.

Ulf Abraham, il quale basa la sua analisi sul ruolo del *potere* in *Die Verwandlung*.¹⁰⁸ Abraham parte dall'immagine kafkiana della "carta geografica" in *Brief an den Vater*:

Manchmal stelle ich mir die Erdkarte ausgespannt und dich quer über sie
ausgestreckt vor. Und es ist mir dann, als kämen für mein Leben nur die
Gegenden in Betracht, die du weder nicht bedeckst oder die nicht in deiner
Reichweite liegen.

Talvolta immagino di poter aprire davanti a me la carta terrestre e di stendertici
sopra mi pare allora che per la mia vita si possano prendere in considerazione
solo quei territori che né copri col tuo corpo né sono comunque alla tua
portata.¹⁰⁹

I "detentori del potere" in *Die Verwandlung* sono diversi: tra questi, oltre al padre, ci sono «*der Chef*» e «*der Prokurist*». E la personalità di Gregor Samsa non è soltanto il frutto di un'educazione autoritaria (come emerge palesemente da *Brief an den Vater*), ma anche da rapporti sociali autoritari e organizzati gerarchicamente, il che traspare dalle figure dei tre «*Zimmerherren*», i pensionanti. Per Abraham, quindi, *Die Verwandlung* è un testo sul potere, ma qui la degenerazione dei rapporti interpersonali è conseguenza delle modalità di esplicazione del potere. Tanto che nel racconto si possono individuare diversi rapporti di interdipendenza che provocano reazioni di aggressività latente, di odio esplicito o di amore-odio. I personaggi di *Die Verwandlung* "abusano l'uno dell'altro" non per disposizione caratteriale, ma a causa di contraddizioni a livello economico e psicologico. Abraham cita, a tale proposito, il concetto del «doppio legame» derivato dalla psicologia interazionista:¹¹⁰ in pratica i personaggi del racconto tenterebbero di assumere contemporaneamente più ruoli sociali inconciliabili tra loro, allo scopo di esaudire le aspettative altrui.

Un esempio di "doppio ruolo" è quello del padre, patriarca *e allo stesso tempo* uomo ormai anziano che la situazione economica ha privato del potere, così come la

¹⁰⁸ ABRAHAM, Franz Kafka. *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 53-59.

¹⁰⁹ KAFKA, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, op. cit., p. 158. Traduzione di Francesca Ricci.

¹¹⁰ Cfr. PAUL WATZLAWICK, JANET H. BEAVIN, DON D. JACKSON, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Astrolabio, Roma 1971.

sorella di Gregor, Grete, è allo stesso tempo una giovane figlia che attende l'età per sposarsi *e allo stesso tempo* una donna adulta in grado di badare a sé stessa. Gregor Samsa ha in sé addirittura due doppi ruoli: nel lavoro deve essere un viaggiatore intraprendente e produttivo *e allo stesso tempo* deve rimanere sottomesso alla disciplina imposta dal datore di lavoro; in famiglia è colui che porta i soldi a casa *e allo stesso tempo* figlio obbediente ai genitori. Un terzo doppio ruolo di Gregor è inquadrabile nel rapporto con Grete, nei confronti della quale è fratello *e allo stesso tempo* la desidera.

Secondo Abraham, gli strani comportamenti dei Samsa si spiegano grazie a tre contraddizioni, visibili all'inizio del testo: quella di Gregor, nevrotico solitario, quella del padre, tiranno ipocondriaco e quella di Grete, una viziata che pensa solo a divertirsi. Il ruolo sociale della madre è molto più semplice, tanto che il suo personaggio non si trasforma nel corso della narrazione. Trasformandosi in un insetto, Gregor altera gli equilibri, e più avanti la sorella e il padre si approprieranno del potere (la prima convincendo la famiglia a liberarsi di Gregor, il secondo cacciando i pensionanti). *Die Verwandlung*, secondo Abraham, "nasce" con tutti questi doppi legami per poi semplificarli: per Gregor il mezzo per liberarsi di questi è il suo allontanamento dal mondo e dalla comunità. Si tratta di un motivo presente anche nella vita di Franz Kafka, che affitterà diversi appartamenti per poter passare del tempo da solo a lavorare: la trasformazione in insetto di Gregor e la scrittura divengono quindi le «linee di fuga» di protagonista e autore. L'importanza della solitudine viene sottolineata anche da Joseph Vogl, che fa notare come «*das leere und friedliche Nachdenken*» di Gregor Samsa prima di morire sembri l'anticipazione di una condizione utopica che afferma l'indipendenza dell'esistenza dell'individuo da quella della comunità.¹¹¹

¹¹¹ VOGL, *Ort der Gewalt*, op. cit., p. 202.

PARTE SECONDA

4

Le traduzioni italiane di *Die Verwandlung*

In questa sezione mi occuperò esclusivamente dell'analisi delle prime due edizioni italiane di *Die Verwandlung*, ossia la traduzione di Rodolfo Paoli per l'edizione Vallecchi del 1934 e la versione di Anita Rho per l'edizione Frassinelli del 1935.

Prima di iniziare la trattazione ritengo necessario fornire alcuni numeri riguardanti le traduzioni del racconto nel mondo. Esso ha avuto vicissitudini molto diverse in ogni Paese. *Die Verwandlung* è in assoluto il testo più tradotto di Kafka, tanto che già nel 2014 ne esistevano 175 versioni in 42 lingue.¹

Le prime traduzioni integrali del testo sono quella in spagnolo del 1925 (anonima, pubblicata dalla rivista fondata da José Ortega y Gasset *Revista de Occidente*), quella in francese del 1928 (di Alexandre Vialatte, pubblicata in tre puntate nella prestigiosa *Nouvelle Revue Française*), quella in ceco del 1929 (di Ludvík Vrána e František Pastor) e quella in italiano del 1934 (firmata da Rodolfo Paoli, della cui analisi ci occuperemo più avanti). La prima versione inglese arriverà soltanto nel 1937, ma in due traduzioni (l'una di A. L. Lloyd e l'altra di Eugene Jolas).

La lingua spagnola detiene un altro primato, per quanto riguarda il più celebre racconto di Franz Kafka: è la lingua in cui ne esistono più traduzioni. In spagnolo si possono leggere infatti 42 versioni di *Die Verwandlung*. Seguono inglese, italiano e giapponese con un numero di traduzioni compreso tra 15 e 20 (nel 2014 O'Neill ne registra 16 inglesi, 15 italiane e 14 giapponesi). È curioso notare come la penisola iberica, linguisticamente parlando, abbia accesso a più della metà delle traduzioni verso le lingue dell'Europa occidentale, e a oltre un terzo di tutte le versioni esistenti al mondo (per la precisione 62, calcolando le 42 in spagnolo, le 11 in portoghese, le 5 in catalano e una ciascuno per aragonese, asturiano, basco e galiziano).

Vorrei inoltre aprire una breve parentesi sulla traduzione del titolo *Die Verwandlung*. Posso già anticipare che tutte le edizioni in lingua italiana del racconto, dagli anni

¹ Tutti i riferimenti statistici sono tratti da PATRICK O'NEILL, *Transforming Kafka. Translation Effects*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2014.

Trenta del Novecento al secondo decennio degli anni Duemila, recano il titolo *La metamorfosi*, scelta che tuttavia apre la strada a parecchi interrogativi.

Il sostantivo femminile *Verwandlung* significa “trasformazione” e viene utilizzata per indicare una trasformazione fisica, un cambiamento riguardante la personalità e addirittura, in linguaggio più tecnico, un cambio di scenografia teatrale. Una delle questioni più controverse nella resa italiana è l’esistenza, nella lingua tedesca, del sostantivo femminile *Metamorphose*, che si utilizza in contesti più formali e specialistici, uno su tutti la zoologia (in cui indica la serie di trasformazioni che subisce un organismo animale al termine del suo sviluppo embrionale per raggiungere lo stadio adulto).

Pare che il contributo decisivo alla scelta del titolo italiano sia venuta non tanto da una riflessione ponderata sul titolo tedesco, quanto dal “peso” delle traduzioni del racconto nelle lingue più vicine all’italiano. Come abbiamo visto in precedenza, la primissima traduzione di *Die Verwandlung* è anonima e viene pubblicata nel 1925 dalla *Revista de Occidente* fondata a Madrid da José Ortega y Gasset, con il titolo *La metamorfosis*, riprendendo senza dubbio l’eco “ovidiana”. Sarà molto probabilmente questa scelta a pesare su molte delle traduzioni successive, in tutte le lingue, del racconto. Avremo quindi *The Metamorphosis* in inglese, *La metamorfosi* in italiano, *A metamorfose* in portoghese e *La métamorphose* in francese. Patrick O’Neill fa notare come alcune versioni abbiano deciso di omettere l’articolo nel titolo: abbiamo infatti quattro versioni inglesi intitolate *Metamorphosis*, firmate da Eugene Jolas (1936), Malcolm Pasley (1992/2000), Michael Hoffmann (2006) e Richard Stokes (2005) e *Metamorfose* in portoghese, di Breno Silveira (1956).

Il giusto dibattito sulla questione che riguarda i sostantivi tedeschi *Verwandlung* e *Metamorphose* ha generato ben pochi tentativi di allontanarsi dalla prassi comune, e ha portato, nell’area anglofona, alla scelta abbastanza originale da parte di Malcolm Pasley (figura importante della critica letteraria legata alle opere di Kafka) che, nel 1992, intitola la raccolta di racconti da lui tradotta ed edita da Penguin Books *The Transformation (“Metamorphosis”) and Other Stories*. Come osserva O’Neill, questo strano titolo sembra più il frutto di un compromesso tra la scelta del traduttore (difensore della correttezza filologica della traduzione) e quella dell’ufficio marketing della casa editrice (consapevole che il titolo “classico” avrebbe fatto vendere più copie). Curiosamente, quando la raccolta verrà riedita otto anni dopo, nel 2000, il suo

titolo sarà *Metamorphosis and Other Stories*, segno che la suggestione ovidiana (e decenni di edizioni di Kafka in tutte le lingue) ha avuto la meglio sull'esattezza filologica e linguistica della traduzione. Un caso simile, ma con esiti molto più sbilanciati a favore dell'editore, era avvenuto più di mezzo secolo prima, nel 1938, quando il desiderio da parte di Jorge Luis Borges di intitolare la sua traduzione del racconto *La transformación* era stato frustrato dall'editore, che aveva insistito per *La metamorfosis*. In spagnolo vi sono altre due versioni, molto recenti, intitolate *La transformación*: sono quella di Juan José del Solar (1999) e di Guillermo Lorenzo (2005). Molto più altalenanti gli esiti del "duello" tra il traduttore Jordi Llovet e la casa editrice: la sua versione catalana del racconto, pubblicata nel 1978, era intitolata *La transformació*, tuttavia nel 1985 essa era stata ripubblicata con il titolo *La metamorfosi*. Infine, nel 2005, il titolo era addirittura diventato *La transformació: la metamorfosi*.

Il fatto che, in merito al titolo del racconto, in Spagna (e in misura molto minore nei Paesi di lingua inglese) vi sia stato spazio per altre soluzioni traduttive indica senza dubbio che il dibattito sulla resa del titolo è ancora in corso. In Italia (così come in Francia e nei Paesi lusofoni), la prassi editoriale non ha lasciato alcuna possibilità a tentativi di maggiore fedeltà nella traduzione di *Die Verwandlung*.

È curioso anche constatare come questa scelta abbia influenzato, sebbene in misura molto minore, anche la resa del titolo nelle altre lingue germaniche (inglese a parte): in olandese abbiamo infatti una versione del racconto intitolata *De metamorfose* (Ernst van Altena, 1988), mentre le altre preferiscono *De gedaanteverwisseling* (Nini Brunt, 1944 – Frits Oomes, 1984 – Gerda Meijerink, 2001) o *De gedaanteverandering* (Thomas Grafdijk, 1992). Questi ultimi due titoli sono traduzioni molto vicine al sostantivo tedesco *Die Verwandlung*.

4.1. L'editoria nell'Italia degli anni Trenta

Volendo chiedersi come nasca l'esigenza di "importare" in Italia un testo come *Die Verwandlung*, va considerato che, negli anni Trenta, l'Italia e la sua editoria, stanno attraversando un periodo di grandi e traumatici cambiamenti.

Nella penisola la vera e propria "esplosione" dell'epoca industriale coincide con la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e una delle manifestazioni più vistose del

fenomeno sta nel massiccio spostamento di italiani dalle città del Meridione ai grandi centri del Settentrione, sedi delle più importanti industrie. Nello stesso tempo migliorano le condizioni di lavoro per cui, con l'aumento dei salari e con la riduzione dell'orario di lavoro, proprio all'inizio del Novecento nasce una nuova esigenza: quella di occupare lo "spazio" che viene a crearsi per il tempo libero.

Parallelamente si riduce l'analfabetismo e, consultando le "Serie storiche" dell'Istat, vediamo che, nel 1867, gli sposi che non avevano sottoscritto l'atto di matrimonio perché analfabeti erano pari a circa il 70 per cento del totale, con un picco impressionante, per le donne, dell'80 per cento, mentre tale percentuale era scesa attorno al 41 per cento nel 1900 e addirittura al 18 per cento nel 1920.² Si tratta di un progresso importante poiché ampliava molto il mercato di libri, giornali e riviste.

Un tratto essenziale dell'organizzazione economica dell'Italia del tempo è costituito dalla tendenza delle realtà in via di espansione (come quella editoriale) di rivolgersi spesso, per salvarsi dai rovesci o per massimizzare i profitti, al potere economico – rappresentato in grandissima parte dalle banche – e al potere politico che, a partire dagli anni Venti, viene sempre più identificandosi con il Partito fascista creato da Benito Mussolini.

In realtà, come fanno notare tanto Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria³ quanto Giovanni Ragone⁴, in un primo momento l'editoria libraria rimane parzialmente libera dall'intreccio con il potere politico. All'inizio del XX secolo, l'editoria italiana è divisa tra pochissime grandi aziende moderne (rappresentate dapprima dalla Fratelli Treves e poi, sempre più, da Arnoldo Mondadori) e una miriade di realtà editoriali piccole, piccolissime e microscopiche, nonché spesso scarsamente dotate di mezzi economici.

Con l'urbanizzazione, all'interno del mercato editoriale, comincia a crearsi una polarizzazione che oppone la "vera" letteratura ai testi della letteratura di consumo e di intrattenimento: sono questi, per esempio, i decenni in cui Giovanni Verga otterrà successi di pubblico con opere "leggere" come i romanzi *Eros* o *Tigre reale* che, nel suo periodo prettamente verista, non avrà più con opere che finiranno per "cristallizzarsi" come modelli nella storia della letteratura italiana, quali ad esempio /

² http://seriestoriche.istat.it/fileadmin/documenti/Tavola_7.2.xls ultimo accesso 23 agosto 2019.

³ NICOLA TRANFAGLIA, ALBERTINA VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Bari/Roma 2000, pp. 101-225.

⁴ GIOVANNI RAGONE, *Un secolo di libri*, Einaudi, Torino 1999.

Malavoglia o le sue celeberrime novelle (curiosamente, costretto da problemi economici, Verga tornerà a pubblicare con Treves un romanzo di minori pretese letterarie intitolato *Il marito di Elena*).

Con i primi decenni del Novecento, si delinea una differenziazione geografica: a Milano si concentrano infatti le grandi aziende editoriali (Treves e Mondadori in primis), più attive nella cosiddetta “letteratura di intrattenimento” e nella divulgazione, a Firenze si afferma un’editoria più tradizionale e imperniata sull’idea di letteratura come missione civile (incarnata esemplarmente nelle figure di Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini). A Torino e in altre città dell’Italia centrale e meridionale operano invece importanti case editrici scolastiche e di cultura, tra cui le torinesi Paravia, UTET e il neonato Istituto Geografico De Agostini, la napoletana Morano (celebre per la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis) e la barese Laterza.

Uno dei problemi più grandi per l’editoria di questo periodo (problema cronico per l’editoria italiana) sta nella distribuzione del prodotto libro. Le librerie sono concentrate nei grandi centri urbani: nelle periferie e nelle campagne i libri arrivano soltanto grazie a venditori ambulanti.

Nel 1913, a Bologna nasce l’azienda Messaggerie Italiane, che si occupa di importare ed esportare libri e periodici: gli editori italiani vedono subito in Messaggerie la soluzione dei loro problemi e l’azienda diviene in poco tempo monopolista nel campo della distribuzione libraria.

La Prima guerra mondiale sconvolge tutti i faticosi equilibri raggiunti e, com’è prevedibile, si assiste a un crollo rovinoso della produzione libraria, che passa dagli 11.523 titoli del 1914 ai 6902 del 1918. In Italia si verifica però un fenomeno particolare, che la distingue (in negativo) dagli altri Paesi europei colpiti dalla guerra: l’Italia è l’unica nazione in cui la china discendente prosegue anche dopo la fine del conflitto (in Francia si passa dai 5719 titoli del 1918 agli 11.538 del 1924, mentre in Italia i 6902 titoli del 1918 scendono a 6321 nel ’24).⁵ Per iniziativa di due grandi editori del tempo, Treves e Bemporad, dopo la Prima guerra mondiale nasce anche la Società Anonima Libreria Italiana, con la funzione di “premere” sulla politica nel tentativo di eliminare gli ostacoli più grandi che frenano la produzione editoriale

⁵ I dati sono tratti da: ARNOLDO MONDADORI, *Il libro e le sue finalità politiche*, Mondadori, Milano 1927, pp. 8-9.

all'indomani della Grande guerra: il costo dell'importazione della carta e quello dei poligrafici. Il governo risponderà con un intervento di riduzione dei costi soltanto nel 1922.

In questi decenni sono due gli elementi "perturbanti", l'uno a livello politico, l'altro a livello editoriale: l'ascesa del Partito fascista e l'ingresso sul mercato di Mondadori, che nasce nel 1919, con sede produttiva a Ostiglia, in provincia di Mantova, e sede amministrativa a Roma: il suo intento dichiarato non è solo quello di mettere sul mercato libri di cultura, ma anche libri da leggere "per svago".

Quando nasce, Mondadori si trova di fronte il colosso Fratelli Treves, casa editrice guidata da Emilio Treves, triestino e patriota, che apre l'azienda nel 1861 e che la amplierà nel 1870 con l'ingresso nella società del fratello Giuseppe. Tra periodici, quotidiani e libri, Treves diventa in poco tempo il più grande editore italiano, attivo in ogni ambito: storia, scuola, arte, politica, narrativa. Emilio Treves è l'editore vecchio stampo, che legge e corregge di persona i manoscritti, che comunica direttamente (e molto schiettamente) con i suoi autori e collaboratori. La fortuna di Treves ha in fondo due nomi: Edmondo De Amicis, con il suo *Cuore* (esce nel 1886 e nel 1923 supera il milione di copie, il più grande successo nell'editoria libraria italiana dopo *Pinocchio*) e Gabriele D'Annunzio, il "faro" della letteratura e della società italiana del periodo. Treves, comunque, può contare anche su autori come Giovanni Verga, Luigi Capuana, Luigi Pirandello, Grazia Deledda, Federigo Tozzi e altri scrittori oggi dimenticati ma allora di enorme gradimento, oltre che sulle traduzioni dei testi di Flaubert, Maupassant, Zola, Tolstoj e Dostoevskij. All'inizio del Novecento, fa il suo ingresso nella società il figlio del fratello di Emilio, Guido Treves, che nel 1916, con la morte dello zio, prenderà in mano le redini della casa editrice.

Nel 1925 si colloca l'iniziativa promossa da Giovanni Gentile (1875-1944) del *Manifesto degli intellettuali fascisti*, al quale partecipano anche degli editori, tra cui Cappelli, De Marsico (fondatore dell'Istituto editoriale scientifico), Vallardi, Vallecchi e Zanichelli.⁶ In esso si legge:

Premesso che la cultura fascista ha per precipuo scopo un rinvigorismento intellettuale dello spirito della Nazione onde questa possa attingere dalle pure e

⁶ TRANFAGLIA, VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 249.

sincere fonti dell'anima sua gli elementi della sua vita ideale; dato che è scopo ancora della cultura fascista di far sì che l'Italia ritorni a sé stessa, come in intimo raccoglimento per conoscersi interamente nell'interiorità del proprio essere [...]; che il libro e la sua diffusione debbono rappresentare una delle prime parti se non addirittura quella del protagonista sulla scena del rinnovamento nazionale, gli editori intervenuti al convegno fanno voti che tanta meravigliosa energia culturale non sia dispersa in nuove effimere manifestazioni editoriali, ma che si raccolga in un unico ente nazionale in quanto si deve considerare la Nazione unica e sola regolatrice d'ogni manifestazione spirituale di un popolo.⁷

Nel 1928, il ministro della Pubblica istruzione Pietro Fedele presenta un decreto in cui si stabilisce che i libri scolastici di storia, geografia, economia e diritto debbano uniformarsi alle nuove esigenze storiche, politiche, economiche e giuridiche affermatesi a partire dal 28 ottobre 1922, con l'avvento del Fascismo. Questo progetto, in realtà, progredisce al punto tale che, nel 1929, viene addirittura introdotto il "libro di Stato" in tutte le scuole elementari, pubbliche e private. La misura svantaggia enormemente le case editrici, ma fa sì che vi siano "poche fortunate" a trarne profitto: tra queste vi sono SEI, Paravia, Editoriale Libreria, Vallecchi e Mondadori. Con l'ascesa del regime fascista, tuttavia, non tutte le case editrici si allineano. Ciò che è certo è che tutte, più o meno, sono costrette a scendere a compromessi con i nuovi governanti.

Di fronte a uno scenario economico-politico molto problematico e incerto, gli anni Venti e Trenta, in Italia, sono un periodo di grande fioritura della letteratura tedesca grazie al lavoro di molti germanisti e "mediatori" straordinari quali Silvio Benco, Roberto Bazlen, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar (sui quali torneremo più avanti), Enrico Rocca (1895-1944), Barbara Allason (1877-1968), Cristina Baseggio (1897-1966), Alberto Spaini (1892-1975, primo traduttore italiano di un volume di Franz Kafka con *Il processo* del 1933, per Frassinelli) e Alessandra Scalero (1893-1944). Mario Rubino fa notare che, fino al 1928, le traduzioni di narrativa contemporanea dal tedesco erano pochissime, mentre nel 1929 si hanno ben dieci traduzioni, che salgono a sedici nel 1930. Insomma, tra il 1929 e il 1938, oltre a Kafka vengono tradotti in italiano Alfred Döblin, Erich Maria Remarque, la maggior parte delle opere

⁷ *Gli editori e il Convegno di Bologna, "Il Popolo d'Italia"*, 2 aprile 1925, citato in: ivi, p. 249.

di Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Jakob Wassermann, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Franz Werfel e Joseph Roth: a questo fenomeno contribuisce anche la moltiplicazione, negli atenei italiani, delle cattedre di letteratura tedesca (le prime sono Milano nel 1898, Roma nel 1906, Torino nel 1907, Napoli nel 1913 e Genova nel 1915).⁸

In realtà è tutta l'editoria italiana che subisce quella che da molti viene definita una «invasione delle traduzioni». Il fermento riguarda prima di tutto la narrativa: mentre, nel periodo dal 1926 al 1941, tra tutti i libri editi in Italia le traduzioni rappresentano una quota che oscilla tra il 6 e il 12 per cento, restringendo l'analisi alla narrativa vediamo che tale quota va dal 21,6 per cento del 1933 al 42,8 per cento del 1938, con una media annua superiore al 35 per cento.⁹

Già nel 1928, questo fenomeno comincia ad allertare alcune frange di fascisti e, soprattutto, di intellettuali: nella rivista "Il Torchio letterario", nel luglio 1928, un articolo lamentava:

Di quel triste imbarbarimento della lingua italiana di cui tutti vediamo e subiamo gli effetti una colpa non piccola spetta ai traduttori e di conseguenza a quegli editori che, per ragioni di palanche invece di astenersi dal pubblicare traduzioni malfatte e di affidare solo a scrittori di coscienza le traduzioni, le affidano al primo venuto che dà garanzia di... non aver pretese infischiandosi del pubblico o di quella lingua che, essendo patrimonio e gloria di tutti, anche gli editori dovrebbero concorrere a conservare e rispettare.¹⁰

A parte la polemica sul "traduttese" che contaminerebbe la purezza della lingua italiana, si assiste fin da subito allo scontro tra due tendenze contrapposte: il tentativo del regime (che preferirebbe "esportare" letteratura italiana all'estero, attività in cui eccelle la Germania hitleriana) di limitare le traduzioni di opere straniere, e il tentativo degli editori (Mondadori in primis) di proseguire il percorso avviato, dal

⁸ A tale proposito, un'analisi molto accurata è offerta dal capitolo 3, intitolato *Nascita di una disciplina. Le prime cattedre di germanistica in Italia* del volume di MICHELE SISTO, *Traiettorie*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 155-176.

⁹ CHRISTOPHER RUNDLE, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern 2010, p. 64.

¹⁰ *L'invasione degli stranieri*, in "Il Torchio letterario", 29 luglio 1928, citato in: EDOARDO ESPOSITO, *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre*, Donzelli, Roma 2018, p. 11.

momento che le traduzioni costituiscono possibilità di guadagno importanti, tanto per le migliori condizioni in fatto di royalties rispetto alle richieste degli autori italiani, quanto per il costo contenuto delle traduzioni (in considerazione del momento di grandi difficoltà economiche vissuto da moltissimi intellettuali). Il primo atteggiamento è senz'altro ottimamente esemplificato da un comunicato di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e Corrado Govoni (1884-1965), rispettivamente segretario e direttore del sindacato fascista che riuniva gli autori:

Consideriamo indispensabile per l'autarchia letteraria ora urgente scartare dalla traduzione e pubblicazione i tre quarti delle opere straniere che alcuni editori impongono, basandosi sul non abbastanza vituperato antico e permanente vizio italiano che noi chiamiamo esterofilia. Questa esterofilia avendo come conseguenza la denigrazione del prodotto letterario italiano trova nella moltiplicazione di mediocrissimi romanzi il suo ignobile alimento.¹¹

Proprio Arnoldo Mondadori vedeva la cosa dal punto di vista dell'imprenditore librario, e il 22 settembre del 1938 scriveva a Marino Moretti (1885-1979):

[...] se noi possiamo pubblicare libri di letterati italiani e dare a questi dei proventi d'autore che devono considerarsi eccezionali, ciò avviene unicamente perché noi pubblichiamo contemporaneamente delle traduzioni di opere straniere sulle quali gravano minimi diritti d'autore.¹²

Il boom delle traduzioni può essere fatto coincidere con la fine degli anni Venti e lo "sbocciare" di innumerevoli collane di narrativa straniera da parte degli editori concorrenti, tra cui "I libri gialli" di Mondadori, "Narratori nordici" di Sperling & Kupfer, la "Biblioteca russa" di Bietti, "Genio russo" e "Genio slavo" di Slavia, "Scrittori di tutto il mondo" della Modernissima prima e di Corbaccio poi, "Scrittori stranieri moderni" di

¹¹ "Giornale della libreria", LI, 29 gennaio 1938, citato in: RUNDLE, *Publishing Translations in Fascist Italy*, op. cit., p. 131

¹² ENRICO DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Mondadori, Milano 2007, p. 234. Le due citazioni (Marinetti/Govoni e Mondadori) sono riportate in: ESPOSITO, *Con altra voce*, op. cit., p. 12-13.

Treves, “Pagine straniere” di Vallardi e “Collezione di poeti greci” di Zanichelli. È proprio in questo ambito che, nel 1934 e nel 1935, due editori italiani, l'uno più vicino al sistema, l'altro più “ribelle” ma anche più convinto del valore di Kafka, tanto da pubblicare per primo, in Italia, il suo *Processo*, ritengono che sia giunto il momento di portare agli italiani, più che mai “assetati” di traduzioni, quel capolavoro di narrativa che è *Die Verwandlung*.

4.2. Benvenuto, *Herr Kafka*

Se c'è una città chiave, in Italia, per la ricezione dell'opera di Franz Kafka, questa è Trieste: la città della Venezia Giulia, infatti, fino al 1918 è la più italiana delle città austro-ungariche, una città in cui “ribolle” il fermento dei movimenti irredentisti (che chiedevano l'annessione della città al Regno d'Italia), e che fa da crocevia per gli scambi culturali tra l'area germanofona e quella italo-fona. Dopo il 1918 (o più precisamente dopo il 1920, con il Trattato di Rapallo), Trieste diviene la più mitteleuropea delle città italiane.

I cinque nomi a cui dobbiamo i primi “contatti” dell'Italia con l'opera di Franz Kafka sono infatti quelli di tre triestini, un goriziano, una milanese e un fiorentino: Roberto Bazlen, detto “Bobi” (1902-1965), Silvio Benco (1874-1949), Giuseppe Menasse (1905-?), Enrico Rocca (1895-1944), Lavinia Mazzucchetti (1889-1965) e Renato Poggioli (1907-1963).

4.2.1. Il geniale Bobi (1920-1924). Roberto “Bobi” Bazlen nasce a Trieste da padre tedesco (che morirà poco dopo la sua nascita) e da madre triestina ed ebrea. Frequenta il Real-Gymnasium, la scuola di lingua tedesca. Fin da giovanissimo frequenta gli ambienti letterari della città e conosce esponenti molto importanti della cultura triestina, tra cui Silvio Benco, Umberto Saba (1883-1957), Italo Svevo (1861-1928) e Giani Stuparich (1891-1961). Grazie proprio all'amicizia con Saba, veniamo a scoprire un aspetto importante, nell'ambito del nostro discorso. Bazlen ha più o meno diciotto anni (quindi parliamo del periodo compreso tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti):

[...] l'amicizia fra Bazlen e Saba nasce dal fatto che Bazlen, benché adolescente, e imbottito di letture, aggiornatissimo rispetto alla Trieste di quegli anni, al punto di consigliare a chi studia il tedesco di impraticarsi leggendo Kafka. Saba non perde certo l'occasione di portarselo a casa e di chiedergli qualche consiglio.¹³

Stiamo parlando più o meno del periodo in cui Trieste diviene una città italiana, un periodo in cui Franz Kafka è ancora in vita. Ma non basta: Roberto Bazlen è un uomo a cui piace spostarsi e, negli anni tra il 1923 e il 1925, è a Genova, dove fa la conoscenza di Eugenio Montale (1896-1981), che in seguito ricorderà così Bobi Bazlen:

Quando venne a trovarmi, nell'inverno '23-'24, mandatomi non so da chi, egli fu per me una finestra spalancata su un mondo nuovo. Ci vedevamo ogni giorno [...]. Mi parlò di Svevo, facendomi poi pervenire i tre romanzi dell'autore stesso; mi fece conoscere molte pagine di Kafka, di Musil (il teatro) e di Altenberg.¹⁴

Il 4 luglio 1926, inoltre, Bazlen scrive a Montale chiedendogli una lettera di presentazione per un amico:

Un mio amico, milionario, soldato a Torino, comprensivo e complesso, avendo *urgente* bisogno di soldi, mi chiede "qualche lettera di presentazione per qualche persona che direttamente o indirettamente possa affidargli del lavoro di traduzione, riduzione o altro lavoro manuale di letteratura". Sa bene il tedesco, scrive un italiano purissimo. Mandami una lettera per la casa editrice del "Baretti", ev. per altre. Si chiama *Giuseppe Menasse*.¹⁵

Il riferimento chiaro è alla casa editrice "Le Edizioni del Baretti", erede della rivista "Il Baretti", fondata da Piero Gobetti, dopo la diffida da parte della questura di Torino

¹³ STELIO MATTIONI, *Storia di Umberto Saba*, Camunia, Milano 1980, p. 82, citato in: VALERIA RIBOLI, *Roberto Bazlen editore nascosto*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2013, p. 13.

¹⁴ ITALO SVEVO, EUGENIO MONTALE, *Lettere / Con gli scritti di Montale su Svevo*, De Donato, Bari 1966, p. 146, citato in: RIBOLI, *Roberto Bazlen editore nascosto*, op. cit., p. 18.

¹⁵ ROBERTO BAZLEN, *Scritti*, Adelphi, Milano 2019, p. 372.

che le impediva la continuazione di qualsiasi attività editoriale. Piero Gobetti era morto qualche mese prima, a febbraio, a causa di un fisico fiaccato dalle violenze subite dagli squadristi fascisti.

Roberto Bazlen continuerà a lavorare per tutta la vita collaborando con le case editrici italiane, sempre pronto a suggerire titoli e autori. Giani Stuparich, illustre autore triestino, afferma addirittura che «certamente Kafka fu una scoperta di Bobi per l'Italia».¹⁶ La sua più lunga collaborazione è quella con Einaudi, dal 1951 al 1962, anno in cui, insieme a Luciano Foà e Roberto Olivetti, fonda la casa editrice Adelphi, di cui “forgia” il catalogo in base ai suoi variegatissimi interessi letterari ed editoriali. Muore improvvisamente nel luglio del 1965.

4.2.2. Lavinia, la “leonessa” (1927). Lavinia Mazzucchetti nasce a Milano il 6 luglio 1889, la madre Adele Colombini è redattrice e direttrice di periodici Sonzogno, il padre Augusto lavora come critico teatrale per il quotidiano “Il Secolo”, sempre di Sonzogno, poi passa al “Piccolo” di Trieste. In famiglia Lavinia respira da sempre idee repubblicane. A sedici anni traduce alcuni romanzi di Balzac e *Adolphe* di Benjamin Constant, traduzione che verrà pubblicata solo nel 1917. Nel 1911 si laurea presso la Regia Accademia Scientifico-Letteraria (che in seguito diventerà Università) con una tesi intitolata *Schiller in Italia*: pur laureandosi con un professore di letteratura italiana, viene seguita da Sigismondo Friedmann (1852-1917), primo docente a ricoprire una cattedra di letteratura tedesca in Italia.

Negli anni Dieci frequenta diversi corsi estivi presso l'Università di Friburgo e ottiene l'abilitazione all'insegnamento della lingua e della letteratura tedesca nelle scuole secondarie. Nel 1913 inizia anche la sua carriera da giornalista, prima con il quotidiano “Il Secolo”, poi con il mensile “Il Secolo XX”. Inoltre vince una borsa di studio che le permette di seguire un corso di perfezionamento in letterature moderne alla Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera. Il 1914 e il 1915 sono anni difficili: prima muore il padre Augusto poi, in guerra, il fidanzato Hans Schulz. Nella seconda metà degli anni Dieci continua a insegnare e viene chiamata a sostituire il docente di lingua tedesca Friedmann, ottenendo la libera docenza nel 1917. Attorno

¹⁶ GIANI STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Garzanti, Milano 1948, p. 18, citato in: RIBOLI, *Roberto Bazlen editore nascosto*, op. cit., p. 24.

al 1919 ottiene una docenza di ruolo in quello che sarà il liceo “Manzoni” di Milano, nel 1920 tiene un corso all’Università Bocconi. È questo il periodo in cui comincerà a scrivere recensioni di letteratura tedesca per la rivista stampata da Treves “I libri del giorno”, una collaborazione che continuerà fino alla chiusura del periodico, nel 1929, e che farà di lei la più importante “informatrice” delle questioni di germanistica in Italia. Nei primi anni Venti, sempre per Treves, traduce i tre volumi di *Pensieri e ricordi* di Otto von Bismarck e collabora con la rivista “Il Convegno”, di cui parleremo più avanti.

Dal 1924 al 1926 è docente di letteratura tedesca presso l’Università di Genova e, nel 1925, è firmataria del “Manifesto degli intellettuali antifascisti” promosso da Benedetto Croce. Nel 1926 torna a insegnare all’Università di Milano e pubblica la raccolta di saggi *Il nuovo secolo della poesia tedesca*.¹⁷ Dal 1927 comincia la collaborazione con Mondadori traducendo *Guglielmo II* di Emil Ludwig.

Nel 1929 a Lavinia Mazzucchetti viene negata la possibilità di continuare a insegnare all’università, adducendo pretesti economici: in realtà la studiosa si rifiuterà sempre di prendere la tessera del partito fascista. Continua però la sua preziosa opera di mediazione culturale creando e dirigendo la collana “Narratori nordici” per Sperling & Kupfer, all’interno della quale traduce *Cane e padrone* e *Disordine e dolore precoce* di Thomas Mann.¹⁸

Tornando alla collaborazione di Lavinia Mazzucchetti con il periodico Treves “I libri del giorno”, nel numero di gennaio 1927 della rivista viene pubblicato un brevissimo saggio scritto dalla germanista l’anno precedente, intitolato *Franz Kafka e il novecentismo*, che costituisce il primo tentativo di parlare di Kafka ai lettori italiani:

Per ora in Germania invece che di novecentisti si parla di solito di “moderni”, di “giovani” e di “giovanissimi”. Questo non di rado confonde le idee, giacché vi sono molti novecentisti autentici, artisti cioè che nulla hanno in comune con la conquista e la tradizione dell’Ottocento, o almeno della seconda metà dell’Ottocento, i quali presentano non solo una fede di nascita, ma anche una matricola di leva anteriore al primo gennaio 1900. Essere novecentisti vuol dire, in Germania, avere gli “occhi nuovi” di fronte alla realtà, avere un nuovo senso

¹⁷ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Zanichelli, Bologna 1926.

¹⁸ THOMAS MANN, *Disordine e dolore precoce. Cane e padrone*, Sperling & Kupfer, Milano 1929.

della vita, aver abiurato, sia pure con difficoltà e con dolore, al credo sicuro del naturalismo e del verismo, aver accettato l'enigma dell'irrazionalismo, vuol dire essere ribelli e pii ad un tempo, rivoluzionari e ricostruttori, vuol dire sopra tutto essere inquieti e diversi, divelti dalla calma presuntuosa di un recente passato e rivolti verso un domani appena intravisto. [...] Soltanto fra parecchi decenni potremo dire sin dove i novecentisti del principio di secolo siano stati in Germania degni di lunga memoria; ma non sarà neppure la durevolezza della loro fama a darci la misura per l'entità del loro sforzo: unico elemento di valutazione sarà forse la fecondità dei germi da essi lanciati verso l'avvenire e la distruzione di certe ostinate gramigne del passato.¹⁹

È un'introduzione che dipinge Franz Kafka come l'uomo dagli «occhi nuovi», l'uomo del XX secolo, una figura di cesura rispetto al passato, poi Mazzucchetti entra nello specifico, facendo riferimento all'edizione di *Der Proceß* pubblicata pochi mesi prima, nell'aprile 1925, dalla casa editrice berlinese "Die Schmiede":

La maggior parte dei novecentisti tedeschi è tuttora ignota in terra latina; [...] Uno dei [casi] più significativi è quello di uno scrittore singolare, morto ancor giovane due anni or sono, Franz Kafka, di cui viene ora pubblicata postuma l'opera più notevole: un romanzo quasi compiuto. Franz Kafka si era indotto a dare alle stampe solo pochi e misteriosi racconti. Ora questo romanzo *Der Prozess* ha servito ad iniziare una serie, *Il romanzo del secolo XX*, per cura della casa editrice di avanguardia "Die Schmiede", ed acquista così anche una certa responsabilità programmatica, dalla quale forse l'autore sarebbe rifuggito. Infatti, nessuno meno di questo spirito lucido e fantastico, pedantesco e strambo, minuzioso ed incommensurabile ad un tempo, può esser costretto in un programma, in una scuola, in una definizione. [...] La favola è semplice: un pacifico cittadino borghese, un qualunque procuratore di banca, si desta un mattino in istato d'arresto. È stato iniziato contro di lui un processo. Gli viene permesso di continuare a vivere come prima, di esercitare la sua professione, purché si presenti di tanto in tanto alle sedute del misterioso tribunale. Mai egli riesce ad intuire quale sia la sua colpa, quali siano i suoi giudici. [...] Sconcertante, enigmatico, irritante: ecco i primi giudizi che sorgono spontanei

¹⁹ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Franz Kafka e il novecentismo*, in: "I libri del giorno", gennaio 1927, pp. 9-10.

leggendo Kafka quando ancora si tenta di interpretarlo, di trovare una chiave al suo impenetrabile amaro umorismo, quando ancora si crede di scorgere nei ben costrutti episodi, ben congegnate allegorie. Ma poi si rinuncia alla propria ragione, ci si lascia dominare e suggestionare dalla implacabile verità dell'assurdo e si partecipa sgomenti allo sgomento latente del protagonista, inane di fronte alla macchina che conduce alla morte, così come la creatura umana è sempre atomo inane di fronte alle forze nemiche del cosmo. [...] Mutato senso della realtà, sgomento di fronte alla realtà, misticismo senza isterismo, bontà senza tenerezza feminea, smarrimento nella morte senza negazione del trascendente: ecco un novecentismo sorto nel profondo di un'anima d'artista che ci fa rispettosi e pensosi.²⁰

Per molti versi, la presentazione di Franz Kafka da parte di Lavinia Mazzucchetti ai lettori italiani ricorda da molto vicino, nel messaggio, la prefazione di Alberto Spaini (triestino anche lui) alla prima traduzione di *Der Proceß* per Frassinelli²¹ – primo volume di Kafka tradotto in Italia –, suggerendo una lettura che si tenga alla larga da qualsiasi interpretazione.

Lavinia Mazzucchetti rimarrà per tutta la vita, e resta ancora oggi, una figura cardine della germanistica italiana, forse la mediatrice più importante. Ironia della sorte, a partire dal 1933, anno delle *Bücherverbrennungen*, l'antifascista Mazzucchetti farà pubblicare in Italia molti dei libri che in Germania vengono bruciati: inutile dire che, nel suo successo, un contributo decisivo viene anche dal potere economico, culturale e politico di Mondadori. Questa felice collaborazione farà la fortuna di collane come "Medusa" (che "ospiterà" Hans Fallada, Thomas e Heinrich Mann, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Hermann Hesse, Arnold Zweig, Erich Maria Remarque, Franz Werfel e lo stesso Kafka, fino ad arrivare, nei decenni successivi, a Henrich Böll e Max Frisch). Da ricordare, sempre negli anni Trenta, il progetto editoriale curato per Sansoni e dedicato a Goethe e, a partire dagli anni Quaranta, l'edizione delle opere di Thomas Mann (dodici volumi). Negli ultimi anni di vita cura, sempre per Mondadori, anche l'edizione delle opere di Hermann Hesse, oltre a pubblicare vari saggi, tra cui //

²⁰ Ibidem, p. 10.

²¹ FRANZ KAFKA, *Il processo*, Frassinelli, Torino 1933.

*Novecento in Germania*²² e l'importante *Die andere Achse. Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*.²³

Lavinia Mazzucchetti presenta le proprie dimissioni da consulente Mondadori all'inizio di maggio 1965. Dopo meno di due mesi, il 28 giugno 1965, muore in seguito a un ictus.

4.2.3. Benco, Menasse e "Il Convegno" (1928). Enea Silvio Benco nasce a Trieste nel 1874: il padre Giovanni Benco è piuttosto noto in città e coltiva studi storici e letterari, e anche la madre è sensibile alla cultura e ama l'Italia. Silvio non termina gli studi a causa prima di una grave malattia cronica alle ossa e poi per la morte del padre, e si dedica al giornalismo, entrando nella redazione della rivista di ispirazione irredentista "L'indipendente", sempre aperto alle nuove voci della cultura italiana. Benco, grazie al suo lavoro, fa la conoscenza di molti scrittori, tra cui Italo Svevo. Per le sue nette posizioni irredentiste viene inoltre arrestato e più volte perquisito.

Nel 1903 Benco si trasferisce nella redazione del "Piccolo", dove comincia a occuparsi maggiormente di politica. Quando l'Italia interviene nella Prima guerra mondiale, il 23 maggio 1915 la sede del giornale viene data alle fiamme e la polizia comincia a sorvegliare i redattori. Pertanto il giornale cessa temporaneamente le pubblicazioni. L'anno successivo Benco viene addirittura confinato a Linz, dove resta fino al 1918, anno dell'entrata dell'esercito italiano nella città giuliana. Nel 1919, quando il "Piccolo" riprende le pubblicazioni, Benco torna a collaborare, ma le sue posizioni antifasciste gli impediscono di occuparsi di politica, continua comunque il suo lavoro nelle pagine culturali e soprattutto collabora con le riviste, tra cui "Il Marzocco" e "Pegaso". Di grande interesse per l'argomento che stiamo approfondendo, però, è un suo articolo per la rivista milanese "Il Convegno", fondata nel 1920 dal regista e giornalista Enzo Ferrieri (1890-1969), un periodico di impostazione antologica che avrebbe continuato le pubblicazioni fino al 1939. Difficile dire se per intercessione di Montale (spesso pubblicato nella rivista) o (più probabilmente) grazie alla mediazione di Lavinia Mazzucchetti, la "raccomandazione" di Bazlen si avvera e, nel numero del 25 agosto 1928, "Il Convegno" pubblica quattro

²² LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Il Novecento in Germania*, op. cit.

²³ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Die andere Achse. Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*, Claassen Verlag, Hamburg 1964.

racconti brevi di Franz Kafka: *Ein Brudermord* del 1916-17 (*Un fratricidio*), *Ein altes Blatt* del 1917 (*Un vecchio foglietto*), *Vor dem Gesetz* del 1914 (*Davanti alla legge*) e *Der neue Advokat* del 1917 (*Il nuovo avvocato*) nella traduzione di Giuseppe Menasse (il quale aggiunge una nota del traduttore a piè di pagina) e con l'introduzione di Silvio Benco, che scrive:

L'epiteto che, approssimativo per altri, ha per Kafka una precisa determinatezza, è "labirintico". Ogni personaggio che egli introduce in un suo libro, imbrocchia un labirinto. Ai primi passi, si perde. Prende una strada di traverso: sarà la sua. Non si ritroverà più. Dico i personaggi dei suoi grandi romanzi [...] compiono gli atti normali della vita, vanno alle loro faccende, usano il comune linguaggio; e il loro cammino è nondimeno in gallerie fitte d'una continuità di piccoli specchi perpetuamente fissati su di loro. La loro attenzione si sforza, la loro ragione si smarrisce. Cercano l'uscita. Non la troveranno. Immerso nella vita, l'uomo è immerso nel mistero. Ogni suo passo è un errore. In ogni momento egli commette peccato. Sempre e dappertutto v'è un tribunale che giudica. Dovunque vada, egli si trova dinanzi a quel tribunale. La presenza della verità, la presenza di Dio, è inafferrabile e ubiqua come il tribunale di Dio. A ciascuno il cielo sarà sempre inaccessibile, se egli non saprà trovare la porta, unica e chiusa, che gli è destinata. Ma saprà egli trovarla? Avrà la lucidità necessaria? Avrà la pazienza d'aspettare, infinita, finché essa sia aperta? Gli eroi di Kafka sono sottoposti a un quasi incredibile tormento, e si perdono. A pochi è dato lo stato di santità, di assoluta perfezione. Forse, si crederebbe, ai campioni del circo, nelle quattro strane novelle raccolte sotto il titolo *Un artista del digiuno*. Essi si purificano nell'intensità traslucida di un'idea unica di elevazione. Il celebre ginnasta del trapezio non abbandona più il suo trapezio; passa su quello le notti e i giorni; non scende più su la terra. La folla ha la venerazione della sua santità. Non so se fosse questo uno dei libri che Francesco Kafka lasciò pubblicare, lui vivente; il resto egli voleva distrutto dopo la sua morte, ed era in parte incompiuto. Erano i suoi capolavori. Egli morì a quarant'anni nel 1924. Era nato nella Boemia, tedesco ed ebreo. Il suo amico Brod ne raccolse e ne pubblicò le opere. Esse rivelarono alla Germania il suo più originale scrittore del secolo ventesimo. Un maestro dell'attenzione angosciosa. Difficile rappresentarsi meglio di lui un mondo metafisico inserito fra cellula e cellula del nostro mondo quotidiano. Un'immensa tela di ragno è tesa attraverso tutti gli alberi di una foresta. E non una mosca vi offre l'incertezza e l'agonia, ma qualche anima umana.

Come si può notare, la presentazione di Benco è molto differente da quella firmata dalla Mazzucchetti, appena citata. Quella del giornalista triestino è una lettura “à la Brod”: mistica, in cerca di un Dio, di un tribunale divino, di una verità. Di seguito, come nota a piè di pagina all’inizio della prima traduzione, anche il traduttore Giuseppe Menasse inserisce una sua osservazione:

Le prose che seguono sono tratte da un volume di brevi racconti che prende il titolo dal primo di essi: *Un medico di campagna* (*Ein Landarzt – Kurt Wolff Verlag – München und Leipzig, 1919*). Non oserei presentare un saggio di traduzione da uno scrittore della statura di Franz Kafka, senza raccomandare al benevolo esame del lettore qualche mio breve ragionamento da servire a giustificazione di questa iniziativa. Nella seconda metà dell’Ottocento gli spiriti più accorti di qualche paese si avvidero che la morte immatura di uno scrittore americano aveva sciaguratamente troncato il proseguimento di un’opera, che si presentava – anche così al primo accostamento – stranamente interessante e prometteva ben più profonde risonanze. Quello scrittore era Edgar Poe. Ricordo di aver avuto fra mani, da ragazzo, una traduzione quasi contemporanea di quei suoi straordinari racconti e di averne così letto qualcuno e di essermi fatto un concetto assai adeguato della significazione più particolare e storica dell’opera di Edgar Poe. Più tardi mi venne fatto di sapere che anche Baudelaire aveva tradotto quei racconti e che anzi quel lavoro di traduzione non era da classificare tra le opere minori del poeta dei *Fleurs du Mal*. Fu la lettera di questa versione inenarrabile cosa per me e godibile vie più, che *sentivo* l’assoluta fedeltà della trascrizione, ma mi veniva poi anche fatto di accorgermi che la perfezione del lavoro baudelairiano consentiva il più completo sussistere di uno scintillante pregio, aderente sommandosi a quello dell’originale, ma dovuto solamente alla piena maturità stilistica dello scrittore francese. E alla primitiva così ricca arte originaria, altra veniva aggiunta di non minor ricchezza. Non avrei citato questa troppo personale e circostanziata mia avventura culturale, anche se forse non a caso il nome di Edgar Poe vi fosse occorso, se essa non mi paresse atta a

²⁴ “Il Convegno”, 25 agosto 1928, fascicolo VIII, pp. 381-382, <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/bookreader/index.html?path=fe&cdOggetto=3485#page/404/mode/2up> ultimo accesso 24 agosto 2019.

rappresentare un caso che vorrei dire tipico in fatto di traduzioni di opere di poesia. Vorrei dire che ogni bene intenzionata traduzione è suscettibile di venir collocata in qualche determinato punto, posto tra due ideali estremi: dove l'uno stia a rappresentare una traduzione di modesta e semplicemente utile propaganda culturale e l'altro una traduzione come opera d'arte. La scrupolosa fedeltà – è ovvio – dev'essere presupposto d'entrambe. Nel mio amoroso fervore per l'opera di Franz Kafka altro ora non so, se non augurare un Baudelaire anche per quella sua singolarissima prosa, tesa e allucinante; ed essa me ne par ben degna. Ma, intanto, tengo molto ad affermare, che di Franz Kafka non avrei osato tradurre né anche queste poche prose, se in fine non fossi riuscito a superare interno dubbio e timore, con delle considerazioni analoghe a queste, con le quali ho voluto insistere presso il lettore. Ed era forse inutile.

g.m.²⁵

A parte la sua fascinazione per le opere di Edgar Allan Poe e per Baudelaire, di Giuseppe Menasse (o Menassé) non abbiamo molte informazioni. Lo sappiamo in contatto con Eugenio Montale, sappiamo che a Trieste, quello stesso anno, pubblica un volume intitolato *Esagerazioni* e un articolo sulla rivista "Solaria" intitolato *Il ritorno di Dora*. Quasi vent'anni dopo, darà alle stampe anche un "opuscolo d'arte e cultura" intitolato *Il Ponterosso* e, negli anni Cinquanta, firmerà alcune traduzioni dall'inglese per Garzanti. Nonostante tutto, Menasse detiene un primato: è in assoluto il primo traduttore di un testo di Franz Kafka in lingua italiana.

4.2.4. Enrico Rocca e "Pegaso" (1933). Enrico Rocca nasce a Gorizia, nell'Impero Austro-Ungarico, il 10 gennaio 1895, in una famiglia borghese di origine ebrea. Enrico è cugino dello scrittore e filosofo Carlo Michelstaedter (1887-1910) e, da giovane, si fa conquistare dalle idee irredentiste, combattendo come volontario durante la Prima guerra mondiale e aderendo fin da subito al movimento fascista, da cui tuttavia si staccherà molto presto (prima del 1922). Comincia a lavorare come giornalista nella redazione di "Il lavoro fascista", occupandosi soprattutto di critica letteraria (dopo la morte, i suoi saggi verranno riuniti in una raccolta intitolata *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, edita da Sansoni nel 1950). Collabora

²⁵ Ivi, pp. 383-384.

inoltre con alcune case editrici come traduttore: tra le sue versioni vanno ricordate senz'altro quella del *Golem* di Gustav Meyrink per la piccola casa editrice umbra Campitelli di Foligno, nel 1926, e le importanti traduzioni di *Sturreganz* di Jakob Wassermann (*Le orecchie del Signor Marchese*, 1929) e di *Amok* di Stefan Zweig (*Amok*, 1930 – Rocca e Zweig rimarranno buoni amici fino alla morte di quest'ultimo) per la collana "Narratori nordici" di Sperling & Kupfer e di *Die Katrin wird Soldat* di Adrienne Thomas (*Caterina va alla guerra*, 1931) e dei racconti di Heinrich Heine *Der Rabbi von Bacherach*, *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* e *Florentinische Nächte* (riuniti nel volume *Il Rabbi di Bacherach e altri racconti*, 1933) per Mondadori.

Tra i periodici con cui collabora scrivendo di critica letteraria ci sono "Pegaso" e "Pan", riviste fondate dallo scrittore e critico d'arte Ugo Ojetti (1871-1946), tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* del 1925. Nel gennaio 1933, alla vigilia della primissima pubblicazione in volume di un testo di Franz Kafka (l'edizione Frassinelli del *Processo*, con la traduzione di Alberto Spaini, quello stesso anno), sulle pagine di "Pegaso" viene pubblicato un breve saggio di Rocca intitolato *Uno che risuscita: Franz Kafka*. Il cui incipit è già molto indicativo:

Questa storia comincia con un miraggio. Tutto in Franz Kafka induce a supposizioni dissimili dal reale. Ma quando questo infine si rivela, l'avvertiamo così stranamente inscindibile dalle sue apparenze ch'altre diventano impensabili addirittura. Prima sigla di codesto mistero è l'aspetto fisico. Fragile giunco umano, dolce figura di principe trasognato, solo gli intimi potevan sapere, durante il suo breve soggiorno in terra, quanto la vita di Franz Kafka somigliasse alla lotta di Giacobbe con l'Angelo per la conquista angelica o demoniaca delle ultime verità.²⁶

Rocca torna a presentare Kafka ai lettori come l'autore ebraico avvolto da un'aura di misticismo. Tuttavia, il saggio di Rocca ha il merito di cogliere a dovere alcuni aspetti della narrativa kafkiana e, soprattutto, di toccare nella sua trattazione, seppur

²⁶ ENRICO ROCCA, *Uno che risuscita: Franz Kafka*, in "Pegaso", gennaio 1933, pp. 108-112, qui p. 108.

brevemente, gran parte della produzione del praghese. Si comincia da *Die Verwandlung*:

[...] in quelle fantasie che una singolare potenza rappresentativa adegua alle più accettabili evidenze quotidiane non si è saputo vedere a tutta prima che il rinascere, in una quasi geometrica nitidità di contorni, di quella ch'era stata l'inquietante e raggelante arte di un Hoffmann o di un Poe. [...] Ma ripensiamo ora a quel Giorgio (!) Samsa che nella *Metamorfosi* (*Die Verwandlung*) si risveglia trasformato in insetto immondo e che, pur non cessando di ragionare come un uomo, vive mostruosamente prigioniero delle proprie sensazioni e ossessionato dall'orrore crescente che prova per sé ed ispira ai suoi. [...] è quasi ovvio pertanto che a uno scrittore fantasioso come Kafka nulla dovesse essere più sospetto della fantasia. Aerea prigioniera del presentito, e dell'ineffabile, ogni immagine o vicenda, che non si limiti a racchiuderli e sbandi, capriccio indipendente, alla ventura, gli sembra inutile e deprecabile [...]²⁷

Enrico Rocca si concentra poi su *Der Proceß* e *In der Strafkolonie*:

E se al suo scrupolo estremo non avesse corrisposto l'estremo coraggio di Max Brod, suo esecutore testamentario, neppure i tre grandi torsi di romanzo cui Kafka aveva consegnato il meglio di sé sarebbero sfuggiti alla decretata distruzione totale. Il primo di questi tre romanzi s'intitola *Il processo* (*Der Prozess*). Un tale, il procuratore di banca Josef K., viene arrestato, senza dover perciò interrompere le proprie occupazioni, da un'arbitraria autorità che pretende d'esser attratta dalla colpa. [...] Che la sua colpa sia appunto quella di credersi incolpevole, mentre colpa e uomo sono inscindibili agli occhi di un piuttosto malevolente Tribunale? In una delle più terribili novelle di Kafka (*In der Strafkolonie*) i forzati d'un bagno penale non apprendono il reato per cui son condannati se non quando, fatti spasimando veggenti, riescono a intuirne il nome di tra i complicatissimi ghirigori che una diabolica macchina a punteruolo va ricamando sulle loro schiene. Se dunque tutte le angosce della coscienza e tutti i tormenti della vita non riescono a farci individuar le lettere del nostro peccato

²⁷ Ivi, pp. 108-109.

reale, a renderci coscienti del male che abbiamo dimenticato o che è nato con noi, che sperare da una Corte ermetica e disposta, se mai, ad aumentare il nostro disorientamento? [...] Sulla vietata soglia della Legge (gli narra qualcuno) un campagnolo stanca di suppliche il custode per apprendere in punto di morte che quella era la porta destinata a lui solo. Occorrerà dunque forzare le porte del Cielo?²⁸

L'idea di "forzare le porte del Cielo" dà modo a Rocca di parlare di *Das Schloß*, sulla cui interpretazione il giornalista e traduttore goriziano non ha molti dubbi:

È quel che si tenta in *Das Schloss (Il castello)* [...] Un uomo, che non a caso si chiama di nuovo K., iniziale del nome dell'autore, arriva di nottetempo in un villaggio dove non è consentito stabilirsi senza il consenso del castellano. [...] Tenti dunque di situarsi nel villaggio, d'arrivare come può al castello, all'autorità (a Dio).²⁹

La figura di un Kafka scrittore mistico, o plasmatore di metafore del divino, diventa sempre più chiara:

Si difenda dunque come un accusato o affronti il cimento con tutti gli accorgimenti e le finte di un lottatore, l'uomo ha, secondo Kafka, sempre torto di fronte a Dio, per quanti torti Dio – ed è qui che un granello d'eresia si mescola a un'intransigente religiosità – per quanti torti Dio abbia di fronte all'uomo.³⁰

Enrico Rocca continua imperterrito a vedere metafore del divino anche in *Der Verschollene*, di cui scrive:

²⁸ Ivi, p. 110.

²⁹ Ivi, p. 110.

³⁰ Ivi, p. 111.

Proposta, dunque, a un supremo arbitrio è la vita dell'uomo. E se finalmente Karl Rossmann, il candido giovinetto di *America* (terzo romanzo di Kafka), potrà, pur con qualche riserva, venir accolto nel "gran teatro naturale di Oklahoma", è perché, dal *Simplicissimus* al *Parsifal* in poi, è piaciuto ai poeti tedeschi dar credito presso il Cielo a quelle anime che con casta e inconscia intrepidità passan tra le bassezze e le insidie del mondo.³¹

La conclusione è priva di sorprese: quello che Enrico Rocca presenta ai lettori italiani è un Kafka mistico, religioso. Di un misticismo e di una religiosità particolare, ma comunque una voce intrisa di immagini del divino:

Può darsi benissimo che questo spiritualista ebreo abbia avuta nel sangue l'idea mosaica della colpa che si rivela traverso il castigo e che la biblica leggenda del commercio degli angeli con le figlie degli uomini si sia trasformata nella sua immaginazione in quella delle donne "che hanno rapporti col castello". [...] Tale, e così piena di disperazione e di speranza, la fede di un uomo che scrittori come Martin Buber, André Gide, Hermann Hesse, Franz Werfel, Thomas e Heinrich Mann hanno riconosciuto grande poeta religioso e strenuo campione dello spirito [...] Kafka ci rappresenta questo duello, non ce ne dice l'esito: descrive il cammino, non la mèta; ci dà un'intuizione umana e già quasi superumana della divinità, ma non pretende di rivelarcela. Ed è al lume di questa divinazione e di questa probità che la sua fine precoce, che la frammentarietà della sua opera acquistano valore simbolico: quasi come piramide spezzata che meglio accenni al vertice ideale o come melodia che dispersa dal vento ci ritorni in sogno.³²

Rocca definisce Kafka «spiritualista ebreo» e, per corroborare la sua affermazione, cita alcuni grandi della letteratura europea del periodo, dando da una parte utili punti di riferimento ai lettori che ancora non conoscono Kafka, ma dall'altra "appiattendolo" su un'immagine che la critica dei decenni successivi, così come una lettura moderna delle opere (grazie soprattutto alla loro estesa pubblicazione), hanno ormai sconfessato.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, p. 112.

Nonostante la sua scarsa adesione all'Ebraismo, nel 1938 le leggi razziali sconvolgono la vita di Rocca, a cui viene addirittura impedito di firmare gli articoli che scrive. Non potendo più lavorare come giornalista, dovrà scappare più volte per rifugiarsi nel Sud Italia, in fuga dall'avanzata dei tedeschi: per i fascisti, però, rimane un ebreo, mentre per gli antifascisti è un fascista. Disperato, Enrico Rocca decide di togliersi la vita a Roma. È il 20 luglio 1944.

4.2.5. Alberto Spaini e “L'Italia letteraria” (1933). Un contributo importante, che precede di pochi mesi la prima edizione italiana di *Die Verwandlung*, e che accompagna la pubblicazione di *Il processo*, per la casa editrice Frassinelli di Torino, è quello firmato dal traduttore di quest'ultima, Alberto Spaini (1892-1975), sul numero del 2 luglio 1933 della rivista settimanale “L'Italia letteraria”, periodico che costituisce la continuazione di “La Fiera letteraria”, fondata nel 1925 a Milano dallo scrittore Umberto Fracchia (1889-1930). Nel 1929, dopo pressioni da parte del regime fascista, la rivista si trasferisce a Roma e cambia nome.

Alberto Spaini nasce a Trieste, nell'Impero Austro-Ungarico, il 6 luglio 1892. Frequenta il ginnasio italiano e poi si trasferisce a Firenze per studiare lettere: tra i suoi colleghi di studio Italo Tavolato (1889-1963), Scipio Slataper (1888-1915) e il già citato Giani Stuparich. Nella città toscana, Spaini collabora con la rivista “La Voce” di Giuseppe Prezzolini, di cui parleremo tra breve, dove scrive di letteratura tedesca e di politica, soprattutto in relazione a Trieste e alle cosiddette “terre irredente”: il periodo fiorentino è molto importante per Spaini perché gli permette di conoscere la sua partner di traduzioni e di vita, Rosina Pisaneschi (1890-1960).

Nel 1911 Spaini lascia Firenze per trasferirsi a Roma, dove segue i corsi di letteratura tedesca tenuti da Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952). Tra il 1912 e il 1913 Spaini e Pisaneschi sono a Berlino, dove fanno importanti conoscenze. In questo periodo, grazie all'interessamento di Prezzolini, Spaini diventa corrispondente dalla Germania del “Resto del Carlino”: l'attività giornalistica lo accompagnerà per tutta la vita.

Sempre nel 1913 la casa editrice di Bari Laterza pubblica la sua prima traduzione dal tedesco: si tratta degli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, a cui ha collaborato anche Rosina Pisaneschi. Questo lavoro permette a Spaini di affermarsi

tanto come traduttore quanto come giornalista esperto di letteratura tedesca. Di questo periodo è anche la polemica, condotta insieme a Lavinia Mazzucchetti, contro la pratica molto diffusa, all'epoca, di tradurre dal tedesco per mezzo di versioni francesi filologicamente discutibili.

Nel 1914 Spaini si laurea con una tesi su Hölderlin, seguita da Borgese. Prosegue inoltre la sua carriera di traduttore lavorando su altre opere di Goethe (*I dolori del giovane Werther*, il *Viaggio in Italia* e le *Lettere alla signora von Stein*), su Hoffmann (*La principessa Brambilla*) e Tieck (*Il cavaliere Barbablu*).

Spaini è anche il primo che si spinge a tradurre in italiano i romanzi di Alfred Döblin, tra cui il celebre *Berlin Alexanderplatz* (che è ancora l'unica versione del romanzo in italiano oggi sul mercato). Di Franz Kafka traduce *Der Proceß* e *Der Verschollene* (*America*, a causa della censura, uscirà soltanto per Einaudi nel 1945).

A partire dagli anni Venti si interessa molto anche al teatro, tanto come autore, quanto come mediatore, facendo conoscere al pubblico italiano molti illustri drammaturghi tedeschi, tra cui Wedekind, Büchner e Hauptmann. In questo ambito è preziosa la sua collaborazione con la casa editrice Rosa e Ballo di Milano, la quale pubblica i principali autori del teatro d'avanguardia.³³

Alberto Spaini è reduce dalla traduzione del *Processo* per Frassinelli, volume per il quale ha scritto una prefazione in cui – scelta coraggiosa – invita il lettore del romanzo ad astenersi da qualsiasi interpretazione (si tenga in considerazione la lettura “religiosa” delle opere di Kafka propagandata all'epoca da Max Brod) e in cui ipotizza al limite una lettura del “processo come malattia. È proprio questa prefazione che Spaini ripropone sulle pagine di “L'Italia letteraria”.

Se v'è un autore che non ha bisogno di introduzioni, questo è proprio Franz Kafka. V'è anzi un pericolo: che volendo introdurre il lettore alla sua stranissima opera, si sia tentati di perdersi in commenti ed interpretazioni, ognuna delle quali renderebbe più difficile e incomprensibile il testo. Questo invece, contro a tutte le apparenze, è chiarissimo, purché ci si attenga alla lettera ed a quel naturale ampliamento, a quella eco simbolica che alla lettera è connessa. Ma se ci viene

³³ La biografia di Alberto Spaini è ottimamente delineata da Daria Biagi nel sito “Letteratura tradotta in Italia”, https://www.ltit.it/scheda/persona/spaini-alberto_91, ultimo accesso 28 agosto 2019.

in mente di prendere un libro di Kafka, questo “Processo”, per esempio, oppure il “Castello”, che del “Processo” sembra una seconda versione, come un’opera allegorica, da interpretarsi passo per passo e parola per parola, molto probabilmente tutto il valore poetico e lirico di questi libri andrà perduto.³⁴

L’unica “proposta” interpretativa che Spaini avanza (per poi a sua volta rendersi conto dei suoi limiti), è appunto quella del “processo come malattia”:

Se ci volessimo mettere sulla strada delle interpretazioni, una forse potremmo accettare, soprattutto perché ci offre il modo di gettare uno sguardo sul modo come funziona l’arte narrativa di Kafka. [...] del tutto diverse appaiono le cose se noi immaginiamo, per esempio, che Josef K. non sia stato accusato davanti a un tribunale, ma questo sia solo un modo simbolico per esprimere un’altra situazione, che potrebbe essere questa: che K. è stato colpito da una malattia inguaribile, e ch’egli attende la morte. Immaginate tutti i primi passi di un uomo in questa situazione, ed i successivi stati d’animo per i quali egli passerà: li ritrovate esattamente in K. Basta enumerarne qualcuno: la sua ostinazione a non volere “confessare” (cioè ammettere di essere ammalato); la sua idea che se invece che in casa sua, la mattina appena sveglio, egli fosse stato arrestato in ufficio, “non si sarebbe lasciato sorprendere” (cioè l’attaccamento alla vita attiva, che sembra negare per sé stessa la possibilità della morte); il fatto di non avere preso sul serio, da prima, il processo, di non avervi quasi pensato, e poi, un poco alla volta, di vivervi interamente in mezzo, non potersene staccare mai, dover abbandonare ogni attività... Questa interpretazione è molto seducente, perché dà al libro un simbolismo molto conseguente e trasparente. [...] E cioè la storia viene raccontata “in chiave di processo”, mentre in realtà gli svolgimenti, le condizioni psicologiche, le frasi che meglio scolpiscono gli avvenimenti, sono pensate “in chiave di malattia”. Ma quando, edotti da questa interpretazione, noi ricominciamo a leggere il romanzo di Kafka, lo troviamo ancora più misterioso; ora che sappiamo tutto ne comprendiamo molto meno di prima. Per questo avevamo messo in guardia contro la tendenza ad “interpretare” Kafka. Giacché,

³⁴ ALBERTO SPAINI, *Franz Kafka ovvero La grazia necessaria*, “L’Italia letteraria”, 2 luglio 1933; FRANZ KAFKA, *Il processo*, Frassinelli, Torino 1933, prefazione.

qualunque interpretazione diamo a questa storia, un fatto rimane che non muta e non ha bisogno di interpretazioni.³⁵

Nell'articolo di Spaini non si fa alcuna menzione dei racconti, ma tutta l'attenzione è rivolta in primo luogo al *Processo*, con un paio di fugaci allusioni al *Castello*. La chiusura è tutta rivolta al «morboso fascino» di Kafka, che come abbiamo visto ha avuto notevoli effetti anche in Italia:

Di qua è venuto quel morboso fascino del romanzo di Kafka: l'immagine della catastrofe sovrasta tutto il racconto; gli avvenimenti più quotidiani ed insignificanti, sotto questa luce spettrale, divengono stranamente plastici, acquistano la realtà irrealistica che è propria degli incubi. Ma tutto questo sarebbe forse scomparso nella grande notte che avvolse l'autore ancora giovanissimo, senza il miracoloso equilibrio del suo linguaggio che si svolge su piani ampi ed aerei, indispensabili a sopportare tanti ingrati pesi. L'assunto filosofico, l'impalcatura simbolica, la natura romantica e decadente talora delle visioni, la costruzione realistica del racconto – tutte passività nell'opera di Kafka – sono sostenute senza sforzo dallo stile che trasfigurando questi disparati elementi, costituisce la piena originalità dell'opera.³⁶

4.2.6. Renato Poggioli e “Solaria” (1934). Nel 1926, a Firenze, il giornalista e scrittore Alberto Carocci (1904-1972, padre di quel Giovanni Carocci che fonderà l'omonima casa editrice di saggistica) fonda la rivista “Solaria”: insieme a lui, a collaborare c'è un folto gruppo di intellettuali tra cui Leo Ferrero (1903-1933), Leone Ginzburg (1909-1944), Eugenio Montale (1896-1981), Giacomo Debenedetti (1901-1967), Riccardo Bacchelli (1891-1985), Antonio Baldini (1889-1962), Giansiro Ferrata (1907-1986) e Alessandro Bonsanti (1904-1984). Nello specifico, Ferrata dirigerà insieme a Carocci la rivista dal 1926 al 1930, mentre Bonsanti affiancherà il fondatore dal 1930 alla chiusura della stessa, nel 1934.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

La compagine che dà vita alla rivista è composta da figure che intendono la letteratura come un'entità indipendente dalla politica e dalla società e da altre che, eleggendo Piero Gobetti come figura di riferimento culturale, intendono invece denunciare e criticare la realtà contemporanea. Ciò che accomuna i due gruppi è però il grande interesse alla letteratura europea, tanto che "Solaria" farà conoscere al pubblico italiano autori come André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, William Faulkner, Vladimir Majakovskij, Boris Pasternak, Sergej Esenin, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann e Stefan Zweig, oltre che autori italiani come Umberto Saba, Italo Svevo, Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale. A partire dal 1928, alla rivista si affiancherà una celebre collana libraria chiamata «Edizioni di Solaria».³⁷

Colpita spesso dalla censura di regime per via dell'impostazione antifascista, nel 1934 "Solaria" è a pochi mesi dalla chiusura definitiva, da una parte per i problemi derivanti dalla feroce opposizione da parte del regime fascista, dall'altra per disaccordi concernenti l'atteggiamento da dare alla rivista: Carocci intende trasformare "Solaria" in uno strumento per la lotta sociale e politica, mentre il gruppo dei "letterati puri", tra cui Alessandro Bonsanti, vuole restare all'esterno delle questioni politiche. Le difficoltà dovute alla censura fascista e lo scontro interno porranno fine, dopo otto anni, alla vita della rivista.

Tra i collaboratori di "Solaria" c'è Renato Poggioli, che nasce a Galluzzo, in provincia di Firenze, nel 1907. Da giovane, studia il russo da autodidatta e presto fa amicizia con altri studenti e intellettuali fiorentini, tra cui Leone Traverso, Carlo Bo e Tommaso Landolfi. Il suo settore di specializzazione diviene ovviamente la slavistica: collabora con molte riviste dell'epoca scrivendo articoli di letteratura russa e pubblicando brevi traduzioni, soprattutto di poesia.³⁸ Inoltre, come vedremo in seguito, nel 1932 traduce per Frassinelli *L'armata a cavallo* di Isaak Babel' nella collana «Biblioteca europea», diretta da Franco Antonicelli.

Gli anni tra il 1933 e il 1934, in Italia, sono gli anni di Kafka per eccellenza, data la pubblicazione prima del *Processo* da parte di Frassinelli, poi della *Metamorfosi* per i tipi di Vallecchi. "Solaria" decide di affidare la sua "versione di Kafka" a uno slavista,

³⁷ Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, GIULIA IANNUZZI, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014, pp. 15-23.

³⁸ Da ricordare l'antologia di poeti russi del Novecento da lui curata e intitolata *La violetta notturna*, pubblicata dall'editore Carabba di Lanciano nel 1933.

Renato Poggioli, allora segretario dell'Istituto italiano di cultura di Praga, che incontra Max Brod per ricordare l'amico scomparso.

Dell'incontro con Brod, Poggioli scrive:

Il suono del campanello, un corridoio buio e la voce dolce e calda dell'omino capelluto che m'offerse caldamente la mano, mi scossero dalle fantasticherie, e mi ricordarono subito l'oggetto della mia visita, e le domande da fargli. L'omino mi rispose meno con le parole che con i documenti e coi fatti, e mi mostrò una piccola e consunta collezione di fotografie: eran tutti ritratti di Kafka. Franz bambino, studente medio, universitario; Franz che fa sport, in gita cogli amici, in villeggiatura; Franz malato, in casa di salute, moribondo. Ora in me della visione di tanti ritratti non resta altro che un ricordo unitario e confuso: una tipica fisionomia di studente ebraico della Mitteleuropa, coi lineamenti che esprimono la caratteristica spavalderia *refoulée* della razza. [...] Ricordo bene che Brod indovinò il mio pensiero e prevenne una mia domanda dubitante ed ancora inespressa: «Franz era molto allegro, e rideva spessissimo. Parlava molto ed a voce alta, ed è morto per una tubercolosi alla laringe». Allora io cercai per un attimo d'immaginar mi il suono di quella voce e di quel riso, e restai sbalordito quando, come per un'illuminazione, sentii che dovevano essere simili al riso e alla voce di Svidrigajlov. Fu allora che compresi che il mondo e l'arte di Kafka non si potevan spiegare se non col mito di Dostojevskij.³⁹

Il russista Poggioli ricorre a Dostoevskij per "spiegarsi" Kafka, ma in che senso? Poggioli si riferisce a un passo di *Delitto e castigo*, un dialogo tra il protagonista Raskol'nikov e il controverso personaggio Arkadij Ivanovič Svidrigajlov, il quale dice:

«Chi sa che quell'altro mondo non sia popolato di ragni, o di qualche altra cosa dello stesso genere?... Per noi l'eternità non è che un'idea incomprensibile, una cosa enorme ed immensa. Ma perché immensa, domando io? E se invece non

³⁹ RENATO POGGIOLI, *Mitologia di Franz Kafka*, in "Solaria" X, n.2 (1934), pp. 1-2.

fosse che un bugigattolo, una specie di gabinetto da bagno, zeppo di ragni in tutti gli angoli? Io qualche volta me la figuro proprio così...»⁴⁰

Quello che colpisce Poggioli è l'idea del «bugigattolo», di un luogo tetto e claustrofobico, quindi aggiunge:

L'opera di Dostoevskij è stata la prima a farci sentire la terribile prigionia della pietra e della calcina, ed è proprio da essa che è nata, in correlazione ad ulteriori progressi urbanistici, quell'epidemia narrativa del dopoguerra che si potrebbe chiamare «letteratura dell'asfalto». I romanzi di Dostoevskij e di Kafka sono realmente [...] «i romanzi della solitudine umana», d'una solitudine che s'esprime materialmente e spiritualmente nell'unica dimensione d'un pavimento di mattoni o d'un impiantito di legno [...]. I personaggi di Dostoevskij e Kafka vivono in camere che non appartengono a loro, anonime e disadorne, e certamente poco pulite: il loro pensiero e il loro modo d'esistere non sono altro che un flusso e riflusso magnetico sprigionato dal loro cervello, che si riflettono e si rifrangono sulle quattro pareti che li circondano e li racchiudono, li condensano e li concentrano, li esaltano e li umiliano.⁴¹

Dopo questa osservazione, Poggioli procede a operare una distinzione tra lo scrittore russo e Kafka: le case di Dostoevskij sono case soggette alla rovina, ma suscitano nei suoi personaggi «il senso dell'infinito e dell'eterno», e le sue quattro pareti non simboleggiano che «l'angusta, inesorabile e perpetua prigionia della coscienza».⁴² Quanto a Kafka:

Ora Kafka è colui che è riuscito a far rivivere un simile senso dell'eterno, questa pericolosa virtù di riflettersi in una serie infinita di specchi che è propria della coscienza, in un ambiente ben diverso da quello in cui agiscono le creature di Dostoevskij [...], ma in una grande città dell'Europa Centrale e dei nostri giorni;

⁴⁰ Ivi, p. 2. Per il passo citato da Poggioli, si veda FÉDOR DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, Garzanti, Milano 1969, traduzione italiana di Giorgio Kraiski, pp. 283-284.

⁴¹ POGGIOLI, *Mitologia di Franz Kafka*, op. cit., p. 3.

⁴² Ivi, p. 4.

non abbiamo più a che fare con degli studenti affamati o dei nobili decaduti che vivono nei grandi agglomeramenti popolari di Pietroburgo, ma ci troviamo dinanzi a degli impiegati di banca o a dei viaggiatori di commercio di Vienna o di Praga, che vivono in camere ammobiliate ma comode, presso qualche buona famiglia mediocre o agiata. In una parola Kafka ha trapiantato il dramma dostojevskiano della coscienza dal terriccio barbarico e mistico della Russia ortodossa nel grazioso vaso da fiori che adorna il davanzale di tanti appartamenti piccolo-borghesi della nostra moderna e vecchissima Europa.⁴³

A questo punto Poggioli inizia a motivare quella che, a suo parere, è la superiorità di Dostoevskij su Kafka:

E se il senso di carcere emanato dall'opera e dalla fantasia di Dostojevskij è cento volte più universale e più grande, ciò dipende soprattutto dal fatto che al di là delle pareti e sotto le fondamenta delle sue case fermenta tutto il brulicame d'un'esistenza spirituale vasta come le steppe, d'una mistica e incolta barbarie moscovita che moltiplica l'eco della coscienza proprio nelle grotte d'un istinto più prepotente e selvaggio. [...] Al contrario, il cerchio spirituale più largo entro cui si dirama la vibrazione della parola di Kafka, assume i limiti angusti d'un pozzo d'una tradizione verticale ed oscura, che è quella dell'anima ebraica, che al di fuori delle sue stanze e delle sue abitazioni, non presuppone società umana più vasta di quella del ghetto. [...] Kafka s'è dimenticato che il frutto peccaminoso del bene e del male è stato colto di sull'albero della scienza, ed ha identificato la massima colpa dei moderni nella riduzione del concetto d'eternità alla sola dimensione del tempo.⁴⁴

Se per Kafka l'uomo è il «detenuto» (termine basato su un criterio temporale), per Dostoevskij è il «recluso nelle segrete dell'universo» (termine basato su un criterio spaziale).

⁴³ Ivi, pp. 4-5.

⁴⁴ Ivi, p. 5.

Soltanto ora Renato Poggioli passa a illustrare le opere di Kafka: i suoi paradigmi, com'è naturale che sia, vista la storia editoriale in Italia dei testi, sono *Il processo* e *La metamorfosi*:

È solo su questo piano che si posson capire i due capolavori di Kafka, vale a dire *La Metamorfosi* e *Il Processo*. I due libri cominciano allo stesso modo: tanto nell'uno come nell'altro, il protagonista una bella mattina si risveglia nel proprio letto, e s'accorge che gli è accaduto qualcosa d'inaspettato e di straordinario. [...] Poiché l'unico e supposto antefatto della loro esistenza si riduce alla norma del quotidiano e dell'abitudine, possiamo senz'altro dire che questo fatto nuovo determina per la prima volta la loro vera vita e il loro vero destino. [...] In Gregor Samsa questa catastrofe spirituale s'esprime con la improvvisa nozione d'esser stato convertito durante la notte in un verme mostruoso, in un animale immondo. [...] Gregor Samsa è stato trasformato in verme solo perché il senso dell'eternità e del peccato, il risveglio della coscienza, rivela all'uomo la propria bestialità: e perché soltanto ad un verme o ad un tarlo, una stanza, una parete od un mobile possono sembrare infiniti.⁴⁵

Poggioli non può fare a meno di liberarsi dello sguardo dello slavista e della figura di Dostoevskij, e prosegue definendo Josef K. e Gregor Samsa «uomini del sottosuolo» che, essendo tali «vengono giudicati e condannati in eterno».⁴⁶ Quindi l'autore del saggio sposta lo sguardo sulle altre opere, dando giudizi sprezzanti, tra una citazione di Dostoevskij e l'altra) tanto su *Der Verschollene* quanto su *Das Schloß*:

Le altre opere di Kafka, che si posson raccogliere tutte sotto l'attributo comune di minori, dibattono anch'esse lo stesso problema, che potremmo chiamare la quadratura del circolo vizioso della coscienza. Ma rispetto alla *Metamorfosi* e al *Processo* esse agiscono in un modo indiretto e marginale, e per continuare l'immagine del cerchio, dirò che si limitano a delineare varie tangenti. [...] *America* [...] descrive le peripezie d'un adolescente un po' semplice messo a contatto con le meraviglie della meccanica: esso è il libro meno riuscito di Kafka

⁴⁵ Ivi, pp. 6-7.

⁴⁶ Ivi, p. 7.

perché malgrado che anche qui il meraviglioso sia limitato al campo delle possibilità e della scienza, la fantasia del nostro autore è un curioso aerostato o meglio un pallone frenato che non può librarsi alla sua giusta altezza senza la zavorra del reale e del quotidiano, inteso nel senso più borghese, più meschino e più frusto. [...] *Il Castello* [...] merita trattazione più lunga, anche perché è una specie di *pendant* del *Processo*. [...] Al contrario del protagonista d'*America* [...], nel K. del *Castello* l'ingenua curiosità del favoloso, che si può riconoscere anche nella iniziale trovata tutta letteraria dell'opera, che sembra degna di un romanzo poliziesco, genere che, come si sa, preferisce a tutti gli ambienti quello di un maniero antico, si tempera e direi quasi si solidifica in un sentimento volgare, comune e borghese, che dà al libro il necessario vigore di calco, e che è costituito dall'ambizione tutta provinciale ed arrivista di K. di entrare a far parte d'un mondo e d'una società superiore.⁴⁷

Renato Poggioli trova più interessante un altro racconto kafkiano, che a suo dire incarna la tendenza narrativa dell'autore praghese:

Ma che i procedimenti artistici di Kafka siano tutti intesi a far scaturire la scintilla del fantastico dall'acciarino della realtà, è dimostrato magnificamente da un famoso frammento del *Medico di campagna*, quello intitolato *Bucefalo*, l'unico che s'avvalori d'un antico mito, che è quello del cavallo d'Alessandro, proiettato nella figura d'un avvocato dei nostri giorni, schiavo anche lui d'un ignoto tribunale e vittima di chi sa quale metamorfosi. Questo continuo stare in bilico sul filo che divide il concreto dall'astratto, basta a dimostrarci, al contrario della opinione di qualche critico di Kafka (che poi del resto è incapace di seguire perfino il proprio consiglio), che un autore cosiffatto non va spiegato né con l'estetica né con la psicanalisi, ma risolutamente e medioevalmente, con tutte le ricerche simboliche possibili e sul piano suggestivo e allucinante dell'allegoria, astrazione suprema che è l'unica cornice, sfondo e rilievo possibile all'oscuro realismo di tutti i suoi procedimenti di narratore: allegoria, che sotto forma di ansia del trascendente, filtra come un raggio di sole attraverso l'unica ma necessaria fessura che incide la muraglia compatta, sordida e grigia dell'opera sua.⁴⁸

⁴⁷ Ivi, pp. 8-9.

⁴⁸ Ivi, pp. 9-10.

Renato Poggioli riesce a trovare un «raggio di sole» nella grigia opera di Kafka: la conclusione del saggio è piuttosto prevedibile:

Un senso fatale di mito investe ed interpreta qualcosa che vale più dei libri, e cioè l'anima stessa di Kafka, che è un'anima speciale, di quelle che non potevano nascere prima dei nostri giorni, perché l'ha partorita per monogenesi la fantasia d'un grande scrittore moderno, e precisamente di Dostojevskij. [...] Ora si può veramente dire che Kafka è il primo esemplare vivente degli uomini del sottosuolo, come può dimostrarlo l'autobiografismo di quel K. con cui designa due dei suoi principali personaggi [...] Ciò che nell'opera di Dostojevskij è rappresentato dal rapporto drammatico e dialettico d'un Raskolnikov e di Porfirio diventa con lui il monologo disperato d'un'anima, la *vox clamantis in deserto*, il lamento d'un uomo dalle corde vocali malate. L'inermità del suo grido d'aiuto soffoca ogni anelito religioso e spenge ogni possibilità di demiurgo all'universo di Kafka.⁴⁹

Poggioli conclude tornando al suo incontro con Max Brod, senza mancare di ribadire quello che, a suo parere, è l'orizzonte "angusto" dell'opera letteraria di Franz Kafka:

Fu così che io compresi come una creatura cosiffatta fosse ancora dopo la morte sempre viva nella pietosa memoria d'un amico, e com'essa non poteva esser nata e vissuta se non in quel vecchio quartiere di Praga dove abita ancora l'ombra errabonda di quel favoloso rabbino che costruì, a furia di argilla e di cabala, il Golem.⁵⁰

Renato Poggioli legge nell'opera di Kafka poco più di una "figliazione" borghese dei temi dostoevskiani, al limite del «calco», una letteratura da interpretare in chiave allegorica tra gli strettissimi confini dell'ebraismo praghese.

⁴⁹ Ivi, p. 10.

⁵⁰ Ibidem.

Ironia della sorte, proprio il numero 2 di “Solaria” del 1934 che, oltre al saggio di Poggioli su Franz Kafka, conteneva anche i racconti *Le figlie del generale* di Enrico Terracini (1909-1991) e *Il garofano rosso* di Elio Vittorini (1908-1966) diviene oggetto di un decreto prefettizio che ne ordina il sequestro perché accusato di essere “moralmente offensivo” dal regime fascista.

Negli anni successivi, Poggioli sarà lettore di lingua italiana prima all’Università di Vilnius, poi all’Università di Varsavia: nel frattempo ottiene la libera docenza in filologia slava e sposa Renata Nordio, traduttrice di Cervantes.

Inizialmente Poggioli non si era distinto per un atteggiamento di aperta opposizione al fascismo, ma al suo ritorno in Italia, nel 1938, percepisce la pericolosità della situazione politica e si trasferisce assieme alla moglie negli Stati Uniti, dove comincia subito a frequentare gli ambienti antifascisti della Mazzini Society. Intanto insegna letteratura italiana allo Smith College, nel Massachusetts, mentre nel 1939 passa alla Brown University, dove diventa *assistant professor* di letteratura italiana.

Negli anni della Seconda guerra mondiale presta servizio nell’esercito statunitense come esperto linguistico, mentre nel 1946 ottiene un incarico di docenza in letteratura italiana a Harvard: dopo una breve parentesi all’Università di Chicago, torna a Harvard nel 1947 per insegnare letterature comparate e slavistica, divenendo *full professor* nel 1950, direttore del dipartimento di slavistica nel 1951. L’anno successivo passa al dipartimento di letterature comparate.

Intanto, in Italia, una sua antologia di poeti russi pubblicata per Einaudi nel 1949 gli procura gli attacchi e le critiche degli intellettuali vicini al Partito Comunista Italiano, vista l’immagine inconciliabile che la raccolta fornisce della letteratura sovietica. È curioso come, mentre in Italia viene bollato di anticomunismo, negli Stati Uniti sia costretto a fare i conti con il crescente maccartismo.

Negli anni Cinquanta pubblica la traduzione del *Cantare della gesta di Igor*,⁵¹ varie monografie e i suoi due saggi più importanti: *Teoria dell’arte d’avanguardia* e *Definizione dell’utopia e morte del senso della tragedia*.⁵²

⁵¹ *Cantare della gesta di Igor*, Einaudi, Torino 1954, traduzione italiana di Renato Poggioli.

⁵² RENATO POGGIOLI, *Teoria dell’arte d’avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962; -, *Definizione dell’utopia e morte del senso della tragedia*, Nistri-Lischi, Pisa 1964.

Nel 1963, durante un soggiorno di studio all'Università di Stanford, in California, Renato Poggioli rimane vittima di un incidente automobilistico. Muore all'ospedale di Crescent City il 3 maggio 1963.

La *Metamorfosi* di Vallecchi (1934)

5.1. Attilio Vallecchi e la sua “Voce”

A Firenze, nel 1908, grazie agli intellettuali Giovanni Papini (1881-1956) e Giuseppe Prezzolini (1882-1982), nasce la rivista “La Voce”, una pubblicazione rivolta a tutti gli intellettuali, al cui centro ci sono i temi della cultura e della politica. A Papini e Prezzolini, in particolare nei primi anni di vita della rivista, si aggiungono anche Gaetano Salvemini (1873-1957), Giovanni Amendola (1882-1926), Emilio Cecchi (1884-1966), Luigi Einaudi (1874-1961, che diverrà il secondo Presidente della Repubblica italiana, nonché padre di Giulio Einaudi), Romolo Murri (1870-1944) e soprattutto Benedetto Croce (1866-1952).

Come indicato dettagliatamente da Anna Baldini¹, attraverso “La Voce”, la battaglia di Papini e Prezzolini, figure piuttosto isolate rispetto al sistema, si rivolge principalmente contro tre obiettivi: una letteratura che sta scadendo nell’«ameno» (intendendo con questo termine la nuova e dilagante letteratura di consumo), un mondo accademico troppo incentrato sul positivismo e sulle nuove discipline scientifiche (come la psicologia e la sociologia) e le nuove figure “meticce” di giornalisti che assurgono al rango di letterati o che “invadono” il mondo dei letterati veri e propri. È soprattutto la lotta contro l’impostazione del mondo accademico che porta “La Voce” vicino a Benedetto Croce, anima editoriale della casa editrice barese Laterza (mentre Papini lo è per la casa editrice abruzzese Carabba, di Lanciano), nemico anche lui del sistema universitario del tempo.

La rivista fiorentina naviga in acque sempre un po’ agitate e attraversa momenti di difficoltà, tra cambi al timone (Prezzolini lascerà la direzione per poi ritornare, importanti collaboratori se ne andranno, a volte in disaccordo, per imbarcarsi in altre iniziative, spesso molto distanti). Tuttavia, a partire da poco dopo la fondazione, abbina alla rivista delle pubblicazioni che portano, nel 1910, all’inaugurazione dei

¹ ANNA BALDINI, *L'autonomia del campo letterario italiano nel primo Novecento: i dintorni della "Voce"*, in *lettere aperte* vol. 3, pp. 13-27 <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-3-2016/228> ultimo accesso 23 agosto 2019.

“Quaderni della Voce”, in collaborazione con la Casa Editrice Italiana di Firenze, di proprietà dei fratelli Quattrini. Da notare che, tra i “Quaderni” pubblicati in questo periodo, ce n’è anche uno firmato da Benito Mussolini, all’epoca ancora socialista. La crisi finanziaria dei fratelli Quattrini e della loro casa editrice spinge “La Voce” a cercare altre collaborazioni per ampliare la propria attività nel campo editoriale librario vero e proprio e a dar vita a una sottoscrizione per raccogliere capitale. Tutti gli appelli dei vociani sono intrisi di una vena di misticismo, da un’immagine dell’intellettuale come detentore di una missione pressoché sacra. Nasce così la “Libreria della Voce”. Continua così la pubblicazione dei “Quaderni” (tra cui i successi di *Il mio Carso* di Scipio Slataper e *Un uomo finito* dello stesso Giovanni Papini), contando sulla collaborazione della tipografia Aldino di Firenze: le fortune di questo periodo spingono i vociani a “sdoppiare” la rivista, mantenendo una redazione a Firenze (che si occupa di temi prettamente letterari) e costituendone un’altra più “politica” (e diretta da Prezzolini) a Roma. La Prima guerra mondiale, però, rappresenta un colpo duro per la sopravvivenza della nuova editrice, che molto presto finisce in difficoltà con i pagamenti, soprattutto nei confronti di Aldino.

Nel 1916 Attilio Vallecchi (1880-1946), tipografo ed editore fiorentino, rileva la tipografia Aldino e “irrompe” prepotentemente nella vita della “Libreria della Voce”, dalla quale si allontana Giuseppe Prezzolini. Papini e Vallecchi decidono di porre fine all’avventura della rivista e di proseguire soltanto l’attività di pubblicazioni librarie. Dopo la guerra, avviene una spaccatura tra il “ramo” di Firenze e quello romano: Vallecchi diviene, anche agli occhi del pubblico, l’editore dell’avanguardia fiorentina, incamerando il “capitale” di pubblicazioni della “Libreria della Voce” nonché quello della rivista “Lacerba”, fondata nel 1913 da Giovanni Papini e Ardengo Soffici (1879-1964), sopravvissuta fino al 1915 (pubblicazione fondamentale nell’ambito del movimento futurista italiano), mentre Prezzolini, a Roma, sta per fondare una nuova società.²

In realtà, Vallecchi conosce Papini e Prezzolini perché in passato è stato stampatore di alcune loro riviste, tra cui il “Leonardo”, la già citata “Lacerba” di Papini e Soffici e “Il Regno” di Enrico Corradini (1865-1931).

² LUCA BROGIONI, “La Voce”, *la rivista che volle farsi editore*, relazione tenuta al *Convegno internazionale di studi: La Voce 1908-2008*, Firenze, 5-6 dicembre 2008, https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/4_Brogioni_La-Vocela-rivista-che-volle-farsi-editore.pdf ultimo accesso 23 agosto 2019.

In questi decenni, come abbiamo già visto, grazie all'appoggio di Giovanni Gentile, Vallecchi gode di un riguardo particolare da parte del regime fascista, e riceve l'incarico di pubblicare il testo unico per le scuole dell'obbligo del Centro Italia, un aiuto non indifferente nei momenti di maggiore crisi. Attilio Vallecchi verrà addirittura nominato, nel 1940, presidente della Federazione nazionale fascista industriali editori.³

Com'è naturale che sia, Giovanni Papini e Ardengo Soffici sono tra i primi autori pubblicati da Vallecchi, a cui si uniranno esponenti delle più importanti avanguardie letterarie attive a Firenze (Aldo Palazzeschi, Vasco Pratolini, Curzio Malaparte, Carlo Emilio Gadda, tanto per citarne qualcuno). Inoltre Vallecchi pubblica poesia e può vantare autori del calibro di Giuseppe Ungaretti, Dino Campana, Mario Luzi, Clemente Rebora, Alfonso Gatto, Vittorio Sereni e Giorgio Caproni. La letteratura di qualità, nei primi tre decenni del secolo, passa in larga parte per la casa editrice Vallecchi di Firenze. La collana "Biblioteca Vallecchi" nasce alla fine degli anni Venti, quando ad Attilio si affianca il figlio Enrico, e comprende autori italiani e stranieri, oltre che saggi (tra gli autori di questi ultimi ci sono, ad esempio, Giuseppe Prezzolini e Carlo Bo).

³ FERRETTI, IANNUZZI, *Storie di uomini e di libri*, op. cit, pp. 73-80.



La copertina della prima edizione italiana della "Metamorfosi" di Franz Kafka

5.2. Il traduttore

Rodolfo Paoli nasce a Firenze il 22 dicembre 1905, figlio di Galileo Paoli, toscano, e Anna Müller, di origini tedesche. Molto presto rivela una passione per la musica e per la letteratura. Compagno di studi di Leone Traverso (1910-1968), altro grande traduttore, nel 1928 si laurea all'Università di Firenze con una tesi intitolata *Federico Nietzsche e la musica* con il docente di letteratura tedesca Guido Manacorda (1879-1965), rilevante figura della cultura, della germanistica e dell'editoria dei primi decenni del Novecento. Culturalmente e ideologicamente vicino all'ambiente degli intellettuali fiorentini cattolici, tra cui Carlo Bo (1911-2001), tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta insegna letteratura tedesca e filologia germanica negli atenei di Urbino, Firenze, Cagliari, Napoli e Bologna. A Urbino e a Cagliari è anche docente di storia della musica. Ricordato soprattutto per le traduzioni dei racconti di Kafka, Rodolfo Paoli traduce anche Ludwig Tieck, Hans Sachs, Eduard Mörike, Jeremias Gotthelf,

Richard Wagner e *L'avventuroso Semplicissimo* di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen.

5.3. L'introduzione

Nel testo che apre l'edizione Vallecchi del 1935, firmato dallo stesso traduttore Rodolfo Paoli, è piuttosto evidente l'impostazione critica di Kafka come scrittore "spirituale", ampiamente promossa da Brod. Nelle prime righe dell'introduzione, Paoli dà al lettore una prima "classificazione" di Franz Kafka:

Franz Kafka, benché nato e cresciuto a Praga, benché mezzo slavo ed ebreo, appartiene ormai alla letteratura tedesca. È un fenomeno che si ripete in ogni tempo, in periodi di aridità e di rinnovamento come in epoche di improvvise e violente rifioriture: uno scrittore, che proviene da una stirpe diversa e quindi da un clima spirituale lontano, s'innesta – attraverso la lingua – in una letteratura e vi porta un respiro, un fervore nuovo.⁴

Rodolfo Paoli fa già notare la diversità di Kafka rispetto agli autori tedeschi. Occorre ricordare che siamo in pieno periodo fascista, e che in Germania Hitler sta per conquistare lo status di *Führer* dopo la "Notte dei lunghi coltelli". È chiaro che il concetto di appartenenza ha bisogno di articolazioni più approfondite e, pur definendo in chiave positiva il contributo del «mezzo slavo ed ebreo» alla letteratura tedesca, Paoli inizia proprio da questa distinzione.

A seguire, Paoli fornisce le (poche) informazioni biografiche di cui dispone in merito allo scrittore:

Della vita di Kafka si conosce solo quel tanto che può bastare ad una cronaca: nato a Praga nel 1883, dopo varie vicende spirava già nel 1924, vinto dalla tubercolosi, in un sanatorio di Vienna. Il suo più fedele amico e insieme il suo esecutore testamentario, lo scrittore Max Brod, ha delineato nel suo romanzo

⁴ FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, Vallecchi, Firenze 1934, p. 7.

Zauberreich der Liebe (Il magico regno dell'amore) una specie di biografia fantastica di Kafka; altro non sappiamo di lui.⁵

Poco più avanti, Rodolfo Paoli spiega così il desiderio da parte di Kafka di distruggere tutti i suoi scritti dopo la morte:

Un particolare interessante si coglie già nel suo testamento: egli voleva che tutti i suoi scritti inediti, anche quelli dati in dono agli amici, fossero bruciati. Chi conosce Kafka indovina subito che un tale gesto è dovuto solo in parte allo scrupolo dell'artista che teme di far conoscere la sua opera ancora imperfetta: il movente maggiore è stato senza dubbio la fede disperata di un'anima, che non si sentiva annientata dalla morte e si preoccupava quindi poco di lasciare all'umanità e al mondo letterario un'immagine fedele di sé.⁶

Paoli, facendo proprie le convinzioni dei propugnatori di un'immagine "mistica" di Franz Kafka, sostiene che la sua richiesta di negare la lettura dei suoi scritti ai posteri sia dovuta alla sua grande fede, una fede tale da oscurare la rilevanza della sua persona. Non un uomo insicuro, quindi, ma un uomo pio al punto di confidare nella vita eterna più che nel potere e nel valore della propria letteratura.

Nello stilizzare l'opera letteraria dell'autore praghese, pochissime righe più avanti, Paoli ribadisce ancora la sua convinzione:

Senza cercare di stringerli in una rigida classificazione, si può riconoscere negli scritti di Kafka, una specie di ciclo e due orientamenti formali abbastanza chiari. Da principio alcuni brevi racconti – *La Metamorfosi* è uno di questi – pervasi di un senso metafisico che direi drastico, in maniera da risultare quasi apocalittici.⁷

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ Ivi, pp. 8-9. Il sottolineato è mio.

⁷ Ivi, pp. 9-10. L'evidenziazione è mia.

Il forte senso religioso del cattolico Paoli emerge molto dalla scelta dei termini con cui avvicina i lettori al racconto.

In una ricostruzione piuttosto approssimativa, il traduttore individua nella breve carriera letteraria di Kafka più o meno quattro momenti: il Kafka dei frammenti («[...] il frammento di Kafka non ha quasi mai grande splendore di linguaggio, né bellezza esteriore: è soltanto una brevissima, quasi folgorante allucinazione»⁸), il Kafka dei racconti, il Kafka dei romanzi («Kafka si è accorto evidentemente che senza disciplinarsi e senza prefiggersi un punto d'arrivo, la sua fantasia allucinata sarebbe facilmente caduta in un preziosismo da decadenti»⁹) e di nuovo il Kafka dei racconti.

Nella seconda parte dell'introduzione, Rodolfo Paoli sposta l'attenzione sui romanzi («una specie di Trilogia della solitudine»), iniziando da *Der Verschollene*:

I tre romanzi rappresentano una specie di Trilogia della solitudine. Il primo (*Amerika*), secondo l'ordine cronologico stabilito da Brod, è il meno riuscito e racconta le avventure di un ingenuo giovanetto sedicenne in un misterioso groviglio di casi. [...] Nonostante alcune descrizioni di carattere verista [...] il tono metafisico vi resta sempre imperante.¹⁰

Paoli comincia poi a delineare la vicenda descritta in *Das Schloß*:

Nel *Castello (Das Schloss)* siamo già in un'atmosfera più compatta. Un certo K., arrivando in un paese si spaccia agrimensore [...] Intorno al Castello si viene formando così un alone simbolico: anche tutti quelli che ne escono, o sono in qualche modo in rapporto coi castellani, hanno difatti una sorta di aureola angelica che incanta e fa fremere il povero K. [...]¹¹

Rodolfo Paoli chiude poi la sua rassegna dei romanzi con *Il processo*, ribadendo che quella di Kafka è una trilogia che svolge «un unico dramma: quello dell'uomo solo

⁸ Ivi, p. 10.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, pp. 15-16. L'evidenziazione è mia.

¹¹ Ivi, pp. 16-17. Mia evidenziazione.

dinanzi all'universo, dell'uomo eternamente, tremendamente sconfitto e vinto».¹²
Chiudendo, però, ribadisce il carattere "ultraterreno" dell'opera romanzesca kafkiana:

[...] benché tronchi e imperfetti questi tre lavori segnano una nuova possibilità di vita per il romanzo, che, nonostante la innumerevole produzione annuale, soffre evidentemente di vecchiaia e Kafka, se non primo ed unico, ha mostrato con una potenza eccezionale quale possa essere la bellezza del romanzo metafisico.¹³

Nella breve sezione successiva, Paoli incentra l'attenzione sulla sua *Metamorfosi*, collocandola «a metà strada, tra il frammento e il romanzo kafkiano». Passa poi a definirla «il capolavoro, forse, di Kafka».¹⁴ Ravvisa poi un tratto ricorrente della narrativa kafkiana:

Nella *Metamorfosi* c'è infatti un postulato assurdo che viene imposto subito, quasi con violenza, nelle prime righe: un uomo si è trasformato in verme. È un aut-aut brutale e nello stesso tempo efficacissimo: se accettiamo quel postulato assurdo tutto poi correrà con una logica inflessibile. Ma anche ad accettarlo con beneficio d'inventario si corre un brutto rischio: perché, alla fine del racconto, bisognerà riconoscere che questa vicenda irreali, acquista a poco a poco una certa umanità e trascina e conquide poi come se potesse essere reale.¹⁵

L'ultima sezione dell'introduzione è una sorta di "classificazione" della figura di Kafka all'interno della letteratura e dello «spirito germanico». Rodolfo Paoli lo descrive come un «solitario», lontano dal naturalismo e dalla *Neue Sachlichkeit*, oltre che lontano da Poe, Hoffmann e Kleist. Poi si concentra sulla difficoltà nell'inquadrare la narrativa dell'autore boemo:

¹² Ivi, p. 20.

¹³ Ivi, p. 22. Mia evidenziazione.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ Ivi, p. 25.

Il problema critico di Kafka è questo: i suoi racconti e romanzi devono essere giudicati – almeno in buona parte – come poesie e poemi. Egli ha quel potere veramente magico di suscitare con pochi tocchi un mondo misterioso, che col nostro sembra aver rotto ogni ponte, ma ci affascina perché accoglie, in una atmosfera traslucida, quasi gli echi della nostra vita.¹⁶

La conclusione della prefazione conferma in pieno l'impostazione culturale e la lettura del racconto da parte di Rodolfo Paoli. Mi limiterò, per ragioni di spazio, a selezionare i passi più indicativi:

[...] tutta l'arte di Kafka si potrebbe definire come una specie di realismo magico. [...] se, per evidenti ragioni artistiche, la simbologia di Kafka non è trasparente, d'altra parte il tono di certe narrazioni, la conclusione tragica di quasi tutti i suoi racconti, l'evidente compiacimento delle figurazioni paurose e infine anche questo disperato attaccamento alla realtà, segnano chiaramente una interpretazione completa dell'esistenza: l'uomo è in mano a una potenza misteriosa, di cui non può conoscere le leggi che infrangendole e subendone le pene; [...] E non ci vuol molto a indovinare che a questa concezione disperata, se non è stata certamente estranea la vita agitata e la dura condanna della malattia, l'impronta più profonda l'ha data lo spirito ebraico. Ma di questo spirito Kafka – al contrario di molti artisti della sua e d'altre stirpi – ha trasfuso nella sua opera il succo più vitale: la missione profetica. Egli vuole affermare la Divinità e perciò nega, offende e deforma – è proprio il caso della *Metamorfosi* – l'umanità. [...] Siamo restati chini sopra un oscuro abisso; un improvviso barbaglio l'ha illuminato, lasciandoci inorriditi: ma quella luce veniva dall'alto. Siamo nell'Inferno, e non se n'esce; ma non si può credere così profondamente a un inferno senza pensare a un paradiso. [...] Lo spavento del resto è la prima sensazione dell'uomo dinanzi al mistero divino e a questo spavento che ha qualcosa del sacro terrore si ricollegano appunto tutte le evocazioni di Kafka.¹⁷

¹⁶ Ivi, p. 28.

¹⁷ Ivi, pp. 30-34. Mie evidenziazioni.

Die Verwandlung, per il cattolico Rodolfo Paoli, è l'annientamento dell'umano per l'affermazione del divino: siamo vicinissimi a Max Brod. La letteratura di Kafka mostra l'inferno per affermare il paradiso.

In realtà, Paoli rimarrà per molto tempo vicino a questo modo di intendere la prosa di Kafka: a testimoniarlo sono due articoli che Paoli scrive più o meno quindici anni più tardi, sulle pagine del quotidiano fiorentino "Il Mattino dell'Italia centrale". Nel primo, che esce nell'edizione del 15 marzo 1949 e porta il titolo *Ultime su Kafka*, si legge:

La recente apparizione del *Castello* in veste italiana (nella versione di Anita Rho, Mondadori, Milano 1948) ha aumentato ancora l'interesse intorno allo scrittore di Praga se pure ve n'era bisogno; ch  oggi Kafka   divenuto ormai – contro ogni aspettativa – uno scrittore di moda. Contro questo vezzo si   lanciato, coll'impeto che animava le sue antiche stroncature, Giovanni Papini, quando ha parlato di quella che da molti   considerata la maggior opera kafkiana, come del *Castello della noia* ("Corriere della sera" del 21 gennaio). A lui ha risposto in tono piuttosto reciso Remo Cantoni sul "Tempo" (n. 6 del 5-12 febbraio). Non vogliamo qui entrar nel vivo della polemica ma piuttosto segnalare uno spostamento di quella linea interpretativa che sembrava mantenersi inalterata nei contributi pur modesti – non c'  ancora da noi un libro su Kafka – della critica italiana. Questa infatti, da Silvio Benco in poi, pi  che al pensiero, anche oscuro, al substrato filosofico e religioso, che anima l'opera di Kafka, si era rivolta in prevalenza ai modi della sua arte, all'incanto di certe luci anche cupe e frastagliate che sorgono da questo mondo condannato e in decomposizione, miracolosamente teso sopra una sola corda di fredda disperazione (almeno in apparenza) [...]

Nell'interpretazione del suo mondo si rispecchia il tentativo di comprendere, misurare meglio quel mondo assurdo in cui viviamo e siamo vissuti. E non   detto che ovunque lo si accetti senza discussione, come un dato ormai inoppugnabile. Anche fuori d'Italia non sono mancate, sia pure in tono meno violento di quello di Papini, le riserve. Gli   che tutti pi  o meno sentono, quando non sieno ancor troppo chiusi in quel mondo kafkiano pieno di luci e di ombre assurde, il desiderio di superarlo, di riconoscerne i limiti. Ma ci  non toglie che, sia per il contenuto religioso come per il talento poetico, questa eccezionale opera dello scrittore

praghese resti uno specchio forse senza confronti del mondo moderno, del suo tormento e del suo confuso inconfessato desiderio di redenzione.¹⁸

Il riferimento di Paoli è a un articolo di Giovanni Papini, uscito sul “Corriere della sera”, in cui il critico attaccava Kafka definendolo addirittura un «povero matto», e considerando *Das Schloß* come un romanzo che, al massimo, indaga le profondità del potere autoritario. Niente di più.¹⁹

L'impostazione “brodiana” di Paoli, tuttavia, emerge con maggiore evidenza nel secondo articolo, intitolato *I due volti di Kafka* e pubblicato sempre sul “Mattino dell'Italia centrale” del 2 luglio 1949:

Con molta ragione Brod commenta [...]: «Egli aveva imposto la più alta misura religiosa alla sua opera che, strappata a molteplici disordini, non vi si poteva certo adeguare pienamente. A lui poi, che con la più spietata severità verso sé stesso s'era messo a cercare la diritta via ed aveva quindi da porger consiglio soprattutto a sé stesso, non agli altri, non doveva significar nulla, se la sua opera avesse potuto esser di valido aiuto, nonostante tutto, per molti che anelavano verso la fede, la natura, la piena salute dell'anima». Qui è pienamente intravista la vera ragione della tenace volontà di distruzione che animava Kafka verso la sua opera maggiore. Non era un senso di imperfezione artistica o di intimo pudore a far condannare dal creatore le sue creature, ma piuttosto un'impressione di interiore insufficienza religiosa. Si delineano così per noi due volti, diversi se non opposti, nell'opera di Kafka. Il primo, che risulta dai racconti brevi, sopra ricordati, delineano già i tratti di un grande scrittore ma rivelano insieme un grande tormento interiore, come trasfigurato in immagini e proposto quasi dietro un velo, in sordina. [...] Poi, cogli anni, dopo la sua morte e contro la sua volontà, un altro volto, più tormentato, più grande se volete, più singolare ma, indubitabilmente dai tratti meno sicuramente delineati, almeno artisticamente, s'è affiancato al primo e oggi l'ha quasi cancellato. È giusto questo? E soprattutto è esatto? Non si vuol tentare qui una inutile contrapposizione tra le due immagini: anzi siamo anche noi del parere che un volto integri l'altro e che soltanto insieme essi diano il ritratto completo dello scrittore. Ma non si dovrebbe mai dimenticare

¹⁸ RODOLFO PAOLI, *Ultime su Kafka*, in “Il Mattino dell'Italia centrale” 21 marzo 1949. Mie evidenziazioni.

¹⁹ Giovanni Papini, *Il castello della noia*, in “Corriere della Sera” 21 gennaio 1949, p. 3.

che col secondo volto – quello che gli ha dato la maggior rinomanza – Kafka non voleva *mai* figurare. Sentiva certamente che i suoi romanzi non erano ancora tutti “risolti” in arte, come invece si può dire dei primi racconti; ma non era quella la sua unica preoccupazione. Concepiti in stati d’animo particolari, singolarissimi, in cui un’impressione era portata dalla fantasia alla sua esasperazione, questi scritti, queste visioni erano appena le tappe di una via, le singole immagini, rimaste isolate o almeno non completamente inquadrate in una luce, di una sequenza senza fine apparente, in cui Kafka progrediva, trascinato da un’incontenibile aspirazione alla conoscenza di un segreto anelito, quasi gelosamente custodito nel più intimo ricettacolo dell’anima, di redenzione. Poiché egli era continuamente *in progredi* – e l’immagine della scala di Giacobbe si propone quasi da sé, i gradini superati non gli potevano essere che di impaccio, in quanto gli ricordavano lotte e tormenti che erano stati i suoi, ma oltre i quali ormai egli era già salito. [...] Ma giudicando la figura di Kafka nel suo complesso, mi pare che si dovrebbe sempre tener presente, specie nella valutazione della sua opera postuma, come lo scrittore fosse già al di là di quei tratti, così singolari e a volte paurosi, che segnano per noi in maniera indimenticabile, il suo secondo volto. Può parere una fantasia, la nostra, suscitata dal desiderio di spostare sopra un piano incerto l’immagine di uno scrittore già di per sé quanto mai problematico. Ma ci conforta il pensiero stesso di Kafka, come vien espresso nelle sue ultime volontà, nelle lettere agli amici più fidati, infine nella diretta azione distruttrice da lui esplicitata verso la sua opera, in una maniera da non lasciar dubbi. Verso questo secondo volto converrà esser sempre cauti, specie nel colpirlo, per diritto o per traverso, ché egli è come una immagine alterata, consunta, in certo senso quasi deformata di un’anima che splendeva in una profonda passione religiosa e forse già di una celeste luce.²⁰

Emerge ancora, con prepotenza, una posizione molto vicina a Brod e all’immagine di Kafka come scrittore religioso. Paoli coglie bene la difficoltà di interpretare le opere kafkiane, ma tenta quasi con la forza di riportarle a un denominatore di stampo spirituale e religioso.

Al termine della prefazione, Paoli inserisce una breve nota del traduttore in cui difende preventivamente il suo ruolo:

²⁰ RODOLFO PAOLI, *I due volti di Kafka*, “Il Mattino dell’Italia centrale” 2 luglio 1949. Mie evidenziazioni.

Una parola sulla traduzione. Non voglio intonare davvero le solite – e del resto ragionevoli – giustificazioni dei traduttori. Anzi non trovo neanche giusta la malignità [...] che paragonando la donna a una traduzione dice «quando è fedele, di solito, non è bella, e quando è infedele è appunto perché è bella». [...] Anch'io ho tenuto per regola – come tutti – la fedeltà al testo tedesco: ho voluto mantenere perfino i nomi nella grafia originale e lasciare al periodo, per quanto era possibile, la costruzione originale, col rischio di appesantirlo e allungarlo in italiano. D'altra parte non ho voluto far troppa violenza alla nostra bella lingua; e del resto non credo che sia mai far un buon servizio a un ottimo scrittore straniero il tradurlo in un brutto italiano, per quanto letteralmente fedele. Di una cosa credo però bene avvertire il lettore; vi sono, nel linguaggio di Kafka, delle espressioni un po' sibilline, la cui interpretazione è incerta anche per un tedesco. Le ho lasciate tali e quali in italiano: il lettore dunque non se ne stupisca – e non ne incolpi il traduttore. Del resto in un ambiente allucinato, in una luce di sogno, certe ambiguità non stonano [...]»²¹

Da questa dichiarazione di intenti del traduttore Rodolfo Paoli apprendiamo due elementi importanti: la prima è la scarsa chiarezza (o per meglio dire la ricerca di un ideale giusto mezzo) nella volontà di produrre – per utilizzare una terminologia cara a Lawrence Venuti – una traduzione vicina all'originale ma non troppo addomesticante; la seconda, molto più chiara traduttologicamente parlando, è la scelta – coraggiosa e per nulla tipica in considerazione del periodo in cui Paoli traduce (siamo nella prima metà degli anni Trenta) – di “estraniare” la sua versione al punto da lasciare i nomi propri nella versione originale. All'inizio del XX secolo, e fino al Dopoguerra inoltrato, la prassi era quella di italianizzare i nomi (fenomeno che vedremo ripetutamente, in queste pagine). Ancora nella seconda metà degli anni Quaranta troveremo edizioni di romanzi stranieri intitolati *Gianna Eyre* (di Carlotta Brontë).²² Inoltre, occorre considerare che ci troviamo nel cuore del processo culturale di “italianizzazione” intrapreso dal regime, un'iniziativa orientata al nazionalismo, al purismo e alla xenofobia che si proponeva un triplice scopo: assimilare con la forza le minoranze linguistiche createsi con il nuovo assetto del territorio risultante dalla fine della Prima

²¹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 35-36.

²² Si veda, ad esempio, CARLOTTA BRONTË, *Gianna Eyre*, La Capitale, Roma 1947.

guerra mondiale; limitare il più possibile l'utilizzo dei dialetti, ostacolo (secondo i fascisti) all'unità nazionale; evitare con ogni mezzo l'ingresso nella lingua italiana di parole di origine straniera. Dopo la fine della Prima guerra mondiale e fino all'inizio degli anni Trenta, questo aspetto della politica fascista si concentra soprattutto sui toponimi di origine tedesca o slava del Nordest e su quelli francofoni del Nordovest, tuttavia il progetto riceverà nuovo slancio nel 1930, per concludersi solo con la Seconda guerra mondiale: nell'ambito di tale sforzo, sono numerose le traduzioni "forzose" dei forestierismi.²³

Nella nota del traduttore, in questo caso, Rodolfo Paoli comunica ai lettori che manterrà i nomi originali. E proprio questa coraggiosa scelta, come accenneremo più avanti, nel corso dei decenni subirà un'evoluzione particolare.

5.4. La traduzione di Rodolfo Paoli

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.²⁴

Gregor Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in **un enorme insetto immondo [1]**. Riposava sulla **schiena [2]**, dura come una corazza, e sollevando un poco il capo vedeva il suo ventre arcuato, bruno e diviso in tanti **segmenti ricurvi [3]**, in cima a cui la coperta da letto, vicina a scivolar giù tutta, si manteneva a fatica. **Le gambe [4]**, numerose e sottili **da far pietà [5]** rispetto alla sua corporatura normale, tremolavano senza tregua **in un confuso luccichio [6]** dinanzi ai suoi occhi.²⁵

L'incipit di *Die Verwandlung* presenta diversi problemi per il traduttore, il più spinoso dei quali arriva già alle primissime righe: il sostantivo tedesco *Ungeziefer* [1] è molto difficile da rendere in lingua italiana. Il nome deriva dall'alto tedesco antico *zeber*,

²³ VINCENZO ORIOLES, *legislazione linguistica*, Enciclopedia Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione-linguistica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione-linguistica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), ultimo accesso 1 settembre 2019.

²⁴ FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 9.

²⁵ FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, Vallecchi, Firenze 1934, p. 37.

che significa “animale sacrificale”, mentre nell’alto tedesco medio troviamo il termine *ungeziibere*, in cui il prefisso *un-* indica negazione. Da una ricostruzione filologica, il sostantivo significherebbe “animale che non si può sacrificare”. Nel Duden odierno troviamo la seguente definizione: «*bestimmte [schmarotzende] tierische Schädlinge (z. B. Flöhe, Läuse, Wanzen, Milben, Motten, auch Ratten u. Mäuse)*»²⁶. Migliaia di pagine sono state scritte sull’animale in cui Gregor Samsa si trasforma, ma le uniche informazioni che Kafka ci fornisce nell’incipit sono la sua natura di parassita. Un altro problema, seppure di dimensioni minori, è la resa dell’aggettivo *ungeheuer*, negazione di *geheuer*, che deriva dall’antico alto-tedesco *hiuri* e dal medio alto-tedesco *gehiure*, con il significato di “piacevole” o “familiare” (il termine dell’alto-tedesco antico indica l’appartenenza alla “casa”, o alla “terra natale”). Nel tedesco moderno *ungeheuer* ha il significato di “mostruoso, enorme, colossale”, mentre il sostantivo *Das Ungeheuer* significa letteralmente “mostro, orco”. Rodolfo Paoli rende *zu einem ungeheuren Ungeziefer* con «in un enorme insetto immondo». La perifrasi testimonia appunto la difficoltà nel trovare un traduttore unico per restituire al lettore italiano il campo semantico di *Ungeziefer* e le associazioni mentali collegate al termine (in questo senso l’aggettivo “immondo” restituirebbe l’idea di “animale non sacrificabile”, pertanto tutt’altro che sacro).

Un altro problema ricorrente, nel passaggio dal tedesco all’italiano, è quello dei sostantivi che indicano le parti anatomiche. La lingua italiana usa alcuni di essi solo o preferibilmente per gli animali e mai (o meno spesso) per l’uomo (“zampa”, “muso”, “dorso”, per fare alcuni esempi). Con la trasformazione di Gregor, il traduttore si ritrova a dover passare da sostantivi tedeschi che possono essere utilizzati tanto per gli animali quanto per gli esseri umani (si prenda, a titolo di esempio, il sostantivo *Bein*) ad altri sostantivi che possono riferirsi a umani (“gamba”) o agli animali (“zampa”). Per cui, ogni volta che si parla degli arti di Gregor, o di altre parti del corpo, chi traduce si ritrova spesso davanti a una scelta: utilizzare il sostantivo che, in italiano, si usa per gli animali – con l’implicita conseguenza di considerare Gregor più un animale che un uomo – o quello riferito agli esseri umani (con l’effetto inverso)? Nel caso evidenziato nel testo (il sostantivo «*Rücken*» tradotto con «schiena») [2], se ci riferiamo a un animale tenderemo maggiormente a utilizzare il sostantivo “dorso”, mentre per un essere umano è probabile che preferiremmo

²⁶ *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*, Bibliographisches Institut, Mannheim/Wien/Zürich 1981, p. 2629.

“schiena” (si badi bene: “dorso” non sarebbe errato, in questo caso, ma solo meno usato in riferimento a un essere umano, perché leggermente più “tecnico”).

La complicazione successiva è quella di rendere in italiano l’espressione «*bogenförmige Versteifungen*» [3]. Il sostantivo deriva dal verbo *versteifen*, che a sua volta deriva dall’aggettivo e avverbio *steif*, che significa “rigido” (e, per traslato, “formale” o “forzato”, se riferito a un comportamento, a un’accoglienza, a una conversazione o a una persona). In questo caso, Paoli sceglie il sostantivo generico italiano «segmento», che ben si adatta al contesto. Per «*bogenförmig*» (da *Bogen*, “arco” a cui viene aggiunto il suffisso *-förmig*, “a forma di”), sceglie l’aggettivo italiano «ricurvo», anche perché ha appena utilizzato l’aggettivo «arcuato» per tradurre «*gewölbt*». Ho messo in evidenza questa espressione perché i due traduttori la renderanno in maniera diversa, in particolare nel tentativo di restituire al lettore italiano il “carico” filologico del termine tedesco *Versteifung*.

Rieccoci al problema della scelta tra un Gregor Samsa animale e un Gregor Samsa ancora umano: di nuovo il sostantivo plurale *Beine*, che ora Paoli traduce con «gambe» [4], mostrando al lettore italiano un Gregor maggiormente “umano” rispetto al più ambiguo sostantivo neutro tedesco. È curioso, in questo caso, come la lingua italiana sia pressoché incapace di conservare l’ambiguità del tedesco (fatto per cui è più difficile parlare, qui, di «chiarificazione» bermaniana). Tuttavia Paoli sceglie l’opzione più “umana”. Vero è che, come abbiamo visto nel capitolo sulle interpretazioni critiche del racconto, l’animale in cui si trasforma Gregor Samsa si inserisce tra una serie di figure animali nettamente antropomorfe, ma nelle due situazioni affrontate nel paragrafo in esame, Rodolfo Paoli lascia rispecchiare, nella scelta dei traduttori, l’«elemento umano» di cui scriverà in seguito, nel 1969, Karlheinz Fingerhut.²⁷

Tra le altre osservazioni, mi limiterei a far notare la resa dell’avverbio *kläglich* (riferito a sua volta all’aggettivo *dünn*) [5] con la perifrasi «da far pietà» e la soluzione per così dire “acrobatica” con cui Paoli scioglie il nodo costituito dall’espressione «*hilflös flimmern*» [6], il cui grande problema sta nel fatto che la lingua italiana non ha traduttori in grado di coprire per intero la gamma semantica dei due termini. Il verbo tedesco *flimmern* (che deriva dal verbo ormai poco usato *flammen*, “fiammeggiare,

²⁷ Si vedano p. 165 e FINGERHUT, *Die Funktion der Tierfiguren*, op. cit.

ardere” ma anche “emettere scintille, scintillare”) ha un’ampiezza di significati che va dal tremolare di un’immagine al luccicare delle stelle e dallo sfarfallare di un monitor o di uno schermo televisivo alle fibrillazioni del muscolo cardiaco (povero traduttore, aggiungerei forse a questo punto). A tutto ciò si aggiunge l’avverbio *hilfflos*, che ha il significato di “perplesso”, “indeciso sul da farsi” ma anche “impotente” e “indifeso” (l’avverbio deriva dal sostantivo *Hilfe*, “aiuto”, a cui si aggiunge il suffisso privativo *-los*). La soluzione di Rodolfo Paoli consiste nello scomporre *flimmern* nel verbo italiano «tremolare», e nella perifrasi «in un luccichìo» (rigorosamente con l’accento sulla “i”, come da norme redazionali dell’epoca), mentre dà a *hilfflos* il significato parziale di «confuso», aggettivo che attribuisce a «luccichìo». Un altro segno importante della “mano” del traduttore è la perifrasi avverbiale «senza tregua»: in questo caso è molto difficile stabilire se Paoli abbia voluto, con essa, completare l’ampiezza semantica della sua traduzione rispetto a *flimmern* oppure a *hilfflos*. O se volesse (giustamente) tentare di “restituire” al lettore italiano l’allitterazione «*flimmern*» - «*hilfflos*» per mezzo dell’espressione «tremolavano senza tregua».

«Was ist mit mir geschehen?», dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntem Wänden. Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender – hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.²⁸

«Cosa m’è avvenuto?» pensò. Non era un sogno. La sua camera – **una stanza di giuste proporzioni, soltanto un po’ piccola [7] – se ne stava tranquilla [8]** fra le quattro ben note pareti. Sulla tavola, un campionario disfatto di tessuti – Samsa era commesso viaggiatore – e sopra, appeso alla parete, un ritratto, ritagliato da lui – **non era molto – [9]** da una rivista illustrata e messo dentro una bella cornice dorata: raffigurava una donna seduta, ma ben dritta sul busto, **con un berretto e un boa di pelliccia [10]; [11]** essa **levava incontro a chi guardava [12]** un pesante manicotto, in cui scompariva tutto l’avambraccio.²⁹

²⁸ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 9.

²⁹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 38.

In questo paragrafo ci sono alcune delle questioni ricorrenti che troveremo in tutta la traduzione di Rodolfo Paoli: prima tra tutti, l'alterazione dei ritmi³⁰ derivante dalla resa della punteggiatura tedesca [7]. Come possiamo vedere, l'inciso tra virgole nella seconda frase dell'originale viene tradotto con un inciso compreso tra trattini, una scelta che viene ripetuta più avanti, a metà paragrafo, per tradurre «*vor kurzem*» [9].

Ancora per quanto riguarda la resa dei ritmi (riguardante stavolta la punteggiatura e la scansione delle frasi), l'ultimo periodo viene diviso da Paoli con un punto e virgola (evidenziato e sottolineato nel testo) [11], spostando la proposizione relativa presente nell'originale tedesco. In questo caso, vista la complessità e la lunghezza del periodo kafkiano, è evidente l'intenzione del traduttore di migliorare la leggibilità della frase in italiano, a discapito del ritmo e della ricostruzione nel metatesto di quella che Berman chiama «arborescenza».³¹

Per quanto riguarda le scelte semantiche e stilistiche, Paoli rende in maniera abbastanza curiosa l'inciso «*ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer*» [7] travisando forse il «*richtig*», che altro non fa che enfatizzare la costruzione *Menschenzimmer* (letteralmente “stanza da essere umano”), non certo trascurabile ed eliminabile in un contesto in cui un essere umano si tramuta in insetto. Si pensi inoltre alle interpretazioni psicoanalitiche ed etiche: il «*Menschen*» in «*Menschenzimmer*» enfatizza ulteriormente la regressione di Gregor e la sua “degradazione” personale. La scelta di tradurre con «una stanza di giuste proporzioni» fa perdere al lettore italiano l'artificio linguistico e un po' grottesco di Kafka. Paoli traduce inoltre letteralmente l'avverbio «*ruhig*» [8], personificando così la stanza di Gregor.

Nella traduzione dell'ultimo periodo tedesco (in italiano diventano due, visto l'inserimento del punto e virgola) [10], si può notare l'eliminazione dell'allitterazione derivante dalla ripetizione di *Pelz-* (nei sostantivi *Pelzhut*, *Pelzboa* e *Pelzmuff*), la cui resa in italiano “normalizza” senz'altro avuto un effetto ridondante, e soprattutto si manifesta una importante tendenza di Paoli traduttore che, laddove ne ha la necessità, sceglie spesso di costruire dei calchi a volte un po' “stranianti” partendo

³⁰ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 50-51.

³¹ Ibidem.

dai termini tedeschi. In questo caso il verbo *entgegenheben* [12] viene infatti tradotto alla lettera con «levare incontro a».

«Ach Gott», dachte er, «was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!» Er fühlte ein leichtes Jucken oben auf dem Bauch; schob sich auf dem Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können; fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er nicht zu beurteilen verstand; und wollte mit einem Bein die Stelle betasten, zog es aber gleich zurück, denn bei der Berührung umwehten ihn Kälteschauer.³²

«O Dio» - pensava - «che professione faticosa ho scelto! Ogni giorno **su e giù in treno** [13]. L'affanno per gli affari è molto più intenso **che in un vero e proprio ufficio** [14], e **v'è** [15] per giunta questa piaga del viaggiare, le preoccupazioni per le coincidenze dei treni, **la nutrizione** [16] irregolare e cattiva; le relazioni cogli uomini cambiano poi ad ogni momento e non possono mai diventare durature né cordiali. **Al diavolo ogni cosa!** [17]». Sentendo un leggero prurito nella parte più alta del ventre, [18] si spinse lentamente sulla schiena verso una **colonna** [19] del letto per poter alzar meglio il capo: [20] il punto che pizzicava era tutto coperto di puntini bianchi, di cui non sapeva che pensare; si provò a toccarlo con una gamba, ma subito la ritrasse perché al primo contatto **lo aveva percorso** [21] un brivido.³³

La prima osservazione che emerge è la traduzione di «*Tag aus, Tag ein auf der Reise*» [13], che Paoli rende bene con «Ogni giorno su e giù in treno», conservando l'espressione idiomatica. Nel periodo successivo, Paoli sembra interpretare a dovere l'espressione «*zu Hause*» [14], che anche molti altri traduttori hanno inteso nel senso di «in sede».

Subito dopo è evidente l'impostazione dell'italiano letterario del primo Novecento, con l'espressione (oggi molto formale e poco usata nella narrativa) «v'è» [15]. Nella traduzione edita da Vallecchi, inoltre, sono piuttosto diffusi i toscanismi, che potrebbero rappresentare, per una parte dei lettori italiani, un elemento esotizzante. Altro esempio del linguaggio formale adottato da Paoli è il sostantivo «nutrizione» [16] per tradurre il neutro «*Essen*». Si nota come il termine italiano sia molto più

³² KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 10.

³³ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 39-40.

ricercato (e oggi utilizzato soprattutto in ambito medico o scientifico) rispetto al sostantivo tedesco, così come leggermente ricercata è l'esclamazione «Al diavolo ogni cosa!» [17].

Altro utilizzo abbastanza curioso è quello del termine «colonna», che Paoli utilizza al singolare con l'articolo indeterminativo (dando al lettore l'idea che possa essercene un'altra), mentre il tedesco utilizza l'articolo determinativo «*zum Bettpfosten*» [19], per intendere non un angolo, ma la testiera del letto. È probabile che in questo caso il traduttore fiorentino abbia immaginato un letto dotato di una testiera con piccole colonne laterali.

Un altro aspetto molto importante, dal punto di vista linguistico, del testo di *Die Verwandlung* è l'utilizzo sovrabbondante del punto e virgola, segno di punteggiatura oggi sempre meno "amato" da chi scrive in italiano: nel testo tedesco se ne contano addirittura 176 su 60 cartelle da 2000 battute, pari a quasi tre ogni cartella. Come si può osservare, Paoli trasforma in virgola il punto e virgola dopo «*Bauch*» [18] e in due punti quello dopo «*können*» [20], con l'intenzione di migliorare la leggibilità del periodo pur alterando il ritmo originale. Essendo, in tedesco, il punto e virgola un segno di interpunzione "grammaticalmente non necessario", cioè non legato alla sintassi tipica della lingua (si pensi alla funzione diversa e indispensabile della virgola, che separa obbligatoriamente le principali dalle secondarie), possiamo operare un raffronto tra tedesco e italiano: nella sola prima parte delle tre in cui è suddiviso il testo kafkiano, incontriamo 61 volte il punto e virgola, mentre nella traduzione di Rodolfo Paoli, considerando la stessa sezione di testo, le occorrenze sono soltanto 41.

Infine, si noti come a volte Paoli traduca il *Präteritum* tedesco con il trapassato (in questo caso il trapassato prossimo) o con l'imperfetto [21], tempi che indicano, per chi legge, una certa durata dell'azione nel passato. Dato il carattere temporalmente "puntiforme" dell'esperienza vissuta da Gregor, cioè il brivido (in questo caso, per inciso, Paoli dà poca enfasi alla componente *Kälte*- del sostantivo composto), il traduttore avrebbe potuto benissimo utilizzare il passato remoto italiano.

Er glitt wieder in seine frühere Lage zurück. »Dies frühzeitige Aufstehen«, dachte er, »macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre. Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hingetreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen! Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß. Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuführen – es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern –, mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht. Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.«³⁴

Così **sdruciolò [22]** di nuovo nella posizione di prima: «Queste levate di buon'ora – pensava – istupidiscono completamente. **L'uomo deve avere il suo sonno [23]**. Altri commessi viaggiatori vivono come donne di un harem. Quando **io per esempio durante la settimana vado alla trattoria [24]** per trascrivere le commissioni avute, quei signori stanno appena facendo colazione. Dovrei provare a farlo io, col mio **Direttore [25]! [26] Volerei via in un baleno [27]. Chi sa del resto [28]**, potrebbe essere un vantaggio per me! **[29]** Se non mi trattenessi per i miei genitori, mi sarei licenziato da un pezzo: **[30]** me ne sarei andato dinanzi al Direttore e gli avrei detto il mio parere dal profondo del cuore. Sarebbe allora **sceso [31]** dal suo **trono [32]!** Anche quella **è una bella invenzione [33]**, mettersi in trono a parlare dall'alto in basso **coll'impiegato [34]**, il quale poi gli si deve avvicinare **sempre più [35]** a causa della sua sordità. Beh, ogni speranza non è perduta: **[36]** una volta che io abbia raccapezzato del denaro per pagargli il debito dei genitori – ancora cinque o sei anni – questo lo farò senz'altro. **Allora avverrà il gran distacco [37]**. Intanto bisogna che io mi alzi in ogni modo perché il treno parte alle cinque».³⁵

Anche qui è evidente la ricerca di traduzioni abbastanza raffinati o toscaneggianti, quale «sdruciolare» per «*gleiten*» [22]. Inoltre Paoli sceglie di nuovo, come del resto aveva anticipato nella prefazione, di rendere un'altra espressione tedesca alla lettera, traducendo «*Der Mensch muß seinen Schlaf haben*» con «L'uomo deve avere il suo sonno» [23]. Il lettore coglie il significato, e probabilmente lo soccorre la cosiddetta «coscienza di proverbio» di Antoine Berman a proposito di locuzioni e idiotismi: in pratica il lettore non sente l'espressione come una struttura naturale ma, interpretandola, riesce a coglierne il significato e questo riconoscimento garantisce al

³⁴ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 10-11.

³⁵ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 40-41.

traduttore la possibilità di “portare il lettore incontro al testo”, senza bisogno di normalizzare la resa nella lingua d’arrivo.³⁶

Di seguito vediamo un uso della punteggiatura abbastanza curioso, da parte di Paoli, che “economizza” molto sulle virgole. In questo passo la tendenza emerge da «Quando io per esempio durante la settimana» [24] e, più avanti, in «Chi sa del resto» [28]. Da notare anche la scelta dell’iniziale maiuscola di «Direttore» [25] e la nuova sostituzione del punto e virgola, stavolta addirittura con un enfatico punto esclamativo [26]. Punto esclamativo che viene, senza alcun motivo, replicato per tradurre il punto fermo dopo «*wäre*» [29]. Infine, il punto e virgola dopo «*aufgegeben*» viene reso con i due punti [36].

Nel periodo successivo, Rodolfo Paoli torna a tradurre più o meno alla lettera rendendo «*Ich würde auf der Stelle hinausfliegen*» con «Volerei via in un baleno» [27]. È evidente l’intenzione (improntata all’«adeguatezza») di mantenere l’idea del “volare”. Subito dopo Paoli sostituisce la virgola dopo «*gekündigt*» con i due punti [30].

Al periodo successivo, Paoli interpreta in maniera un po’ morbida il senso della frase «*Vom Pult hätte er fallen müssen*» [31]. Soprattutto il verbo “scendere” mitiga il significato di “cadere”. Inoltre è molto originale (ai limiti della forzatura) la scelta di «trono» come traduce di «*Pult*» [32], termine derivante dal latino *pulpitum*, di cui il Duden fornisce la seguente definizione: «*Tischartiges Gestell, auch als Aufsatz auf einem Tisch, mit schräger Platte zum Lesen oder Schreiben*».³⁷ In questo caso il lettore italiano potrebbe vedere nella lettura del metatesto un legame con la traduzione «Direttore» sempre con l’iniziale maiuscola. Rodolfo Paoli mette molta enfasi (soprattutto a livello di registro) nel tradurre i termini legati all’autorità, fatto non sorprendente, considerato il periodo in cui viene pubblicato il testo. Le scelte traduttive “enfaticizzanti” di Paoli sono inoltre legate all’interpretazione economica del testo di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente: la maiuscola di «Direttore» e il «trono» da dove parla ai sottoposti sono quasi espressione di un potere “assoluto”.³⁸

Le tre evidenziazioni seguenti registrano, nell’ordine, la creatività della soluzione per tradurre «*es ist auch eine sonderbare Art*» [33], la tendenza a utilizzare, com’era

³⁶ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 54.

³⁷ *Das deutsche Universalwörterbuch*, Duden, Berlin 2015

³⁸ Cfr. pp. 174-179.

normale all'epoca, la preposizione articolata «coll'» [34] e l'aggiunta di «sempre più» per tradurre «*ganz nahe*» [35], che aggiunge nel metatesto una progressività che il prototesto non esprime.

L'ultima evidenziazione riguarda una frase non semplice da rendere in italiano: Paoli traduce «*Dann wird der große Schnitt gemacht*» [37] con «Allora avverrà il gran distacco», dando a *Schnitt* il significato di “taglio”. Proprio su questa frase i due traduttori opereranno scelte molto diverse tra loro.

Dann aber sagte er sich: «Ehe es ein Viertel acht schlägt, muß ich unbedingt das Bett vollständig verlassen haben. Im übrigen wird auch bis dahin jemand aus dem Geschäft kommen, um nach mir zu fragen, denn das Geschäft wird vor sieben Uhr geöffnet».³⁹

Ma poi si disse: «prima che suoni **un quarto alle otto [38]** bisogna assolutamente che abbia lasciato interamente il letto. Del resto nel frattempo sarà venuto qualcuno a domandare di me, poiché l'ufficio si apre **prima delle otto [39]**».⁴⁰

È abbastanza inspiegabile come Paoli abbia potuto tradurre «*ein Viertel acht*» (un modo tipico del tedesco del sud e dell'austriaco per intendere le sette e un quarto) come se fosse «*ein Viertel vor acht*» (un quarto alle otto) [38]. Il fraintendimento dell'orario si ripercuote addirittura sulla traduzione dell'ultima frase del paragrafo, che a questo punto diverrebbe illogica, per cui «*vor sieben*» («prima delle sette») viene reso con «prima delle otto» [40].

³⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 14-15.

⁴⁰ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 51-52.

Schon war er so weit, daß er bei stärkerem Schaukeln kaum das Gleichgewicht noch erhielt, und sehr bald mußte er sich nun endgültig entscheiden, denn es war in fünf Minuten ein Viertel acht, – als es an der Wohnungstür läutete. «Das ist jemand aus dem Geschäft», sagte er sich und erstarrte fast, während seine Beinchen nur desto eiliger tanzten.⁴¹

Tra poco era arrivato ad un punto che a un maggior **oscillamento** [40], non sarebbe riuscito a mantenere l'equilibrio; [41] doveva dunque decidersi, poiché fra cinque minuti erano **le sette e tre quarti** [42]: [43] in quel momento **si suonò** [44] alla porta di casa. «È qualcuno dall'ufficio» si disse Gregor, e si sentì quasi agghiacciare mentre le sue **zampine** [45] ballavano ancor più velocemente.⁴²

La prima evidenziazione è il sostantivo «oscillamento», forma poco comune e maschile del più frequente sostantivo femminile “oscillazione” [40]. Subito dopo Paoli cerca di compensare la “strage” ai danni del punto e virgola aggiungendone uno al posto di una virgola (seguita da un «*und*») nel testo originale [41].

Torna di nuovo l'equivoco sull'orario: come abbiamo visto nel passo precedente, «*ein Viertel acht*» sono «le sette e un quarto» e non, come viene qua ripetuto, «le sette e tre quarti» [42]. Subito dopo Paoli deve tradurre il trattino singolo [43], che in tedesco viene utilizzato per inserire una pausa nella lettura, più lunga della virgola ma meno del punto fermo, un segno di punteggiatura a cui si ricorre spesso per introdurre pause enfatiche. In questo caso, nonostante la virgola che lo precede, il traduttore opta per i due punti. Subito dopo incontriamo un altro toscanismo, un tratto piuttosto tipico dell'edizione Vallecchi del 1934: anziché «suonarono», Paoli opta per «si suonò» [44].

Nell'ultima evidenziazione vorrei far notare come, dopo i primi paragrafi in cui aveva tradotto *Bein* con «gamba», Paoli traduce sempre il sostantivo e i suoi derivati (in questo caso c'è un diminutivo) con «zampa» [45] e sue alterazioni. La dimensione animale di Gregor ora è più chiara anche dal punto di vista linguistico.

⁴¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 15.

⁴² KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 53-54.

Es war inzwischen viel heller geworden; klar stand auf der anderen Straßenseite ein Ausschnitt des gegenüberliegenden, endlosen, grauschwarzen Hauses – es war ein Krankenhaus – mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern; der Regen fiel noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater war das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinzog.⁴³

Il cielo nel frattempo era divenuto più chiaro [46]. [47] Dall'altra parte della strada si delineava nettamente uno spicchio della casa di fronte, **che non sembrava aver fine [48]** col suo colore grigio scuro (era un **sanatorio [49]**) **e colle sue finestre regolari che ne rompevano duramente la facciata [50]. [51]** La pioggia cadeva ancora, ma soltanto a gocce grosse, visibili, **gettate addirittura ad una ad una sulla terra [52]. Il vasellame [53]** della colazione stava sparso abbondantemente sulla tavola, poiché per il padre la colazione era il pasto più importante della giornata, **ed [54]** egli lo tirava in lungo leggendo per ore diversi giornali.⁴⁴

In questa descrizione ci sono alcune scelte abbastanza interessanti da parte di Paoli: per prima cosa il traduttore tende a «chiarificare» (nel senso inteso da Antoine Berman) la prima frase [46]: l'aggettivo «*hell*» qui è inteso molto in generale – ne è la prova la costruzione impersonale della frase con *es* – mentre Paoli lo interpreta in maniera più precisa associandolo al cielo. Anche in questo paragrafo notiamo che la punteggiatura viene modificata rispetto all'originale con uno sfoltoimento dei molti punti e virgola a favore del punto fermo, come indicato dalle evidenziazioni [47] e [51].

Subito dopo, Paoli opera un'altra interpretazione del testo kafkiano, ma in direzione opposta alla precedente [48]: l'aggettivo «*endlos*» riferito all'edificio dall'altra parte della strada viene reso con la perifrasi «che non sembrava avere fine». Nel testo tedesco l'aggettivo è netto, mentre l'aggiunta del verbo «sembrare» rende la versione italiana più irrealistica. Da notare anche la traduzione, piuttosto curiosa, del sostantivo tedesco «*Krankenhaus*» con «sanatorio» [49], che in italiano indica una struttura di cura e ricovero riservata ai malati di tubercolosi, e quindi collocata in un contesto climatico che mal si adatterebbe alla città descritta da Kafka nel racconto (siamo comunque negli anni della prima traduzione italiana di *Der Zauberberg* di

⁴³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 23.

⁴⁴ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 73.

Thomas Mann, firmata da Bice Giachetti Sorteni e intitolata *La montagna incantata*, pubblicata dalla casa editrice milanese Modernissima nel 1932). Altro segno di una lingua oggi “invecchiata” è la scelta, per il lettore italiano eccessivamente ricercata, di «vasellame» per tradurre il sostantivo tedesco «*Geschirr*» [53].

In questo passo vi sono espressioni tedesche traducibili in italiano solo con difficoltà: parliamo delle due espressioni «*mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern*» [50] e «*mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen*» [52]. Le soluzioni di Rodolfo Paoli sono piuttosto creative ma un po' forzate e arzigogolate. Le questioni più specifiche sono la resa abbastanza libera di «*durchbrechen*» con «rompere», a cui viene aggiunto, in maniera originale, l'avverbio «duramente», e l'immagine “complicata” delle «gocce gettate ad una ad una sulla terra».

Nell'ultimo periodo emerge un'altra tendenza molto diffusa nelle traduzioni di Kafka, il cui periodare è ricco di subordinate. Si noti come Paoli elimina la proposizione relativa riferita a «*Mahlzeit*», sostituendola con una coordinata che ha come soggetto «egli» (il padre) [54].

Niemals hätte er auch die umständlichen Vorbereitungen gestattet, die Gregor brauchte, um sich aufzurichten und vielleicht auf diese Weise durch die Tür zu kommen. Vielmehr trieb er, als gäbe es kein Hindernis, Gregor jetzt unter besonderem Lärm vorwärts; es klang schon hinter Gregor gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters; nun gab es wirklich keinen Spaß mehr, und Gregor drängte sich – geschehe was wolle – in die Tür.⁴⁵

In nessuna maniera avrebbe favorito i preparativi minuziosi di cui Gregor aveva bisogno per rizzarsi e passare così dalla porta. Il padre spingeva ora Gregor innanzi **con quasi maggior fracasso [55]**, come se non ci fosse alcun ostacolo; **dietro di lui non sembrava più risuonare solamente la voce del padre [56]: [57]** non c'era più da scherzare e Gregor si buttò – accada quel che voglia – **sulla porta [58]**.⁴⁶

In questo frammento di paragrafo si notano alcune “deformazioni” che Paoli introduce nel testo italiano: la prima è l'aggiunta di un «quasi» che, considerando il testo

⁴⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 28.

⁴⁶ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 85-86.

tedesco, non appare necessario («*unter besonderem Lärm*») [55]. La più vistosa pare però l'interpretazione erronea che il traduttore fiorentino dà della frase «*es klang schon hinter Gregor gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters*» [56]. Si tratta di un elemento molto interessante, ai fini dell'atmosfera descritta nel racconto, e soprattutto dell'illustrazione del rapporto tra Gregor e suo padre: ridotto alla condizione di insetto, Gregor si vede perseguitare dal padre, ma con questa frase lascia intendere che, nella sua percezione, i padri che lo inseguono e lo spingono sono molti (in seguito Gregor avrà una percezione amplificata di un altro aspetto della figura paterna, vale a dire la suola delle sue scarpe). Questa immagine ci riporta alle interpretazioni legate alla psicologia delle interazioni che abbiamo analizzato in precedenza: il personaggio del padre subisce una trasformazione che, da uomo anziano e debole, lo muta in capofamiglia sempre pronto al lavoro e all'iniziativa. Un'immagine che l'ormai inerme Gregor guarda con timore.⁴⁷ La traduzione di Paoli, frutto forse di un'errata interpretazione della frase, dà al lettore la fuorviante idea non tanto di una "moltiplicazione di padri" nella mente di Gregor, quanto del fatto che a spingerlo possa non essere soltanto il padre, ma anche qualcuno degli altri personaggi.

Subito dopo notiamo un altro esempio di sostituzione del punto e virgola [57], questa volta con i due punti: la razionalizzazione della punteggiatura rende le due frasi tedesche legate da una relazione logica precisa. Infine è interessante come Paoli scelga di tradurre «*in die Tür*» con «sulla porta» [58]. Se in tedesco l'immagine che prevale è quella di un Gregor che cerca di incunearsi per entrare, in italiano si ha più l'impressione di uno scontro fisico tra il protagonista e la porta della sua stanza.

⁴⁷ Cfr. pp. 181-183.

Die eine Seite seines Körpers hob sich, er lag schief in der Türöffnung, seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür blieben häßliche Flecken, bald steckte er fest und hätte sich allein nicht mehr rühren können, die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft, die auf der anderen waren schmerzhaft zu Boden gedrückt – da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein. Die Tür wurde noch mit dem Stock zugeschlagen, dann war es endlich still.⁴⁸

Una parte del suo corpo si sollevò e si stese poi tutto **attraverso all'apertura [59]** della porta; **[60]** un fianco s'era tutto scorticato e sulla porta bianca rimasero delle brutte macchie; **[61]** tra poco egli era come incastrato lì dentro e non avrebbe potuto da sé muoversi più; **[62]** le zampine da una parte erano sospese, tremanti, nell'aria, dall'altra erano schiacciate dolorosamente sul pavimento. **[63]** In quel momento il padre gli dette di dietro un forte colpo veramente liberatore, ed egli **fu lanciato [64]**, sanguinando copiosamente, nella sua stanza. La porta fu sbattuta ancora col bastone, poi finalmente **tutto fu silenzio [65]**.⁴⁹

All'inizio notiamo l'espressione oggi inusuale «attraverso all'apertura della porta» [59] per tradurre «*schief in der Türöffnung*». Di seguito, ciò che salta più all'occhio sono le numerose variazioni nella punteggiatura, frutto di una continua «razionalizzazione» della sintassi «cespugliosa» di Kafka. Rodolfo Paoli dà l'impressione di voler compensare la frequentissima eliminazione del punto e virgola aggiungendone altri al posto delle virgole, come nei casi [60] e [61]. Più avanti, la virgola viene sostituita, in italiano, dai due punti [62]. Infine, Paoli traduce il trattino singolo [63] con un punto fermo, introducendo una pausa più forte di quella presente nel testo tedesco. La tendenza alla ricercatezza linguistica, infine, si palesa nella traduzione «fu lanciato» [64] per un normalissimo «*flog*» («volò»): posso ipotizzare che Paoli volesse evitare al lettore l'equivoco derivante dal fatto che Gregor è un insetto, al che «volò», malgrado il contesto, potrebbe indicare un'azione non forzata dal colpo del padre, ma dettata dalla sua stessa iniziativa (di ali, in riferimento a Gregor Samsa, parlerà Nabokov, soprattutto in chiave simbolica, ma il testo non ne fa mai menzione). La stessa ricercatezza si manifesta nella traduzione di «*es war endlich still*» con «tutto fu silenzio» [65].

⁴⁸ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 28-29.

⁴⁹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 86.

Passando alla seconda delle tre parti del racconto, ci troviamo subito di fronte a una delle questioni più enigmatiche che riguardano la traduzione del testo kafkiano:

Erst in der Abenddämmerung erwachte Gregor aus seinem schweren ohnmachtsähnlichen Schlaf. Er wäre gewiß nicht viel später auch ohne Störung erwacht, denn er fühlte sich genügend ausgeruht und ausgeschlafen, doch schien es ihm, als hätte ihn ein flüchtiger Schritt und ein vorsichtiges Schließen der zum Vorzimmer führenden Tür geweckt. Der Schein der elektrischen Straßenlampen lag bleich hier und da auf der Zimmerdecke und auf den höheren Teilen der Möbel, aber unten bei Gregor war es finster.⁵⁰

Soltanto sull'imbrunire Gregor si svegliò da quel suo sonno simile a un deliquio. Si sarebbe certo dopo poco svegliato **anche da sé [66] – [67]** si sentiva infatti sufficientemente **riposato e tranquillo [68]** – pure gli sembrò che l'avesse invece svegliato un passo veloce e un prudente chiudersi della porta che **menava [69]** all'ingresso. **La luce del tram [70]** si rifletteva pallida qua e là sul soffitto e sulle parti superiori dei mobili, ma in terra, dove giaceva Gregor, era buio.⁵¹

Le prime problematiche traduttive sono più o meno quelle che abbiamo già visto finora: Paoli semplifica l'espressione «*ohne Störung*» in «da sé» [66], inoltre introduce un inciso tra trattini [67] laddove nel testo tedesco è assente (il che suggerisce anche qui l'ipotesi che il traduttore cerchi di compensare lo sfolgimento massiccio di questi segni di interpunzione nel resto del testo).

Un'altra difficoltà emerge dalla coppia di participi tedeschi «*ausgeruht und ausgeschlafen*», che hanno un significato molto simile [68]: in questo caso Paoli traduce il secondo con «tranquillo», soluzione abbastanza interlocutoria e poco rispondente al significato originale. La tendenza all'utilizzo di un linguaggio molto letterario si manifesta anche nella traduzione di «*führen*» con «menare» (verbo utilizzato come sinonimo di “condurre” o “portare” da molti grandi esponenti della letteratura italiana).

Il grande interrogativo è invece la traduzione di «*Der Schein der elektrischen Strassenlampen*» con «la luce del tram». Uno dei pochi a notare l'eclatante discrepanza e a tentare di approfondire la cosa non è stato un germanista, ma un

⁵⁰ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 30.

⁵¹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 87.

giornalista e scrittore, o forse per meglio dire un lettore (sebbene molto più noto per i suoi trascorsi di attivista politico e per la sua condanna a ventidue anni di reclusione con l'accusa di essere il mandante, nel 1972, dell'omicidio del commissario di polizia Luigi Calabresi). Nel 2018, il lettore Adriano Sofri (1942) pubblica per Sellerio il volume *Una variazione di Kafka* in cui, partendo da questa curiosa "dissonanza" tra testo originale tedesco (lingua che Sofri non conosce approfonditamente) e traduzione italiana (in realtà la versione che Sofri cita non è quella di Rodolfo Paoli, ma la traduzione di Anita Rho, che vedremo tra breve), ricostruisce le sorti del racconto kafkiano nel mondo.⁵² Non essendo un germanista, Sofri si sofferma solo sugli aspetti che lo affascinano di più, pur approfondendo molte dinamiche editoriali e autoriali, tanto da ipotizzare risposte talvolta piuttosto bizzarre: la sua opera, ad ogni modo, ha senz'altro il merito di aver "portato alla luce" una questione che ha origini più profonde.

L'affermazione di partenza di Sofri è la seguente: come può una traduttrice così preparata (o un traduttore così preparato, diremmo noi nel caso di Rodolfo Paoli) prendere «un tram per lanterne»? Una delle circostanze più misteriose del caso "lampioni elettrici/tram" sta nella scoperta, da parte di Sofri, dello stesso errore di traduzione nelle versioni in spagnolo, francese, turco, olandese e inglese. E nel fatto che nei manoscritti si legge chiaramente «*Strassenlampen*».

Sappiamo che la prima pubblicazione di *Die Verwandlung* avvenne nel 1915 sulla rivista "*Die weißen Blätter*" di Lipsia, nel numero di ottobre, mentre la prima edizione libraria risale al novembre successivo, nella collana *Der jüngste Tag* dell'editore Kurt Wolff, stampata a Lipsia (sebbene in copertina l'anno indicato sia il 1916). Uno dei testi che Sofri consulta come edizione originale di Kafka è quella digitalizzata all'interno del sito "Gutenberg Project", che contiene una gran quantità di testi di pubblico dominio. Il testo di *Die Verwandlung* che troviamo nel sito del "Gutenberg Project" presenta due differenze già nel frontespizio: si tratta di un'edizione Kurt Wolff ma del 1917, stampata non più dalla "Poeschel & Trepte" di Lipsia, bensì dalla "Dietsch & Brückner" di Weimar.⁵³ Inoltre, al posto di «*der Strassenlampen*» troviamo «*der Strassenbahn*» (ecco il tram!). La cosa appare piuttosto strana, in particolare

⁵² ADRIANO SOFRI, *Una variazione di Kafka*, Sellerio, Palermo 2018.

⁵³ <http://www.gutenberg.org/files/22367/22367-h/22367-h.htm>, ultima consultazione 1 ottobre 2019.

tenendo conto di un'affermazione che Kurt Wolff fa nel suo libro *Autoren, Bücher, Abenteuer. Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*:

Le cifre, in questo contesto, forse non sono prive di interesse: mezzo secolo fa, più esattamente nell'agosto del 1912, Franz Kafka mi spedì diciotto prose brevi, che già nello stesso anno furono stampate in 800 esemplari con il titolo *Meditazione* e costituivano il primo suo libro in assoluto. I libri successivi vennero stampati in mille esemplari e, se la memoria non m'inganna, finché Kafka fu in vita non è stata mai necessaria una seconda edizione di un suo volume.⁵⁴

Se Wolff non ricorda seconde edizioni delle opere di Kafka, come si spiega l'edizione Kurt Wolff Verlag del 1917? La risposta alla domanda posta da Adriano Sofri (e che comunque il giornalista, seppure dopo fantasiose ipotesi e interessanti ricostruzioni, finisce per trovare) va ricercata in un prezioso volume di Ludwig Dietz intitolato *Franz Kafka – Die Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten [1908-1924]*, una bibliografia commentata delle edizioni kafkiane pubblicate con lo scrittore in vita.⁵⁵ Il volume riferisce infatti di una seconda edizione di *Die Verwandlung* con copyright datato 1917 ma pubblicata nel 1918. Si tratta di un volume abbastanza curioso che, all'interno, indica come già pubblicata la raccolta *Der Landarzt. Kleine Erzählungen*, che invece uscirà soltanto a cavallo tra il 1919 e il 1920. Da alcuni scambi epistolari tra Kafka e Wolff sappiamo che, tra il 1917 e il 1918, ci furono difficoltà nell'invio delle bozze per la stampa, nello specifico quelle per la sopracitata raccolta *Der Landarzt*. Considerando l'attenzione maniacale che Kafka poneva nella correzione e nella visione delle bozze dei suoi testi, sembrerebbe davvero improbabile che una svista di tali dimensioni possa essere sopravvissuta fino alla stampa. Potremmo quindi ipotizzare l'esistenza di una seconda edizione non visionata dall'autore. Ludwig Dietz, in merito all'edizione del 1917 (o 1918) scrive: «*Die Frage, ob Kafka von einer zweiten Auflage der "Verwandlung" überhaupt gewußt hat, ist keineswegs*

⁵⁴ KURT WOLFF, *Memorie di un editore. Kafka, Walser, Trakl, Kraus e gli altri*, Giometti&Antonello, Macerata 2015, p. 63 (tit. orig. *Autoren, Bücher, Abenteuer. Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Klaus Wagenbach, Berlin 1965).

⁵⁵ LUDWIG DIETZ, *Franz Kafka – Die Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten [1908-1924]. Eine textkritische und kommentierte Bibliographie*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1982.

abwegig».⁵⁶ A confermare questa possibilità è la sorte subìta dalla raccolta di racconti *Gehirne* di Gottfried Benn, anch'essa edita dalla Kurt Wolff Verlag, alla fine del 1918, nella collana *Der jüngste Tag*, opera di cui viene pubblicata una seconda edizione colma di errori di composizione. Ecco come illustra il caso Ludwig Dietz:

Einen ähnlichen Fall kennen wir bei Gottfried Benns Novellen *Gehirne*, die ebenfalls im *Jüngsten Tag* erschienen sind; die zweite, wohl Ende 1918 aufgelegte Ausgabe zeigt so viele Setzfehler, daß eine Mitwirkung des Autors unwahrscheinliche ist; auch scheint Benn keine Kenntnis von der verderbten zweiten Auflage gehabt zu haben. Sollte dies zumindest für die zweite Auflage der *Verwandlung* auch auf Kafka zutreffen?

Un caso simile è quello della raccolta di racconti *Gehirne* di Gottfried Benn, anch'essa inclusa nella collana *Der jüngste Tag*; la seconda edizione, pubblicata proprio alla fine del 1918 contiene un numero tale di errori che un intervento dell'autore appare inverosimile; inoltre anche Benn sembrerebbe non essere stato a conoscenza di questa brutta seconda edizione. Che non sia anche il caso di Kafka, quantomeno per quanto riguarda la seconda edizione di *Die Verwandlung*?⁵⁷

Considerando, che nella corrispondenza tra Kafka e Wolff, la seconda edizione di *Die Verwandlung* non viene mai nominata, potrebbe forse essere questo il motivo per cui «*der Strassenlampen*» diventa «*der Strassenbahn*». L'edizione "distorta" del 1917 (o 1918) sarebbe quindi finita prima tra le mani dei traduttori Rodolfo Paoli e (come vedremo) Anita Rho, per poi essere digitalizzata dal "Gutenberg Project".

Occorre in conclusione precisare che Ludwig Dietz si mantiene sempre dubbioso sull'origine delle differenze tra l'edizione del 1915 e quella del 1917/18, senza mai escludere il fatto che le revisioni presenti in quest'ultima possano essere state

⁵⁶ Ivi, p. 97. "Chiedersi se Kafka sia mai stato al corrente di una seconda edizione di *Die Verwandlung* non è per niente infondata" (mia traduzione).

⁵⁷ Ibidem. Mia traduzione.

inserite proprio da Franz Kafka. Più convinto sembra essere Peter Beicken, che scrive:

Eine zweite Auflage der *Verwandlung* kam 1918 heraus, offensichtlich eine Ausgabe ohne Kafkas Beteiligung an den Korrekturen, die viele Schlimmbesserungen aufweisen, wie Dietz nachgewiesen hat.

Una seconda edizione di *Die Verwandlung* venne pubblicata nel 1918, palesemente senza che Kafka partecipasse alle revisioni le quali, come rilevato da Dietz, mostrano molti errori.⁵⁸

Nella seconda parte del racconto, Paoli mantiene più o meno invariate le sue strategie traduttive.

Nun war aber der Vater ein zwar gesunder, aber alter Mann, der schon fünf Jahre nichts gearbeitet hatte und sich jedenfalls nicht viel zutrauen durfte; er hatte in diesen fünf Jahren, welche die ersten Ferien seines mühevollen und doch erfolglosen Lebens waren, viel Fett angesetzt und war dadurch recht schwerfällig geworden.⁵⁹

Ma il padre era certamente un uomo sano, però vecchio, che già da cinque anni **viveva inoperoso [71]**, e che del resto **non si poteva fidare troppo di sé [72]**; in quei cinque anni, che erano stati **i primi di ozio [73]** nella sua vita piena di fatiche ma anche **d'insuccessi [74]**, s'era ingrassato molto e perciò parecchio appesantito.⁶⁰

In questo breve passo riemergono tendenze già note: nella prima frase, Paoli rende con l'espressione piuttosto raffinata «viveva inoperoso» [71] l'espressione tedesca molto più colloquiale «*nichts gearbeitet hatte*»; poco più avanti, il traduttore fiorentino torna a tradurre con uno "pseudocalco" il verbo «*sich zutrauen*» [72]: l'espressione «non si poteva fidare troppo di sé» potrebbe fuorviare il lettore. Il senso sarebbe

⁵⁸ PETER U. BEICKEN, *Erläuterungen und Dokumente. Franz Kafka – Die Verwandlung*, Reclam, Stuttgart 1987, p. 110. Mia traduzione.

⁵⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 38-39.

⁶⁰ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 108.

quello di «pretendere troppo da sé» in senso lavorativo, avendo raggiunto una certa età. In questo caso Paoli sceglie di mantenere in italiano il concetto di fiducia espresso dal verbo tedesco.

Una scelta interessante da parte di Paoli si ritrova di seguito [73] con la traduzione «i primi [anni] d'ozio» a fronte di «*die ersten Ferien*» della versione originale. Subito dopo Paoli “ritocca” il senso dell'aggettivo «*erfolglos*» [74]: la necessità nasce dal fatto che il traduttore decide di rendere l'altro aggettivo «*mühevoll*» con la locuzione «pieno di fatiche» (anche qui notiamo la predilezione di Paoli per i calchi), per poi mantenere l'aggettivo «pieno di» e aggiungere il sostantivo corrispondente a «*erfolglos*» («insuccessi»). Pur trattandosi di una soluzione creativa, l'espressione italiana «vita piena d'insuccessi» ha una connotazione più negativa rispetto al tedesco «*erfolgloses Leben*», che altro non è che una vita «priva di successi». Nella sua versione, Paoli decide in pratica di uniformare i due aggettivi trasformandoli in due locuzioni del tipo «piena di + sostantivo», mentre la struttura dei due aggettivi tedeschi vede un attributo con suffisso «*-voll*» («pieno») e l'altro con suffisso «*-los*» («privo»).

Oft lag er dort die ganzen langen Nächte über, schlief keinen Augenblick und scharrete nur stundenlang auf dem Leder. Oder er scheute nicht die große Mühe, einen Sessel zum Fenster zu schieben, dann die Fensterbrüstung hinaufzukriechen und, in den Sessel gestemmt, sich ans Fenster zu lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen. Denn tatsächlich sah er von Tag zu Tag die auch nur ein wenig entfernten Dinge immer undeutlicher; das gegenüberliegende Krankenhaus, dessen nur allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte, bekam er überhaupt nicht mehr zu Gesicht, und wenn er nicht genau gewußt hätte, daß er in der stillen, aber völlig städtischen Charlottenstraße wohnte, hätte er glauben können, von seinem Fenster aus in eine Einöde zu schauen, in welcher der graue Himmel und die graue Erde ununterscheidbar sich vereinigten. Nur zweimal hatte die aufmerksame Schwester sehen müssen, daß der Sessel beim Fenster stand, als sie schon jedesmal, nachdem sie das Zimmer aufgeräumt hatte, den Sessel wieder genau zum Fenster hinschob, ja sogar von nun ab den inneren Fensterflügel offen ließ.⁶¹

Spesso se ne stava lì **intere e lunghe notti [75]**, senza dormire un minuto e raschiando per delle ore il cuoio. Oppure, **senza spaventarsi della fatica [76]**, spingeva una seggiola verso **la finestra**, si arrampicava sul davanzale puntellandosi sulla sedia e si affacciava poi **alla finestra [77]**, evidentemente per un vago ricordo del senso di liberazione che provava una volta **a spaziare fuori con lo sguardo [78]**. Giorno per giorno distingueva con sempre minore chiarezza gli oggetti anche poco distanti: **[79] l'ospedale di faccia [80]**, la cui **continua vista lo aveva prima spesso irritato [81]**, non riusciva più neanche a scorgerlo; **[82]** se non avesse saputo che abitava nella Charlottenstrasse – **una via tranquilla ma tutta centrale – [83]** avrebbe anche potuto credere di guardare dalla sua finestra in un deserto, in cui il cielo grigio e la terra grigia si riunivano senza lasciarsi distinguere. Bastò che la sorella, sempre attenta, vedesse due sole volte la seggiola presso la finestra perché ogni volta, dopo aver ripulito la stanza, la spingesse di nuovo al suo posto e anzi lasciasse **d'allora in poi [84]** anche l'imposta aperta.⁶²

All'inizio di questo paragrafo, Paoli ricalca la sua traduzione sull'espressione «*die ganzen langen Nächte über*» [75], rendendola letteralmente con «intere e lunghe notti». Nell'evidenziazione successiva [76], si noti come Paoli trasforma la proposizione coordinata tedesca «*Oder er scheute nicht die große Mühe*» con la subordinata esclusiva implicita «senza spaventarsi della fatica»: il verbo «spaventarsi» sembra qui un po' più forte del tedesco «*scheuen*». Subito dopo [77], Rodolfo Paoli mantiene la ripetizione presente nell'originale del sostantivo «*Fenster*», nonostante la sintassi italiana tenda ad "avvicinare" maggiormente i sostantivi tradotti.

⁶¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 39-40.

⁶² KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 109-111.

Nella frase evidenziata successiva [78], senza motivi evidenti, Paoli riscrive letteralmente l'espressione tedesca «*aus dem Fenster zu schauen*», alzando di molto il registro linguistico e rendendola con «a spaziare fuori con lo sguardo». Alle evidenziazioni [79], [82] e [83] vediamo di nuovo, nel primo caso, l'eliminazione di un punto e virgola e la sua sostituzione con i due punti; nel secondo [82] il traduttore inserisce un punto e virgola in luogo di una virgola del testo kafkiano; nel terzo caso, infine, Paoli compensa l'eliminazione di molti trattini inserendo un inciso dove nell'originale non c'è: la necessità per la creazione dell'inciso è data dalla difficile traducibilità degli aggettivi «*still und völlig städtisch*», che in tedesco sono preposti a «*Charlottenstraße*» [83]. Si noti anche l'oggi antiquata forma «di faccia» per tradurre l'aggettivo participiale «*gegenüberliegend*» [80]. È curioso il fatto che Paoli traduca il sostantivo «*Krankenhaus*» con «ospedale», mentre in precedenza aveva utilizzato il termine «sanatorio».

Continuando a parlare dell'ospedale, all'evidenziazione [81] il traduttore rende in maniera diversa rispetto all'originale l'espressione «*dessen nur allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte*» con «la cui continua vista lo aveva prima spesso irritato», trasformando in soggetto ciò che in tedesco è accusativo e in complemento oggetto ciò che in tedesco è al nominativo e servendosi di un verbo differente («irritare» per «*verfluchen*», ovvero “maledire”). Da notare anche la sfumatura diversa tra la locuzione aggettivale «*allzu häufig*» e l'aggettivo italiano «continua», oltre alla bizzarra collocazione dell'avverbio di tempo «prima».

Nell'ultima frase vorrei inserire solo un'annotazione riguardante la tendenza [84] delle narrazioni in lingua tedesca ad “avvicinare” talvolta il lettore al testo: ne è un esempio l'espressione «*ja sogar von nun ab*» dell'ultima frase del paragrafo. È come se il lettore si trovasse dentro la storia di Gregor, e Kafka può scrivere «da adesso in poi», senza considerare che il racconto è al passato. Il traduttore italiano tende sempre ad “allontanare” il lettore. Rodolfo Paoli, infatti, traduce l'espressione tedesca con «d'allora in poi».

Die Mutter übrigens wollte verhältnismäßig bald Gregor besuchen, aber der Vater und die Schwester hielten sie zuerst mit Vernunftgründen zurück, denen Gregor sehr aufmerksam zuhörte, und die er vollständig billigte. Später aber mußte man sie mit Gewalt zurückhalten, und wenn sie dann rief: »Laßt mich doch zu Gregor, er ist ja mein unglücklicher Sohn! Begreift ihr es denn nicht, daß ich zu ihm muß?«, dann dachte Gregor, daß es vielleicht doch gut wäre, wenn die Mutter hereinkäme, nicht jeden Tag natürlich, aber vielleicht einmal in der Woche; sie verstand doch alles viel besser als die Schwester, die trotz all ihrem Mute doch nur ein Kind war und im letzten Grunde vielleicht nur aus kindlichem Leichtsinn eine so schwere Aufgabe übernommen hatte.⁶³

La madre poi volle relativamente presto venire a trovarlo [85], ma il padre e la sorella la trattenevano con prudenti osservazioni che Gregor ascoltava molto attentamente ed approvava in pieno. Più tardi però **la si dovette** [86] trattenerne colla forza e quando essa gridava: «Lasciatemi andare da Gregor! È il mio figlio **infelice** [87]! Non lo capite che io devo andare da lui?» allora – pensava Gregor – sarebbe forse stato meglio lasciarla passare, non tutti i giorni naturalmente, ma almeno una volta alla settimana; la madre doveva capir tutto **meglio** [88] della sorella che, nonostante il suo coraggio, era in fondo una bambina e si era assunto [89] quel compito **grave** [90], forse solo per una certa leggerezza **infantile** [91].⁶⁴

All'inizio del paragrafo, Paoli elimina un «*Gregor*» [85] surrogandolo con una particella pronominale: nella traduzione per Vallecchi la frequenza del nome proprio «Gregor» viene ridotta più o meno di un ottavo (quindi tra il 12 e il 13 per cento). Se calcoliamo le occorrenze solo nella prima parte del racconto, troviamo nel testo originale 80 «Gregor», mentre in quella di Paoli ne abbiamo soltanto 70. Il fatto che Kafka menzioni continuamente il suo protagonista ha un discreto peso sull'economia della narrazione. A tale scopo, sulla base del testo tedesco, ho costruito una *word cloud*, una rappresentazione visiva che rende conto della frequenza con cui ogni termine compare nel testo. Maggiore sarà la frequenza, maggiori saranno le dimensioni del termine all'interno della "nuvola".

⁶³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 42.

⁶⁴ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 115-116.

Più avanti [88], Paoli tralascia di tradurre «*viel*» riferito a «*besser*»: la sua traduzione è «meglio», senza avverbi di quantità. Poco dopo [89], va notata l'antiquata prassi letteraria di concordare la desinenza del participio passato nel tempo composto (in questo caso un trapassato prossimo) in base al complemento oggetto, anziché al soggetto (come nell'italiano odierno). Una forma piuttosto desueta e letteraria è anche quella di «grave compito» come traduzione di «*schwere Aufgabe*» [90], con «grave» nel senso di “pesante, duro”. Colpisce inoltre, agli occhi di un lettore di oggi, l'aggettivo «infantile» per tradurre «*kindlich*» [91]: nella lingua odierna, l'aggettivo ha una connotazione abbastanza negativa (nel senso di “puerile”), e difficilmente verrebbe utilizzato in riferimento a Grete, che nel racconto ha diciassette anni.

Interessante è la traduzione della fine della seconda parte, quando il padre ferisce Gregor lanciandogli addosso delle mele.

Aus der Obstschale auf der Kredenz hatte er sich die Taschen gefüllt und warf nun, ohne vorläufig scharf zu zielen, Apfel für Apfel. Diese kleinen roten Äpfel rollten wie elektrisiert auf dem Boden herum und stießen aneinander. Ein schwach geworfener Apfel streifte Gregors Rücken, glitt aber unschädlich ab. Ein ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein; Gregor wollte sich weiterschleppen, als könne der überraschende unglaubliche Schmerz mit dem Ortswechsel vergehen; doch fühlte er sich wie festgenagelt und streckte sich in vollständiger Verwirrung aller Sinne. Nur mit dem letzten Blick sah er noch, wie die Tür seines Zimmers aufgerissen wurde, und vor der schreienden Schwester die Mutter hervoreilte, im Hemd, denn die Schwester hatte sie entkleidet, um ihr in der Ohnmacht Atemfreiheit zu verschaffen, wie dann die Mutter auf den Vater zulief und ihr auf dem Weg die aufgebundenen Röcke einer nach dem anderen zu Boden glitten, und wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm – nun versagte aber Gregors Sehkraft schon – die Hände an des Vaters Hinterkopf um Schonung von Gregors Leben bat.⁶⁵

Dalla fruttiera sulla credenza s'era riempito le tasche, e tirava ora, senza per il momento mirare troppo, una mela dietro all'altra. **Queste [92]** piccole mele rosse rotolavano come elettrizzate sul pavimento e si scontravano insieme. Una mela **gettata debolmente, [93]** strisciò sulla schiena di Gregor scivolando via senza danneggiarlo. Ma una subito dopo si conficcò invece letteralmente nella sua schiena; voleva trascinarsi avanti, come se l'improvviso e incredibile dolore potesse passare col mutare della posizione; ma si sentiva come inchiodato e **si stirò in una piena confusione dei sensi [94]**. Soltanto coll'ultimo sguardo vide ancora **aprirsi con uno strappo [95]** la porta della sua stanza: dinanzi alla sorella che urlava, si precipitava fuori la madre in camicia – **la sorella l'aveva spogliata per procurarle maggiore libertà di respiro – [96]** correva verso il padre mentre **per la strada [97]** le **sottane** slacciate scivolavano una dopo l'altra sul pavimento, e inciampando sulle **vestaglie [98]** si buttava su di lui, pregandolo di risparmiare la vita al figliuolo, **e l'abbracciava in un pieno amplesso [99]** – **ma qui veniva già a mancare la potenza visiva di Gregor [100]** – stringendogli le mani dietro la testa.⁶⁶

All'evidenziazione [84] avevamo visto Paoli adattare il deittico temporale «*von nun ab*» in «d'allora in poi», come si tende a fare nelle narrazioni in lingua italiana. All'inizio di questo paragrafo, invece, il traduttore fiorentino non fa lo stesso con il deittico spaziale «*diese*» [92], che rimane «queste» in italiano. Poco dopo c'è una virgola tra soggetto e verbo [93]: leggendo il testo italiano si incontrano non poche virgole tra soggetto e verbo o, molto meno di frequente, tra verbo e complemento diretto. In questo caso si può tra l'altro pensare a un refuso: potrebbe essere stata infatti tralasciata una virgola dopo «mela». La violazione della regola di punteggiatura è nella quasi totalità dei casi ingiustificata, malgrado vi siano esempi celebri di

⁶⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 51.

⁶⁶ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 138-139.

“trasgressori” della norma, tra cui Alessandro Manzoni nei *Promessi sposi* («La domanda è ragionevole senza dubbio, e la questione, molto interessante»⁶⁷) e – circostanza a dir poco curiosa, in considerazione dell’argomento – Italo Calvino nelle *Lezioni americane* («Ma l’eroe di questo racconto di Kafka, non sembra dotato di poteri sciamanici né stregoneschi»⁶⁸).

L’evidenziazione [94] presenta il problema di tradurre «*sich strecken*»: Paoli opta per la resa più letterale («si stirò»), ma in un contesto in cui il padre ha appena ferito gravemente Gregor non appare la scelta più adatta. Subito dopo [95], Paoli sceglie una soluzione abbastanza laboriosa per tradurre il verbo tedesco «*aufreißen*» con «aprire con uno strappo»: la decisione di Paoli è pressoché certamente dovuta alla sua tendenza di mantenere quanto più possibile la coerenza con il significato tedesco. «*Aufreißen*», infatti, in tedesco indica anche l’“aprire strappando” (dato che il verbo *reißen* ha il significato di “strappare, stracciare”).

All’evidenziazione [96] Paoli recupera un inciso tra trattini, mentre nel testo originale troviamo una coordinata con «*denn*». Appena dopo [97], il traduttore rende «*auf dem Weg*» con «per la strada», soluzione che potrebbe suonare abbastanza inusuale al lettore moderno (che lo intenderebbe nel senso di “all’aperto/fuori di casa”): il senso della frase tedesca è “lungo il percorso/strada facendo”. Di seguito, Paoli sceglie di tradurre in italiano il sostantivo ripetuto «*Röcke*» (“gonne, sottane”) con due sostantivi diversi: nel primo caso «sottane», appunto, e nel secondo «vestaglie» (che in italiano ha un significato differente).

L’evidenziazione [99] mostra come la scelta del lessico da parte di Rodolfo Paoli sia orientata a una letterarietà piuttosto marcata: traducendo «*ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm*» sceglie l’espressione molto letteraria «e l’abbracciava in un pieno amplesso», in cui vi è una replicazione di significato, dal momento che, malgrado il significato attribuito oggi al termine «amplesso» (“rapporto sessuale”), qui il senso è quello di “abbraccio”, data la derivazione del sostantivo italiano dal verbo deponente latino *amplector* (“abbracciare, avvincere, cingere”). In realtà questo brevissimo passo è uno di quelli che più degli altri è stato esaminato dagli approcci interpretativi in chiave psicoanalitica e, nonostante la ricercatezza del termine, il traduttore appare molto interessante da questo punto di vista, proprio per

⁶⁷ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Laterza, Bari 1933, p. 365.

⁶⁸ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 35.

le sue allusioni alla sfera sessuale. Infine, la tendenza di Paoli a creare dei calchi morfologici si manifesta ancora all'evidenziazione [100], in cui «*Sehkraft*» (sostantivo che significa semplicemente “vista, facoltà visiva”, formato da *Seh(en)* “vedere” + *kraft*, “forza, potenza”) viene tradotto con «potenza visiva».

Die schwere Verwundung Gregors, an der er über einen Monat litt – der Apfel blieb, da ihn niemand zu entfernen wagte, als sichtbares Andenken im Fleische sitzen – , schien selbst den Vater daran erinnert zu haben, daß Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern dem gegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden.⁶⁹

La grave ferita **fece soffrire Gregor per più di un mese. [101]** La mela era rimasta dentro alla carne come un ricordo visibile, perché nessuno aveva il coraggio di levarla, **[102] ma [103]** sembrò aver ricordato anche al padre che, nonostante la sua forma attuale, **purtroppo abominevole [104]**, Gregor era rimasto un membro della famiglia e non doveva essere trattato come un nemico; **[105]** il dovere familiare anzi imponeva di **vincere ogni ripugnanza [106]** e di sopportare, nient'altro che sopportare.⁷⁰

La terza parte di *Die Verwandlung* si apre con la frammentazione e la conseguente «razionalizzazione»,⁷¹ in traduzione italiana, del lunghissimo periodo tedesco [101]: si noti come la secondaria relativa riferita al soggetto della prima frase nella versione originale sia stata scorporata dal periodo e resa una frase a sé. Ne consegue che l'inciso successivo, tra trattini, venga del tutto eliminato [102]. Subito dopo Paoli aggiunge di propria iniziativa una congiunzione avversativa [103] che in tedesco non troviamo, probabilmente per facilitare la lettura rispetto al periodo tedesco molto complesso.

All'evidenziazione successiva [104], Paoli rende con una struttura “avverbio+aggettivo” (in inciso) un'espressione che, in originale, è costituita da due aggettivi: «*trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt*» diventa «nonostante la sua forma attuale, purtroppo abominevole». La difficoltà proviene chiaramente dalla resa di «*traurig*». Di nuovo, poco dopo, Paoli frammenta il periodo

⁶⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 52.

⁷⁰ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 141.

⁷¹ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 44-45.

scorporando la frase retta da «*sondern*» e trasformandola, in italiano, in un'altra proposizione, che separa dalla precedente per mezzo di un punto e virgola [105].

Alla fine del paragrafo, il traduttore trova una soluzione molto interessante traducendo l'espressione «*Den Widerwillen hinunterschlucken*» (“soffocare, reprimere, mandar giù l'avversione”: *hinunterschlucken* deriva da *schlucken*, “ingoiare, ingurgitare”) con «vincere ogni ripugnanza»: sebbene i termini vengano da contesti semantici diversi, la soluzione di Paoli rende bene l'espressione tedesca.

Die Nächte und Tage verbrachte Gregor fast ganz ohne Schlaf. Manchmal dachte er daran, beim nächsten Öffnen der Tür die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen; in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrlingen, der so begriffstützige Hausknecht, zwei, drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe, flüchtige Erinnerung, eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte – sie alle erschienen untermischt mit Fremden oder schon Vergessenen, aber statt ihm und seiner Familie zu helfen, waren sie sämtlich unzugänglich, und er war froh, wenn sie verschwanden.⁷²

Giorni e notti passavano ormai per Gregor **senza sonno [107]**. A volte pensava che al prossimo aprirsi della porta avrebbe ripreso nelle sue mani le faccende della famiglia; durante le sue meditazioni riapparvero di nuovo, dopo lungo tempo, il Direttore e il procuratore, i commessi e gli apprendisti, il fattorino, così duro di comprendonio, due o tre amici di altre ditte, una cameriera di un albergo di provincia (**un caro, fuggevole ricordo**) [108], una cassiera di un negozio di cappelli, **per cui si era interessato seriamente, ma troppo poco [109]**. Tutta questa gente gli appariva mescolata con estranei ed altre persone già dimenticate, ma invece di **mostrarsi ben disposti verso di lui e la famiglia [110]**, sembravano tutti inavvicinabili ed egli era felice quando scomparivano.⁷³

All'inizio di questo paragrafo, Paoli tralascia l'avverbio «*fast*» [107] senza un'intuibile motivazione. Segue l'elenco delle figure che tornano alla mente di Gregor: da notare come l'inciso «*eine liebe, flüchtige Erinnerung*» venga «razionalizzato» e inserito tra parentesi [108], forse per alleggerire la lunghezza del periodo. Parlando della cassiera del negozio di cappelli, Kafka scrive «*um die er sich ernsthaft, aber zu*

⁷² KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 55.

⁷³ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 149-150.

langsam beworben hatte». Si tratta di una caratterizzazione importante, poiché uno dei grandi difetti di Gregor è l'indecisione: il problema è che Paoli rende la frase con «per cui si era interessato seriamente, ma troppo poco» [109], eliminando del tutto l'elemento "lentezza", stretta parente della scarsa decisione. È curioso come in questo caso il traduttore tenda a rendere più ambigua l'espressione del metatesto rispetto a quella del prototesto, tanto più in un ambito tematico, quello delle relazioni amorose, che ha un ruolo importante in chiave biografica (si pensi alle tormentatissime storie d'amore di Franz Kafka con Felice Bauer e Milena Jesenská). Nell'ultimo periodo del paragrafo, invece, Paoli traduce il verbo «*helfen*» con «mostrarsi ben disposto», alterando il senso della frase probabilmente per adeguarlo al contesto del mondo mentale di Gregor Samsa.

Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie »Komm mal herüber, alter Mistkäfer!« oder »Seht mal den alten Mistkäfer!« Auf solche Ansprachen antwortete Gregor mit nichts, sondern blieb unbeweglich auf seinem Platz, als sei die Tür gar nicht geöffnet worden.⁷⁴

Da principio **essa** [111] lo chiamava con parole che le sembravano evidentemente amichevoli: «Vieni un po' qua, vecchio **scarafaggio** [112]!», oppure: «Guardalo un po', questo vecchio scarafaggio!» A questi inviti Gregor non rispondeva nulla, anzi rimaneva al suo posto come se la porta non si fosse neppure aperta.⁷⁵

Il soggetto in questione è la donna di servizio che viene assunta dai Samsa e che entra regolarmente nella camera di Gregor. Come si può vedere, Paoli fa ricorso al pronome ormai desueto «essa» [111] utilizzato in luogo di «ella», o del più moderno «lei».

All'evidenziazione [112] voglio far notare come, nella traduzione italiana, il «*Mistkäfer*» diventi uno «scarafaggio». Si tratta di uno dei temi del racconto che ha scatenato la curiosità di moltissimi lettori, e anche di molti entomologi (uno tra tutti, Vladimir Nabokov). Nella versione italiana edita da Vallecchi, il coleottero diviene una blatta. Se Kafka, nelle primissime righe del racconto, chiama la creatura in cui Gregor si trasforma «*Ungeziefer*», in questo ambito la differenza è sostanziale: lo

⁷⁴ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 57.

⁷⁵ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 154-155.

scarafaggio (appartenente all'ordine dei Blattoidei) è un animale infestante, mentre il coleottero («*Mistkäfer*», appartenente all'ordine degli Scarabeidi) non lo è.

Gregor kroch noch ein Stück vorwärts und hielt den Kopf eng an den Boden, um möglicherweise ihren Blicken begegnen zu können. War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.⁷⁶

Gregor strisciò ancora un poco avanti e tenne la testa sempre più vicina al pavimento per incontrare possibilmente i suoi sguardi. **Era davvero una bestia, se la musica lo commuoveva tanto? [113]** Gli sembrava che si **schiodesse [114] una via [115]** verso **un [116]** nutrimento sconosciuto e sempre desiderato.⁷⁷

In questo breve passo, importante perché dimostra ancora l'umanità di Gregor che ascolta la sorella mentre suona il violino, è interessante notare come Paoli traduca la domanda «*War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?*» [113]. Per prima cosa, il traduttore si serve dell'avverbio «davvero» per “stabilizzare” la frase italiana. Un altro problema è costituito dall'amplissima estensione semantica del verbo *ergreifen*, che deriva da *greifen* (“afferrare, stringere, prendere, acciuffare”). Di tutti i significati di *ergreifen*, Paoli sceglie quello di «commuovere». La chiarificazione è inevitabile, tuttavia è anche utile per enfatizzare la trasformazione del “prosaico” Gregor Samsa, figlio obbediente e sempre preciso che mantiene la famiglia intera, in uno spirito più sensibile all'espressione artistica qui rappresentata dalla musica⁷⁸. Dall'altra parte l'accresciuta sensibilità per la musica del povero Gregor rappresenta anche il suo congedo dal modello ideale dell'appartenente alla borghesia produttiva ebraica legato alle interpretazioni del racconto in chiave etica.⁷⁹

Subito dopo [114], il traduttore sceglie di rendere il verbo riflessivo «*sich zeigen*» (“mostrarsi, manifestarsi”) con l'italiano «schiodersi». La sostituzione dell'articolo determinativo tedesco «*der Weg*» con l'articolo indeterminativo italiano «una via» [115], tuttavia, distorce un po' l'immagine che Kafka vuole dare. La scelta dell'articolo

⁷⁶ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 62.

⁷⁷ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 165.

⁷⁸ Si pensi anche al carattere “salvifico” della musica, come abbiamo visto comparando l'opera kafkiana a *La nausea* di Jean-Paul Sartre, e in relazione all'interpretazione di Holger Rudloff, cfr. pp. 179.

⁷⁹ Cfr. pp. 179-181.

«*der*» sembrerebbe indicare il fatto che la musica è la via per eccellenza verso il nutrimento menzionato dall'autore. Nella resa di Paoli, sembrerebbe invece solo una delle tante. La stessa riflessione va fatta anche per l'articolo di «*Nahrung*» [116], determinativo in tedesco (il nutrimento per eccellenza), indeterminativo in italiano (uno dei possibili nutrimenti sconosciuti e desiderati).

»Ich erkläre hiermit«, sagte er, hob die Hand und suchte mit den Blicken auch die Mutter und die Schwester, »daß ich mit Rücksicht auf die in dieser Wohnung und Familie herrschenden widerlichen Verhältnisse« – hierbei spie er kurz entschlossen auf den Boden – »mein Zimmer augenblicklich kündige. Ich werde natürlich auch für die Tage, die ich hier gewohnt habe, nicht das Geringste bezahlen, dagegen werde ich es mir noch überlegen, ob ich nicht mit irgendwelchen – glauben Sie mir – sehr leicht zu begründenden Forderungen gegen Sie auftreten werde.« Er schwieg und sah gerade vor sich hin, als erwarte er etwas. Tatsächlich fielen sofort seine zwei Freunde mit den Worten ein: »Auch wir kündigen augenblicklich.« Darauf faßte er die Türklinke und schloß mit einem Krach die Tür.⁸⁰

«lo le annuncio» disse egli levando la mano e cercando collo sguardo anche la madre e la sorella, «che in vista dei **rapporti contro natura esistenti in questa famiglia e in questa casa [117]**» qui sputò improvvisamente sul pavimento, «io disdico subito la mia stanza. Per i giorni che ho passato qui dentro **non intendo naturalmente di pagare un soldo; [118]** al contrario vedrò piuttosto se non sia il caso di muovere contro di lei qualche richiesta che si può motivare, **mi creda, [119]** molto facilmente». Qui tacque e guardò dritto innanzi a sé, come se aspettasse qualcosa, **[120]** e difatti subito i suoi due amici **gli fecero eco [121]** con queste parole: «Anche noi vi annunciamo la nostra disdetta». Allora egli afferrò la maniglia della porta e la chiuse **tutta d'un colpo [122].**⁸¹

Sono le parole del «signore di mezzo», il leader dei pensionanti che soggiornano a casa Samsa, non appena scoprono che nella casa in cui hanno affittato una stanza, vive una creatura come Gregor. È molto interessante la traduzione dell'espressione «*die in dieser Wohnung und Familie herrschenden widerlichen Verhältnisse*» [117]: l'aggettivo *widerlich* ha normalmente il significato di "ripugnante, disgustoso", ma Paoli è spesso molto attento a restituire al lettore italiano l'aspetto semantico dei termini tedeschi. E l'aggettivo *widerlich* deriva appunto da *wider*, che significa "contro" (come nell'espressione "*wider seinen Willen*": "contro la sua volontà"). Dev'essere quasi certamente questa riflessione a spingere Paoli a rendere «*widerlich*» con «contro natura» (una locuzione aggettivale che allude palesemente

⁸⁰ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 64.

⁸¹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 169-170.

anche al risvolto morale della presenza di Gregor in quella casa). Si tenga presente inoltre che, nell'economia del racconto, i tre «*Zimmerherren*» rappresentano uno dei “microsistemi” più connotati nel senso dell'organizzazione gerarchica.⁸²

All'evidenziazione [118] notiamo la resa abbastanza laboriosa di un semplice futuro tedesco («*Ich werde nicht das Geringste bezahlen*»), con la costruzione ormai desueta e altamente letteraria del verbo «intendere» seguito dalla preposizione «di» e dall'infinito. Si noti inoltre come Paoli tronchi la frase aggiungendo un punto e virgola, mentre il periodo tedesco prosegue con una proposizione coordinata. Una discrepanza nella punteggiatura è evidenziata anche dal numero [119]: l'inciso «*glauben Sie mir*» di Kafka è tra virgole, mentre Paoli lo colloca tra trattini. La tendenza opposta, quella di unire frasi divise nell'originale, è evidenziata al numero [120], dove il punto fermo del testo tedesco è sostituito da una virgola che introduce una coordinata aperta dalla congiunzione «e».

In quest'ultima frase [121], il verbo «*einfallen*» sembra avere il significato di “attaccare” (come di strumenti musicali): dopo le parole del «signore di mezzo», gli altri due pensionanti imitano il loro leader come in un piccolo coro. È quindi coerente e creativa la traduzione di Paoli «gli fecero eco». Manca qualcosa, al contrario, nell'ultima frase [122], in cui l'espressione prevalentemente uditiva «*schloß mit einem Krach die Tür*» (“chiuse sbattendo forte/fragorosamente la porta”) viene reso nella versione prevalentemente visiva «la chiuse tutta d'un colpo». In questo caso, il lettore italiano percepisce più l'immagine della chiusura improvvisa della porta, mentre quello tedesco tende più a immaginare il fracasso della porta che si chiude sbattendo.

⁸² Si veda la sezione dedicata all'interpretazione in chiave etica di *Die Verwandlung*, pp. 179-181.

»Liebe Eltern«, sagte die Schwester und schlug zur Einleitung mit der Hand auf den Tisch, »so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen«. »Sie hat tausendmal Recht«, sagte der Vater für sich. Die Mutter, die noch immer nicht genug Atem finden konnte, fing in die vorgehaltene Hand mit einem irrsinnigen Ausdruck der Augen dumpf zu husten an.⁸³

«Cari genitori» disse la sorella battendo **come per un'introduzione [123]** la mano sulla tavola. «Così non si va avanti. Voi forse non lo capite; io sì. Non voglio fare il nome di mio fratello dinanzi a questa bestiaccia, e perciò dico solo: **bisogna cercare di liberarsene [124]**. Abbiamo cercato di fare ciò che era umanamente possibile, l'abbiamo curato e sopportato. **[125]** lo credo che nessuno ci possa fare il **menomo [126]** rimprovero». «Ha mille volte ragione» disse il padre fra sé. La madre, che ancora non era riuscita a trovar fiato sufficiente, cominciò **a tossire [127]** colla mano sulla bocca e una pazza espressione negli occhi.⁸⁴

Siamo al punto del racconto in cui la sorella esterna ai genitori la sua esasperazione per la presenza di Gregor in casa. Nella prima frase, l'espressione «zur Einleitung», di non semplicissima resa, viene tradotta più o meno letteralmente da Paoli con «come per un'introduzione» [123].

Poco dopo [124] il traduttore incontra uno dei problemi più spinosi di tutta la traduzione del racconto: finora, ogni volta che i personaggi hanno parlato di Gregor, hanno sempre usato il pronome personale maschile «er» e sua declinazione. Per la prima volta Grete parla del fratello utilizzando il pronome neutro «es». La lingua italiana, avendo due soli generi, non riesce a esprimere questa differenza, minima dal punto di vista ortografico, ma enorme sotto l'aspetto semantico. La sorella dimostra di considerare Gregor come un animale, un «Untier», una «bestiaccia» (si noti di nuovo il prefisso negativo *un-*, come in «Ungeziefer» e «ungeheuer»). L'impossibilità di articolare la differenza tra maschile e neutro in italiano si riflette, com'è ovvio, anche sul piano psicoanalitico, eliminando un "punto di svolta" molto forte nel testo tedesco.

⁸³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 64-65.

⁸⁴ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 172.

La frase successiva [125] viene “isolata” da Paoli, che aggiunge un punto laddove il testo tedesco presenta una virgola. All’evidenziazione [126] vediamo poi un altro toscanismo, con la forma «menemo» in luogo del molto più utilizzato “minimo” (per tradurre l’aggettivo superlativo «*der geringste*»).

Nell’ultima frase [127], infine, Paoli tralascia l’avverbio «*dumpf*» (“sordamente, cupamente”) riferito al verbo «*husten*» (“tossire”). Poiché in italiano l’avverbio appesantisce il periodo, è probabile che il traduttore abbia scelto di non tradurlo contando sul fatto che il lettore immagina già un suono “ovattato” della tosse per il fatto che la donna si tiene la mano sulla bocca.

Die Schwester zuckte nur die Achseln zum Zeichen der Ratlosigkeit, die sie nun während des Weinens im Gegensatz zu ihrer früheren Sicherheit ergriffen hatte.
»Wenn er uns verstünde«, sagte der Vater halb fragend; die Schwester schüttelte aus dem Weinen heraus heftig die Hand zum Zeichen, daß daran nicht zu denken sei.
»Wenn er uns verstünde«, wiederholte der Vater und nahm durch Schließen der Augen die Überzeugung der Schwester von der Unmöglichkeit dessen in sich auf» dann wäre vielleicht ein Übereinkommen mit ihm möglich. Aber so- «
»Weg muß es«, rief die Schwester, »das ist das einzige Mittel, Vater.⁸⁵

La sorella si strinse soltanto nelle spalle per dimostrare lo sgomento che s’era impadronito ora di lei da che piangeva, in contrasto colla sicurezza di prima.
«**Se ci comprendesse [128]**» disse il padre come se domandasse quasi; ma Grete, in mezzo alle lacrime, scosse energicamente la mano per dire che non c’era neppure da pensarci.
«Se ci comprendesse» ripeté il padre, e chiudendo gli occhi **dimostrò di accettare [129]** l’opinione della sorella sull’impossibilità di questa ipotesi, «allora forse sarebbe possibile un’intesa. Ma così...»
«**Via deve andare [130]**» gridò la sorella, «questo è l’unico mezzo, babbo.⁸⁶

Questo paragrafo mostra in maniera ancora più chiara la problematica che deriva dal terzo genere tedesco: nella versione italiana non vediamo alcuna differenza di “trattamento” linguistico da parte del padre e della sorella, mentre il tedesco è precisissimo. Il padre dice: «*Wenn er uns verstünde*» [128], mentre Grete esclama «*Weg muß es*» [130]. La disumanizzazione di Gregor da parte di Grete, la

⁸⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 65-66.

⁸⁶ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 174-175.

consapevolezza, da parte della sorella, della “regressione” di Gregor non traspare minimamente dal dialogo italiano.

All’evidenziazione [129] Paoli rende abilmente l’espressione «*etwas in sich aufnehmen*» come «dimostrare di accettare»: il verbo indica il fatto che il padre riflette per “fare sua”, per “assimilare” le parole della figlia.

Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.⁸⁷

La mela marcita nella sua schiena e la parte infiammata intorno, tutta coperta di **un sottile strato di polvere [131]**, la sentiva appena. Alla sua famiglia ripensava con commozione ed amore. La sua convinzione sul fatto che doveva scomparire, **[132]** era forse ancora più decisa di quella della sorella. Egli rimase in questo stato di meditazione vuota e tranquilla sinché l’orologio della torre non scoccò le tre di notte. **Visse [133]** ancora **tutto il tempo che il cielo mise a rischiararsi [134]** fuori della finestra, poi il suo capo senza volere si chinò, e debolmente **gli sfuggì [135]** dalle narici il suo ultimo respiro.⁸⁸

Siamo giunti al paragrafo in cui il protagonista del racconto muore: nella prima frase [131], parlando della polvere rimasta addosso a Gregor, Paoli sostituisce senza motivo l’aggettivo piuttosto “freddo” «sottile» al tedesco molto più ambiguo e grottesco «*weich*» (“morbido”). È interessante notare come, nella versione italiana il lettore abbia davanti una semplice valutazione di spessore, mentre il lettore tedesco venga come “spinto” a immaginare un contatto con la polvere che avvolge Gregor Samsa. All’evidenziazione successiva [132] vediamo di nuovo una virgola tra soggetto e verbo.

Nella frase suggestiva in cui Kafka fa morire il suo protagonista [133], uno degli elementi più interessanti è la traduzione del verbo «*erleben*», che ha il significato di

⁸⁷ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 67-68.

⁸⁸ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 179-180.

«vivere» ma in senso transitivo (tanto che il sostantivo derivato *Erlebnis* significa “vissuto” ma anche “esperienza”). È quindi il “vivere qualcosa”, il fatto di “avere la percezione” di qualcosa con tutti i mezzi che un corpo vivo ha. Tuttavia Paoli rende il verbo in maniera ambigua: la frase italiana sembra indicare un verbo intransitivo («visse») seguito da un complemento di tempo continuato senza la preposizione “per”. Meno naturale appare l’interpretazione di «vivere» come verbo transitivo. Nella stessa frase [134], l’immagine che Kafka crea per descrivere l’ultimo “vissuto” di Gregor Samsa è molto suggestiva: «*Der Anfang des allgemeinen Hellerwerdens*», dove l’aggettivo *allgemein* dà una nota di atroce normalità alla fine di un’esistenza assalita, un mattino, da una sorte grottesca. Nonostante le grandi difficoltà nel rendere la frase, e soprattutto l’infinito sostantivato *das Hellerwerden* (formato da *heller*, comparativo di maggioranza di *hell*, “chiaro” e da *werden*, “diventare”), Paoli traduce con «tutto il tempo che il cielo mise a rischiararsi», chiarificando la frase, introducendo nella narrazione un oggetto assente nel prototesto, «il cielo», ed eliminando il sibillino ma molto suggestivo «*Anfang*». In molte delle interpretazioni che abbiamo esaminato nei capitoli precedenti, la morte dell’insetto ha un valore catartico e liberatorio: il giorno nasce su Gregor che muore.

Questa breve frase, che precede la morte di Gregor, in realtà ha un significato più grande e, a mio parere, richiederebbe una traduzione attentissima: «*das allgemeine Hellerwerden*» è “l’illuminarsi di ogni cosa”, “la luce su ogni cosa”, e Gregor vive soltanto «*den Anfang*», l’inizio. Senza contare che questa luce si trova «*draußen vor dem Fenster*», non da lui, non dentro la sua stanza. La frase di Kafka riassume la fine di *Die Verwandlung*. La luce, per la famiglia Samsa, non è ancora arrivata, Gregor non la vedrà mai, non vedrà mai la sorella “tendere il suo giovane corpo”, non vedrà mai i genitori pensare con speranza al futuro, al loro futuro e al futuro della figlia Grete. Per Gregor sta per arrivare la fine, ma in realtà, lui ha visto (o vissuto) soltanto l’inizio della luce.

Nell’ultima frase del paragrafo [135], la traduzione italiana risente della scelta di rendere il verbo tedesco «*hervorströmen*» (letteralmente “fluire, riversarsi all’esterno, sgorgare”) con «sfuggire» seguito dal complemento di termine «gli», la quale dà un’idea di rapidità e involontarietà che rende la frase meno suggestiva.

Dopo la morte di Gregor, la prima ad accorgersene è la donna di servizio:

Als sie bald den wahren Sachverhalt erkannte, machte sie große Augen, piffte vor sich hin, hielt sich aber nicht lange auf, sondern riß die Tür des Schlafzimmers auf und rief mit lauter Stimme in das Dunkel hinein: »Sehen Sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt!«

Das Ehepaar Samsa saß im Ehebett aufrecht da und hatte zu tun, den Schrecken über die Bedienerin zu verwinden, ehe es dazu kam, ihre Meldung aufzufassen. Dann aber stiegen Herr und Frau Samsa, jeder auf seiner Seite, eiligst aus dem Bett, Herr Samsa warf die Decke über seine Schultern, Frau Samsa kam nur im Nachthemd hervor; so traten sie in Gregors Zimmer. Inzwischen hatte sich auch die Tür des Wohnzimmers geöffnet, in dem Grete seit dem Einzug der Zimmerherren schlief; sie war völlig angezogen, als hätte sie gar nicht geschlafen, auch ihr bleiches Gesicht schien das zu beweisen.⁸⁹

Appena riconobbe il vero stato delle cose, spalancò gli occhi, fischiò, ma non si trattenne a lungo, anzi **aprì con uno strappo la porta [136]** della camera da letto e gridò a voce alta nel buio: «Guardate un po', è crepato; eccolo là, è veramente crepato!»

I due vecchi [137] s'erano messi a sedere sul letto matrimoniale ed ebbero da superare lo spavento provocato dalla serva prima di rendersi conto della notizia. Poi **tutti e due [138]**, ciascuno dalla sua parte, scesero in furia dal letto: **[139]** il signor Samsa si gettò la coperta sopra le spalle, la signora venne avanti in camicia da notte **e [140]** così entrarono nella stanza di Gregor. Nel frattempo s'era aperta anche **la porta della stanza in cui Grete dormiva da quando erano venuti i pensionanti; [141]** era già vestita come se non avesse dormito **punto [142]**, e anche la sua faccia pallida sembrava confermarlo.⁹⁰

Abbiamo visto come Paoli abbia già tradotto il verbo separabile «*aufreißen*» con «aprire con uno strappo» [136].

Del tutto immotivata, però, è la decisione di tradurre «*Das Ehepaar Samsa*» con «I due vecchi» [137], tanto più dopo la trasformazione che, in particolare, ha subito il personaggio del padre. Inoltre Rodolfo Paoli omette di rendere la ripetizione dell'elemento «*Ehe-*» in «*Ehepaar*» e «*Ehebett*». Gregor è appena morto, e per la prima volta Kafka chiama in questo modo i genitori, che in precedenza sono semplicemente stati «*der Vater*» e «*die Mutter*». Allo stesso modo, nella frase successiva [138], Paoli traduce «*Herr und Frau Samsa*» con «tutti e due», lasciando le apposizioni «signore» e «signora» solo dopo i due punti [139], che sostituiscono la semplice virgola del testo originale. Altre modifiche riguardanti la punteggiatura si notano alle evidenziazioni [140] e [141]: nella prima Paoli elimina del tutto l'ennesimo

⁸⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 68-69.

⁹⁰ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 181-182.

punto e virgola seguito da «so», per aggiungere una coordinata con «e così». Anche nella seconda, il punto e virgola del testo tedesco viene trasformato in due punti. Inoltre Kafka specifica bene che la stanza in cui Grete dorme è «*das Wohnzimmer*», il che è impossibile da comprendere nella versione di Paoli.

Da notare, infine, il toscanismo «come se non avesse dormito punto» [142] utilizzato da Paoli nel senso di “affatto” per tradurre «*als hätte sie gar nicht geschlafen*».

Die Bedienerin stand lächelnd in der Tür, als habe sie der Familie ein großes Glück zu melden, werde es aber nur dann tun, wenn sie gründlich ausgefragt werde. Die fast aufrechte kleine Straußfeder auf ihrem Hut, über die sich Herr Samsa schon während ihrer ganzen Dienstzeit ärgerte, schwankte leicht nach allen Richtungen. »Also was wollen Sie eigentlich?« fragte Frau Samsa, vor welcher die Bedienerin noch am meisten Respekt hatte. »Ja«, antwortete die Bedienerin und konnte vor freundlichem Lachen nicht gleich weiter reden, »also darüber, wie das Zeug von nebenan weggeschafft werden soll, müssen Sie sich keine Sorge machen. Es ist schon in Ordnung.«⁹¹

La serva stava sorridendo sulla porta come se avesse da annunciare alla famiglia **una gran buona notizia [143]**, ma l'avrebbe data soltanto se fosse stata interrogata a fondo. La piccola penna di struzzo quasi dritta sul suo cappello, per cui il signor Samsa si era già arrabbiato durante il suo servizio, oscillava leggera in ogni direzione. «Ma cosa vuole dunque?» domandò la signora Samsa, di cui la serva aveva **ancora maggior rispetto che degli altri [144]**. «Già» rispose la serva con una risatina amichevole che le impedì di continuare subito, «dunque, per quel che riguarda la maniera di portare via **quell'affare là [145]**, non c'è bisogno che si preoccupino. È già tutto fatto».⁹²

In questo paragrafo, in cui la donna di servizio comunica ai Samsa di aver rimosso il corpo di Gregor, si ripresenta il problema di traduzione costituito dal sostantivo «*Glück*» [143]: in questo caso Paoli rinuncia tanto a «felicità» quanto a «fortuna» e chiarifica il testo traducendo «*als habe sie der Familie ein großes Glück zu melden*» con «come se avesse da annunciare alla famiglia una gran buona notizia». All'evidenziazione successiva [144], Paoli altera il significato della frase originale tedesca traducendo «*vor welcher die Bedienerin noch am meisten Respekt hatte*» con «di cui la serva aveva ancora maggior rispetto che degli altri»: l'avverbio

⁹¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 71.

⁹² KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 188-189.

«ancora» e l'introduzione del termine di paragone inserisce nella versione italiana un confronto che nel testo tedesco non è altrettanto palese.

Un ultimo aspetto molto interessante è l'espressione «*das Zeug von nebenan*» con cui la donna di servizio chiama Gregor [145]: Paoli sceglie di renderla con «quell'affare là». È evidente l'intento di Kafka, scegliendo il sostantivo «*Zeug*», con significato collettivo di “robaccia, ciarpame, roba” ma anche “stupidaggini, sciocchezze”, di mettere in rilievo l'atteggiamento sprezzante della donna, tanto più di fronte ai genitori. Pertanto la scelta di «affare» da parte di Paoli appare coerente, pur nel registro sempre piuttosto elevato e letterario della sua traduzione. Dal punto di vista delle interpretazioni psicoanalitiche, economiche o etiche il passo è importante: per le prime Gregor è ormai un oggetto (neutro) privo di vita, per le seconde è un «affare» inservibile, per le terze la morte corona il suo fallimento esistenziale.

Dann verließen alle drei gemeinschaftlich die Wohnung, was sie schon seit Monaten nicht getan hatten, und fuhren mit der Elektrischen ins Freie vor die Stadt. Der Wagen, in dem sie allein saßen, war ganz von warmer Sonne durchschienen. Sie besprachen, bequem auf ihren Sitzen zurückgelehnt, die Aussichten für die Zukunft, und es fand sich, daß diese bei näherer Betrachtung durchaus nicht schlecht waren, denn aller drei Anstellungen waren, worüber sie einander eigentlich noch gar nicht ausgefragt hatten, überaus günstig und besonders für später vielversprechend. Die größte augenblickliche Besserung der Lage mußte sich natürlich leicht durch einen Wohnungswechsel ergeben; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesuchte war. Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit trotz aller Plage, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war. Stiller werdend und fast unbewußt durch Blicke sich verständigend, dachten sie daran, daß es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu suchen. Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.⁹³

Poi lasciarono tutt'e tre insieme la casa **–** **ciò [146]** che non **avevano fatto [147]** già da mesi **–** **[148]** e andarono col tram **fuori di città nell'aperta campagna [149]**. La vettura in cui si trovarono soli, **[150]** era tutta attraversata da caldi raggi di sole. Comodamente appoggiati, esaminarono le possibilità per l'avvenire, le quali a un esame più accurato non si mostravano **punto [151]** cattive perché tutt'e tre i loro impieghi **–** e di questo non avevano mai **parlato insieme [152] – [153]** erano veramente buoni e promettevano molto, specialmente per il futuro. Il vantaggio per il momento maggiore della situazione sarebbe facilmente venuto da uno **sgombero [154]**: volevano ora prendere un'abitazione più piccola e meno cara, ma meglio situata e più pratica dell'attuale, che era stata scelta da Gregor. Mentre conversavano così fra di loro, quasi nello stesso momento il signore e la signora Samsa, guardando la loro figlia, **che si animava sempre più [155]**, si accorsero che negli ultimi tempi, nonostante tutte le **preoccupazioni [156]** che avevano fatto impallidire le sue guance, essa **era diventata una bella e florida ragazza [157]**. Divenuti sempre più silenziosi e comprendendosi quasi inconsciamente a occhiate, essi pensavano che sarebbe stato tempo **fra poco [158]** di cercare per lei un bravo marito. E fu per loro come una conferma ai nuovi sogni e alle loro buone **speranze [159]**, quando alla fine del viaggio la figlia si levò per prima in piedi, **stirando [160]** il suo giovane corpo.⁹⁴

Questo paragrafo rappresenta la parte conclusiva del racconto: come possiamo vedere alle evidenziazioni [148] e [153], Paoli aggiunge due incisi tra trattini che nel testo originale sono delimitati da semplici virgole. Sempre per quanto riguarda la punteggiatura, all'evidenziazione [150] vediamo di nuovo una virgola tra soggetto e

⁹³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 72-73.

⁹⁴ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 191-193.

verbo, probabile residuo dell'inciso in cui, nell'originale, si trova la proposizione secondaria relativa.

All'interno del primo [146] inciso è curiosa la resa di «*was*» con il deittico «ciò» anziché con “cosa”, inoltre da notare come il *Plusquamperfekt* tedesco, che potrebbe essere benissimo reso in italiano con un semplice imperfetto, dato il contesto di un racconto narrato al passato, venga tradotto pedissequamente con un trapassato prossimo, il che ha un effetto piuttosto straniante per il lettore odierno.

Inconsueta, alla frase successiva [149], è anche l'espressione «fuori di città», che nell'uso odierno ha eliminato la preposizione. Va notato anche che «in aperta campagna» rappresenta una chiarificazione rispetto a «*ins Freie*» (si fa anche abbastanza fatica a immaginare un tram che possa condurre fino in aperta campagna). L'espressione tedesca indica un luogo all'aria aperta, anche in virtù dell'atmosfera di oppressione che ha regnato per tutto il racconto.

All'evidenziazione [151] appare di nuovo il tipico toscanismo “esotizzante” «punto cattive» nel senso di “affatto cattive” per tradurre l'espressione «*durchaus nicht schlecht*». Nell'inciso successivo [152], Paoli chiarifica il verbo nell'espressione «*worüber sie einander eigentlich noch gar nicht ausgefragt hatten*» rendendola con «e di questo non avevano mai parlato insieme»: il verbo tedesco transitivo *ausfragen* ha una connotazione molto più forte di “parlare”, tanto da assumere anche il significato di “fare il terzo grado” o “tempestare di domande”.

Successivamente vorrei far notare la resa corretta ma inusuale «sgombero» per rendere «*Wohnungswechsel*» in luogo del più attuale “trasloco” [154]. Piuttosto curiosa è anche la traduzione di «*immer lebhafter werdend*», riferito a Grete [155], con «che si animava sempre più». L'aggettivo tedesco fa leva sul contrasto tra la tetra situazione domestica e il momento di “liberazione” che i personaggi si trovano a vivere dopo la scomparsa di Gregor: il verbo “animare”, tuttavia, rischia per il lettore odierno di innescare associazioni mentali non del tutto rispondenti al contesto, anche per la “contaminazione” data dall'accezione del verbo nel senso di “accalorarsi”. È interessante notare invece come Paoli qui utilizzi il verbo “animarsi” nella sua versione più letteraria, vale a dire nel senso di “farsi animo, rincuorarsi”.

L'evidenziazione [156] mostra una situazione interessante tanto per la resa di Paoli quanto per il testo originale. Infatti, la frase che troviamo nella presunta seconda

edizione Kurt Wolff Verlag del 1917(/18) recita: «*Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit trotz aller Pflege, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war*».

Abbiamo già spiegato estesamente il problema del probabile mancato coinvolgimento di Franz Kafka nella revisione del testo per questa seconda edizione, che tuttavia potrebbe essere finita nelle mani di Rodolfo Paoli. In realtà, la resa del traduttore fiorentino con «preoccupazioni» sembra avvicinarsi molto più alla prima edizione, dato che «*Plage*» ha il significato di “tormento, angoscia” mentre «*Pflege*» indica “cura, assistenza” (nei confronti del fratello, si intende). Tutto questo non fa che alimentare il mistero sull’edizione e sul testo che Paoli abbia preso come base della sua traduzione per Vallecchi.

Subito dopo, Paoli normalizza di nuovo il verbo nella frase «*wie sie [...] zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war*» traducendola con «essa era diventata una bella e florida ragazza». Un elemento importante è dato dal fatto che il traduttore appiattisce il significato di “*aufblühen*” trasformandolo in “diventare”, ma recupera l’elemento “floreale” del verbo traducendo l’aggettivo «*üppig*» (“rigoglioso, abbondante” ma anche “formoso, prosperoso” in riferimento soprattutto al corpo femminile) con «florida».

All’evidenziazione [158], il traduttore aggiunge un «fra poco» non necessario, probabilmente per rendere a dovere la forma tedesca «*daß es nun Zeit sein werde*». Alla frase successiva, Paoli “edulcora” e altera l’espressione tedesca «*gute Absichten*» (“buone intenzioni”) trasformandolo in «buone speranze», che dà un’enfasi più trasognata e idealista rispetto al testo kafkiano.

Infine, è molto curiosa la scelta di Paoli di tradurre il verbo tedesco «*dehnen*» (“allungare, tendere” ma anche “estendere”), qui usato transitivamente, con «stirare», proprio nell’ultima frase del racconto. Il problema del lettore, in questo caso, sta nel fatto che, in riferimento al corpo umano, il verbo ha un’accezione eccessivamente familiare (in nettissimo contrasto con il registro letterario che la versione di Paoli ha mantenuto finora).

5.5. Il percorso della traduzione

La traduzione di Rodolfo Paoli, pur essendo la più antica di *Die Verwandlung*, è a tutt'oggi la più diffusa, anche grazie all'acquisto dei diritti, negli anni Quaranta, da parte di Mondadori, che pubblicherà l'*opera omnia* di Franz Kafka. La versione di Paoli, in realtà, nell'edizione Mondadori, curata da Ervino Pocar, viene rivista eliminando le asprezze, i toscanismi e, seppure in maniera limitata, rinnovando la lingua.

Die Verwandlung non vedrà limitazioni alle traduzioni, perché considerata fuori diritti: la legge n. 774 del 1931, infatti, renderà non soggette a diritti d'autore le opere pubblicate prima del 1 agosto 1921 (la prima edizione di *Die Verwandlung* risale al 1915). Grazie alla consultazione dei materiali custoditi dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, sono riuscito a reperire una lettera dell'avvocato Marrubini, indirizzata al presidente Arnoldo Mondadori in data 10 ottobre 1945, che chiarisce la posizione relativa ai diritti di due dei più importanti autori da acquisire dell'epoca. Nella lettera si legge:

In base alla richiesta del dott. Federico Gentile della Casa Sansoni e come d'accordo con te, ho studiato dal punto di vista del diritto di traduzione la posizione delle opere del Kafka e dell'*Ulysses* di Joyce. La conclusione del mio studio è questa: le opere del Kafka (autore cecoslovacco e quindi appartenente a uno Stato aderente all'Unione Internazionale di Berna) pubblicate anteriormente al 1 agosto 1921 sono di pubblico dominio; quelle pubblicate posteriormente a tale data e, soprattutto quelle postume pubblicate a cura di Max Brod, sono tutelate. (per la legge n. 774 del 12 giugno 1931).⁹⁵

La traduzione di Rodolfo Paoli per Vallecchi del 1934 tornerà a essere pubblicata nelle numerose edizioni Mondadori che, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, si propone di tradurre l'*opera omnia* dello scrittore boemo. La grande casa editrice milanese affida a Ervino Pocar la curatela dei volumi: la traduzione italiana di *Die Verwandlung* verrà acquistata e rivista, sempre dallo stesso Paoli. È suggestivo

⁹⁵ Lettera dell'avvocato Marrubini ad Arnoldo Mondadori, 10 ottobre 1945. Archivi Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

constatare come, oltre alle normalissime revisioni atte a “svecchiare” la traduzione, nell’edizione Mondadori si torni all’italianizzazione dei nomi propri: nella *Metamorfosi* di Mondadori Gregor diviene «Gregorio» e Grete addirittura «Rita». Si assiste inoltre all’eliminazione di buona parte dei toscanismi. Il problema «*Strassenbahn-Strassenlampen*» sopravvivrà alla revisione, per essere risolto soltanto negli anni Sessanta. Ad oggi, le edizioni Mondadori dei racconti di Kafka sono le più vendute in Italia. Curioso che la traduzione più letta di *Die Verwandlung*, anche nell’edizione del 2016, non sia altro che la revisione, effettuata negli anni Cinquanta, di una traduzione del 1934.⁹⁶

⁹⁶ FRANZ KAFKA, *Descrizione di una battaglia e altri racconti*, Mondadori, Milano 1960: una nuova edizione dal medesimo titolo esce dieci anni dopo, nel 1970, sempre per la casa editrice milanese; -, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1991; *La metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milano 1994; l’edizione nella collana Oscar è del 2006, segue una nuova edizione nel 2014; l’ultima edizione Mondadori, a oggi, è *La metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milano 2016.

6

La *Metamorfosi* di Frassinelli (1935)

6.1. Carlo Frassinelli stampatore e l'amicizia con Franco Antonicelli

Carlo Frassinelli nasce il 10 dicembre 1896 ad Alessandria d'Egitto: non sappiamo chi sia il padre, mentre la madre è Vittoria Frassinelli, di origini venete. In Egitto frequenta la scuola italiana e, crescendo, decide di diventare tipografo. Nel 1913 si trasferisce a Torino e si barcamena tra vari lavori finché non viene assunto come operaio dalla Nebiolo, azienda che produce caratteri da stampa e macchine tipografiche. Poco tempo dopo viene assunto dalla tipografia «L'Impronta» di Terenzio Grandi. In questi anni Frassinelli rimane affascinato dal movimento futurista. Nel 1924 decide di aprire una propria tipografia.

Nel 1929, a Roma, al I Congresso dell'artigianato, Frassinelli afferma che, a suo parere, «la stampa bella ha di per sé stessa un importante potere morale e psicologico [...] essa non è semplicemente un mestiere od un commercio, ma uno strumento meraviglioso di educazione, elevazione ed espansione».¹ Tra i tanti raffinatissimi lavori grafici di Frassinelli, nel 1931 costituisce la ditta Carlo Frassinelli Editore. Il primo libro pubblicato dalla nuova casa editrice, l'anno seguente, è *L'armata a cavallo* di Isaak E. Babel', tradotta dal russista e critico letterario Renato Poggioli (1907-1963).² Si tratta del primo titolo di una delle collane più famose della storia editoriale italiana del Novecento, la «Biblioteca europea», che alla fine pubblicherà appena nove titoli, ma darà un contributo essenziale alla diffusione della letteratura europea in Italia.³ Come era accaduto per «La Voce» di Prezzolini e Papini, anche la casa editrice Frassinelli si propone un rinnovamento della cultura

¹ ANGELO D'ORSI, *Frassinelli, Carlo*, Dizionario biografico degli italiani, Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-frassinelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-frassinelli_(Dizionario-Biografico)), ultimo accesso 12 ottobre 2019.

² ISAAK E. BABEL', *L'armata a cavallo*, Frassinelli, Torino 1932.

³ Al romanzo di Babel' seguirà *Moby Dick* di Herman Melville, tradotto da Cesare Pavese, che firmerà anche le versioni italiane di *Riso Nero* di Sherwood Anderson e *Dedalus* di James Joyce. Gli altri volumi sono *La luna dei Caraibi e altri drammi marini* e *L'imperatore Jones* di Eugene Gladstone O'Neill (tradotti da Ada Prospero), *Il processo* (tradotto da Alberto Spaini) e *Il messaggio dell'imperatore* di Franz Kafka, *Il principe Otto* di Robert Louis Stevenson (tradotto da Enzo G. Giachino) e *Le avventure di Huck Finn* di Mark Twain (tradotto da Luigi Bertì).

italiana, mediante il dialogo con gli intellettuali stranieri. Un altro grandissimo merito di Frassinelli è quello di portare in Italia, nel 1933 (insieme all'editore fiorentino Nerbini, con cui si creerà una controversia legale), i primi album delle *Avventure di Topolino (Mickey Mouse)*. La pubblicazione è «a cura di Antony», pseudonimo sotto il quale si nasconde Franco Antonicelli, intellettuale antifascista vicino alle più importanti figure della cultura torinese, tra cui Leone Ginzburg, Cesare Pavese, e Norberto Bobbio.

Nato a Voghera il 15 novembre 1902 da Donato Antonicelli, ufficiale dell'esercito, e Maria Balladore, donna di lontane origini aristocratiche, Antonicelli trascorre la prima infanzia in Puglia per poi trasferirsi a Torino nel 1908. Compie i suoi studi e si laurea in Lettere. È la Torino di Piero Gobetti, Giulio Einaudi e Antonio Gramsci, ma Franco Antonicelli assiste in maniera un po' passiva alle discussioni, mentre lavora come insegnante al liceo "Massimo D'Azeglio". La coscienza politica di Antonicelli si manifesta a pieno quando, insieme a Ludovico Geymonat, Umberto Cosmo e Massimo Mila, firma una lettera di solidarietà a Benedetto Croce per l'attacco ricevuto in Senato da Mussolini perché contrario alla ratifica del Concordato. La lettera viene vista come una vera e propria sfida al regime. Il 31 maggio 1929, quindi, Franco Antonicelli viene arrestato e incarcerato per un mese. Ormai bollato come antifascista, Antonicelli è costretto a lasciare l'insegnamento a scuola, e deve accontentarsi di quello privato (fa da precettore a Giovanni Agnelli). Di questi anni è la seconda laurea, in Giurisprudenza (sogna la carriera diplomatica) e soprattutto l'inizio della collaborazione con Carlo Frassinelli, che gli chiede di dirigere la «Biblioteca europea».

In realtà, Franco Antonicelli arriva all'editoria un po' per caso. Nel saggio che accompagna la nuova edizione del *Processo*, edita da Quodlibet, Michele Sisto fornisce molte preziose informazioni sul contatto tra Franco Antonicelli e Franz Kafka. Il direttore di collana non aveva letto nulla dell'autore boemo, eccetto i racconti brevi tradotti sulla rivista "Il Convegno". Inoltre, sembra seguire gli articoli di Enrico Rocca dedicati allo scrittore praghese. Prova ne è, secondo Sisto, il fatto che, per pubblicizzare l'uscita del *Processo* e di *Dedalus* di James Joyce, Antonicelli citi e parafrasi proprio le parole del goriziano.⁴ Tuttavia, il contributo più articolato e

⁴ Cfr. MICHELE SISTO, «Cose dell'altro mondo». *Leggere e tradurre Kafka nell'Italia del 1933*, in: FRANZ KAFKA, *Il processo*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 327-328.

originale (e sicuramente meno improvvisato) di Franco Antonicelli su Franz Kafka arriva solo una quindicina d'anni dopo, e viene pubblicato su "La Nuova Stampa" il 27 gennaio 1949 con il titolo *Quando Kafka incontrò D'Annunzio*.

L'articolo riprende l'episodio che spinse Kafka a scrivere l'articolo *Die Aeroplane in Brescia* per la rivista "Bohemia". Lo scrittore, insieme a Max Brod e al fratello, sono in vacanza in Italia e assistono a una manifestazione al circuito aviatorio di Brescia. Ma ecco come Antonicelli interpreta l'evento:

Nel settembre del 1909, quarant'anni fa, Otto, Max e Franz, tre amici, arrivarono a Brescia per il famoso circuito aviatorio che, insieme con tutte le altre incipienti e ahimè così rapide meraviglie del cielo, riempì le cronache di quell'anno di esaltazione e di presagi. Max era il romanziere Brod, Otto suo fratello, e Franz lo sconosciuto dal nome d'uccello, Kafka. [...]

Il sole è implacabile. Kafka si volta a guardare le tribune: l'alta nobiltà italiana, le belle dame parigine, migliaia di persone strizzano un occhio verso la grande pianura abbagliata dal sole. Kafka scruta attentamente le donne e le loro foggie. Egli ha uno spirito di osservazione minuzioso e ironico [...]

(Gabriele D'Annunzio scriverà di lì a poco nel *Forse che sì forse che no* che «le loro teste, coperte dai larghi cappelli, sorgevano su i lunghi foderi dei corpi come su i lunghi colli della bestia di Lerna», ma Kafka ricorderà più affettuosamente i loro visi «velati all'asiatica, immersi nella penombra»). [...]

Ed ecco Kafka si volta e vede un uomo «piccolo e debole saltellare con aria timida davanti al conte Oldofredi, una personalità del comitato»: gli ricorda l'albergatore di quella notte roteante a quel modo in mille complimentose evoluzioni. Kafka fissa su di lui il suo sguardo d'un blu di acciaio: l'omino è D'Annunzio. Il poeta, lo scrittore, l'oratore, l'amante d'innumeri belle donne, il padrone reale o l'immaginario di tante mirabili sontuosità.⁵

In poche righe, Antonicelli crea una contrapposizione tra due personaggi diametralmente opposti: il grande Gabriele D'Annunzio e lo sconosciuto Franz Kafka.

⁵ FRANCO ANTONICELLI, *Quando Kafka incontrò D'Annunzio*, "La Nuova Stampa" 27 gennaio 1949, citato in: FRANCO ANTONICELLI, *Scritti letterari 1934-1974*, Giardini, Pisa 1985, pp. 67-69.

Lo sguardo di Kafka percepisce questa distanza, pubblica e umana. Ma ecco come conclude Antonicelli:

Kafka è nulla di tutto questo. E soltanto, da un anno, l'impiegato di una società di assicurazioni operaie contro gl'infortuni per il Regno di Boemia.

Ha lasciato da pochi giorni i corridoi deserti e sonori del suo ufficio, le carte e i funzionari tra cui si muove così pietosamente maldestro e insoddisfatto.

Ha lasciato il magazzino paterno e la cameretta nella casa di Praga, dove la sua infanzia è trascorsa solitaria e diffidente, e sua madre, una Lövy, colta e sensitiva, che gioca a carte la sera col padre, un vero Kafka, pratico e gigantesco: una casa malinconica, dove pesa su lui un malinteso e una spiegazione impossibile.⁶

Antonicelli sottolinea la grande differenza tra i due: da una parte il grande D'Annunzio, dall'altra Franz Kafka. Ma chi è Franz Kafka? Nessuno. Persino il padre, un commerciante, è «gigantesco», è un «vero Kafka». Segue, in un continuo e apparentemente impietoso, una delle descrizioni più profonde ed efficaci della figura dello scrittore boemo. Una figura del futuro, un futuro contro il grigio e minaccioso passato:

Egli è un bel giovane sottile ed elegante, dai capelli d'ebano, il viso enigmatico, egiziano, gli occhi spalancati e profondi, la bocca testarda, il riso inquietante: eppure non ha conosciuto fin allora che poche donne, una precettrice francese in adolescenza e una volgare Hansi. E i suoi rapporti con le donne saranno sempre difficili e preoccupati. Neppure nella sua vita di fantasia le donne avranno un posto importante, uno sguardo che le vesta lussuosamente, un sospiro che fortemente le desideri o le rimpianga: neppure una gran dama, ma donne dall'umile nome, e Leni e Frida e Pepi cameriere e ragazze di cucina. Anche gli uomini saranno per lui personaggi disadorni ed esteriormente opachi, talora innominati, talora col nome di una sola lettera, uno strano, cupo, sibillino K., come la sigla d'un grave, indecifrabile destino: o anche vicini all'essenza bestiale,

⁶ Ibidem.

già bestie un tempo come il cavallo Bucefalo che diventa nei secoli avvocato, o stravolto in una repugnante metamorfosi, come Gregorio Samsa. Nessun uomo, prima che Kafka lo voglia, si troverà un mattino cambiato in verme.

Il giovane Franz non ha scritto ancora nulla, pubblicato quasi nulla [...] Egli dubita persino di essere uno scrittore. Eppure sente «un mondo immenso» nella sua testa. Un mondo di angoscia, di speranza, di inquieta ma ostinata ricerca, d'insoddisfatta giustizia e d'insoddisfatta conoscenza, un mondo assurdo come una favola, ma reale e logico come ogni cosa profondamente poetica, e religioso come ogni aspettazione.

Quel mondo, nuovo e sconcertante, stava per comparire: di lì a vent'anni avrebbe abbattuto il saziato, carnale mondo nel quale l'uomo e il poeta D'Annunzio saltellava come in quel momento, ora schiavo ora despota.

E già forse erano palpabili in quel giorno di settembre «le prime rughe che cominciavano a disegnarsi sulla fronte liscia e puerile di lui».⁷

Per Antonicelli, Kafka è una figura di rottura netta con tutto ciò che D'Annunzio rappresenta. L'unico elemento vagamente religioso è l'«aspettazione», cioè la speranza. La speranza in un mondo moderno che Kafka, con estrema umiltà ed enorme riserbo, rappresenta. Non a caso Antonicelli conclude il suo articolo con una citazione tratta dalla traduzione di Anita Rho del frammento kafkiano *Erstes Leid* (*Primo dolore*): la novità che Kafka porta è l'antitesi al dannunzianesimo e a tutto ciò che questo porta con sé.

La collaborazione tra Franco Antonicelli e Carlo Frassinelli non dura molto: nel 1935, a causa di disparità di vedute inerenti alla casa editrice e dell'arresto di Antonicelli da parte dei fascisti, che lo costringerà a tre anni di confino in Campania. Scontata la condanna, nel 1942 aprirà una sua casa editrice, la Francesco De Silva Editrice, la quale rappresenterà una sorta di continuazione della «Biblioteca europea» Frassinelli e avrà il merito di pubblicare per prima, nel 1947, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, opera rifiutata in precedenza anche da Giulio Einaudi. Due anni dopo, nel 1949, la Francesco De Silva chiude.

⁷ Ivi, pp. 69-70.

Franco Antonicelli continua a scrivere per giornali e riviste antifasciste e si dà alla politica. Militerà nel Partito Liberale, nel Partito Repubblicano e infine nel Partito Comunista. Muore a Torino il 6 novembre 1974.

6.2. La traduttrice

In uscita un anno dopo la prima traduzione italiana in assoluto di *Der Proceß*, Franco Antonicelli affida la traduzione di *Die Verwandlung* ad Anita Rho, che negli anni Quaranta sarebbe stata sua stretta collaboratrice anche nella casa editrice De Silva, da lui stesso fondata.

Anita Rho nasce a Venezia nel 1906, figlia di un generale medico della Marina e di Silvia Allason, sorella della germanista e prolifica traduttrice Barbara Allason (1877-1968), autrice delle versioni italiane di molte opere di Goethe, Schiller, Hoffmann, Schnitzler e Hebbel (solo per citarne alcuni). Tra il 1919 e il 1922, quando il padre Filippo diviene membro della Commissione internazionale sul Danubio, vive a Budapest e Bratislava, dove perfeziona la conoscenza e la pratica della lingua tedesca. Forse in contrasto con la figura del padre, militare e fascista, nel 1931 Anita si trasferisce a Torino dalla zia Barbara. Sono gli anni in cui Franco Antonicelli inizia la sua collaborazione con Carlo Frassinelli alla direzione della collana «Biblioteca europea». Come abbiamo visto, nel 1933 Frassinelli pubblica la traduzione di Alberto Spaini di *Der Proceß*, mentre i racconti vengono affidati proprio ad Anita Rho, che diverrà una stretta collaboratrice di Antonicelli, in molte delle sue imprese editoriali. Va detto che la casa di Barbara Allason diviene un centro di raduno per gli intellettuali antifascisti torinesi, al punto tale che nel marzo 1934 zia e nipote vengono arrestate.

Intanto Antonicelli pensa ad Anita Rho non soltanto per la traduzione della raccolta di racconti di Franz Kafka in programma per Frassinelli, che si intitolerà *Il messaggio dell'imperatore*, ma anche per la prefazione.

La carriera di traduttrice di Anita Rho era appena iniziata: tra il 1935 e il 1980 avrebbe firmato le versioni italiane di molte opere tra le più importanti della letteratura tedesca, contemporanea e non: dopo Kafka (di cui traduce anche *Das Schloß*, che

viene infine pubblicata da Mondadori⁸, *Brief an den Vater* per Il Saggiatore⁹ e parte dell'*Epistolario*, insieme a Ervino Pocar, sempre per Mondadori¹⁰), traduce *I Buddenbrook*, *La morte a Venezia*, *Tonio Kröger* e *Altezza Reale* di Thomas Mann per Einaudi¹¹, *I turbamenti del giovane Törless*, *L'uomo senza qualità* (in tre volumi), *Tre donne*, *I fanatici*, *Pagine postume pubblicate in vita* e *Incontri* di Robert Musil, tutti per Einaudi,¹² e infine *Wilhelm Meister – Gli anni dell'apprendistato* di Goethe per Adelphi insieme a Emilio Castellani.¹³

A titolo di curiosità aggiungerei che, nel 1939 e nel 1941, per Sperling & Kupfer, Anita Rho traduce anche *Tragedia del suo matrimonio* di Lev Tolstoj e *Galileo Galilei* dell'ungherese Zsolt Harsányi, basandosi su versioni tedesche dei due testi. Da ricordare anche la traduzione dal norvegese per Einaudi dei *Drammi* di Ibsen, del 1959.¹⁴

A partire dalla metà degli anni Sessanta, per problemi fisici e personali, Anita Rho è costretta a ridurre il ritmo di lavoro. Nel 1968 viene a mancare la zia Barbara Allason. La traduttrice di *Die Verwandlung* muore nel 1980 dopo una vita (spesso difficile¹⁵) dedicata alla traduzione: il suo ultimo lavoro viene infatti pubblicato da Einaudi proprio quell'anno.

⁸ FRANZ KAFKA, *Il castello*, Mondadori, Milano 1948.

⁹ FRANZ KAFKA, *Lettera al padre*, Il Saggiatore, Milano 1959. Poi in: FRANZ KAFKA, *Confessioni e immagini*, Mondadori, Milano 1960.

¹⁰ FRANZ KAFKA, *Epistolario*, Mondadori, Milano 1964.

¹¹ THOMAS MANN, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Einaudi, Torino 1952; -, *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino 1955; -, *Tonio Kröger*, Einaudi, Torino 1967; -, *Altezza reale*, Einaudi, Torino 1972.

¹² ROBERT MUSIL, *I turbamenti del giovane Törless*, Einaudi, Torino 1952; -, *L'uomo senza qualità. Volume primo*, Einaudi, Torino 1956; -, *L'uomo senza qualità. Volume secondo*, Einaudi, Torino 1958; -, *L'uomo senza qualità. Volume terzo*, Einaudi, Torino 1962; -, *Tre donne*, Einaudi, Torino 1960; -, *I fanatici. Dramma*, Einaudi, Torino 1962; -, *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino 1970; -, *Incontri. Due racconti*, Einaudi, Torino 1980.

¹³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 1976.

¹⁴ LEONE TOLSTOI, *Tragedia del suo matrimonio*, Sperling & Kupfer, Milano 1939; ZSOLT HARSÁNYI, *Galileo Galilei*, Sperling & Kupfer, Milano 1941; HENRIK IBSEN, *I drammi*, Einaudi, Torino 1959.

¹⁵ Le vicissitudini di Anita Rho con gli editori sono ben narrate dall'ottimo articolo di GIANFRANCO PETRILLO, *Zia Barbara e Anita*, <https://rivistatradurre.it/2012/11/zia-barbara-e-anita-2-e-fine-2/>, ultimo accesso 13 ottobre 2019.

6.3. La prefazione

Come abbiamo appena visto, anche nel caso dell'edizione Frassinelli, la «nota introduttiva» tocca alla traduttrice. Dei precedenti abbiamo già parlato: ad Anita Rho spetta l'onere di «presentare» Kafka ai lettori italiani, dopo l'introduzione di Alberto Spaini all'edizione Frassinelli del *Processo* e quella di Rodolfo Paoli alla prima edizione Vallecchi della *Metamorfosi*.

Un documento fondamentale per ricostruire la lettura offerta dall'edizione Frassinelli è costituito da una lettera inviata da Franco Antonicelli ad Anita Rho, datata 10 giugno 1935. Appena arrestato dai fascisti per la sua appartenenza al gruppo della rivista einaudiana «La Cultura» e per i suoi rapporti con Giustizia e Libertà, oltre che alla fine del rapporto di collaborazione con Carlo Frassinelli, Antonicelli scrive da Roma:

Cara e gentile Anita, non so se l'editore Le abbia comunicato il mio progetto e cioè che facesse magari Lei la prefazione in luogo mio. Avendo tradotto, può dire cose concrete e importanti sullo stile del testo. Quanto ai modi della fantasia del Kafka Lei poteva dire cose sagge, anche sui limiti di essa fantasia. Io avrei tentato questo esame: fino a che punto i temi di Kafka sono, nella loro scelta, bizzarri, e che senso ha questo insistere nella bizzarria.¹⁶

Impossibilitato per via della situazione, Antonicelli confida nella competenza della traduttrice, ma detta anche la linea su cui, a suo parere, debba muoversi la nota introduttiva. La lettera continua infatti:

Esistono simboli? Sì, anche se non sempre chiari. Ma premono sul racconto? Direi che ne sono soltanto una sottolineatura, o velatura: non ne costituiscono il saldo, né la ragion d'essere, né forse il punto di partenza. Permangono, sempre vivi e intensi, i valori narrativi.¹⁷

¹⁶ *Lettere di antifascisti dal carcere e dal confino, vol. II*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 29.

¹⁷ *Ibidem*.

Il motivo del contendere rimane sempre la visione di Kafka come autore simbolico, tanto in senso religioso quanto in senso psicoanalitico, che abbiamo già visto nell'edizione Vallecchi. In questo senso Antonicelli vuole distaccarsi dall'impostazione della casa editrice fiorentina, e del precedente traduttore Rodolfo Paoli:

I significati sparsi qua e là sono: idea della costruzione: «una volta che uno è un ponte, etc.»; la fedeltà al dovere, all'ideale (l'ufficiale della «colonia»). Ma poca cosa. Invece vivido il racconto. Che significato c'è in *Metamorfosi*? Nessuno. La ricerca dell'esoterismo in K. è dannoso. Le interpretazioni metafisiche, tipo Groethuysen, sono insignificanti e non valide. Resta, ripeto, il valore del racconto. Una volta trasposto il campo della narrazione in un mondo che non è il nostro comune, una volta compiuto questo passo, l'autore ci fa accertare tutto come realtà e la narrazione procede per l'appunto con i modi del reale. Per questo *Metamorfosi*, specialmente, e *La colonia penale* e brevi racconti, come *Un medico condotto* (un motivo fiabesco evocato, direi, intorno al suono del campanello notturno), *Primo dolore*, *Il cavaliere del secchio*, *Un digiunatore* e *Relazione accademica* sono capolavori: di chiarezza e umanità. Per carità, niente raffronti con Poe e Hoffmann, troppo facili e inutili. Piuttosto senza quella foga messianica, e nemmeno quella voluttà del dolore, un ricordo del Dostoevski più sobrio. Invece altri racconti, come *La muraglia cinese* che ha dei passi mirabili, oltre a quello famoso del messaggio imperiale, sconfinano in un eccessivo monologizzare logico, che non è abbastanza perspicuo, né coerente, né poetico. Ecco i limiti. Una fantasia nuova e potente (superiore a quella dei romanzi), da *petit maître*, senza per altro giungere a quella complessità di creazione dei grandissimi. Ma certo, quante quante altre cose da dire! Se Lei non potesse, a chi affidare la prefazione? A Benco, Vincenti, Spaini, Enrico Rocca (gli si può scrivere a Roma, al *Lavoro fascista*), o alla Mazzucchetti, che ha scritto la voce «Kafka» per l'Enciclopedia Italiana? Farne a meno, dati i principi della collezione, mi dispiace. Rinviare la pubblicazione? Ma potrà l'editore? Se alcun altro la scrivesse, certo io vorrei leggerla, possibilmente.¹⁸

¹⁸ Ivi, pp. 29-30.

La visione di Antonicelli è chiara: l'attenzione va puntata sulla narrazione, senza alcuna ricerca di un significato. Il curatore della collana Frassinelli fa anche i nomi di possibili autori alternativi della prefazione: ecco tornare Silvio Benco, Alberto Spaini, Enrico Rocca e Lavinia Mazzucchetti. A questi nomi si aggiunge Lionello Vincenti (1891-1963), collaboratore della rivista di Piero Gobetti "Il Baretto" e autore di un importante saggio sul teatro tedesco (edito da Bompiani nel 1946, con una sua traduzione di *Wallensteins Tod* di Schiller). Dopo la Seconda guerra mondiale diverrà docente di letteratura tedesca all'Università di Torino. Vincenti è anche un valente traduttore, di cui possiamo ricordare le versioni delle opere goethiane *Iphigenie auf Tauris* e *Stella* per Einaudi, oltre che di *Der grüne Heinrich* di Gottfried Keller, sempre per l'editore torinese. A Vincenti si deve anche un gran lavoro di mediazione editoriale per la pubblicazione in traduzione italiana di numerosi altri autori tedeschi tra cui Friedrich Hebbel, Hans Sachs, Achin von Arnim, Hugo von Hoffmansthal e Ludwig Tieck. Ma Antonicelli continua:

E ad ogni modo è *necessario* aggiungere una «nota alla presente raccolta» (e magari accontentarsi di questa nota): la scelta è fatta da tutte le raccolte dei racconti di K., esclusi due racconti (citare) per ragioni puramente editoriali. L'ordine della raccolta è arbitrario, perché nessun altro ordinamento sarebbe stato possibile, né cronologico, né di temi affini. Aggiungere qualcuna delle spiegazioni bibliografiche di M. Brod. Il titolo della raccolta è desunto da una pagina, che è esattamente rifusa nella *Muraglia cinese*: ci è piaciuto per il suo senso allegorico e poetico, che può dare come un suggerimento dell'arte di K. Vorrei poter completare la bibliografia, ma solo io potrei farlo. [...] Le è piaciuta la copertina? Proprio invenzione mia.¹⁹

Antonicelli avverte l'importanza di premettere ai testi una nota: vediamo come negli anni Trenta sia ancora imprescindibile (soprattutto per ragioni di copyright) la presenza di Max Brod. La lettera del direttore di collana ci fornisce molti dettagli utili a ricostruire la genesi dell'edizione Frassinelli della *Metamorfosi*, e non solo.

¹⁹ Ivi, p. 30.

La lettera di Franco Antonicelli ad Anita Rho si conclude così: «Vorrei che la prefazione avesse molta misura: c'è un motivo serio – questo deve risultare – e intenzionale d'introdurre Kafka in Italia, estraneo ad ogni snobismo»²⁰.

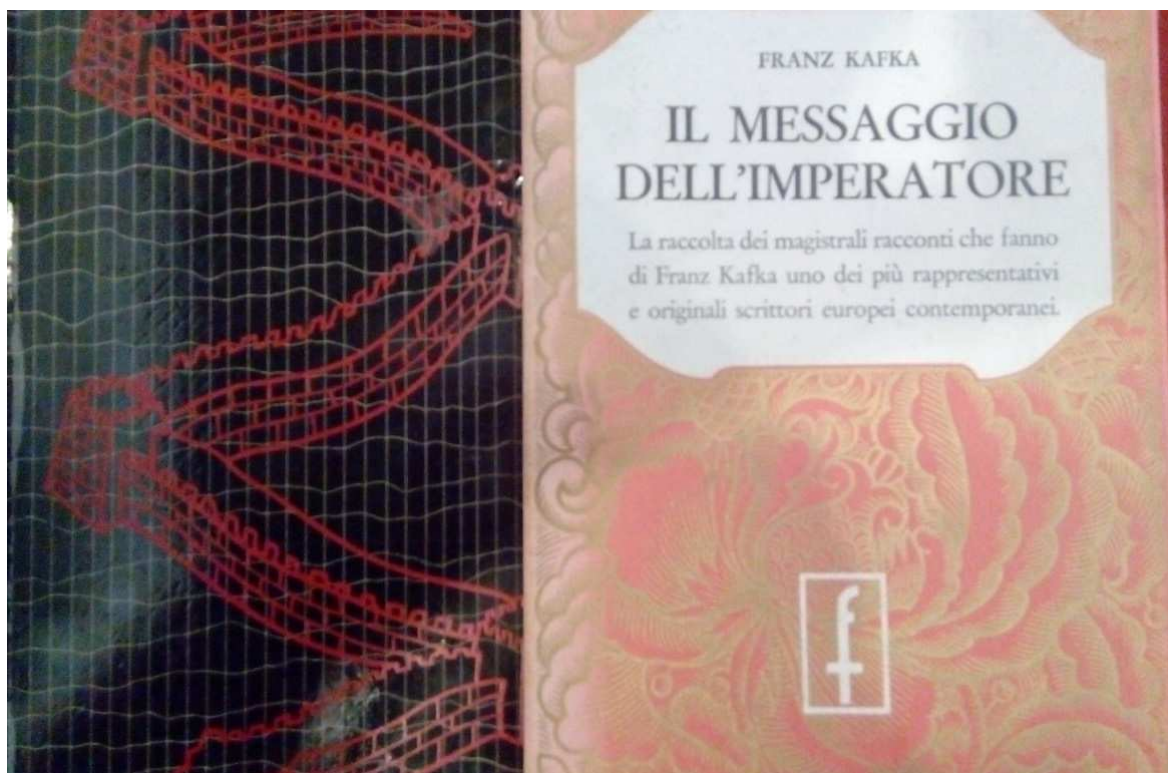
Antonicelli torna a parlare del *Messaggio dell'imperatore* in una nuova lettera ad Anita Rho scritta da Agropoli (città dove era stato confinato) il 10 settembre 1935:

Dunque, la prefazione è ottima e scritta bene. A chi è venuto in mente di mettere l'epigrafe dinanzi alla nota? Non mi pare una trascrizione esatta. Non sono ancora convinto se la cosa stia benissimo. Ad ogni modo, non disdice. Non avrei detto che le due novelle furono «escluse a motivo dell'eccessiva lunghezza», essendocene altre più lunghe: avrei detto all'incirca «per motivo di convenienza del tutto esteriore». Ah, sì, Kafka fu in Italia? Non sapevo, o non ricordavo. Positano, Amalfi... Bisognerebbe rintracciare la sua compagna per aver notizie. Peccato che il tempo non le abbia permesso di illustrare il modo col quale l'elemento fantastico e favoloso agisce nel racconto con le sue rifrazioni di prisma. Si sarebbe compreso meglio. Ma tutto bene: mi piace assaissimo e non c'è, mi pare, che da lasciar così. La veste del libro assai bella: non sono ancora persuaso dal nero della guardia interna. Forse un grigio scuro o un rosso bruno. Comunque bello, e l'esperimento delle iniziali in grassetto qua e là mi pare soddisfacente.²¹

Il direttore della collana «Biblioteca europea» non apprezza l'esergo che apre il volume (che non è una citazione diretta, ma modificata), inoltre fa alcune annotazioni relative alle caratteristiche esteriori del volume e alla copertina.

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ Ivi, pp. 37-38.



La copertina del volume Frassinelli, con il motivo della muraglia cinese, e il cofanetto che lo contiene

La scelta dei racconti e delle prose brevi che Antonicelli affida alla traduttrice Anita Rho per la raccolta *Il messaggio dell'imperatore*, oltre alla *Metamorfosi* comprende: *Il medico condotto* (*Ein Landarzt*, 1916/17, pubblicato nel 1918), *Primo dolore* (*Erstes Leid*, 1922, pubblicato nel 1924), *Un digiunatore* (*Ein Hungerkünstler*, 1922, pubblicato nel 1924), *Il cavaliere del secchio* (*Der Kübelreiter*, 1917, pubblicato sulla "Prager Presse" nel 1921 e, in raccolta, solo nel 1931), *Il cacciatore Gracco* (*Der Jäger Gracchus*, 1917, pubblicato nel 1931), *Il ponte* (*Die Brücke*, 1917, pubblicato nel 1931), *Il nuovo avvocato* (*Der neue Advokat*, 1917, pubblicato nel 1919), *In galleria* (*Auf der Galerie*, 1916/17, pubblicato nel 1919), *Sciacalli ed arabi* (*Schakale und Araber*, 1917, pubblicato nel 1919), *Il prossimo villaggio* (*Das nächste Dorf*, 1916/17, pubblicato nel 1919), *Il silenzio delle sirene* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1917, pubblicato nel 1931), *Delle allegorie* (*Von den Gleichnissen*, 1922/23, pubblicato nel 1931), *La verità su Sancho Pancia* (*Die Wahrheit über Sancho Pansa*, 1917, pubblicato nel 1931), *Prometeo* (*Prometheus*, 1918, pubblicato nel 1931), *Un incrocio* (*Eine Kreuzung*, 1917, pubblicato nel 1931), *Piccola favola* (*Kleine Fabel*, 1920, pubblicato nel 1931), *Una confusione che succede ogni giorno* (*Eine alltägliche Verwirrung*, 1917, pubblicato nel 1931), *Il vicino* (*Der Nachbar*, 1917, pubblicato nel

1931), *Intorno alla questione delle leggi* (*Zur Frage der Gesetze*, 1920, pubblicato nel 1931), *Il colpo contro il portone* (*Der Schlag ans Hoftor*, 1917, pubblicato nel 1931), *Un fratricidio* (*Ein Brudermord*, 1916/17, pubblicato nel 1919), *Un sogno* (*Ein Traum*, 1914/15, pubblicato nel 1919), *La condanna* (*Das Urteil*, 1912, pubblicato nel 1913 sulla rivista "Arkadia" e quindi in volume nel 1916), *Una donnina* (*Eine kleine Frau*, 1923, pubblicato nel 1924), *Una visita nella miniera* (*Ein Besuch im Bergwerk*, 1917, pubblicato nel 1919), *Il cruccio del padre di famiglia* (*Die Sorge des Hausvaters*, 1917, pubblicato nel 1919), *Undici figli* (*Elf Söhne*, 1917, pubblicato nel 1919), *Una coppia di coniugi* (*Das Ehepaar*, 1922, pubblicato nel 1931), *La costruzione della muraglia cinese* (*Beim Bau der chinesischen Mauer*, 1917, pubblicato nel 1931: il racconto contiene il brevissimo frammento *Eine kaiserliche Botschaft*, che dà il titolo alla raccolta di Frassinelli e che, a sua volta, era stato pubblicato sulla rivista "Selbstwehr" nel 1919 e quindi in volume nel 1920), *Lo stemma della città* (*Das Stadtwappen*, 1920, pubblicato nel 1931), *Una vecchia pagina* (*Ein altes Blatt*, 1917, pubblicato nel 1919), *Nella colonia penale* (*In der Strafkolonie*, 1914, pubblicato nel 1919), *Una relazione accademica* (*Ein Bericht für eine Akademie*, 1917, pubblicato nel 1919), *La talpa gigante* (*Der Riesenmaulwurf* o, nel titolo dato da Kafka, *Der Dorfschullehrer*, 1914, pubblicato nel 1931), *Josefine, la cantante, ossia il popolo dei sorci* (*Josephine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse*, 1924, pubblicato nel 1924), *Indagini di un cane* (*Forschungen eines Hundes*, 1922, pubblicato nel 1931), *La tana* (*Der Bau*, 1923/24, pubblicato nel 1931).

Anita Rho apre la sua nota introduttiva presentando in pochissime righe la vita di Franz Kafka, poi arriva alla questione della sua "eredità" letteraria:

Lui morto, Max Brod, fedelissimo amico ed esecutore testamentario, raccolse pietosamente il copioso materiale rimasto: novelle lunghe e corte, notizie, diari, frammenti, in parte tracciati con nitida scrittura, in parte stenografati in caratteri quasi illeggibili. La volontà di Kafka era che tutti quegli inediti venissero dati alle fiamme senza che nessuno vi avesse a dare uno sguardo; ma Max Brod non ebbe il coraggio di obbedire, e dopo aver tutto letto e amorosamente riordinato, diede alla luce prima tre romanzi incompiuti, poi un grosso volume di novelle che,

uscito da poco, è presentato al mondo intellettuale da Thomas Mann, Hermann Hesse e André Gide.²²

Molto probabilmente Anita Rho si riferisce al primo volume delle *Gesammelte Schriften* edite da Schocken nel 1935, intitolato *Erzählungen und kleine Prosa*,²³ contenente gran parte delle prose pubblicate nell'edizione Frassinelli. Anita Rho prosegue così:

Leggendo Kafka l'osservatore superficiale resterà essenzialmente colpito dallo sforzo fantastico dell'autore, e davanti a novelle come «La metamorfosi», «Il cavaliere del secchio», «Il medico condotto», «Una coppia di coniugi», ecc., si domanderà che senso abbia questo insistere nella bizzarria e il contenuto simbolico gli farà forse dimenticare il contenuto umano. Ma Kafka non va letto così. Già la ricerca dell'esoterismo in Kafka è dannosa. Interpretazioni quali quella escogitata dal Groethuysen, per cui nei libri kafkiani si avrebbe il non-io visto e interpretato dall'io, in fondo non sono buone che a confonder le idee.²⁴

Come anticipato da Antonicelli nella lettera alla traduttrice, Anita Rho parla del saggio del sociologo, filosofo e critico letterario tedesco ma naturalizzato francese Bernard Groethuysen *À propos de Kafka*, pubblicato nell'aprile 1933 nella "Nouvelle Revue Française"²⁵, il quale aveva avuto una notevole influenza soprattutto su Alberto Spaini, traduttore due anni prima, sempre per Frassinelli, di *Der Proceß*. Groethuysen sostiene un'immagine di Kafka molto vicina all'esistenzialismo, ma il filosofo è una personalità piuttosto influente, in Francia, dove proprio il suo saggio verrà inserito come prefazione all'edizione Gallimard di *Le Procès*.²⁶ Per il filosofo tedesco trapiantato in Francia (dove si era trasferito in epoca nazista), le vicende narrate da Franz Kafka non sono reali ma avvengono in una sorta di mondo

²² FRANZ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, Frassinelli, Torino 1935, dalla nota introduttiva (le pagine non hanno alcuna numerazione).

²³ FRANZ KAFKA, *Gesammelte Schriften, Bd. 1, Erzählungen und kleine Prosa*, Schocken, Berlin 1935.

²⁴ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., dalla nota introduttiva.

²⁵ BERNARD GROETHUYSEN, *À propos de Kafka*, in "La Nouvelle Revue Française", 21, 235, 1 aprile 1933, pp. 588-606.

²⁶ FRANZ KAFKA, *Le Procès*, Gallimard, Paris 1933, con prefazione di Bernard Groethuysen e introduzione di Alexandre Vialatte, il più celebre traduttore di Kafka in francese.

trascendentale.²⁷ Una trascendenza che, a differenza di Alberto Spaini, Antonicelli non vede di buon occhio.

Il mistero in Kafka c'è, ma non è il mistero intellettualizzato da qualche scuola pseudo platonica, è il mistero umano, profondo e incoercibile, il mistero del dolore e della morte, della fralezza davanti all'infinito che ci assilla dalla nascita alla tomba, tutti che siamo, umili o superbi, individui dall'intelligenza embrionale o genî, percorsi tutti dallo stesso brivido davanti alla voluttà del vivere e la paura del morire.²⁸

Come si legge, alla trascendenza Antonicelli (e Rho) oppongono l'umanità come dimensione pregnante dei racconti kafkiani: non ci sono sistemi teorici né dottrine, al centro di queste opere c'è il dramma umano. La traduttrice passa quindi a elencarne gli esempi:

Umili sono piuttosto le creature di Kafka: un piccolo impiegatuccio quel protagonista della «Metamorfosi» che non aspira che a vivere tra i suoi, mantenendoli col suo stipendio, e un mattino svegliandosi alla solita ora per andare in ufficio si trova mutato in coleottero gigante. Modest'uomo il medico condotto, che lo squillo del campanello notturno chiama a lontani poderi, dove alla piccola vita dell'agricoltore s'intreccia l'eterno dramma della malattia e della morte. Umili creature il digiunatore di professione che vede a poco a poco sfiorire davanti a sé l'interesse del suo pubblico, e il funambulo non più capace ormai che di vivere appollaiato sul suo trapezio sotto l'alta cupola del teatro sospeso sul vuoto vertiginoso.²⁹

A questo punto Anita Rho arriva al nocciolo della questione: come leggere questi racconti?

²⁷ A tal proposito cfr. SISTO, *Leggere e tradurre Kafka nell'Italia del 1933*, in: FRANZ KAFKA, *Il processo*, op. cit., pp. 317-351.

²⁸ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., dalla nota introduttiva.

²⁹ Ibidem.

Ma – domanderà tuttavia qualcuno – quale allora lo scopo di oscuri simboli in un pensiero tanto chiaro? Perché tanti motivi fiabeschi intrecciati ai motivi di vita giornaliera? Tante improvvise sovrapposizioni di un mondo fantastico al mondo della realtà, sì da farci quasi perdere il senso della realtà stessa? Ecco, a me pare – e questa impressione mi si è fatta sempre più urgente nella fatica del tradurre – che questo ricco elemento fantastico e favoloso agisca come una lente d'ingrandimento o, ancor meglio, come un prisma che frangendo e rifrangendo le immagini ne permette l'analisi.³⁰

È questo il passo che Franco Antonicelli, nella lettera indirizzata alla traduttrice nel settembre del '35, avrebbe voluto vedere più articolato, più esteso nella spiegazione delle modalità di «rifrazione» delle immagini, soprattutto ad opera dell'elemento fantastico. Anita Rho continua a sottolineare l'aspetto umano delle opere di Kafka:

Certo esso non deve abbagliarci se, al di là di quella lente e di quelle rifrazioni, i motivi restano tanto profondamente umani: se gli elementi che costituiscono il racconto, le parole e i gesti dei personaggi, gli ambienti, le abitudini, sono esclusivamente quelli della vita umana. Coleottero o uomo, che importa, se è così triste e pietoso il dramma del giovane impiegato, che è pure il dramma dei tanti cui la malattia coglie all'età del lavoro, tra i familiari che diversamente reagiscono, colle tenerezze che lo rendono più patetico, cogli egoismi che lo fanno più desolato [...] E che, in fondo, questa misteriosa arte sia tutta materia di sentimenti e di sensazioni umane ce lo prova l'esatta corrispondenza tra le cose che Kafka descrive e le vibrazioni più profonde del nostro essere: immobilità di un inverno gelato che rende rigide le piante e il cielo come una gran lorica d'argento, sere vegliate nella penombra al letto di un malato, caldo e silenzio su un villaggio di pianura alla svolta di una strada provinciale su cui il pomeriggio domenicale sta come un incubo, noi li abbiamo tutti nella memoria, come il porticciuolo tranquillo dove le case violentemente colorate sorgono tra la marina e la grande parete tufacea, che Kafka chiama Riva e forse è invece una di quelle

³⁰ Ibidem.

nostre città di creta e di cobalto – Positano, Amalfi – che Kafka vide in una delle sue peregrinazioni in Italia...³¹

È forse il passo più suggestivo della nota introduttiva che Anita Rho scrive per l'edizione Frassinelli di *Il messaggio dell'imperatore*: Kafka è l'umanità in essenza, il condensato di esperienze che tutti noi viviamo. Peraltro la traduttrice riprende una riflessione piuttosto frequente, in relazione a *Die Verwandlung*: la lettura del racconto come l'illustrazione del rapporto con la malattia o la disabilità.³² Il tentativo di "italianizzare" Kafka, avvicinandolo quanto più possibile ai suoi lettori, è tale che la traduttrice pare voler attribuire allo scrittore praghese viaggi ad Amalfi e Positano. Franco Antonicelli, nella lettera del settembre 1935, rimane perplesso di fronte a questa affermazione e, riferendosi a Dora Dymant, osserva: «Bisognerebbe rintracciare la sua compagna per aver notizie».³³

A questo punto Anita Rho passa all'argomento più dibattuto, parlando di Kafka: la traduttrice ha eseguito egregiamente la volontà di Antonicelli. Manca solo un elemento, o meglio una figura: Max Brod.

Ma un senso più arcano è racchiuso in queste novelle, il senso religioso della vita, che è il motivo serio che ha guidato l'intenzione d'introdurre Kafka in Italia, estrinseca ad ogni snobismo e ad ogni velleità estetica. Poiché Kafka è religioso, come Dostojewskij, benché più sobrio, senza quella sua forza messianica, ma anche senza quella sua voluttà nel dolore; ed è religioso come Pascal, a cui si accosta anche per quello sforzo di logica ridotto talvolta a eccessivo monologizzare. Questa analogia con Pascal si vedrà meglio quando di Kafka si pubblicheranno gli «Aforismi»; ma già in queste novelle si scorge l'analogia tra lo stile dell'uno e dell'altro, quello stile limpido e sobrio, terribilmente disadorno, che ha reso Kafka degno di esser chiamato da moderni maestri dello stile tedesco:

³¹ Ibidem.

³² A tal proposito si veda MARIA PAOLA SCIALDONE, *Franz Kafka e la disabilità*, in: CATIA GIACONI, NOEMI DEL BIANCO (a cura di), *Inclusione 3.0*, FrancoAngeli, Milano 2018, pp. 255-270. Il saggio cita anche l'interessante messa in scena di Luca Micheletti dal titolo *La metamorfosi, dal racconto di Franz Kafka*, regia di Luca Micheletti, produzione CTB Teatro Stabile di Brescia e ERT Emilia Romagna Fondazione Teatro, rappresentata per la prima volta al Teatro Santa Chiara di Brescia il 18 febbraio 2014.

³³ Cfr. p. 295.

Sprachmeister und Meister der kleinen Form (maestro di lingua e della forma dimessa).³⁴

È molto suggestivo come Anita Rho riesca ad “aggiustare” la lettura che le aveva comunicato per lettera Franco Antonicelli eliminando le poche critiche che il direttore della collana Frassinelli rivolgeva all’autore boemo. Ci stiamo avvicinando a grandi passi alla concezione di Max Brod, ed ecco spuntare il tema di Kafka scrittore religioso. La traduttrice utilizza a volte persino gli stessi aggettivi della lettera di Antonicelli (l’esempio più eclatante è il “sobrio” attribuito a Dostoevskij, aggettivo che ricorre di nuovo poche righe più avanti). Inoltre, l’«eccessivo monologizzare» che il direttore della «Biblioteca europea» vedeva come un difetto viene volto in positivo da Anita Rho grazie all’analogia con Blaise Pascal e l’idea di Kafka come portatore di una “religiosità logica”. La citazione in tedesco che la traduttrice riporta è una citazione di Max Brod: il senso dell’aggettivo «dimessa» dovrebbe riferirsi alla forma del racconto breve.

La nota introduttiva passa quindi a motivare la scelta del titolo della raccolta: il «messaggio dell’imperatore» è contenuto nel racconto *Durante la costruzione della muraglia cinese* (stilizzata anche in copertina):

Dalla «Costruzione della muraglia cinese» e più precisamente dal frammento con essa saldato: «Il Messaggio dell’Imperatore» ci piace intitolare il volume, per quel suo senso allegorico e poetico ad un tempo che può dare come un suggerimento di tutta l’arte di Kafka. La costruzione della muraglia cinese è la rappresentazione drammatica del moderno processo di lavoro specializzato e atomistico, senza meta quanto senza vista d’insieme, contrastante coll’ideale anticamente raggiunto di «vita compiuta», fonte ai singoli di un doloroso senso di isolamento. Ma poiché a un tal lavoro rinunciare non si può e adattarsi bisogna, ecco, a consolare e ravvalorare, il comandamento di un sovrano invisibile che dall’eternità ha deciso così. L’imperatore vive misterioso e lontano, chiuso nella città inaccessibile. Nulla si sa di lui, ma il suo messaggio, affidato a un corridore instancabile, vola verso i più lontani confini del suo impero. L’uomo che lavora a quei confini remotissimi, unità perduta tra milioni e milioni di altri uomini, lo

³⁴ Ibidem.

attende e lo spera. È la sua forza. «Così» commenta Max Brod, «poiché sul capo dell'uomo vi è un cielo e da epoche certo da molto tramontate vi è un diretto rapporto carismatico tra il cielo e la terra, l'uomo deve e può continuare faticosamente a vivere, anche se il messaggio dell'imperatore non lo raggiungerà mai».³⁵

Ora la traduttrice ha il compito di giustificare la copertina, raffigurante una serpeggiante muraglia, e il titolo dato alla raccolta: all'interno del volume il frammento intitolato da Kafka *Die kaiserliche Botschaft* è contenuto nel racconto più lungo *Durante la costruzione della muraglia cinese*: Anita Rho aggiunge una nota che riguarda il lavoro «specializzato e atomistico». La “seconda *Metamorfosi*” d'Italia nasce nella Torino operaia e, in qualche modo, la traduttrice sembra volerlo ricordare, menzionando il lavoro in contrasto con l'ideale della «vita compiuta». La conclusione è una ripresa in toto dei temi cari a Max Brod: Anita Rho non rende esplicita alcuna interpretazione religiosa, ma l'immagine dell'uomo intento alla fatica, mai raggiunto dal messaggio dell'imperatore, è già di per sé piuttosto eloquente.

In conclusione, nella nota introduttiva di Anita Rho non troviamo la netta lettura razionale e morale di Alberto Spaini nella prefazione al *Processo Frassinelli*: qui le «cose dell'altro mondo» non sono più le cose della coscienza di Groethuysen. Nel caso del *Messaggio dell'imperatore* sembrano essere proprio quelle di Max Brod.

6.4. La traduzione di Anita Rho

Di nuovo, l'edizione Frassinelli intitolata *Il messaggio dell'imperatore* sceglie per la traduzione di *Die Verwandlung* il titolo *La metamorfosi*. Il celebre racconto kafkiano, il più lungo della raccolta, è collocato “al centro” del volume, avendo 16 racconti che lo precedono e 21 che lo seguono (da notare che i racconti più lunghi, ossia *La condanna* [15 pagine], *La costruzione della muraglia cinese* [17 pagine], *Nella colonia penale* [39 pagine], *Josefine, la cantante, ossia il popolo dei sorci* [23 pagine] e *Indagini di un cane* [49 pagine] sono tutti collocati dopo *La metamorfosi*).

³⁵ Ibidem.

In esergo troviamo una citazione che afferma di essere tratta da *Il messaggio dell'Imperatore*, racconto che il lettore non trova nell'indice:

A te, proprio a te l'Imperatore ha inviato un messaggio... Nessuno può giungere fino a te. Ma tu stai seduto presso la tua finestra e sogni quel messaggio, quando viene la sera.³⁶

Nella lettera del settembre 1935 Franco Antonicelli aveva fatto notare la singolarità dell'esergo, il quale non contiene una citazione precisa, ma per meglio dire la rielaborazione della citazione (in realtà soltanto l'ultima frase dell'esergo è una riproposizione testuale del *Messaggio dell'imperatore*). Il lettore dovrà prima capire, leggendo la nota introduttiva, che *Il messaggio dell'imperatore* è un piccolo frammento incluso nel più lungo racconto *La costruzione della muraglia cinese*, ma se andasse a ricercare la citazione non la troverebbe, o meglio troverebbe soltanto l'ultima sua frase. La prima parte dell'esergo, in realtà, è un condensato della prima parte del frammento.

Ma ecco il celebre incipit:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.³⁷

Una mattina **Gregorio [1]** Samsa, destandosi da sogni inquieti, si trovò **mutato [2]** in **un insetto mostruoso [3]**. Era disteso sul dorso, duro come una corazza, e alzando un poco il capo poteva vedere il suo ventre bruno convesso, solcato da nervature arcuate, sul quale si manteneva a stento la coperta, prossima a scivolare a terra. **Una quantità [4]** di **gambe [5]**, compassionevolmente sottili in confronto alla **sua mole [6]**, gli **si agitava [7]** dinanzi agli occhi.³⁸

³⁶ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., dall'esergo.

³⁷ KAFKA, *Die Verwandlung*, op.cit., p. 9.

³⁸ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op.cit., p. 71.

Nell'edizione Frassinelli Gregor diventa «Gregorio» [1]: negli anni Trenta la pratica era imperante e il suo scopo era quello di far percepire al lettore italiano una minore distanza dal testo, utilizzando nomi che fossero familiari, e non troppo esotici. Questa sarà una costante della versione del 1935 per l'editore torinese.

Anita Rho utilizza il participio passato «mutato» per tradurre «*verwandelt*» [2], termine leggermente più raffinato rispetto alla versione di Paoli che aveva scelto «trasformato». Diversa è anche la strategia adottata dalla traduttrice per rendere l'espressione «*ungeheures Ungeziefer*» [3]: la scelta del sostantivo «insetto» accomuna le versioni di Paoli e di Rho, ma a differire è la resa dell'aggettivo. La traduttrice in questo caso sceglie un'opzione più semplice e più vicina al tedesco, cioè «mostruoso». Un altro aspetto rilevante della versione edita da Frassinelli sta nel fatto che, inseguendo la semplificazione, omette del tutto la traduzione dell'espressione «*in seinem Bett*», forse ritenendola implicita dopo aver nominato il risveglio di Gregor.

Un altro particolare interessante di deformazione rispetto al testo originale è la traduzione di «*Seine viele*» con «una quantità» [4]: l'eliminazione dell'aggettivo possessivo riduce l'enfasi ma aggiunge un aspetto “estranante” che compensa, a mio parere, la resa. Torna tuttavia il problema della “umanizzazione” delle parti del corpo: anche Anita Rho (come Rodolfo Paoli) traduce «*Beine*» con «gambe» [5], un sostantivo tendenzialmente più utilizzato per l'essere umano rispetto a “zampe”: l'effetto che ne deriva è la visione di Gregor come un essere “ancora umano”.

Un'altra normalizzazione del tono, con l'utilizzo di un termine più semplice rispetto all'espressione più ricercata dell'originale, è quello dell'espressione «*sein sonstiger Umfang*» con «la sua mole» [6].

La tendenza (finora) alla semplificazione di Anita Rho si conferma nella traduzione dell'elaborata locuzione verbale «*hilflos flimmern*» con il normalissimo verbo «agitarsi» [7]. Il rischio della tendenza semplificatrice è quello di “standardizzare” la lingua d'arrivo, con la perdita delle associazioni mentali o delle immagini evocate dal testo di partenza, “restituendo” al lettore del testo d'arrivo una quota minore, o comunque differente, dell'originale. Stiamo parlando di quella tendenza deformante

che Berman definisce «volgarizzazione»,³⁹ vale a dire l'uso di un termine meno "raffinato" rispetto a quello dell'originale. In realtà, a una riflessione ancora più profonda sul piano linguistico, potremmo aggiungere anche il cosiddetto «impoverimento qualitativo»⁴⁰: in tedesco l'espressione è connotata anche foneticamente grazie alla ripetizione del suono «*f*» a brevissima distanza. La traduzione di Anita Rho non rende la reiterazione fonetica, il che porta alla perdita di una qualità (quella "sonora") del testo tedesco.

»Was ist mit mir geschehen?«, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntem Wänden. Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender – hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.⁴¹

«Che mi è accaduto?» pensò. Non era un sogno. La sua camera, **una camera normale da essere umano [8]**, soltanto un po' troppo piccola, **aveva il solito aspetto [9]** tra le quattro note pareti. Al di sopra del tavolo, su cui era spiegato un campionario di stoffe – Samsa era commesso viaggiatore – era appesa **una fotografia [10]** che egli stesso aveva ritagliato qualche giorno prima da un giornale illustrato e incorniciato con una bella cornice dorata. Rappresentava una signora con un berretto e una **sciarpa di pelliccia [11]**, che sedeva **rigida [12]** e levava verso **il riguardante [13]** un **enorme [14]** manicotto in cui le scompariva tutto l'avambraccio.⁴²

Nel secondo paragrafo del racconto, vediamo un'altra disparità di trattamento traduttivo nell'espressione «*ein richtiges Menschenzimmer*» [8]: qui Anita Rho è più letterale e la rende come «una camera normale da essere umano», evitando di enfatizzare (a ragione, a mio modo di vedere) il significato dell'aggettivo «*richtig*» nel senso di «giusto, esatto» e cercando di essere quanto più aderente al testo, scegliendo il senso di «vero e proprio». Nel contesto e nell'economia di questi

³⁹ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 47-48.

⁴⁰ Ivi, pp. 49-50.

⁴¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 9.

⁴² KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 71.

paragrafi (sebbene siano soltanto due), il sostantivo «*Menschenzimmer*» ha un peso notevole: stiamo parlando infatti di un essere umano che umano non è più, con tutto ciò che ne consegue per quanto riguarda le interpretazioni del testo. Di questo peso, e di questa difficoltà traduttiva, Anita Rho si avvede.

Ironia della sorte, subito dopo Anita Rho rende il predicato verbale «*lag ruhig*» con «aveva il solito aspetto» [9]: in questo caso la polisemia, l'umanizzazione e l'oscurità a livello semantico dell'espressione tedesca vengono notevolmente chiarificate⁴³.

La stessa tendenza alla chiarificazione emerge nella frase successiva in cui «*das Bild*» viene tradotto con «una fotografia» [10]. Il termine italiano coglie solo uno dei tanti significati del sostantivo tedesco.

Alla evidenziazione [11] si può notare come anche Anita Rho elimini la tripla ripetizione di «*Pelz*»: il complemento «di pelliccia» compare infatti una sola volta. Immediatamente dopo, la traduttrice aggiunge una nota negativa di significato rendendo l'avverbio «*aufrecht*» (eretto, dritto) con «rigida». Si noti poi come Anita Rho utilizzi, nella traduzione di «*der Beschauer*» il sostantivo molto letterario «il riguardante», effettuando una «nobilitazione» qui non richiesta.⁴⁴ L'elemento della “Venere in pelliccia” è piuttosto pesante, rappresentando in molte interpretazioni psicoanalitiche il “surrogato” del rapporto di Gregor Samsa con l'altro sesso (si pensi tra le altre alla lettura di Deleuze e Guattari).⁴⁵

Infine possiamo vedere come, utilizzando anche lei il sostantivo italiano «manicotto» per «*Pelzmuff*», Rho renda «*schwer*» con «enorme» (l'immagine che il lettore italiano enfatizza le dimensioni).

⁴³ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 45-46.

⁴⁴ Ivi, pp. 47-48.

⁴⁵ Cfr. pp. 170-174.

»Ach Gott«, dachte er, »was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!« Er fühlte ein leichtes Jucken oben auf dem Bauch; schob sich auf dem Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können; fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er nicht zu beurteilen verstand; und wollte mit einem Bein die Stelle betasten, zog es aber gleich zurück, denn bei der Berührung umwehten ihn Kälteschauer.⁴⁶

«Dio mio!» pensò «che mestiere gravoso ho mai scelto! **Ogni giorno viaggiare! [15]** Preoccupazioni d'affari molto più gravi **che quando avevamo negozio noi [16]**, e per di più questo tormento del viaggiare; **[17]** l'affanno delle coincidenze, i pasti cattivi ad ore irregolari, e coi propri simili delle relazioni **che mutano sempre, che non durano mai, che non divengono mai cordiali [18]**. Al diavolo tutto questo!» Sentì un leggero prurito **al ventre [19]**; si spostò adagio sulla schiena verso **la testiera [20]** del letto, per poter alzare meglio il capo; trovò il punto che gli prudeva, coperto di puntini bianchi, di cui non seppe cosa pensare, **[21]** e volle tastarlo con una zampina, ma la ritirò tosto perché al contatto brividi di freddo lo avvolsero.⁴⁷

Continua il monologo interiore di Gregor: vediamo per prima cosa che l'espressione tedesca «*Tag aus, Tag ein auf der Reise*» viene resa con la semplicissima «Ogni giorno viaggiare!», eliminando la componente idiomatica "binaria" («*Tag aus, Tag ein*»).

All'evidenziazione [16] vediamo che Anita Rho non coglie il significato dell'espressione «*als im eigentlichen Geschäft zu Hause*» e la traduce «che quando avevamo negozio noi», interpretando forse male l'aggettivo «*eigentlich*». Subito dopo la virgola viene sostituita da un punto e virgola [17]. Rimanendo nell'ambito della punteggiatura vediamo anche più avanti [21] come il punto e virgola seguito da «*und*» del testo tedesco venga sostituito dalla virgola seguita da «e».

All'evidenziazione [18] vediamo invece lo sforzo compiuto da Anita Rho per rendere con una struttura ritmicamente e sintatticamente coerente i tre participi aggettivati «*ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher*

⁴⁶ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 10.

⁴⁷ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 72.

Verkehr». La traduttrice mantiene lo schema sintattico sostituendo ai participi tedeschi presenti tre proposizioni relative: «coi propri simili relazioni che mutano sempre, che non durano mai, che non divengono mai cordiali».⁴⁸

Poco dopo notiamo che Anita Rho omette di tradurre l'avverbio «*oben*» in «*oben auf dem Bauch*» [19] e sceglie «testiera» [20] per «*Bettpfosten*».

Er glitt wieder in seine frühere Lage zurück. »Dies frühzeitige Aufstehen«, dachte er, »macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre. Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hin getreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen! Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwerhörigkeit des Chefs ganz nahe herantreten muß. Nun, die Hoffnung ist noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuführen – es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern –, mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht. Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.«⁴⁹

Scivolò nuovamente nella posizione **primitiva** [22]. «Questo alzarsi presto istupidisce proprio» pensò. «**L'uomo ha bisogno di dormire** [23]. Eppure ci sono viaggiatori di commercio che vivono come donne in un harem. Se mi accade per esempio di rientrare **in albergo** [24] prima di mezzogiorno per trasmettere le ordinazioni ricevute, trovo questi signori che fanno appena la prima colazione. Provassi io col mio principale, [25] **mi caccerebbe sui due piedi** [26]. Chi sa del resto se non sarebbe una fortuna per me. Se non mi frenassi per amore dei miei genitori, già da un pezzo mi sarei licenziato, sarei andato dal principale e gli avrei detto quello che penso, **senza peli sulla lingua** [27]. Giù dalla **scrivania** [28] avrebbe dovuto piombare! Già è una mania curiosa quella sua di sedersi sulla scrivania e di parlare di lassù all'impiegato, che per di più, sordo com'è il principale, deve venirgli **fin sotto il naso** [29]... [30] Mah, la speranza non è ancor perduta. [31] Quando avrò potuto racimolare tanto denaro da pagargli il debito dei miei genitori – ci vorranno ancora cinque o sei anni – **lo faccio, oh, se lo faccio!** [32] **Rottura definitiva!** [33] Intanto però bisogna che mi alzi perché il mio treno parte alle cinque».⁵⁰

⁴⁸ Si veda BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 50-51.

⁴⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 10-11.

⁵⁰ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 72-73.

In questo paragrafo, che continua il monologo interiore di Gregor, vediamo subito la scelta dell'aggettivo «primitivo» [22], una scelta dai toni piuttosto letterari, nell'accezione di «precedente» (l'aggettivo che traduce è «*früher*»).

All'evidenziazione [23] vediamo una caratteristica che distingue lo stile di traduzione di Anita Rho: la traduttrice tende sempre ad “andare incontro al lettore” utilizzando, salvo eccezioni, espressioni familiari del parlato, o comunque formule immediatamente comprensibili. La resa della frase «*Der Mensch muß seinen Schlaf haben*» è molto indicativa: Rho la traduce con «L'uomo ha bisogno di dormire».

Nell'edizione Frassinelli, «*das Gasthaus*» è «l'albergo» [24], termine con cui si designa soprattutto un ristorante piccolo ed economico. Nel periodo successivo [25], la traduttrice altera il ritmo del discorso unendo due frasi e sostituendo il punto e virgola con una semplice virgola.

All'evidenziazione [26] vediamo un altro caso in cui Rho sceglie un'espressione naturale e chiara («mi caccerebbe sui due piedi») per tradurre «*Ich würde auf der Stelle hinausfliegen*». Lo stesso atteggiamento si manifesta all'evidenziazione successiva, in cui Rho rende «*ganz nahe herantreten muß*» con «deve venirgli fin sotto il naso». L'utilizzo dell'espressione idiomatica rappresenta qui un modo per portare il lettore verso il testo escludendo gran parte delle considerazioni filologiche e linguistiche pure. Nello stesso tentativo s'inquadra, molto probabilmente, il trattamento del passo intero, fino alla fine del monologo: Rho sostituisce un punto fermo con i puntini di sospensione [30]. L'alterazione del ritmo delle frasi nell'originale continua con l'eliminazione del punto e virgola e l'introduzione di un punto [31].

Una soluzione molto interessante e indicativa dello stile traduttivo di Anita Rho è quella dell'evidenziazione [32]: la traduttrice rende l'espressione con una forma colorita di monologo, eliminando l'avverbio «*unbedingt*» e traducendo: «lo faccio, oh, se lo faccio!». Lo stesso dicasi per la frase successiva, non certo semplice da tradurre [33], «*Dann wird der große Schnitt gemacht*», che Rho rende con un'esclamazione altamente informale e tipica del parlato: «Rottura definitiva!».

Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte.⁵¹

Gregorio atterrì, sentendo la propria risposta; **[34]** era **evidentemente [35]** la sua solita voce, a cui però si **frammischiava [36]** un pigolio doloroso, irrefrenabile, **che pareva salisse dai precordi [37]** e che lasciava alle parole la loro chiarezza soltanto nei primi istanti, per poi **distruggerla nella risonanza [38]**, da far dubitare di aver udito bene.⁵²

Questo passo, in cui Gregor sente il suono della propria voce, contiene alcuni spunti di interesse: Anita Rho frammenta il primo periodo sostituendo la virgola con un punto e virgola [34]. L'intervento della traduttrice sui punti e virgola è ancora più drastico di quello di Rodolfo Paoli: nella prima delle tre parti del testo originale abbiamo 61 punto e virgola, che nella versione di Rho si riducono a 47. Subito dopo [35] la traduttrice sceglie «evidentemente» per tradurre l'avverbio «*unverkennbar*» dal verbo “*verkennen*”, nel senso di “non riconoscere, confondere”. L'avverbio italiano è senz'altro molto più frequente nell'uso di quanto non sia l'avverbio tedesco. Come per compensare, ricorre a un verbo molto inusuale per tradurre «*mischen*» [36], ovvero «frammischiare», versione arcaica e letteraria di “mescolare, mischiare, miscelare”. Qui avviene il fenomeno opposto: la traduttrice sceglie un termine molto raro per rendere un verbo usato piuttosto di frequente. Lo stesso eccesso di letterarietà (tratto che in realtà tende a caratterizzare poco lo stile traduttivo di Anita Rho in *Die Verwandlung*) investe la scelta successiva, per cui Anita Rho traduce la semplicissima espressione tedesca «*wie von unten her*» con «che pareva salisse dai precordi». “Precordio” è un termine usato in anatomia per indicare la zona del torace vicina al cuore, il che non si accorda bene con l'avverbio tedesco «*unten*» utilizzato da Kafka oppure, in senso più letterario, per designare il cuore come sede dei sentimenti e delle emozioni. In entrambe le ipotesi assistiamo a una «nobilitazione»,⁵³ ovvero alla traduzione di un termine molto frequente con un termine di gran lunga più raro e ricercato.

⁵¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 12.

⁵² KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 74.

⁵³ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 47-48.

Nella frase successiva, fatto finora abbastanza inusuale, la traduttrice sceglie di rendere l'espressione «*um sie im Nachklang zu zerstören*» in maniera letterale [37], ovvero «per poi distruggerla nella risonanza». Il risultato appare leggermente forzato, sebbene la resa del periodo sia tutt'altro che semplice.

Schon war er so weit, daß er bei stärkerem Schaukeln kaum das Gleichgewicht noch erhielt, und sehr bald mußte er sich nun endgültig entscheiden, denn es war in fünf Minuten ein Viertel acht, – als es an der Wohnungstür läutete. «Das ist jemand aus dem Geschäft», sagte er sich und erstarrte fast, während seine Beinchen nur desto eiliger tanzten.⁵⁴

Era **già tanto avanti** [39] che alle oscillazioni più forti riusciva a malapena a mantenere l'equilibrio, e presto avrebbe dovuto decidersi perché mancavano cinque minuti **alle sette e un quarto** [40], quando suonarono alla porta di casa. «Qui c'è qualcuno della ditta» egli disse, e **si sentì agghiacciare il sangue** [41] mentre le sue **zampette** [42] danzavano ancor più sollecite.⁵⁵

In questo breve paragrafo, in cui Gregor sta per scendere dal letto e sente suonare il campanello, vediamo che Anita Rho traduce letteralmente l'espressione «*schon war er so weit*» con «era già tanto avanti» [39]. Due righe più avanti, la traduttrice interpreta bene l'ora (a differenza di Paoli) [40].

Alla evidenziazione [41] si manifesta di nuovo la tendenza di Anita Rho a utilizzare espressioni idiomatiche: stavolta tocca al verbo tedesco «*erstarren*» (derivante dall'aggettivo *starr*, "rigido", ha il significato di "irrigidirsi, pietrificarsi, rimanere impalato, raggelare") accompagnato dall'avverbio «*fast*» ("quasi"). La traduttrice ricorre all'espressione italiana «sentirsi agghiacciare il sangue».

Infine possiamo notare come in questo paragrafo «*Beinchen*» sia stato tradotto con «zampette» [42]: l'uso dei termini italiani, come abbiamo già visto in relazione alla versione di Rodolfo Paoli, è sempre molto importante nell'equilibrio di un racconto in cui un protagonista umano si trasforma in animale.

⁵⁴ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 15.

⁵⁵ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 78.

»Haben Sie auch nur ein Wort verstanden?«, fragte der Prokurist die Eltern, »er macht sich doch wohl nicht einen Narren aus uns?« »Um Gottes willen«, rief die Mutter schon unter Weinen, »er ist vielleicht schwer krank, und wir quälen ihn. Grete! Grete!« schrie sie dann. »Mutter?« rief die Schwester von der anderen Seite. Sie verständigten sich durch Gregors Zimmer. »Du mußt augenblicklich zum Arzt. Gregor ist krank. Rasch um den Arzt. Hast du Gregor jetzt reden hören?« »Das war eine Tierstimme«, sagte der Prokurist, auffallend leise gegenüber dem Schreien der Mutter.⁵⁶

«Hanno capito una sola parola?» chiese **il gerente [43]** ai genitori: «non ci piglia poi in giro?» «Per l'amor di Dio» esclamò la madre fra le lacrime: «forse è molto ammalato, e noi lo stiamo torturando. **Grete! Grete! [44]**» «Mamma!» gridò la sorella dall'altra parte. Esse si parlavano attraverso la camera di Gregorio. «Devi andare immediatamente dal medico. Gregorio è ammalato. Un medico, presto. Hai sentito come parla?» «Ma quella era **la voce di una bestia [45]**» disse il gerente con voce **stranamente bassa [46]** in confronto alle grida della madre.⁵⁷

In questo paragrafo possiamo vedere [43] come Anita Rho traduca il sostantivo «*der Prokurist*» con «il gerente», diversamente da Paoli.

È curioso, inoltre, il fatto che la traduttrice abbia scelto di non italianizzare il nome della sorella, che rimane «Grete» anche nell'edizione Frassinelli [44], probabilmente percependolo come meno esotico. Gli anni Trenta sono gli anni d'oro della celebre star del cinema Greta Garbo (il film *Grand Hotel* viene presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 1932,⁵⁸ *La regina Cristina* è del 1933⁵⁹ e *Anna Karenina* vince la Coppa Mussolini [versione fascista del "Leone d'oro"] per il miglior film straniero proprio alla Mostra del cinema del 1935⁶⁰), per cui la scelta è ancor più sorprendente. Posso ipotizzare che sia stato proprio questo fatto a spingere Anita Rho a mantenere la versione tedesca del nome, per differenziare il personaggio della sorella di Gregor Samsa da una figura troppo divergente.

Da notare anche la traduzione di «*eine Tierstimme*» [45] con «la voce di una bestia». Anita Rho aggiunge una sfumatura spregiativa al sostantivo «*Tier*» ("animale"). Alla

⁵⁶ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p.

⁵⁷ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p.

⁵⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0022958/>, ultimo accesso 19 ottobre 2019.

⁵⁹ https://www.imdb.com/title/tt0024481/?ref=nm_film_act_7, ultimo accesso 19 ottobre 2019.

⁶⁰ https://www.imdb.com/title/tt0026071/?ref=nm_film_act_5, ultimo accesso 19 ottobre 2019.

evidenziazione [46] vediamo inoltre la diversa strategia adottata per tradurre l'avverbio «*auffallend*», spesso utilizzato come accrescitivo, riferito all'ulteriore avverbio «*leise*»: Anita Rho lo traduce «con voce stranamente bassa» volendo restituire al lettore italiano il significato del verbo *auffallen*, cioè “colpire, dare nell'occhio, farsi notare, mostrare una qualche anomalia, spiccare, attirare l'attenzione”.

Es war inzwischen viel heller geworden; klar stand auf der anderen Straßenseite ein Ausschnitt des gegenüberliegenden, endlosen, grauschwarzen Hauses – es war ein Krankenhaus – mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern; der Regen fiel noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater war das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinzog.⁶¹

Intanto s'era fatto **chiaro [47], [48]** dall'altro lato della strada si vedeva nitidamente una fetta della casa di fronte, grigia, **indefinita [49]** – era un ospedale – **con le sue finestre rigide e regolari che tagliavano la facciata [50]**; la pioggia continuava a cadere, ma **in grosse gocce distinte che piombavano a terra ad una ad una [51]**. Sulla tavola era servita **una colazione complicata [52]**, poiché per il padre la prima colazione era il pasto più importante della giornata, che egli prolungava per ore ed ore accompagnandolo con la lettura di vari giornali.⁶²

In questo paragrafo vediamo subito come Anita Rho dia minore enfasi all'espressione «*Es war inzwischen viel heller geworden*» [47] traducendola con «Intanto s'era fatto chiaro», per poi eliminare il punto e virgola e sostituirlo con una semplice virgola [48].

Nella riga successiva, la traduttrice rende l'aggettivo «*endlos*» (“infinito”) con «indefinita» [49]: difficile dire se si tratti di una scelta consapevole, di un refuso sopravvissuto alla revisione o di un “aggiustamento” redazionale.

Seguono due evidenziazioni ([50] e [51]) che indicano la traduzione di una frase di Kafka non semplice da interpretare, o quanto meno da tradurre. «*mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern*» diventa in italiano «con le sue

⁶¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 23.

⁶² KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 87.

finestre rigide e regolari che tagliavano la facciata». Il verbo “*durchbrechen*” è inteso nella sua forma a prefisso separabile (con il significato di “spezzare, rompere”).

L'avverbio «*hart*», riferito proprio a «*durchbrechen*», stavolta viene trasformato in un aggettivo riferito a «*Fenster*». La seconda espressione dalla resa problematica è «*mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen*», che Anita Rho traduce con «in grosse gocce distinte che cadevano a terra ad una ad una». Kafka sembra enfatizzare il rapporto causa-effetto tra il fatto di veder cadere singolarmente ogni grossa goccia e quello per cui il cielo scagli giù le gocce stesse una per volta. Anita Rho non riesce a rendere questa complicatissima immagine, ne è prova il fatto che omette di tradurre «*förmlich*».

Un'altra soluzione piuttosto inusuale è alla riga successiva, in cui addirittura la traduttrice rende l'espressione tedesca «*Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch*» con «Sulla tavola era servita una colazione complicata» [52]. In questo caso siamo di fronte a un caso di riscrittura piuttosto approssimativa: l'aggettivo «complicata» sembrerebbe riferirsi alla confusione di stoviglie sul tavolo, tuttavia il lettore italiano non percepisce con chiarezza l'immagine per eccessiva ambiguità.

Niemals hätte er auch die umständlichen Vorbereitungen gestattet, die Gregor brauchte, um sich aufzurichten und vielleicht auf diese Weise durch die Tür zu kommen. Vielmehr trieb er, als gäbe es kein Hindernis, Gregor jetzt unter besonderem Lärm vorwärts; es klang schon hinter Gregor gar nicht mehr wie die Stimme bloß eines einzigen Vaters; nun gab es wirklich keinen Spaß mehr, und Gregor drängte sich – geschehe was wolle – in die Tür.⁶³

Mai avrebbe tollerato i complicati preparativi che sarebbero stati necessari a Gregorio per rizzarsi su e forse **in tal guisa riescire [53]** a passare nel vano. Egli incalzava Gregorio **con grandi clamori [54]**, come se non ci fosse stato nessun ostacolo; già quei suoni dietro a Gregorio non parevano più la voce di un padre solo; non c'era più da scherzare e Gregorio – accada quel che può – **si cacciò [55]** nella porta.⁶⁴

⁶³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 28.

⁶⁴ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 92.

In questo breve paragrafo alla fine della prima parte del racconto, vediamo più volte la tendenza di Anita Rho a utilizzare una lingua letteraria: chiaramente si tratta di un testo scritto negli anni Trenta, nell'italiano degli anni Trenta, periodo in cui la differenza tra lingua scritta e lingua parlata era molto più grande rispetto a oggi (epoca in cui l'atto della scrittura è molto più diffuso e quotidiano, anche grazie alla tecnologia). Incontriamo infatti la forma arcaica «riescire» in luogo di «riuscire», accompagnato da «in tal guisa» [53], espressione comunque piuttosto frequente nella prima metà del Novecento. Nello stesso paragrafo troviamo «con grandi clamori», al plurale, per la traduzione di «*unter besonderem Lärm*» [54] e infine «cacciarsi nella porta» per «*sich in die Tür drängen*» [55] con il verbo “cacciarsi” inteso nel senso di “introdursi, intrufolarsi, infilarsi”.

Die eine Seite seines Körpers hob sich, er lag schief in der Türöffnung, seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür blieben häßliche Flecken, bald steckte er fest und hätte sich allein nicht mehr rühren können, die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft, die auf der anderen waren schmerzhaft zu Boden gedrückt – da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein. Die Tür wurde noch mit dem Stock zugeschlagen, dann war es endlich still.⁶⁵

Un lato del suo corpo si sollevò, ed egli rimase infilato obliquamente nel vano; [56] uno dei suoi fianchi, nello sfregamento, si era tutto ferito, sulla porta bianca si vedevano brutte macchie scure; [57] egli era lì impigliato e da solo non avrebbe più potuto muoversi, le zampine da un lato pendevano tremolando nell'aria, dall'altro erano dolorosamente schiacciate contro il suolo. Allora il padre **gli menò [58]** di dietro un forte colpo, **un vero colpo di grazia [59]**, ed egli, sanguinando copiosamente, volò fino in mezzo alla stanza. La porta fu sbattuta violentemente col bastone, e poi si fece infine il silenzio.⁶⁶

Nell'ultimo paragrafo della prima parte, Anita Rho cerca di compensare l'eliminazione dei punti e virgola aggiungendone due in luogo di due virgole ([56] e [57]). All'evidenziazione [58] vediamo il verbo ormai poco usato «menare (un colpo)» nel senso di “assestare, sferrare, vibrare” per tradurre «(*einen Stoß*) *geben*».

⁶⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 28-29.

⁶⁶ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 92-93.

Anita Rho torna a utilizzare un'espressione idiomatica traducendo «*einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß*» con «un vero colpo di grazia» [59]. Da notare come la traduttrice di Frassinelli tenda spesso ad “asciugare” il testo eliminando le forme troppo prolisse.

Erst in der Abenddämmerung erwachte Gregor aus seinem schweren ohnmachtsähnlichen Schlaf. Er wäre gewiß nicht viel später auch ohne Störung erwacht, denn er fühlte sich genügend ausgeruht und ausgeschlafen, doch schien es ihm, als hätte ihn ein flüchtiger Schritt und ein vorsichtiges Schließen der zum Vorzimmer führenden Tür geweckt. Der Schein der elektrischen Straßenlampen lag bleich hier und da auf der Zimmerdecke und auf den höheren Teilen der Möbel, aber unten bei Gregor war es finster.⁶⁷

Soltanto verso il crepuscolo Gregorio si svegliò da un sonno pesante **simile a un deliquio [60]**. Certo si sarebbe svegliato di lì a poco anche senza essere disturbato, perché ormai si sentiva riposato e **non aveva più sonno [61]**; tuttavia ebbe l'impressione di esser stato destato da un passo leggero e da un cauto dischiudersi della porta dell'anticamera. I riflessi **lividi [62] della tranvia elettrica [63] chiazavano [64]** qua e là il soffitto e le parti superiori dei mobili ma in basso, dov'era Gregorio, **faceva buio [65]**.⁶⁸

Nel primo paragrafo della seconda parte del racconto, è curioso notare come anche Rho traduca «*ohnmachtsähnlich*» con «simile a un deliquio» [60]. All'evidenziazione [61], invece, Anita Rho riesce a trovare un'adeguata resa per i due participi dell'espressione «*fühlte sich ausgeruht und ausgeschlafen*» traducendoli con «si sentiva riposato e non aveva più sonno».

Nel periodo successivo, Kafka scrive che il riflesso «*lag bleich*» (“pallido”), mentre Anita Rho opta per «riflessi lividi» [62], che ha una connotazione più negativa, legata a uno stato di inquietudine o a vero e proprio “livore”. Si nota inoltre la nobilitazione del verbo «*liegen*» che diventa «chiazzare» (approfittando dell'espressione «*hier und da*», che la traduttrice rende con «qua e là») [64].

Come possiamo vedere dall'evidenziazione [63], anche Anita Rho deve aver tradotto il testo partendo da un'edizione che riportava «*der elektrischen Strassenbahn*». In

⁶⁷ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 30.

⁶⁸ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 93.

realtà, lo spunto dell'indagine di Adriano Sofri, che abbiamo già visto analizzando l'edizione Vallecchi, è proprio la versione di Anita Rho pubblicata da Adelphi.

Un particolare degno di nota è la traduzione di «*unten bei Gregor war es finster*» con «in basso, dov'era Gregorio, faceva buio» [65]: in realtà “fare buio” significa “diventare buio”, ovvero indica un processo progressivo di diminuzione dell'illuminazione ambientale. Dal testo tedesco si comprende al contrario che Gregor, nella sua posizione, era già al buio.

Nun war aber der Vater ein zwar gesunder, aber alter Mann, der schon fünf Jahre nichts gearbeitet hatte und sich jedenfalls nicht viel zutrauen durfte; er hatte in diesen fünf Jahren, welche die ersten Ferien seines mühevollen und doch erfolglosen Lebens waren, viel Fett angesetzt und war dadurch recht schwerfällig geworden.⁶⁹

Ma ormai il padre era un uomo **robusto** [66] ma vecchio, da cinque anni non lavorava più e in ogni caso **non bisognava far troppo assegnamento su di lui** [67]; in questi cinque anni, le prime vacanze della sua vita di fatiche e **di insuccessi** [68], si era **imbottito di grasso** [69] ed era diventato molto pesante.⁷⁰

In questo breve passo, dove Kafka descrive la condizione attuale del padre di Gregor, Anita Rho traduce «*gesund*» (“sano”) con «robusto» [66], aggiungendo una sfumatura di prestanza fisica in più.

L'alterazione di significato c'è anche nella frase successiva, in cui la traduttrice rende «*und sich jedenfalls nicht viel zutrauen durfte*» con «e in ogni caso non bisognava far troppo assegnamento su di lui» [67]: l'espressione tedesca poggia sul verbo riflessivo “*sich zutrauen*”, che ha il senso di “sentirsi capace, avere fiducia nelle proprie capacità”. Kafka vuole farci capire, detto nell'italiano odierno, che il padre “non se la sente molto di lavorare”. Per cui l'atto di fiducia è del padre nei confronti di sé stesso, mentre nella resa di Rho sono i familiari che non possono più fare troppo affidamento sul padre. La differenza potrebbe essere rilevante dato che una tale riflessione potrebbe connotare in maniera leggermente diversa il personaggio di Gregor (che giudica suo padre non più capace di sostentare la famiglia), mentre Kafka descrive,

⁶⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 38-39.

⁷⁰ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op.cit., p. 102.

in un primo momento, un uomo che ha perso l'impulso vitale dei suoi anni migliori, che tuttavia poi torna attivo e in grado di sostenere la famiglia con il proprio lavoro.

Descrivendo la vita del padre, Anita Rho, come Rodolfo Paoli prima di lei, traduce «*die erste Ferien seines mühevollen und erfolglosen Lebens*» con «le prime vacanze della sua vita piena di fatiche e di insuccessi» [68] aggiungendo una nota peggiorativa all'espressione originale. Lo stesso avviene subito dopo, quando la traduttrice rende «*er hatte [...] viel Fett angesetzt*» con «si era imbottito di grasso» [69], espressione notevolmente più enfatica rispetto alla versione originale.

Denn tatsächlich sah er von Tag zu Tag die auch nur ein wenig entfernten Dinge immer undeutlicher; das gegenüberliegende Krankenhaus, dessen nur allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte, bekam er überhaupt nicht mehr zu Gesicht, und wenn er nicht genau gewußt hätte, daß er in der stillen, aber völlig städtischen Charlottenstraße wohnte, hätte er glauben können, von seinem Fenster aus in eine Einöde zu schauen, in welcher der graue Himmel und die graue Erde ununterscheidbar sich vereinigten. Nur zweimal hatte die aufmerksame Schwester sehen müssen, daß der Sessel beim Fenster stand, als sie schon jedesmal, nachdem sie das Zimmer aufgeräumt hatte, den Sessel wieder genau zum Fenster hinschob, ja sogar von nun ab den inneren Fensterflügel offen ließ.⁷¹

Perché da un giorno all'altro le cose, anche le più vicine, gli apparivano sempre meno chiare; non riusciva assolutamente più a scorgere l'ospedale di fronte, la cui vista troppo frequente prima l'aveva spesso **irritato [70]**, e se non avesse saputo che la strada in cui abitava era la Charlottenstrasse, via quieta ma del tutto cittadina, avrebbe potuto credere che la sua finestra desse **su una landa in cui il cielo grigio e la grigia terra si confondessero indistinguibilmente [71]**. Alla solerte sorella bastò di notare due volte la seggiola vicino alla finestra; da quel giorno in poi, dopo aver fatto la stanza, ella rimise sempre la sedia presso il davanzale, lasciando anche aperti i vetri interni.⁷²

In questo passo, in cui Gregor si affaccia alla finestra della sua camera, troviamo che Anita Rho traduce allo stesso modo di Rodolfo Paoli il verbo «*verfluchen*» («maledire») dell'espressione «*dessen [...] allzu häufigen Anblick er früher verflucht hatte*», riferito all'ospedale che sorge di fronte alla finestra, ammorbidendolo in «la

⁷¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 39-40.

⁷² KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 103.

cui vista troppo frequente l'aveva spesso irritato» [70]. È curioso come nessuno dei due traduttori abbia reso letteralmente il verbo nel suo significato originale.

Alla evidenziazione [71] possiamo vedere che Rho traduce «*Einöde*» con l'elegante «landa» (mentre Paoli aveva preferito «deserto»), mantenendo anche lei la ripetizione dell'aggettivo «*grau*» («il cielo grigio e la grigia terra»). Nei passi descrittivi “puri” di Kafka, il testo ha sempre aspetti poetici e ritmici che non possono essere sottovalutati.

Die Mutter übrigens wollte verhältnismäßig bald Gregor besuchen, aber der Vater und die Schwester hielten sie zuerst mit Vernunftgründen zurück, denen Gregor sehr aufmerksam zuhörte, und die er vollständig billigte. Später aber mußte man sie mit Gewalt zurückhalten, und wenn sie dann rief: »Laßt mich doch zu Gregor, er ist ja mein unglücklicher Sohn! Begreift ihr es denn nicht, daß ich zu ihm muß?«, dann dachte Gregor, daß es vielleicht doch gut wäre, wenn die Mutter hereinkäme, nicht jeden Tag natürlich, aber vielleicht einmal in der Woche; sie verstand doch alles viel besser als die Schwester, die trotz all ihrem Mute doch nur ein Kind war und im letzten Grunde vielleicht nur aus kindlichem Leichtsinn eine so schwere Aufgabe übernommen hatte.⁷³

La madre d'altronde **manifestò abbastanza presto l'intenzione [72]** di vedere Gregorio, ma il padre e la sorella la trattennero con saggi ragionamenti che Gregorio ascoltò con molta attenzione ed approvò interamente. Più tardi però la si dovette trattenere **con la violenza [73]** e quando ella si metteva a gridare: «Ma lasciatemi andare da Gregorio, lasciatemi andare dal mio **disgraziato [74]** figliuolo! **Non capite che devo andare da lui! [75]**» Gregorio pensava che sarebbe stato meglio se la **mamma [76]** fosse venuta, non ogni giorno, naturalmente, ma per esempio una volta la settimana; ella capiva tutto molto meglio della sorella che, nonostante il suo coraggio, non era che una bambina e forse non si era **assunto [77]** quel grave compito che per leggerezza infantile.⁷⁴

All'inizio di questo passo, in cui Kafka descrive il comportamento della madre dopo la metamorfosi di Gregor, Anita Rho traduce il verbo «*wollte*» con «manifestò l'intenzione» [72].

All'evidenziazione [73] vorrei far notare come il sostantivo tedesco «*Gewalt*» trovi un traduttore italiano tanto in «forza» quanto in «violenza»: qui Anita Rho sceglie la

⁷³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 42.

⁷⁴ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 105-106.

seconda, creando un'espressione più forte rispetto all'originale tedesco [73]. Quanto agli ambiti semantici "ampi", vediamo all'evidenziazione [74] come la traduttrice dell'edizione Frassinelli scelga l'aggettivo «disgraziato» per tradurre l'ambiguo «*unglücklich*» tedesco: la resa si dimostra ottima perché l'aggettivo italiano si colloca in una posizione semanticamente intermedia tra i due significati principali di «*unglücklich*», ovvero "infelice" (che era stata la scelta di Paoli) e "sfortunato". Nella stessa battuta di dialogo, non sono chiari i motivi per cui Anita Rho sostituisca il punto interrogativo con il punto esclamativo [75].

Un'altra caratteristica che distingue la traduzione di Anita Rho dalla versione pubblicata da Vallecchi è il fatto che la traduttrice utilizzi molto più spesso del collega il sostantivo più affettivamente connotato «mamma» per tradurre «*die Mutter*» [76]. Nello specifico, Anita Rho usa il sostantivo 14 volte in tutto il racconto, Rodolfo Paoli soltanto 8.

All'evidenziazione [77] vediamo anche nella traduzione Frassinelli il participio passato del verbo composto riflessivo declinato in base al complemento oggetto, anziché al soggetto.

Aus der Obstschale auf der Kredenz hatte er sich die Taschen gefüllt und warf nun, ohne vorläufig scharf zu zielen, Apfel für Apfel. Diese kleinen roten Äpfel rollten wie elektrisiert auf dem Boden herum und stießen aneinander. Ein schwach geworfener Apfel streifte Gregors Rücken, glitt aber unschädlich ab. Ein ihm sofort nachfliegender drang dagegen förmlich in Gregors Rücken ein; Gregor wollte sich weiterschleppen, als könne der überraschende unglaubliche Schmerz mit dem Ortswechsel vergehen; doch fühlte er sich wie festgenagelt und streckte sich in vollständiger Verwirrung aller Sinne. Nur mit dem letzten Blick sah er noch, wie die Tür seines Zimmers aufgerissen wurde, und vor der schreienden Schwester die Mutter hervoreilte, im Hemd, denn die Schwester hatte sie entkleidet, um ihr in der Ohnmacht Atemfreiheit zu verschaffen, wie dann die Mutter auf den Vater zulief und ihr auf dem Weg die aufgebundenen Röcke einer nach dem anderen zu Boden glitten, und wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm – nun versagte aber Gregors Sehkraft schon – die Hände an des Vaters Hinterkopf um Schonung von Gregors Leben bat.⁷⁵

S'era riempito le tasche alla fruttiera sulla credenza, e, senza mirare attentamente per ora, **gli buttava [78]** una mela dopo l'altra. Le piccole mele rosse rotolavano sul suolo e si urtavano come elettrizzate. Una mela gettata debolmente strisciò lungo il **dorso [79-]** a Gregorio, ma scivolò giù senza fargli male. Un'altra invece, volata immediatamente appresso, gli penetrò addirittura **nella schiena [79]**. Gregorio volle trascinarsi oltre, come se il mutar di posto potesse **attenuare [80]** l'improvviso incredibile dolore, ma si sentiva come inchiodato al suolo **e si tese inarcandosi [81]**, in una completa confusione di tutti i suoi **sentimenti [82]**. Con un'ultima occhiata vide ancora la porta della sua camera spalancarsi con violenza e, seguita dalla sorella urlante, precipitarsi fuori sua madre, tutta discinta perché Grete **le aveva sciolte le vesti [83]** durante lo svenimento per facilitarle il respiro; la vide correre verso il padre mentre **le gonne slacciate [84-]** scivolavano al suolo ad una ad una, raggiungerlo, inciampando **nelle vesti [84]**, **e abbracciata stretta a lui [85]** – mentre la vista di Gregorio si offuscava – le mani intrecciate sulla nuca del padre, chiedergli pietà per la vita di Gregorio.⁷⁶

In quest'ultimo paragrafo della seconda parte, che descrive il bombardamento da parte del padre, vediamo Anita Rho utilizzare, nella prima frase, il verbo «buttare» per tradurre «*werfen*» [78]: si tratta di un utilizzo ormai inusuale, poiché il verbo è di solito inteso come sinonimo di “lanciare, scagliare” in situazioni in cui il lancio è di modesta entità (quindi più vicino al verbo italiano “gettare”), e non mira a un bersaglio: il lettore italiano moderno, ad esempio, non si spiegherebbe perché questo «buttare mele» possa colpire Gregor al punto di farne penetrare una nel suo dorso. Il vocabolario Treccani riporta infatti la definizione «Lanciare con la mano un oggetto o lasciarlo andare dopo avergli impresso una certa forza, in modo da mandarlo a terra

⁷⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 51.

⁷⁶ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 115-116.

o lontano da sé, per lo più senza mirare a un punto determinato; è in genere sinon. di *gettare* (a cui si rinvia per gli usi in comune), ma è più pop. e più efficace».⁷⁷ Probabilmente la traduttrice ha scelto questo verbo perché l'uso del verbo «*werfen*» è abbastanza atipico, senza alcuna indicazione di bersaglio («*und warf nun, [...] Apfel für Apfel*). Tuttavia appare improbabile che “buttare una mela” possa farla penetrare nella corazza di un coleottero delle dimensioni di Gregor.

Il testo di *Die Verwandlung* contiene molte ripetizioni molto ravvicinate, che spesso non vengono mantenute da Anita Rho: è il caso dell'evidenziazione [79], in cui il sostantivo «*Rücken*» viene tradotto una volta con “dorso” (termine più utilizzato per gli animali) e una volta con “schiena” (termine preferito per gli esseri umani). Pur garantendo una migliore leggibilità e una maggiore eleganza del testo, vi è comunque la distruzione di un “microsistemismo”,⁷⁸ tanto più che la traduttrice utilizza, per la traduzione di un unico termine tedesco, due sostantivi utilizzabili in contesti tendenzialmente differenti.

Nella frase successiva [80], Anita Rho traduce la frase «*als könne der überraschende unglaubliche Schmerz mit dem Ortwechsel vergehen*» con «come se il mutar di posto potesse attenuare l'improvviso incredibile dolore», alterando il significato di «*vergehen*» che significa “passare, cessare, svanire”. Nella riga successiva [81], troviamo un'altra chiarificazione: la traduttrice rende «*streckte sich*» (“si allungò”) con «si tese inarcandosi». Nella stessa proposizione [82], Anita Rho utilizza il letterario «sentimenti» per tradurre «*Sinne*». Un'altra espressione letteraria è la traduzione di «*denn die Schwester hatte sie entkleidet*» con «perché Grete le aveva sciolte le vesti» [83]: di nuovo troviamo il participio passato con desinenza femminile plurale in concordanza con il complemento oggetto (anziché con il soggetto).

All'evidenziazione [84] vediamo di nuovo utilizzare due traduttori diversi per lo stesso termine: Anita Rho rende il primo «*Röcke*» con «gonne» e il secondo, la riga successiva, con «vesti».

Nell'ultimo periodo, prima dell'inciso, la traduttrice riscrive una frase semplificandola: «*ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm*» diventa «e abbracciata stretta a lui». Come si può vedere, l'inciso (peraltro di non semplice resa in italiano) viene del

⁷⁷ Vocabolario Treccani, voce *buttare*, <http://www.treccani.it/vocabolario/buttare/>, ultimo accesso 20 ottobre 2019.

⁷⁸ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 45-46.

tutto eliminato e rimpiazzato dall'avverbio «stretto». La frase in questione è una delle più analizzate per quanto riguarda le interpretazioni psicoanalitiche del racconto.⁷⁹

Und wenn nun auch Gregor durch seine Wunde an Beweglichkeit wahrscheinlich für immer verloren hatte und vorläufig zur Durchquerung seines Zimmers wie ein alter Invalide lange, lange Minuten brauchte – an das Kriechen in der Höhe war nicht zu denken –, so bekam er für diese Verschlimmerung seines Zustandes einen seiner Meinung nach vollständig genügenden Ersatz dadurch, daß immer gegen Abend die Wohnzimmertür, die er schon ein bis zwei Stunden vorher scharf zu beobachten pflegte, geöffnet wurde, so daß er, im Dunkel seines Zimmers liegend, vom Wohnzimmer aus unsichtbar, die ganze Familie beim beleuchteten Tische sehen und ihre Reden, gewissermaßen mit allgemeiner Erlaubnis, also ganz anders als früher, anhören durfte.⁸⁰

Sebbene la ferita avesse fatto perdere a Gregorio, forse per sempre, la sua agilità, e gli ci volessero ormai **lunghi minuti** [86], come a un vecchio invalido, per attraversare la sua camera – ad arrampicarsi sulle pareti non c'era neanche più da pensare – gli pareva però di essere largamente ricompensato di questo peggioramento del suo stato, perché ora, verso sera, la porta dalla camera da pranzo, che egli cominciava a **tener d'occhio** [87] già due ore prima, veniva aperta, ed egli, accovacciato al buio nella sua stanza e invisibile a chi era di là, poteva vedere tutta la famiglia riunita intorno alla tavola **sotto la lampada** [88] e poteva ascoltare la conversazione **col tacito permesso di tutti** [89].⁸¹

In questo paragrafo, il secondo della terza parte del racconto, possiamo notare la tendenza di Anita Rho a semplificare dove possibile, riducendo le «arborescenze» linguistiche e sintattiche e le ripetizioni. Nella prima frase possiamo già vedere come la traduttrice elimini la ripetizione «*lange, lange Minuten*» [86] limitandosi a «lunghe minuti». Nello stesso modo, qualche riga più avanti, la proposizione relativa «*die er schon ein bis zwei Stunden vorher scharf zu beobachten pflegte*» viene tradotta con «che egli cominciava a tener d'occhio già due ore prima» [87]: l'espressione tedesca «*scharf beobachten*» e l'italiano «tenere d'occhio» hanno due gradazioni differenti di intensità.

Nell'ultima frase, si nota una tendenza alla chiarificazione nella traduzione di «*beim beleuchteten Tische*» con «sotto la lampada» [88]: l'aggettivo participiale tedesco

⁷⁹ Cfr. pp. 170-174.

⁸⁰ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 52.

⁸¹ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 117.

«*beleuchtet*» è semanticamente molto più ambiguo, mentre il lettore italiano ha un'immagine molto più precisa. Infine, la tendenza alla semplificazione si manifesta, nell'ultima frase del passo [89], nell'omissione completa della traduzione di «*also ganz anders als früher*».

Die Nächte und Tage verbrachte Gregor fast ganz ohne Schlaf. Manchmal dachte er daran, beim nächsten Öffnen der Tür die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen; in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrjungen, der so begriffstützig Hausknecht, zwei, drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe, flüchtige Erinnerung, eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte – sie alle erschienen untermischt mit Fremden oder schon Vergessenen, aber statt ihm und seiner Familie zu helfen, waren sie sämtlich unzugänglich, und er war froh, wenn sie verschwanden.⁸²

Le notti e i giorni Gregorio li passava quasi senza dormire. A volte egli pensava che al primo riaprirsi della porta gli affari della famiglia **tornerebbero [90]** tutti in mano sua; nei suoi pensieri riapparivano dopo tanto tempo il principale e il gerente, i commessi e gli apprendisti, l'insergente **tonto [91]**, due o tre amici di altre aziende; **[92]** la cameriera di un albergo di provincia, caro fugace ricordo, la cassiera di un negozio di cappelli, che egli aveva corteggiato seriamente, ma con troppe esitazioni. **[93]** Gli apparivano tutti, frammisti **ad altra gente estranea o dimenticata [94]**, ma invece di porgere aiuto a lui o ai suoi, erano tutti **inaccessibili [95]** ed egli si rallegrava quando sparivano.⁸³

Nelle primissime righe di questo passo troviamo una struttura piuttosto frequente (in entrambe le traduzioni di *Die Verwandlung*), che tuttavia oggi sarebbe errata: l'utilizzo del condizionale presente per indicare un'azione possibile e futura nel passato. Anita Rho traduce infatti la frase «*Manchmal dachte er daran, beim nächsten Öffnen der Tür die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen*» con «A volte egli pensava che al primo riaprirsi della porta gli affari della famiglia *tornerebbero* tutti in mano sua» [90]. Tanto Rodolfo Paoli quanto Anita Rho usano più volte questa struttura, che tuttavia oggi percepiremmo come un errore. Il lettore odierno “sente” l'errore proprio nella mancanza del

⁸² KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 55.

⁸³ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 120.

condizionale composto, tuttavia fino a XX secolo inoltrato la *consecutio temporum*, in questi casi, prevedeva il condizionale presente, prassi che peraltro ha esponenti di primissimo ordine. Nel X capitolo dei *Promessi sposi*, infatti, leggiamo: «Detto fatto, il principe uscì, e andò veramente (che non fu piccola degnazione) dal detto vicario; e concertarono che verrebbe di lì a due giorni».⁸⁴ Questo utilizzo del condizionale presente sarebbe stato soppiantato dal passato attorno alla metà del secolo.⁸⁵

Poche righe dopo, troviamo un abbassamento di registro nella traduzione di «*begriffstützig*» (la grafia attuale è *begriffstutzig*, senza *Umlaut*) con «tonto» [91]. Subito dopo Anita Rho sostituisce una virgola con un punto e virgola [92]. Per quanto riguarda la punteggiatura, la traduttrice rende il trattino singolo con funzione di “pausa” nella lettura (che la lingua italiana non prevede) [93] con il punto fermo. Subito dopo troviamo un allungamento non necessario: Anita Rho aggiunge l’espressione “inutile” «altra gente».⁸⁶ Al termine della frase, la traduttrice rende in maniera letterale con «inaccessibili» l’aggettivo «*unzugänglich*».

Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie »Komm mal herüber, alter Mistkäfer!« oder »Seht mal den alten Mistkäfer!« Auf solche Ansprachen antwortete Gregor mit nichts, sondern blieb unbeweglich auf seinem Platz, als sei die Tür gar nicht geöffnet worden.⁸⁷

In principio lo chiamava anche a sé, con parole che probabilmente a lei parevano **amorevoli** [96]: «Vieni un po’ qui, vecchio **scarafone** [97]!» o: «Guarda, guarda, quel vecchio **bacherozzo** [98]!» Così interpellato Gregorio non rispondeva, ma restava immobile al suo posto come se la porta non fosse nemmeno stata aperta.⁸⁸

In questo breve passo vediamo una scelta stilistica molto particolare da parte di Anita Rho. Per prima cosa, la traduttrice nobilita l’aggettivo tedesco «*freundlich*» rendendolo con «amorevoli» [96].

⁸⁴ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, op. cit., p. 163.

⁸⁵ *Futuro nel passato*, La grammatica italiana, Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/futuro-nel-passato_%28La-grammatica-italiana%29/, ultimo accesso 23 ottobre 2019.

⁸⁶ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 46-47.

⁸⁷ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 57.

⁸⁸ KAFKA, *Il messaggio dell’imperatore*, op. cit., pp. 122-123.

L'annotazione più importante, però, arriva dopo: traducendo le parole della donna di servizio dei Samsa, «*Mistkäfer*» (che ricorre due volte consecutive) diventa la prima volta «scarafone» e la seconda «bacherozzo». Come abbiamo già visto analizzando la versione di Rodolfo Paoli per Vallecchi, il «*Mistkäfer*» è lo scarabeo che appartiene alla famiglia delle Geotrupidae: Anita Rho qui non si limita a usare due termini che indicano invece la comune blatta, lo scarafaggio (“*die Schabe*”, in tedesco), ma sceglie due denominazioni che provengono da zone diverse dell'Italia: il sostantivo «scarafone», infatti, viene utilizzato per indicare la blatta nelle regioni del Mezzogiorno, mentre «bacherozzo» è usato nelle sue diverse forme alternative (“bacarozzo, bagarozzo, bacaròzzolo, bagherozzo”) nelle regioni centrali e settentrionali della penisola. Oltre ad alterare la ripetizione, la traduzione tira in ballo ulteriori associazioni mentali e linguistiche legate alla posizione geografica del lettore. Berman cita questa tendenza a proposito della cosiddetta «distruzione (o esotizzazione) dei reticoli linguistici vernacolari», ma indicando la resa di espressioni vernacolari presenti nel testo di partenza. In questo caso è la traduttrice ad allontanarsi dalla lingua standard aggiungendo un riferimento a un termine non utilizzato in tutto il territorio italiano. Se oggi, grazie alle tecnologie informatiche, assistiamo a una rapida e marcata tendenza alla condivisione delle espressioni regionali (soprattutto nel gergo giovanile, ma non solo), nell'Italia del 1935 la scelta di Anita Rho ha un peso senz'altro maggiore.

Gregor kroch noch ein Stück vorwärts und hielt den Kopf eng an den Boden, um möglicherweise ihren Blicken begegnen zu können. War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.⁸⁹

Gregorio strisciò ancora un poco in avanti e tenne la testa contro il suolo, in modo da poter incontrare i suoi sguardi. **Come poteva non essere che una bestia, se la musica lo afferrava così? [99]** Gli pareva che gli si dischiudesse la via verso il nutrimento ignoto e agognato.⁹⁰

⁸⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 62.

⁹⁰ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 127.

In questo brevissimo passo, in cui Gregor ascolta la sorella mentre suona il violino, vediamo come Anita Rho allunghi il periodo in maniera non necessaria,⁹¹ rischiando di snaturarne anche il significato: «*War ere in Tier, da ihn Musik so ergriff?*» diventa «Come poteva non essere che una bestia, se la musica lo afferrava così?» [99]. La doppia negazione (il «che» sta per “nient’altro che”) conferisce un livello basso di chiarezza (tanto da doversi soffermare a riflettere sul significato) a una frase che, nel testo originale, è cristallina e netta. Molte pagine sono state scritte sul rapporto di Kafka e dei suoi personaggi con la musica e questa situazione rappresenta, all’interno del racconto, l’ultimo, disperato tentativo di Gregor Samsa di riconoscere ancora in sé stesso un minimo residuo di umanità (nel senso di “essenza umana”).

Der Vater wankte mit tastenden Händen zu seinem Sessel und ließ sich in ihn fallen; es sah aus, als strecke er sich zu seinem gewöhnlichen Abendschläfchen, aber das starke Nicken seines wie haltlosen Kopfes zeigte, daß er ganz und gar nicht schlief. Gregor war die ganze Zeit still auf dem Platz gelegen, auf dem ihn die Zimmerherren ertappt hatten. Die Enttäuschung über das Mißlingen seines Planes, vielleicht aber auch die durch das viele Hungern verursachte Schwäche machten es ihm unmöglich, sich zu bewegen. Er fürchtete mit einer gewissen Bestimmtheit schon für den nächsten Augenblick einen allgemeinen über ihn sich entladenden Zusammensturz und wartete. Nicht einmal die Violine schreckte ihn auf, die, unter den zitternden Fingern der Mutter hervor, ihr vom Schoße fiel und einen hallenden Ton von sich gab.⁹²

Il padre andò barcollando a tastoni verso il suo **seggione [100]** e vi si lasciò cadere; **[101]** come se si accomodasse per il suo solito pisolino serale, ma le forti oscillazioni **di quella testa vacillante [102]** mostravano che egli non dormiva affatto. Gregorio era rimasto sempre immobile dove i pensionanti l’avevano sorpreso. La delusione per il fallimento del suo progetto e forse anche la debolezza causata dai molti digiuni gli rendevano impossibile ogni movimento. **Egli temeva che l’uragano [103]** si scatenasse da un momento all’altro su di lui, e attendeva. Non si spaventò neppure quando il violino, **scivolando dalle dita tremanti della madre [104]**, cadde giù emettendo **una lunga vibrazione [105]**.⁹³

Dopo la comparsa di Gregor in sala da pranzo, mentre Grete suona il violino, i pensionanti comunicano ai Samsa che se ne andranno dalla loro casa senza pagare nulla. Si tratta di un momento di passaggio, tra la reazione del padre e l’attesa di

⁹¹ BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 46-47.

⁹² KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 64.

⁹³ KAFKA, *Il messaggio dell’imperatore*, op. cit., pp. 129-130.

Gregor. Nella prima frase, notiamo l'utilizzo del sostantivo «seggione» per tradurre «*Sessel*» [100]: oggi il termine italiano ha assunto pressoché invariabilmente il significato di «Alto sedile per bambini munito di un piano ribaltabile che serve d'appoggio al piatto e al bicchiere e impedisce al bambino seduto di cadere in avanti» (Zingarelli), ma i vocabolari riportano ancora il “vecchio” significato di «Grande e pesante sedile per una persona, in legno talvolta imbottito e ricoperto di cuoio o tessuto, con o senza braccioli» (Zingarelli) o «Sedile per una persona, ampio e massiccio, con braccioli e spalliera alta, generalmente di legno, talvolta imbottito e ricoperto di tessuto o di cuoio» (Treccani). È con questo significato che Anita Rho utilizza il sostantivo.

Al termine della frase, nel testo tedesco troviamo un punto e virgola che la divide dalla successiva: nella versione italiana la traduttrice ha eliminato l'espressione iniziale «*es sah aus*» unendo la seconda frase alla prima e sostituendo il punto e virgola con una semplice virgola [101]. Il risultato, in questo caso, è una lieve “complicazione” della struttura sintattica.

Un'altra scelta curiosa da parte di Anita Rho sta nella sua traduzione di «*das starke Nicken seines wie haltlosen Kopfes*» con «le forti oscillazioni di quella testa vacillante» [102]: l'aggettivo «*haltlos*» sta per “instabile, senza sostegno” (da *der Halt*, “sostegno, appiglio” + suffisso privativo *-los*), ma Anita Rho sceglie l'aggettivo «vacillante» che, dal punto di vista semantico, non è che un sinonimo di “oscillare”. Il che fa apparire il testo ridondante agli occhi del lettore italiano. Da notare come la traduttrice scelga inoltre di rendere l'aggettivo possessivo «*sein*» con l'aggettivo dimostrativo (e deittico) «quella».

Un'altra semplificazione semantica segue quattro righe più avanti [103]: coerente con la sua strategia di “potatura” delle parti inutili, Anita Rho omette infatti di tradurre l'espressione tedesca «*mit einer gewissen Bestimmtheit*», inoltre semplifica più del dovuto «*einen allgemeinen über ihn sich entladenden Zusammensturz*», traducendolo con «l'uragano». Il sostantivo tedesco «*Zusammensturz*» ha il significato di “crollo, rovina, sprofondamento” e l'immagine kafkiana ha una complessità che manca del tutto alla versione italiana, molto più razionalizzata e accorciata.

L'annotazione finale relativa al paragrafo in questione riguarda l'ultima frase «*Nicht einmal die Violine schreckte ihn auf, die, unter den zitternden Fingern der Mutter*

hervor, ihr vom Schoße fiel und einen hallenden Ton von sich gab». L'utilizzo avverbale di «*hervor*» indica che il violino “sfugge” alle dita della madre, cadendole «*vom Schoße*», dal grembo. Questo ultimo elemento viene del tutto eliminato da Rho [104], che poi rende anche l'espressione «*ein hallender Ton*» con la più semplice «una lunga vibrazione» [105].

»Liebe Eltern«, sagte die Schwester und schlug zur Einleitung mit der Hand auf den Tisch, »so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen«. »Sie hat tausendmal Recht«, sagte der Vater für sich. Die Mutter, die noch immer nicht genug Atem finden konnte, fing in die vorgehaltene Hand mit einem irrsinnigen Ausdruck der Augen dumpf zu husten an.⁹⁴

«Cari genitori» disse la sorella, e picchiò la mano sulla tavola **a mo' d'introduzione [106]**, «così non si va avanti. Se voi non lo capite, lo capisco ben io. Non voglio pronunciare davanti a quel mostro il nome di mio fratello, perciò dico soltanto: dobbiamo tentare di liberarcene. Abbiamo fatto ogni umano sforzo per averne cura e per sopportarlo, e credo che nessuno ci possa fare il minimo rimprovero». «Ha mille volte ragione» disse il padre **quasi fra sé [107]**. La madre, che non aveva ancora ripreso fiato, tossì sordamente, coprendosi la bocca, con **un'espressione demente [108]** negli occhi.⁹⁵

In questo breve passo in cui prende la parola Grete, notiamo che Anita Rho traduce l'espressione «*zur Einleitung*» in maniera pressoché identica a Rodolfo Paoli, cioè con «a mo' d'introduzione» [106]. Qualche riga più avanti, la traduttrice aggiunge un «quasi» all'espressione «*sagte der Vater für sich*», che diventa «disse il padre quasi fra sé» [107]. Al termine, Anita Rho usa l'aggettivo obsoleto «demente» [108], riferito all'espressione della madre, in luogo di “pazzo”, come veniva usato in ambito medico fino ai primi decenni del Novecento.

⁹⁴ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 64-65.

⁹⁵ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 130-131.

»Wenn er uns verstünde«, wiederholte der Vater und nahm durch Schließen der Augen die Überzeugung der Schwester von der Unmöglichkeit dessen in sich auf »dann wäre vielleicht ein Übereinkommen mit ihm möglich. Aber so- «
»Weg muß es«, rief die Schwester, »das ist das einzige Mittel, Vater [...]»⁹⁶

«Se ci capisse» ripeté il padre, e col chiudere gli occhi **accolse in sé [109]** la convinzione della sorella riguardo a quell'impossibilità. «Allora forse un accordo con lui sarebbe possibile, ma così...»

«**Deve sparire [110]**» esclamò la sorella «è l'unico mezzo, **babbo [111]** (...)»⁹⁷

In questo brevissimo passo del dialogo tra Grete e il padre, vediamo come stavolta Anita Rho proceda a una traduzione letterale dell'espressione tedesca «*in sich aufnehmen*», rendendola come «accolse in sé» [109].

Neanche Anita Rho rende il passaggio dall'«*er*» all'«*es*» riferito a Gregor: sottintendendo il soggetto, questo elemento va perduto [110]. Da notare anche l'apparentemente toscano «babbo»: in realtà, all'inizio del Novecento, il termine «papà» era utilizzato prevalentemente dalle classi più elevate. Le traduzioni di *Die Verwandlung* cadono in anni che precedono l'affermazione graduale di «papà» a discapito di «babbo»: basti pensare che il *Vocabolario della lingua italiana* di Giulio Cappuccini, tanto nel 1916 quanto nel 1935 (anno della pubblicazione del *Messaggio dell'imperatore*), definisce il termine «papà» come dialettale, nonché «un francesismo per *babbo*». Nell'edizione di dieci anni dopo, invece, curata da Bruno Migliorini, la definizione cambia: «papà» è «voce sempre più diffusa, d'origine francese per *babbo*». Nel 1956, nel *Dizionario linguistico moderno* di Aldo Gabrielli, addirittura la voce «babbo» rimanda alla voce «papà», considerata, alla pari della prima, «voce onomatopeica infantile», seppure di origine francese. Tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta si assiste alla rimozione delle «riserve» legate a «papà», in precedenza visto come un francesismo.⁹⁸

⁹⁶ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 65-66.

⁹⁷ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 131-132.

⁹⁸ MATILDE PAOLI, *I nomi del padre*, Accademia della Crusca, <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nomi-padre>, ultimo accesso 23 ottobre 2019.

Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.⁹⁹

La mela marcia **infissa** [111] nella sua schiena, [112] e tutta la regione infiammata lì intorno, **ora** [113] ricoperta di **fine** [114] polvere, **non gli doleva quasi più** [115]. Ripensò alla sua famiglia con amore e con **commossa tenerezza** [116]. La sua convinzione di dover sparire era, se possibile, ancor più ferma **che** [117] quella della sorella. In questo stato di vuota e pacifica meditazione egli rimase finché l'orologio della torre **ebbe battuto** [118] le tre del mattino. **Vide** [119] ancora fuori della finestra **i primi chiarori dell'alba** [120]. Poi il capo gli cadde giù **senza forza** [121], e dalle narici **finì** [122] debole l'ultimo **soffio di vita** [123].¹⁰⁰

Siamo arrivati al passo della morte di Gregor Samsa: Anita Rho allunga la prima frase¹⁰¹ aggiungendo il participio passato del verbo ormai desueto «infiggere» [111], inoltre aggiunge una virgola subito prima di «e» [112], che nel testo originale non troviamo. Un'altra aggiunta non necessaria è il deittico temporale «ora», seguito dal participio passato per tradurre la proposizione relativa «*die ganz von weichem Staub bedeckt waren*» [113]. Abbastanza curiosa è anche la traduzione dell'aggettivo «*weich*» («morbida, soffice») con «fine» [114].

Al termine della frase, vi è anche una chiarificazione:¹⁰² Anita Rho traduce «*spürte er schon kaum*» con «non gli doleva quasi più» [115], rendendo molto meno ambigua l'espressione originale.

Nella proposizione successiva, la traduttrice aggiunge una sfumatura di significato (e di enfasi) rendendo il sostantivo femminile «*Rührung*» («commozione») con «commossa tenerezza» [116], sottolineando (seppure in maniera non dovuta) molti aspetti legati alle interpretazioni del racconto in chiave psicoanalitica. Nella

⁹⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 67-68.

¹⁰⁰ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 134.

¹⁰¹ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 46-47.

¹⁰² Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 45-46.

brevissima frase immediatamente successiva, Rho utilizza, in maniera oggi desueta, la particella «che» per un comparativo che, al secondo termine, ha un sostantivo [117], forma per cui oggi ricorremmo alla preposizione “di”. Da notare anche il trapassato remoto «ebbe battuto» per tradurre il *Präteritum* tedesco «*schlug*» [118].

Lo stile traduttivo di Anita Rho emerge però in maniera molto evidente nella frase successiva: la complessa, poetica e oscura frase di Kafka «*Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch*» viene gestita con la massima “praticità” e diviene «Vide ancora fuori della finestra i primi chiarori dell’alba» ([119] e [120]). È curioso come i due traduttori sottolineino diversi aspetti del verbo «*erleben*» che, se da un lato indica una “percezione” (“*so nervös habe ich ihn noch nie erlebt*”), dall’altro indica un “vivere” (“*ich habe etwas Furchtbares erlebt*”). Se Paoli aveva scelto di propendere per questa seconda interpretazione del verbo, Rho sceglie la “percezione” e traduce con il semplice passato remoto «vide». Troppo semplificata appare la traduzione di «*das allgemeine Hellerwerden*» con «i primi chiarori dell’alba», inoltre l’espressione «*draußen vor dem Fenster*» viene del tutto eliminata. Come ho scritto commentando la versione di Paoli, questa poetica frase di Kafka racchiude, in piccolo, il senso della fine di Gregor Samsa e della sua *Metamorfosi*.¹⁰³

Un’altra lieve deformazione di significato riguarda la traduzione dell’espressione tedesca «*ohne seinen Willen*» (letteralmente “senza la sua volontà”) con «senza forza» [121]. Al termine della frase [122] va notata la scelta del verbo troppo generico ed enfatico «*finire*» per tradurre il più preciso «*strömen*» seguito dalla preposizione «*aus*» (“fuoriuscire, fluire fuori”). Così come la nobilitazione [123] che caratterizza la resa di «*sein letzter Atem*» (“il suo ultimo respiro”) con il poetico «l’ultimo soffio di vita». ¹⁰⁴

¹⁰³ Cfr. pp. 270-271.

¹⁰⁴ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 47-48.

Als sie bald den wahren Sachverhalt erkannte, machte sie große Augen, piffte vor sich hin, hielt sich aber nicht lange auf, sondern riß die Tür des Schlafzimmers auf und rief mit lauter Stimme in das Dunkel hinein: »Sehen Sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt!«

Das Ehepaar Samsa saß im Ehebett aufrecht da und hatte zu tun, den Schrecken über die Bedienerin zu verwinden, ehe es dazu kam, ihre Meldung aufzufassen. Dann aber stiegen Herr und Frau Samsa, jeder auf seiner Seite, eiligst aus dem Bett, Herr Samsa warf die Decke über seine Schultern, Frau Samsa kam nur im Nachthemd hervor; so traten sie in Gregors Zimmer. Inzwischen hatte sich auch die Tür des Wohnzimmers geöffnet, in dem Grete seit dem Einzug der Zimmerherren schlief; sie war völlig angezogen, als hätte sie gar nicht geschlafen, auch ihr bleiches Gesicht schien das zu beweisen.¹⁰⁵

Quando **finalmente** [124] si rese conto dell'accaduto, spalancò gli occhi e si mise a **fischiettare** [125], ma non si trattenne oltre nella stanza; [126] corse alla porta della camera da letto, la spalancò e gridò nell'oscurità a piena voce: «**Vengano a vedere** [127], è **crepato** [128]! **È là sdraiato** [129], proprio crepato **definitivamente** [130]!» **La coppia Samsa** [131] s'alzò a sedere **sul letto** [132], ed ebbe il suo bel da fare a **sormontare** [133] lo spavento provocato dall'irruzione **della vecchia** [134], prima di arrivare a capire il significato delle sue parole. Ma quando ebbero compreso, si buttarono giù dal letto, ognuno dalla sua parte. Il signor Samsa si gettò la coperta sulle spalle, la signora Samsa venne fuori in camicia da notte, [135] e così entrarono nella stanza di Gregorio. Intanto si era aperta la porta della camera da pranzo, in cui dormiva Grete **da quando aveva dovuto cedere la sua stanza ai pensionanti** [136]; Grete era tutta vestita come se non fosse neppure andata a letto e anche il suo viso pallido **rivelava la veglia** [137].¹⁰⁶

Questo passo, in cui la donna di servizio trova il cadavere di Gregor, si apre con la traduzione dell'avverbio «*bald*» con un molto più enfatico «finalmente» [124]. Appare inoltre eccessivamente chiarificatrice (e forse fuori contesto) la traduzione di «*vor sich hin pfeifen*» con «mettersi a fischiettare» [125]. Anita Rho “rompe” il ritmo della frase spezzandola con un punto e virgola dove nel testo originale troviamo una semplice virgola [126].

Da notare come, a differenza della «serva» di Paoli, quella di Rho è molto più formale, nel rivolgersi ai padroni, tanto da rivolgersi a loro, anche in questa tragica occasione, con la formalissima (ma usuale) terza persona plurale [127]. Oltre al «crepato» per tradurre «*krepirt*» [128], che abbiamo visto usare anche da Rodolfo

¹⁰⁵ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 68-69.

¹⁰⁶ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 134-135.

Paoli, Anita Rho traduce letteralmente l'esclamazione «*da liegt es*» (da notare l'uso del neutro «*es*») con «è là sdraiato» [129]. Inoltre il rafforzativo «*ganz und gar*» viene reso dalla traduttrice con un «definitivamente» [130].

Alle evidenziazioni [131] e [132] possiamo vedere che neanche Anita Rho “restituisce” al lettore italiano l'enfasi data dalla ripetizione di «*Ehe-*» nei sostantivi «*Ehepaar*» e «*Ehebett*». Si limita a indicare i coniugi come «la coppia Samsa», ma «*das Ehebett*» diviene semplicemente «il letto». In realtà, da questo punto in poi, cioè solo dopo la morte di Gregor Samsa, Franz Kafka “scopre” nuove parole (che finora, nel racconto, non ha mai utilizzato), tra cui «*Ehe*» (“matrimonio”) e «*Tochter*» (“figlia”).

Nella stessa frase vediamo l'obsoleto «sormontare lo spavento» per tradurre «*den Schrecken verwinden*» [133]. La “caccia al sinonimo” porta subito dopo a tradurre «*die Bedienerin*» con «la vecchia» [134].

Nella frase successiva, per quanto riguarda la punteggiatura, Anita Rho torna ad alterare il ritmo delle frasi sostituendo un punto e virgola con una virgola [135], razionalizzando una struttura in cui Kafka sembrava voler isolare la breve frase «*so traten sie in Gregors Zimmer*». ¹⁰⁷ Nella versione italiana abbiamo invece una semplice coordinata, collegata da «e così».

La tendenza di Anita Rho alla chiarificazione si manifesta di nuovo due righe più avanti, dove traduce «*seit dem Einzug der Zimmerherren*» con «da quando aveva dovuto cedere la sua stanza ai pensionanti» [136], dando per scontato qualcosa che nel racconto non viene mai esplicitato apertamente. Il passo si chiude con l'espressione desueta «rivelava la veglia» [137].

¹⁰⁷ Cfr. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., pp. 44-45.

Die Bedienerin stand lächelnd in der Tür, als habe sie der Familie ein großes Glück zu melden, werde es aber nur dann tun, wenn sie gründlich ausgefragt werde. Die fast aufrechte kleine Straußfeder auf ihrem Hut, über die sich Herr Samsa schon während ihrer ganzen Dienstzeit ärgerte, schwankte leicht nach allen Richtungen. »Also was wollen Sie eigentlich?« fragte Frau Samsa, vor welcher die Bedienerin noch am meisten Respekt hatte. »Ja«, antwortete die Bedienerin und konnte vor freundlichem Lachen nicht gleich weiter reden, »also darüber, wie das Zeug von nebenan weggeschafft werden soll, müssen Sie sich keine Sorge machen. Es ist schon in Ordnung.«¹⁰⁸

La **serva [138]** s'era fermata sulla porta sorridendo come se avesse da annunziare alla famiglia una grande fortuna, ma volesse dirlo soltanto dopo essersi **fatta pregare ben bene [139]**. La piccola penna di struzzo che le stava **dritta [140]** sul cappello, e che aveva sempre dato sui nervi al signor Samsa fin dal primo giorno di servizio, **tentennava [141]** leggera in tutte le direzioni. «Che cosa vuole, insomma?» chiese la signora Samsa alla quale la serva aveva sempre dimostrato un po' più di rispetto. «Volevo dire» rispose quella, e non poteva quasi andare avanti, soffocata da **risatine di gioia [142]** «che non c'è **da affannarsi [143]** per portar via **quel coso di là [144]**. È già tutto fatto».¹⁰⁹

Siamo giunti al curioso e inquietante passo in cui la donna di servizio sceglie un modo bizzarro per comunicare alla famiglia Samsa di aver già provveduto a sbarazzarsi del corpo di Gregor: vediamo come anche Anita Rho scelga il comune sostantivo (oggi spregiativo) «serva» per tradurre «*die Bedienerin*» [138].

La predilezione della traduttrice per le espressioni idiomatiche si manifesta nella traduzione di «*Die Bedienerin stand lächelnd in der Tür, als habe sie der Familie ein großes Glück zu melden, werde es aber nur dann tun, wenn sie gründlich ausgefragt werde*» con «La serva s'era fermata sulla porta sorridendo come se avesse da annunziare alla famiglia una grande fortuna, ma volesse dirlo solo dopo essersi fatta pregare ben bene» [139]: senza contare la forma oggi obsoleta «annunziare», risulta molto efficace l'espressione «farsi pregare ben bene» per rendere «*gründlich ausgefragt werden*».

Nella riga successiva, Anita Rho omette di tradurre l'avverbio «*fast*» e «*die fast aufrechte kleine Straußfeder auf ihrem Hut*» diventa «la piccola penna di struzzo che

¹⁰⁸ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁹ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 138.

le stava dritta sul cappello» [140]. Da notare, poco più avanti, la scelta, oggi percepita come molto “letteraria”, di utilizzare il verbo onomatopeico «tentennare» [141] nel senso di “oscillare, ondeggiare”.

Nell’ultimo periodo, con l’ultima battuta di dialogo della donna di servizio, vediamo che Anita Rho dà troppa enfasi traducendo «*vor freundlichem Lachen*» con «con risatine di gioia» [142]. L’elemento “gioia” appare estraneo al testo tedesco, mentre la “*Freundlichkeit*” può essere già resa dal bel sostantivo italiano «risatine». Nella battuta di dialogo, invece, vediamo il verbo «affannarsi», preciso ma obsoleto, per tradurre la semplice «*Sorge machen*» [143]. Molto pregevole e ancora attuale è invece l’espressione «quel coso di là» per rendere «*das Zeug von nebenan*», riferita al corpo di Gregor.

Dann verließen alle drei gemeinschaftlich die Wohnung, was sie schon seit Monaten nicht getan hatten, und fuhren mit der Elektrischen ins Freie vor die Stadt. Der Wagen, in dem sie allein saßen, war ganz von warmer Sonne durchschienen. Sie besprachen, bequem auf ihren Sitzen zurückgelehnt, die Aussichten für die Zukunft, und es fand sich, daß diese bei näherer Betrachtung durchaus nicht schlecht waren, denn aller drei Anstellungen waren, worüber sie einander eigentlich noch gar nicht ausgefragt hatten, überaus günstig und besonders für später vielversprechend. Die größte augenblickliche Besserung der Lage mußte sich natürlich leicht durch einen Wohnungswechsel ergeben; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesuchte war. Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit trotz aller Plage, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war. Stiller werdend und fast unbewußt durch Blicke sich verständigend, dachten sie daran, daß es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu suchen. Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.¹¹⁰

Poi lasciarono tutti insieme la casa, cosa che da mesi e mesi non avevano più fatto, e presero il tram per uscire dalla città **e andar fuori in campagna [145]**. Il carrozzone in cui erano soli era tutto illuminato dal sole caldo. Comodamente appoggiati agli schienali, discussero **progetti [146]** per l'avvenire; **[147]** tutto ben considerato le loro **probabilità [148]** non erano affatto da disprezzarsi; **[149]** non se l'erano ancora mai detto gli uni cogli altri, ma tutti e tre gli impieghi erano ottimi e soprattutto molto promettenti per il futuro. Il maggiore e immediato vantaggio **l'avrebbe naturalmente portato il trasloco in un appartamento più piccolo e più a buon mercato, ma meglio situato e più comodo dell'attuale [150]**, che era stato scelto ancora da Gregorio. Mentre discorrevano così, il signore e la signora Samsa s'accorsero quasi nello stesso momento, guardando la loro figliuola sempre più **animata e vivace [151]**, che **essa [152]**, a dispetto **degli affanni [153]** che le avevano sbiancato le guance, s'era fatta una ragazza bella e **fiorente [154]**. Divennero più silenziosi e scambiando quasi inconsciamente uno sguardo d'intesa pensarono che presto **sarebbe [155]** ora di trovarle un buon marito. E parve loro di vedere una conferma dei loro nuovi sogni e delle loro buone intenzioni, quando, al termine del viaggio, la **fanciulla [156]** si alzò **per la prima [157]**, **stirando [158]** il suo giovane corpo.¹¹¹

Nel celebre paragrafo finale, anche Anita Rho traduce «*ins Freie*» come «fuori in campagna» [145]. Due righe più avanti [146 e 147], la traduttrice spezza la divisione della frase e rende il sostantivo tedesco «*Absichten*» (“prospettive”) prima con «progetti» per poi utilizzare, dovendo tradurre il pronome dimostrativo «*diese*», un secondo sostantivo: «probabilità». La razionalizzazione della struttura del periodo e

¹¹⁰ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 72-73.

¹¹¹ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 139-140.

la sua frammentazione continua quando la traduttrice inserisce il punto e virgola al posto della virgola al termine della frase successiva [148], eliminando una coordinata causale (introdotta da «*denn*») e una relativa (introdotta da «*worüber*»).

Paradossalmente, subito dopo Anita Rho mostra la tendenza ad accorpare le frasi che Kafka “isola” per mezzo del punto e virgola [150]: il complesso e frammentato passo «*Die größte augenblickliche Besserung der Lage mußte sich natürlich leicht durch einen Wohnungswechsel ergeben; sie wollten nun eine kleinere und billigere, aber besser gelegene und überhaupt praktischere Wohnung nehmen, als es die jetzige, noch von Gregor ausgesuchte war*», suddiviso al suo interno dal punto e virgola, viene tradotto in italiano con «Il maggiore e immediato vantaggio l'avrebbe naturalmente portato il trasloco in un appartamento più piccolo e più a buon mercato, ma meglio situato e più comodo dell'attuale, che era stato scelto ancora da Gregorio». È evidente la semplificazione e la razionalizzazione sintattica, che questa volta non divide, ma unisce. I due periodi divengono un periodo unico.

Poche righe più avanti [151], Anita Rho sente l'esigenza di “allungare” il testo traducendo con i due aggettivi italiani «sempre più animata e vivace» l'unico aggettivo tedesco «*immer lebhafter werdend*». Subito dopo segue l'uso, allora in voga ma ormai desueto, del pronome «essa» per Grete [152].

L'evidenziazione [153], così come era accaduto nell'analisi della versione di Rodolfo Paoli per Vallecchi, sembrerebbe dimostrare che Anita Rho si sia basata, per la traduzione, su un'edizione che a questo punto riportava il sostantivo «*Plage*»: la “enigmatica” edizione del 1917(-18), infatti, riportava qui il termine «*Pflege*». ¹¹² Esaminando la versione Frassinelli, potremmo escludere che il termine italiano «affanni» possa essere traduzione di quest'ultimo. Il che non fa che accrescere il mistero su questo episodio della vita editoriale di *Die Verwandlung*.

Da notare, alla riga successiva, anche l'utilizzo (oggi raro) dell'aggettivo «fiorento» in riferimento a persona (l'aggettivo tedesco nel prototesto era «*üppig*») [154]. Due righe più avanti incontriamo un nuovo utilizzo del condizionale presente (al posto dell'oggi obbligatorio condizionale passato) per indicare il futuro nel passato [155]: «*[sie dachten daran], daß es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu*

¹¹² Cfr. p. 282.

suchen» viene reso come «pensarono che presto sarebbe ora di trovarle un buon marito».

Nella frase conclusiva del racconto, possiamo notare come Anita Rho traduca il sostantivo tedesco «*die Tochter*» con «la fanciulla» [156]: una delle caratteristiche più bizzarre di *Die Verwandlung* è l'uso di alcuni termini e di alcune espressioni soltanto dopo la morte di Gregor. Il più importante di questi è «*Tochter*», che ricorre nel testo solo quattro volte, tutte nell'ultimissima parte del racconto. Sembra che soltanto dopo la morte di Gregor Grete possa diventare davvero «figlia». Per concludere, notiamo la forma oggi obsoleta «per la prima» al posto di «per prima» («*als erste*») [157] e di nuovo, come nella versione di Paoli, osserviamo l'uso del verbo «stirare» (oggi percepito come appartenente a un registro eccessivamente basso) per tradurre il tedesco «*dehnen*» [158].

6.5. Il percorso della traduzione

La versione italiana firmata da Anita Rho ha una storia più articolata di quella del collega Paoli, “prescelto” da Mondadori per portare la sua *Metamorfosi* fin negli anni Duemila.

Le edizioni del *Messaggio dell'imperatore* Frassinelli saranno addirittura otto e, dopo il 1935, la raccolta verrà pubblicata anche nel 1946, nel 1949, nel 1952, nel 1958, nel 1964, nel 1967 e nel 1968, con minime modifiche.

In realtà, nel dicembre del 1965, Frassinelli aveva ceduto cento titoli del suo catalogo (tra cui “i Kafka”) alla giovanissima casa editrice milanese Adelphi (fondata nel 1962, tra gli altri anche da Roberto “Bobi” Bazlen, grande estimatore, come abbiamo già visto, dello scrittore praghese). Le edizioni del 1967 e del 1968 hanno infatti un diverso layout di copertina (uguale in tutto e per tutto a quello delle edizioni Adelphi dell'epoca), probabilmente perché edizioni congiunte (o “miste”) Frassinelli-Adelphi. Nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, inoltre, le pubblicazioni Frassinelli del 1967 e 1968 sono indicate come facenti parte di una collana denominata «Numeri rossi», nome di una celebre collana Adelphi che ha ospitato, dal 1965 (anno della cessione del catalogo da parte di Frassinelli) al 1974, 17 titoli di grandi autori di tutto il mondo (tra cui Herman Melville, Katherine Mansfield, Heinrich Kleist, Georges Feydeau, Hermann Hesse, Charles Dickens, Georg Büchner e Pedro Calderón de la

Barca). Come si può osservare, il marchio Frassinelli appare in una copertina ormai “in stile Adelphi”.



La copertina dell'edizione di *Il messaggio dell'imperatore* del 1968 a confronto con quella di un altro titolo della collana “Numeri rossi” di Adelphi.

Nel 1974 la casa editrice Bompiani acquista i diritti della traduzione di Anita Rho, che pubblicherà nella raccolta intitolata *Opere*, che include *Il processo* (nella traduzione di Alberto Spaini) e una lunga serie di racconti, tra cui *La metamorfosi*.¹¹³ La raccolta è curata da Giuliano Baioni e inserita nella collana «I classici Bompiani», che in quegli anni pubblica volumi simili dedicati ad autori come Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia, Corrado Alvaro, Irwin Shaw, André Gide, Vitaliano Brancati e John Steinbeck.

Nel 1975, ad acquistare i diritti della traduzione di Anita Rho è anche la Biblioteca Universale Rizzoli, che pubblica il volume *La metamorfosi*, con introduzione ancora di Giuliano Baioni.¹¹⁴ Seguono altre cinque edizioni BUR, nel 1979, nel 1984, nel 1992, nel 1998 e nel 2001, tutte dallo stesso titolo e con la stessa introduzione. Volume che arriva nelle librerie, nel 1993, anche con il marchio della casa editrice “madre” Rizzoli.¹¹⁵

¹¹³ FRANZ KAFKA, *Opere*, Bompiani, Milano 1974.

¹¹⁴ FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1975.

¹¹⁵ FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, Rizzoli, Milano 1993.

Nel 1981, Adelphi torna a pubblicare la traduzione, nella raccolta originale intitolata *Il messaggio dell'imperatore*, stavolta in due volumi e nella «Piccola biblioteca», collana nata nel 1973.¹¹⁶ Il racconto viene pubblicato ancora da Adelphi nel 1990 in un volumetto intitolato *La metamorfosi*, che comprende anche *Nella colonia penale*.¹¹⁷ Nel 2003 esce una nuova edizione, sempre nella «Piccola biblioteca», mentre nel 2016 la raccolta viene pubblicata in e-book. Un libro elettronico contenente una traduzione risalente nientemeno che al 1935.

¹¹⁶ FRANZ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, Adelphi, Milano 1981.

¹¹⁷ FRANZ KAFKA, *La metamorfosi; Nella colonia penale*, Adelphi, Milano 1990.

7

Conclusioni

7.1. *Metamorfosi editoriali*

Alle prime due pubblicazioni del racconto considerato tra le manifestazioni più pregnanti del “kafkiano” contribuiscono in primo luogo i contatti con l’opera del praghese da parte di figure rilevanti della germanistica, della cultura e dell’editoria italiana (Lavinia Mazzucchetti, Enrico Rocca, Alberto Spaini, Silvio Benco, Roberto Bazlen, Renato Poggioli). Geograficamente parlando, Kafka “entra” in Italia prevalentemente passando da Trieste, città-porta “sospesa” tra la penisola e l’Austria-Ungheria.

Tra gli anni Venti e Trenta, l’editoria italiana sta attraversando un travagliato periodo di transizione. I motivi sono due: l’ascesa del movimento fascista, che provoca un profondo sconvolgimento nell’intero tessuto sociale italiano; e il fatto che, in questo decennio e in quello precedente, si assiste al tramonto di grandi editori che avevano fatto la storia del libro italiano tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, tra cui gli esempi più eclatanti sono costituiti dalla gloriosa Fratelli Treves (casa editrice di Edmondo de Amicis, Giovanni Verga e Gabriele D’Annunzio, destinata a essere rilevata da Aldo Garzanti nel 1939) e la R. Bemporad e figlio (editrice di Carlo Collodi, Vamba, Pellegrino Artusi ed Emilio Salgari, diretta da Enrico Bemporad fino al 1934, nel 1938 la società è costretta a un cambio di nome dalle leggi razziali).

Negli stessi anni, nascono molte nuove piccole case editrici di qualità, molte delle quali portano avanti progetti editoriali di rottura rispetto alla produzione di massa dei grandi. Allo stesso tempo, gli anni prima della Seconda guerra mondiale sono gli anni in cui si assiste alla crescita inesorabile della casa editrice di Arnoldo Mondadori, che prende letteralmente il posto delle grandi decadute dedicandosi alla produzione di libri “per tutti”.

Die Verwandlung arriva in Italia per iniziativa di due case editrici “di ricerca”: la giovanissima e torinese Carlo Frassinelli Editore (fondata nel 1931) e la fiorentina Vallecchi (fondata nel 1911).

Un documento molto interessante che riguarda la visione di questo tipo di editoria di avanguardia e di progetto (il «polo di produzione ristretta» di Bourdieu) è rappresentato da uno scritto che il giovanissimo Piero Gobetti, figura di riferimento degli editori che chiedevano un “risveglio culturale” pubblica un secolo fa, alla fine degli anni Dieci, sulla sua rivista “Energie nove”. Il lungo articolo si intitola *La cultura e gli editori*, e Gobetti si firma con lo pseudonimo Rasrusat (in russo “distruggere”). La visione del giovane editore, che troverà la morte a causa delle violenze fasciste, rappresenterà una sorta di dichiarazione di intenti soprattutto per tutte le case editrici torinesi che nasceranno a Torino nei decenni successivi (tra cui Einaudi). Nell’articolo Gobetti si scaglia contro l’editoria di massa del periodo, il “polo opposto”, rappresentato dalla Fratelli Treves:

La *cultura generale* in Italia è patrimonio e deposito esclusivo della casa editrice Treves. Il nome è un simbolo, e lo vedremo, di tutta la vuotezza italiana. Non dico che Treves sia l’origine di questa vuotezza. Dico semplicemente che i due fenomeni sono concomitanti, che Treves rappresenta la degenerazione culturale italiana e viceversa, che l’Italia che legge è degna di Treves. Il catalogo di un editore in questo caso serve a dare il giudizio di tutta una civiltà. Il giudizio è profondamente severo; una civiltà perfettamente organizzata non può prendere sul serio e tanto meno ammirare un editore come questo. E il giudizio sarebbe *giusto*. Perché i movimenti seri, profondi, non hanno ancora avuto il successo che meritavano (anche qui Laterza e Prezzolini informino...)¹

È già evidente come i modelli virtuosi di editoria di progetto e di qualità siano rappresentati da Laterza, la casa editrice di Benedetto Croce, e dalle iniziative di Prezzolini (tra cui “La Voce”). Quindi Rasrusat si concentra sul problema principale:

¹ RASRUSAT [PIERO GOBETTI], *La cultura e gli editori*, in “Energie nove”, 5 maggio 1919, pp. 14-15 (prima parte) e 25 luglio 1919, pp. 127-129 (seconda parte), citato in: BALDINI, BIAGI, DE LUCIA, FANTAPPIÈ, SISTO (A CURA DI), *La letteratura tedesca in Italia*, op. cit., p. 286.

Noi in Italia non abbiamo ancora delle buone traduzioni dalle opere importanti delle letterature straniere. E infatti badate: gli «Antichi e moderni» di R. Carabba, le traduzioni della Libreria della Voce e qualche altra iniziativa sono stati tentativi sporadici: il campo è occupato dalla «Biblioteca amena». Il pubblico ha l'editore che si merita e viceversa. Il primo è fatto pacifico su cui è inutile discutere, più importante il secondo, che l'editore si crea lui il suo pubblico, cioè che può influire lui sulla cultura generale. [...] In un editore non possiamo ammettere l'eclettismo. E invece Treves ha la mentalità del gran pubblico. Questo gli rimproveriamo. S'accontenti di star nel gran pubblico: non accetti ufficio di tanto peso qual è quello dell'editore. Dinanzi a un progetto editoriale quest'uomo, o questa società, questo sistema di uomini, vede solo il fatto della vendita. Ciò che vede anche e solo il commesso viaggiatore.²

La «Biblioteca amena» di Treves è presa da Gobetti come esemplificazione delle peggiori pecche del sistema editoriale di inizio secolo. Colpisce molto, parlando di *Die Verwandlung*, l'immagine del «commesso viaggiatore», per cui potremmo quasi accostare Gregor Samsa all'editore di massa, «editore senza qualità».

Ma nel libro, l'editore milanese vede la copertina, l'esteriorità, la *réclame*, e vi si ferma. Lo riconoscete in ogni sua opera. La «Biblioteca amena» è uno dei suoi capolavori; si tratta, specialmente riguardo alle traduzioni, di una sciagurata e spudorata mistificazione. Ora è evidente che qui l'interesse commerciale stava proprio nel far bene questa collezione libraria, nel dare traduzioni accurate e testi genuini (come cerca di fare e fa discretamente Gino Carabba e meglio Rocco Carabba, mantenendo la popolarità dell'edizione). Ma Treves ha una concezione tutta sua dello scambio e del commercio per cui crede che non sia possibile realizzare guadagni se non ingannando il compratore. Perciò traduce dal francese i libri russi, stampa su carta di lusso e copertine... (diciamo così) affascinanti il libro che non val nulla e sarà comprato solo per questa sua attrattiva; specula sulla carta e sulle spese di stampa nei libri che riesce a vendere per qualche altra ragione, si accaparra D'Annunzio e arricchisce

² Ivi, p. 287.

vendendolo in carta a mano; s'impegna alla traduzione delle grandi opere solo per modo di dire e ci sarebbe altro di meglio da tradurre.³

È interessante il fatto che Rasrusat-Gobetti citi proprio il problema delle traduzioni come una delle discriminanti più rilevanti tra editori cattivi ed editori buoni. Tra questi ultimi Gobetti annovera anche l'editore abruzzese Carabba (che vede tra i suoi più importanti collaboratori Giovanni Papini e Giuseppe Antonio Borgese). L'autore dell'articolo continua ad accusare il grande editore e a nominare piccoli editori su cui ripone speranze:

Ma questo sistema non è il solo possibile in campo editoriale. Laterza, per esempio, tira avanti benissimo, e non truffa nessuno e tanto meno il pubblico e conserva la sua organicità. [...] Oggi abbiamo degli editori nuovi, che faranno essi veramente della grande arte editoriale; ma non sono scolari di Treves, si chiamano Prezzolini, Laterza e, speriamo, Vallecchi, e speriamo molti altri ancora. [...] Vogliamo affermare delle idee, sistemarle, opporle le une alle altre in uno sforzo dialettico infinito com'è lo spirito. E vogliamo che questa unità e organicità pervada tutte le forme culturali. Nessuno può essere eclettico, nessuno può astenersi. Meno d'ogni altro un editore.⁴

Come se non bastasse aver già citato Giuseppe Prezzolini, Gobetti menziona direttamente Vallecchi come uno degli «editori nuovi, che faranno essi veramente della grande arte editoriale», ma aggiunge uno «speriamo».

Lo scritto di Piero Gobetti è importante perché permette di delineare, stando alla situazione del 1919, un profilo comune delle due case editrici meritevoli, per prime, di aver portato al pubblico italiano una traduzione di *Die Verwandlung*: Vallecchi probabile speranza dell'editoria futura di qualità, Frassinelli erede della tradizione torinese di editoria di progetto (che vedrà anche le case editrici Slavia, fondata nel 1926 e la F.lli Ribet, fondata nel 1927) che proprio nella concezione di lavoro e ricerca editoriale di Piero Gobetti vede un modello e un faro.

³ Ibidem.

⁴ Ivi, p. 288.

In realtà lo scenario si sarebbe modificato, tanto che meno di un decennio dopo, alla «Festa del libro» del 1927, il cui slogan era «Libro e moschetto, fascista perfetto», proprio Attilio Vallecchi inviterà a leggere il libro italiano, a «volergli bene», a «comprarlo e diffonderlo», perché «la patria non si serve a parole – si serve affilando tutte le armi per tutte le battaglie. E quella del libro è l'arma più corta e più sicura».⁵ Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria scrivono nella loro *Storia degli editori italiani*:

Già dal 1920, dopo il rifiuto di Laterza di farsi editore del «Giornale critico della filosofia», [Giovanni] Gentile aveva cominciato ad affidare i propri scritti e quelli dei suoi allievi a Vallecchi. Tra il '20 e il '25 presso l'editore fiorentino – che poté approfittare del periodo in cui Gentile fu ministro della Pubblica istruzione per ottenere adozioni scolastiche dei propri testi – uscirono dieci opere di Gentile, i testi di Spaventa e di Gioberti da lui curati, l'edizione nazionale dell'*Epistolario* di quest'ultimo, curato con G. Balsamo Crivelli e poi con M. Menghini. Della Vallecchi Gentile fu anche azionista e nel '27 membro, con G. Bottai, A. Soffici, B. Giuliano, C. Delcroix, Attilio ed Enrico Vallecchi, del consiglio di amministrazione.⁶

Appare evidente l'ingresso del potere politico all'interno del campo letterario, derivante dalla vicinanza, negli anni Venti, tra Vallecchi e Giovanni Gentile, ministro fascista della Pubblica istruzione, che interrompe la collaborazione con la barese Laterza, anche per via di una dura presa di posizione di Benedetto Croce, nella sua *Storia d'Italia*,⁷ nei confronti dell'idealismo gentiliano. Ma sempre a proposito di Vallecchi:

I suoi rapporti con il regime furono senza dubbio saldi e concreti, con relativi sostegni economici e finanziari; fu editore di Gentile, dell'idealismo, dei nazionalisti (Corradini in particolare); pubblicò testi dei gerarchi (Bottai, ad esempio), di propaganda e sulla legislazione fascista; annoverò tra le sue opere i cinque volumi della *Storia della rivoluzione fascista* di G. A. Chiurco del 1929,

⁵ MARIO ISNENGI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979, p. 72.

⁶ TRANFAGLIA, VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 265.

⁷ BENEDETTO CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928.

con prefazione di Mussolini, pubblicati «per disposizione» del Gran consiglio. Ma non fu solo questo: la sua stessa battaglia contro l'«esteromania» e la conseguente ricerca di giovani autori italiani lo portarono a scoprire buona parte della letteratura italiana contemporanea [...] Il rapporto di Vallecchi con l'idealismo fu stabilito [...] attraverso il pedagogo Ernesto Codignola, il maggior collaboratore di Gentile, assieme a Lombardo Radice, a partire dalla riforma scolastica del '23. [...] Queste esperienze [di collaborazione di Codignola con Vallecchi], se per il pedagogo rappresentarono un tentativo concreto di «spapiniare» [...] l'editore fiorentino, per quest'ultimo, assieme alle apposite collane di testi scolastici, furono il modo per farsi spazio nel campo dell'editoria scolastica ed entrare, grazie alla protezione di Gentile, nel giro delle adozioni: questo gli permise di risollevarne le sorti finanziarie dell'azienda, che aveva risentito delle difficoltà provocate dalle spese per «Lacerba», aggravate in seguito dalla guerra.⁸

La «battaglia all'esteromania» di Vallecchi, a questo punto, stride con l'enfasi data nel 1919 da Gobetti alle traduzioni: per tutti gli anni Venti la casa editrice fiorentina continua ad approfittare della «rendita politica» che la vicinanza al regime le procura. Ma non basta:

[...] Gentile [...] nel '28 usciva dal consiglio di amministrazione della Vallecchi e [...] passava le proprie opere ad altre case editrici. Questo comunque non gli impedì di continuare ad aiutare Vallecchi e in particolare a intervenire nel 1931 – quando la casa editrice si venne a trovare in una situazione patrimoniale deficitaria – presso Mussolini perché gli concedesse un aiuto economico, che si concretizzò nell'acquisto da parte dello Stato di opere da assegnare a enti e istituti pubblici. Ci furono anche commesse per pubblicazioni ministeriali accordate al di fuori dalle ordinarie gare d'appalto, come la stampa negli stabilimenti Vallecchi di pubblicazioni per l'Istituto poligrafico dello Stato starebbe a dimostrare. Tra le opere sovvenzionate vi fu poi, ad esempio, *Italia mia* di Giovanni Papini, ritratto esaltante dell'Italia fascista, che fu stampato tra il 1939 e il 1941 in 50.000 copie, di cui 10.000 della prima edizione furono acquistate dal ministero dell'Educazione nazionale e 20.000 della seconda dalla

⁸ TRANFAGLIA, VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 287.

Confederazione del lavoro. Nel 1935 la Vallecchi inoltre aveva potuto usufruire di un finanziamento dell'Iri.⁹

Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria proseguono specificando che alla fine degli anni Venti, stando alle dichiarazioni dei titolari, Vallecchi aveva più di 150 dipendenti, che nel 1942 sarebbero diventati più di 600 solo a Firenze, e oltre 100 a Roma: nel suo consiglio di amministrazione sarebbero inoltre entrate eminenti figure del regime fascista, oltre che rappresentanti dell'Iri.¹⁰

Abbiamo quindi uno scenario di questo tipo:

- la traduzione di *Die Verwandlung* del 1934 viene da una casa editrice che nasce a Firenze, città di importanza fondamentale per le avanguardie letterarie: una casa editrice che, grazie alla vicinanza al regime fascista, acquisisce via via un maggior peso (in termini economici e di dimensioni), sostanzialmente avversa ai contributi stranieri. La scelta di creare una collana aperta alla letteratura straniera, in realtà, viene presa dal figlio di Attilio, Enrico Vallecchi, che negli anni Trenta assume la guida del settore letterario e artistico, e che soprattutto vuole approfittare del “patrimonio culturale” offertogli dal progetto delle «Edizioni di Solaria». Così vede la luce la «Biblioteca Vallecchi», la collana che, per prima, pubblica in italiano una traduzione di *Die Verwandlung* di Franz Kafka.
- La traduzione del 1935 viene da una casa editrice più giovane e più piccola, dalla profonda ispirazione antifascista (basti solo pensare alle misure repressive subite da molti dei personaggi coinvolti alla realizzazione del libro, Franco Antonicelli in primis). Una casa editrice che nasce a Torino, città “cantiere” di un'incipiente industrializzazione che, ispirandosi al progetto di Piero Gobetti, punta a portare in Italia le migliori voci della letteratura europea e non solo. Una casa editrice che sceglie di tradurre in italiano una intera raccolta di racconti kafkiani, e non soltanto *Die Verwandlung*.

⁹ Ivi, p. 289.

¹⁰ Ibidem.

Lungi da me voler alludere all'esistenza, negli anni Trenta, di una «*Metamorfosi* fascista» e di una «*Metamorfosi* antifascista», o di una «*Metamorfosi* di destra» e una «*Metamorfosi* di sinistra». Resta tuttavia il fatto che il primo "ingresso" di *Die Verwandlung* in Italia, in edizioni ravvicinatissime tra loro dal punto di vista temporale, si debba a due case editrici che occupano posizioni piuttosto diverse, nel campo letterario.

Il quesito che mi sono posto a questo punto è un altro: quali atteggiamenti traduttivi caratterizzano le due versioni? Tanto per Rodolfo Paoli quanto per Anita Rho, quella di *Die Verwandlung* è la prima esperienza traduttiva della loro carriera (per quanto il lavoro della traduttrice Frassinelli, vista la scelta di pubblicare una raccolta intera, sia notevolmente più complesso). Curiosa coincidenza, i due hanno anche la stessa età (Rodolfo Paoli nasce nel 1905 e la sua traduzione esce nel 1934, Anita Rho nasce nel 1906 e la sua versione viene pubblicata nel 1935).

Ho già esaminato i due metatesti singolarmente, evidenziando le «deformazioni» rispetto al prototesto. Cercherò ora di individuare, su alcuni passi tratti da tutte e tre le parti del racconto, atteggiamenti e tendenze che distinguono le due versioni (quella di Rodolfo Paoli per Vallecchi verrà contrassegnata con la sigla RP, mentre la traduzione di Anita Rho per Frassinelli da AR).

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.¹¹

RP

Gregor [1] Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò **trasformato [2]**, **nel suo letto [3]**, in un **enorme insetto immondo [4]**. Riposava sulla **schiena [5]**, dura come una corazza, e sollevando un poco il capo vedeva il suo ventre arcuato, bruno e diviso in tanti segmenti ricurvi, in cima a cui la **coperta da letto [6]**, vicina a scivolar giù tutta, si manteneva a fatica. Le gambe, numerose e sottili da far pietà rispetto alla sua corporatura normale, **tremolavano senza tregua in un confuso luccichio [7]** dinanzi ai suoi occhi.¹²

AR

Una mattina **Gregorio [1]** Samsa, destandosi da sogni inquieti, si trovò **mutato [2] in un insetto mostruoso [4] [3]**. Era disteso sul **dorso [5]**, duro come una corazza, e alzando un poco il capo poteva vedere il suo ventre bruno convesso, solcato da nervature arcuate, sul quale si manteneva a stento **la coperta [6]**, prossima a scivolare a terra. Una quantità di gambe, compassionevolmente sottili in confronto alla sua mole, **gli si agitava [7]** dinanzi agli occhi.¹³

La prima differenza evidentissima tra le due edizioni [1] è senz'altro la scelta che riguarda la resa dei nomi propri: la versione di Paoli tende all'«adeguatezza», mantenendo il nome tedesco, quella di Rho all'«accettabilità», scegliendo un nome più familiare per il lettore italiano. Come abbiamo visto, le edizioni successive della traduzione di Rodolfo Paoli da parte di Mondadori rivedranno questa scelta (che comunque appare «trasgressiva» rispetto al canone prevalente dell'epoca). Tornando all'edizione del 1934, si tratta della prima di una serie di scelte che, in parte, riflette le posizioni in campo dei due editori e dei due progetti editoriali, oltre che le «concezioni» dei due traduttori. Come abbiamo già visto in precedenza, nell'analisi delle singole versioni, l'edizione Vallecchi del 1934 mostra una maggiore aderenza filologica, talora anche a costo di rendere complesso il testo. Del resto, l'essenza della produzione letteraria dell'editore fiorentino deriva dal patrimonio acquisito grazie

¹¹ FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 9.

¹² FRANZ KAFKA, *La metamorfosi*, Vallecchi, Firenze 1934, p. 37.

¹³ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op.cit., p. 71.

alla «Voce» e alle altre riviste per mezzo delle quali un gruppo di raffinati intellettuali intendeva difendere la cultura “alta” dalle incursioni della sempre più popolare letteratura d'intrattenimento. Rodolfo Paoli spinge la volontà di portare al lettore “Kafka lo straniero” al punto da mantenere i nomi propri dei personaggi in originale. Rodolfo Paoli evidentemente sa che la sua strategia può avere effetti destabilizzanti (e stranianti) sul pubblico dei lettori di Vallecchi. Ma Franz Kafka resta per il traduttore fiorentino il cantore del «romanzo metafisico», espressione in cui la parola “romanzo” va inteso come «poesia e poema».¹⁴ Per cui ogni parola, tende a essere piuttosto “sacra”, quindi da rendersi in lingua italiana nella maniera più «adeguata» possibile. Un rischio di cui Paoli è cosciente tanto da scrivere nella prefazione: «Ho voluto mantenere perfino i nomi nella grafia originale e lasciare al periodo, per quanto era possibile, la costruzione originale, col rischio di appesantirlo e allungarlo in italiano».¹⁵

Un'altra differenza nella traduzione dell'incipit sta anche nella scelta del verbo italiano per rendere il participio tedesco «*verwandelt*»: Rodolfo Paoli sceglie il naturale «trasformato», Anita Rho il più ricercato «mutato» [2]. È possibile che sulla scelta del primo abbia influito la versione francese per Gallimard di Alexandre Vialatte del 1928, che recita «*Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine*».¹⁶

Di seguito notiamo già una certa inclinazione di Anita Rho alla semplificazione della sintassi, in casi estremi anche a costo di “tagliare”: prova ne è l'eliminazione totale dell'espressione «*in seinem Bett*» [3]. Per l'edizione Frassinelli, le considerazioni da fare sono diverse: prima di tutto quella dell'editore torinese, senz'altro più povero di mezzi rispetto a Vallecchi, è una scommessa culturale più rischiosa: si tratta infatti di una raccolta, e non di un singolo racconto. La strategia di Anita Rho è molto differente da quella del collega Paoli: come abbiamo già visto l'istruzione che arriva da Franco Antonicelli è quella «d'introdurre Kafka in Italia, estraneo a ogni snobismo».¹⁷ E allora Anita Rho adotta una strategia più aggressiva, più «addomesticante»: il lettore italiano deve “fare la conoscenza” del «sobrio» Kafka e la traduttrice cerca di rendere questo processo di conoscenza il meno “traumatico”

¹⁴ Cfr. p. 229.

¹⁵ Cfr. p. 233.

¹⁶ FRANZ KAFKA, *La métamorphose*, Gallimard, Paris 1955, p. 7.

¹⁷ Cfr. p. 290.

possibile (di qui i – seppure pochi – tagli e le frequenti chiarificazioni). Anita Rho però, a differenza di Rodolfo Paoli, non esplicita la propria strategia nell'introduzione.

Una delle questioni più interessanti dell'incipit di *Die Verwandlung* sta senz'altro nella traduzione dell'espressione tedesca «*ungeheures Ungeziefer*» [4]: Rodolfo Paoli sceglie di interpretare «*ungeheuer*» nel solo senso delle dimensioni ma cerca di far comprendere al lettore italiano l'ambiguità di «*Ungeziefer*» e traduce, seppur allungando, l'espressione con due aggettivi: «enorme» e «immondo». Anita Rho, invece, seguendo la sua differente strategia traduttiva, sceglie il più naturale «*mostruoso*», senza porsi troppi problemi con il sostantivo. Per entrambi, Gregor (o Gregorio) è un «insetto».

Abbiamo già fatto notare come Rodolfo Paoli tenda, soprattutto nelle prime pagine del racconto, a utilizzare sostantivi “umani”, come a voler “ritardare” la percezione di Gregor Samsa come animale: questa tendenza si manifesta nella traduzione di «*Rücken*» con «schiena» [5], mentre Anita Rho sceglie il più duttile e ambiguo «dorso».

Se Anita Rho tende alla semplificazione e a quella che il teorico della traduzione Lawrence Venuti definisce «*fluency*», possiamo notare come Rodolfo Paoli cerchi molto spesso di rendere le strutture tipiche del tedesco (come da lui anticipato, del resto, nella prefazione del volume). In questo caso [6], insiste addirittura nel tradurre il sostantivo composto «*Bettdecke*» (per cui in realtà non ci sarebbe alcun rischio di ambiguità semantica) con «coperta da letto», laddove Anita Rho si limita, comprensibilmente, a «coperta».

Uno degli esempi più eclatanti del diverso atteggiamento dei traduttori, tuttavia, è senz'altro l'ultima evidenziazione del paragrafo [7]: l'espressione tedesca «*flimmerten ihm hilflos vor den Augen*» trova in Rodolfo Paoli un certosino “custode” della carica semantica e sonora, che arriva a tradurre «tremolavano senza tregua in un curioso luccichìo», conservando l'allitterazione (il «*fl*» tedesco diviene «*tr*» in italiano) e allungando a dismisura il metatesto pur di coprire quanto più possibile la gamma semantica di «*flimmern*». Dall'altra parte, Anita Rho sceglie il minimalismo traduttivo (nonché, per dirla à la Berman, la chiarificazione e l'impoverimento qualitativo) con «gli si agitava».

»Was ist mit mir geschehen?«, dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden. Über dem Tisch, auf dem eine auseinandergepackte Musterkollektion von Tuchwaren ausgebreitet war – Samsa war Reisender – hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte. Es stellte eine Dame dar, die mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen, aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob.¹⁸

RP

«Cosa m'è avvenuto?» pensò. Non era un sogno. La sua camera – **una stanza di giuste proporzioni [6]**, soltanto un po' piccola – **se ne stava tranquilla [7]** fra le quattro ben note pareti. Sulla tavola, un campionario disfatto di tessuti – Samsa era commesso viaggiatore – e sopra, appeso alla parete, **un ritratto [8]**, ritagliato da lui – **non era molto – [9]** da una rivista illustrata e messo dentro una bella cornice dorata: **[10]** raffigurava una donna seduta, ma **ben dritta sul busto [12]**, con un berretto e un boa di pelliccia; **[11]** essa **levava incontro a chi guardava [13]** un **pesante [14]** manicotto, in cui scompariva tutto l'avambraccio.¹⁹

AR

«Che mi è accaduto?» pensò. Non era un sogno. La sua camera, **una camera normale da essere umano [6]**, soltanto un po' troppo piccola, **aveva il solito aspetto [7]** tra le quattro note pareti. Al di sopra del tavolo, su cui era spiegato un campionario di stoffe – Samsa era commesso viaggiatore – era appesa **una fotografia [8]** che egli stesso aveva ritagliato **qualche giorno prima [9]** da un giornale illustrato e incorniciato con una bella cornice dorata. **[10]** Rappresentava una signora con un berretto e una sciarpa di pelliccia, **[11]** che sedeva **rigida [12]** e **levava verso il riguardante [13]** un **enorme [14]** manicotto in cui le scompariva tutto l'avambraccio.²⁰

In questo paragrafo, possiamo vedere come Rodolfo Paoli utilizzi a volte i trattini per tradurre gli incisi tra virgole [6]. In questo caso Anita Rho è l'unica a rendere in italiano l'allusione suggestiva che Kafka mette nel sostantivo «*Menschenzimmer*» per indicare la stanza di Gregor Samsa, traducendo «una camera normale da essere umano», mentre Rodolfo Paoli non coglie la sottigliezza e probabilmente travisa anche il significato dell'espressione tedesca rendendola con «una stanza di giuste proporzioni».

¹⁸ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 9.

¹⁹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 38.

²⁰ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 71.

Subito dopo, l'espressione «*lag ruhig*» [7] trova Rodolfo Paoli disposto a "personificare" la stanza con la soluzione leggermente "destabilizzante" «se ne stava tranquilla», mentre Anita Rho "va incontro" al lettore e traduce «aveva il solito aspetto».

Nella frase successiva, vediamo come Rodolfo Paoli e Anita Rho reagiscano diversamente di fronte al sostantivo "ambiguo" «*das Bild*», che il primo sceglie di tradurre con «un ritratto», mentre la seconda esplicita e chiarifica, rendendolo con «una fotografia» [8].

La tendenza di Rodolfo Paoli ad aggiungere incisi tra trattini si manifesta anche più avanti [9] con la traduzione di «*vor kurzem*» con «- non era molto -», mentre in questo caso Anita Rho chiarifica nuovamente con «qualche giorno prima».

L'evidenziazione [10] mostra un'altra tendenza di Rodolfo Paoli: quella a modificare la punteggiatura. In questo caso il punto fermo viene mantenuto da Anita Rho, ma trasformato in due punti dal traduttore fiorentino dell'edizione Vallecchi. La stessa inclinazione si manifesta subito dopo, quando Paoli sostituisce la virgola dell'originale con il punto e virgola [11].

Subito dopo, l'avverbio «*aufrecht*» viene reso fedelmente da Paoli con «ben dritta sul busto» [12], mentre Anita Rho lo carica di una sfumatura leggermente negativa traducendolo con l'aggettivo avverbiale «rigida». Da sottolineare anche la tendenza di Rodolfo Paoli a replicare la struttura morfologica dei verbi tedeschi [13]: «*entgegenhob*» viene reso dal traduttore fiorentino con «levava incontro a», in un "calco" del verbo separabile tedesco. Nello stesso contesto, Anita Rho si limita coerentemente a un più naturale «levava verso», ma sceglie il sostantivo molto più ricercato «riguardante», per tradurre il sostantivo «*der Beschauer*», rispetto al «chi guardava» di Paoli.

»Ach Gott«, dachte er, »was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!« Er fühlte ein leichtes Jucken oben auf dem Bauch; schob sich auf dem Rücken langsam näher zum Bettpfosten, um den Kopf besser heben zu können; fand die juckende Stelle, die mit lauter kleinen weißen Pünktchen besetzt war, die er nicht zu beurteilen verstand; und wollte mit einem Bein die Stelle betasten, zog es aber gleich zurück, denn bei der Berührung umwehten ihn Kälteschauer.²¹

RP

«O Dio» - pensava - «che professione faticosa ho scelto! Ogni giorno **su e giù in treno [15]**. L'affanno per gli affari è molto più intenso **che in un vero e proprio ufficio [16]**, e v'è per giunta questa piaga del viaggiare, **[17]** le preoccupazioni per le coincidenze dei treni, la nutrizione irregolare e cattiva; **[18] le relazioni cogli uomini cambiano poi ad ogni momento e non possono mai diventare durature né cordiali [19]**. Al diavolo ogni cosa!». Sentendo un leggero prurito **nella parte più alta del ventre [20], [21]** si spinse lentamente sulla schiena verso una colonnetta del letto per poter alzar meglio il capo: **[22]** il punto che pizzicava era tutto coperto di puntini bianchi, di cui non sapeva che pensare; **[23]** si provò a toccarlo con una **gamba [24]**, ma subito la ritrasse perché al primo contatto lo aveva percorso un brivido.²²

AR

«Dio mio!» pensò «che mestiere gravoso ho mai scelto! **Ogni giorno viaggiare! [15]** Preoccupazioni d'affari molto più gravi **che quando avevamo negozio noi [16]**, e per di più questo tormento del viaggiare; **[17]** l'affanno delle coincidenze, i pasti cattivi ad ore irregolari, **[18]** e coi propri simili delle relazioni **che mutano sempre, che non durano mai, che non divengono mai cordiali [19]**. Al diavolo tutto questo!» Sentì un leggero prurito **al ventre [20]; [21]** si spostò adagio sulla schiena verso la testiera del letto, per poter alzare meglio il capo; **[22]** trovò il punto che gli prudeva, coperto di puntini bianchi, di cui non seppe cosa pensare, **[23]** e volle tastarlo con una **zampina [24]**, ma la ritirò tosto perché al contatto brividi di freddo lo avvolsero.²³

Anche in questo paragrafo ricorrono molte delle tendenze che abbiamo già individuato: nel monologo di Gregor/Gregorio, Rodolfo Paoli rende l'espressione idiomatica tedesca «*Tag aus Tag ein auf der Reise*» con «Ogni giorno su e giù in treno» [15], conservando la componente binaria del modo di dire anche nel metatesto, mentre Anita Rho "livella" il testo con un semplice «Ogni giorno viaggiare»

²¹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 10.

²² KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 39-40.

²³ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 72.

a cui aggiunge, forse per compensazione, un punto esclamativo che nel testo di Kafka non c'è.

Nella frase successiva, vediamo invece Paoli e Rho dare un'interpretazione differente di «*im eigentlichen Geschäft zu Hause*», che viene reso con «in un vero e proprio ufficio» dal primo e con «quando avevamo negozio noi» dalla seconda [16]. Delle due versioni, molto diverse tra loro, è senz'altro da preferire quella di Paoli, mentre Anita Rho sembra fuorviata nell'interpretazione del testo tedesco dall'aggettivo «*eigentlich*».

La diffusa razionalizzazione (in senso bermaniano) dei periodi kafkiani, con la conseguente alterazione dei ritmi della prosa, si palesa in numerose evidenziazioni: alla [17] Rho sostituisce una virgola con un punto e virgola, alla [18] fa altrettanto Rodolfo Paoli. All'evidenziazione [21] Rodolfo Paoli elimina al contrario un punto e virgola, surrogandolo con una semplice virgola, mentre Anita Rho mantiene la punteggiatura originale. Nell'evidenziazione successiva [22], Paoli “fa sparire” un altro punto e virgola sostituendolo stavolta con i due punti. Nella [23] la costruzione tedesca piuttosto atipica del punto e virgola seguito da «*und*» spinge invece Anita Rho a unire le frasi con una modesta virgola. Uno degli aspetti più “bizzarri” ma allo stesso tempo più tipici di Kafka, ovvero la scansione atipica e a volte un po' “frenetica” delle frasi, viene in entrambe le edizioni obliterato dalle tendenze razionalizzanti dei traduttori (e forse anche dei revisori e redattori di Vallecchi e Frassinelli).

All'evidenziazione [19] vediamo come Anita Rho riesca a rendere uno schema espressivo ben chiaro nel prototesto anche nel metatesto: l'espressione tedesca «*ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr*» è caratterizzata da una scansione ritmica segnata dai tre *Partizip I* «*wechselnder*», «*andauernder*» e «*werdender*». La traduttrice di Frassinelli è l'unica dei due a mantenere il ritmo utilizzando tre subordinate relative: «relazioni che mutano sempre, che non durano mai, che non divengono mai cordiali». Rodolfo Paoli non riesce a rendere in italiano questa scansione e traduce in maniera più “liquida” e meno cadenzata: «le relazioni cogli uomini cambiano poi ad ogni momento e non possono mai diventare durature né cordiali».

Poche righe più avanti, vediamo di nuovo una tipica differenza di atteggiamento nei confronti del testo: l'espressione tedesca «*oben auf dem Bauch*» [20] viene tradotta

in maniera pressoché letterale da Rodolfo Paoli con «nella parte più alta del ventre», mentre Anita Rho decide di eliminare l'indicazione «oben» e alleggerisce la frase rendendola con il semplicissimo «al ventre».

Al termine del paragrafo, vediamo come di nuovo Rodolfo Paoli scelga il sostantivo «gamba» per tradurre «*Bein*», mentre Anita Rho resti fedele al più “animale” «zampina» [24].

Es war inzwischen viel heller geworden; klar stand auf der anderen Straßenseite ein Ausschnitt des gegenüberliegenden, endlosen, grauschwarzen Hauses – es war ein Krankenhaus – mit seinen hart die Front durchbrechenden regelmäßigen Fenstern; der Regen fiel noch nieder, aber nur mit großen, einzeln sichtbaren und förmlich auch einzelnweise auf die Erde hinuntergeworfenen Tropfen. Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater war das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinzog.²⁴

RP

Il cielo nel frattempo era divenuto più chiaro [25]. [26] Dall'altra parte della strada si delineava nettamente uno spicchio della casa di fronte, **che non sembrava aver fine [27]** col suo colore grigio scuro (era un **sanatorio [28]**) e colle sue finestre regolari che ne rompevano duramente la facciata. **[29]** La pioggia cadeva ancora, ma soltanto a gocce grosse, visibili, gettate addirittura ad una ad una sulla terra. **Il vasellame della colazione stava sparso abbondantemente sulla tavola [30]**, poiché per il padre la colazione era il pasto più importante della giornata, ed egli lo tirava in lungo leggendo per ore diversi giornali.²⁵

AR

Intanto s'era fatto chiaro [25], [26] dall'altro lato della strada si vedeva nitidamente una fetta della casa di fronte, grigia, **indefinita [27]** – era un **ospedale [28]** – con le sue finestre rigide e regolari che tagliavano la facciata; **[29]** la pioggia continuava a cadere, ma in grosse gocce distinte che piombavano a terra ad una ad una. Sulla tavola era servita **una colazione complicata [30]**, poiché per il padre la prima colazione era il pasto più importante della giornata, che egli prolungava per ore ed ore accompagnandolo con la lettura di vari giornali.²⁶

²⁴ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 23.

²⁵ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 73.

²⁶ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 87.

Per quanto riguarda la razionalizzazione dei periodi, possiamo vedere ancora come Rodolfo Paoli tenda a intervenire ancor più di Anita Rho (che comunque non ha, da questo punto di vista, la “mano leggera”) sulla punteggiatura. Alla evidenziazione [26] vediamo come il punto e virgola del testo di Kafka venga “deformato” in maniera opposta dai due traduttori: Rodolfo Paoli lo sostituisce con un punto, aumentando la “distanza” della seconda frase dalla breve frase iniziale, mentre Anita Rho lo “diluisce” trasformandolo in virgola e legando virtualmente le prime due frasi. La sostituzione con il punto Paoli la effettua anche all’evidenziazione [29], laddove la traduttrice di Frassinelli preferisce mantenere invariata la punteggiatura tedesca.

Per quanto riguarda la resa semantica, nella primissima frase ([25]) vediamo un intervento «chiarificante» da parte del traduttore Vallecchi, che sostituisce l’impersonale «es» con il soggetto «il cielo», facendo perdere ambiguità alla frase. È curioso vedere come nessuno dei due traduttori traduca l’avverbio «*viel*».

Esaminando l’evidenziazione [27] emerge il tipico atteggiamento dei due traduttori: Rodolfo Paoli traduce l’aggettivo «*endlos*» in maniera letterale, ma aggiungendo un chiarificante «sembrare» («che non sembrava aver fine»); Anita Rho, come sempre, sceglie la strada della semplicità, ma travisa a mio parere il senso dell’aggettivo, interpretandolo eccessivamente (la sua traduzione è «indefinita», presumibilmente nel senso di «senza confini/contorni»).

Più avanti colpisce la scelta di Rodolfo Paoli per il traduttore «sanatorio» per «*Krankenhaus*» [28], una scelta che, data l’ambientazione urbana, rischia di lasciare perplesso il lettore italiano (o di ricordargli le atmosfere dello *Zauberberg* manniano).

Le inclinazioni opposte dei traduttori – quella di Paoli verso la resa filologicamente compiuta, quella di Rho verso la leggibilità e la cesellatura delle “asprezze” linguistiche e sintattiche – si palesano all’evidenziazione [30], dove la frase tedesca «*Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch*» viene tradotta dal traduttore Vallecchi letteralmente con «Il vasellame della colazione stava sparso abbondantemente sulla tavola», mentre Anita Rho ricorre all’espressione molto bizzarra «Sulla tavola era servita una colazione complicata».

Erst in der Abenddämmerung erwachte Gregor aus seinem schweren ohnmachtsähnlichen Schlaf. Er wäre gewiß nicht viel später auch ohne Störung erwacht, denn er fühlte sich genügend ausgeruht und ausgeschlafen, doch schien es ihm, als hätte ihn ein flüchtiger Schritt und ein vorsichtiges Schließen der zum Vorzimmer führenden Tür geweckt. Der Schein der elektrischen Straßenlampen lag bleich hier und da auf der Zimmerdecke und auf den höheren Teilen der Möbel, aber unten bei Gregor war es finster.²⁷

RP

Soltanto sull'imbrunire Gregor si svegliò da quel sonno simile a un deliquio. Si sarebbe certo dopo poco svegliato anche da sé – **[34] si sentiva infatti sufficientemente riposato e tranquillo [35]** – pure gli sembrò che l'avesse invece svegliato un passo veloce e un prudente chiudersi della porta che menava all'ingresso. **La luce del tram [36]** si rifletteva pallida qua e là sul soffitto e sulle parti superiori dei mobili, ma in terra, dove giaceva Gregor, era buio.²⁸

AR

Soltanto verso il crepuscolo Gregorio si svegliò da un sonno pesante simile a un deliquio. Certo si sarebbe svegliato di lì a poco anche senza essere disturbato, **[34]** perché ormai **si sentiva riposato e non aveva più sonno [35]**; tuttavia ebbe l'impressione di esser stato destato da un passo leggero e da un cauto dischiudersi della porta dell'anticamera. I riflessi lividi **della tranvia elettrica [36]** chiazavano qua e là il soffitto e le parti superiori dei mobili ma in basso, dov'era Gregorio, faceva buio.²⁹

Anche in questo paragrafo, il primo della seconda parte del racconto, vediamo Paoli modificare la punteggiatura [34], stavolta inserendo un inciso tra trattini.

All'evidenziazione [35] notiamo una maggiore precisione della traduzione di Anita Rho, in particolare in relazione alla resa di «*ausgeschlafen*», che Paoli traduce con un troppo normalizzante e fuorviante «tranquillo».

L'evidenziazione [36] conferma uno dei “misteri” che avvolgono la storia editoriale di *Die Verwandlung*: tanto il traduttore Vallecchi quanto la traduttrice Frassinelli hanno basato il proprio lavoro su un'edizione “alterata”, quella che a questo punto riporta non «*der Strassenlampen*» bensì «*der Strassenbahn*». Una discrepanza che pone la necessità di studiare più a fondo la storia editoriale del racconto, soprattutto in

²⁷ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 30.

²⁸ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 87.

²⁹ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 93.

relazione alla “fantomatica” edizione Kurt Wolff Verlag del 1917 (o 1918), stampata dalla “Dietsch & Brückner” di Weimar e al coinvolgimento di Franz Kafka nella revisione del testo definitivo.

Nur mit dem letzten Blick sah er noch, wie die Tür seines Zimmers aufgerissen wurde, und vor der schreienden Schwester die Mutter hervoreilte, im Hemd, denn die Schwester hatte sie entkleidet, um ihr in der Ohnmacht Atemfreiheit zu verschaffen, wie dann die Mutter auf den Vater zulief und ihr auf dem Weg die aufgebundenen Röcke einer nach dem anderen zu Boden glitten, und wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm – nun versagte aber Gregors Sehkraft schon – die Hände an des Vaters Hinterkopf um Schonung von Gregors Leben bat.³⁰

RP

Soltanto coll’ultimo sguardo vide ancora **aprirsi con uno strappo [37]** la porta della sua stanza: dinanzi alla sorella che urlava, si precipitava fuori la madre in camicia – la sorella l’aveva spogliata per procurarle maggiore libertà di respiro – **[38]** correva verso il padre **mentre per la strada [39]** le sottane slacciate scivolavano una dopo l’altra sul pavimento, e inciampando sulle vestaglie si buttava su di lui, pregandolo di risparmiare la vita al figliuolo, **e l’abbracciava in un pieno amplesso [40] – ma qui veniva già a mancare la potenza visiva di Gregor [41]** – stringendogli le mani dietro la testa.³¹

AR

Con un’ultima occhiata vide ancora la porta della sua camera **spalancarsi con violenza [37]** e, seguita dalla sorella urlante, precipitarsi fuori sua madre, **[38]** tutta discinta perché Grete le aveva sciolte le vesti durante lo svenimento per facilitarle il respiro; la vide correre verso il padre **mentre [39]** le gonne slacciate scivolavano al suolo ad una ad una, raggiungerlo, inciampando nelle vesti, **e abbracciata stretta a lui [40] – mentre la vista di Gregorio si offuscava [41]** – le mani intrecciate sulla nuca del padre, chiedergli pietà per la vita di Gregorio.³²

Volendo cominciare dall’analisi della punteggiatura, all’evidenziazione [38] vediamo l’ennesimo inserimento, da parte di Rodolfo Paoli, di un inciso tra trattini al posto di un semplice inciso tra virgole.

In quest’ultimo passo della seconda parte del racconto, notiamo più volte la tendenza di Rodolfo Paoli a rendere in maniera semanticamente fedele i termini tedeschi: ne è

³⁰ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 51.

³¹ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 138-139.

³² KAFKA, *Il messaggio dell’imperatore*, op. cit., pp. 115-116.

un esempio la sua traduzione di «*aufreißen*» con «aprirsi con uno strappo» [37], per mantenere (a questo punto, forse, la necessità non è così urgente) la portata semantica di «*reißen*». Per contro Anita Rho opta per il più naturale «spalancarsi con violenza». Allo stesso modo, all'evidenziazione [39], possiamo osservare come Rodolfo Paoli tenga molto a conservare l'espressione tedesca «*auf dem Weg*», che Anita Rho liquida completamente.

La tendenza si conferma più avanti nella resa in italiano dell'espressione «*ihn umarmend, in gänzlicher Vereinigung mit ihm*» [40], le cui traduzioni sono caratterizzate da atteggiamenti opposti: Anita Rho la chiarifica e la «volgarizza» con «abbracciata stretta a lui», mentre Rodolfo Paoli sceglie la resa molto più enfatica e letteraria «l'abbracciava in un pieno amplesso». I due traduttori tornano a palesare queste inclinazioni del tutto differenti nella traduzione dell'inciso successivo «*nun versagte aber Gregors Sehkraft schon*»: per Anita Rho è un conciso «mentre la vista di Gregor si offuscava», mentre Rodolfo Paoli opta ancora per un complesso e letterario «ma qui veniva già a mancare la potenza visiva di Gregor», sottolineando di nuovo, in maniera estremamente letterale al limite del grossolano, la semantica del sostantivo «*Sehkraft*».

Die Nächte und Tage verbrachte Gregor fast ganz ohne Schlaf. Manchmal dachte er daran, beim nächsten Öffnen der Tür die Angelegenheiten der Familie ganz so wie früher wieder in die Hand zu nehmen; in seinen Gedanken erschienen wieder nach langer Zeit der Chef und der Prokurist, die Kommis und die Lehrjungen, der so begriffstützige Hausknecht, zwei, drei Freunde aus anderen Geschäften, ein Stubenmädchen aus einem Hotel in der Provinz, eine liebe, flüchtige Erinnerung, eine Kassiererin aus einem Hutgeschäft, um die er sich ernsthaft, aber zu langsam beworben hatte – sie alle erschienen untermischt mit Fremden oder schon Vergessenen, aber statt ihm und seiner Familie zu helfen, waren sie sämtlich unzugänglich, und er war froh, wenn sie verschwanden.³³

RP

Giorni e notti passavano ormai per Gregor senza sonno. A volte pensava che al prossimo aprirsi della porta avrebbe ripreso nelle sue mani le faccende della famiglia; durante le sue meditazioni riapparvero di nuovo, dopo lungo tempo, **il Direttore [42]** e il procuratore, i commessi e gli apprendisti, il fattorino, **così duro di comprendonio [43]**, due o tre amici di altre ditte, **[44]** una cameriera di un albergo di provincia (**un caro, fuggievole ricordo) [45]**, una cassiera di un negozio di cappelli, **per cui si era interessato seriamente, ma troppo poco [46]**. Tutta questa gente gli appariva mescolata con estranei ed altre persone già dimenticate, ma invece di mostrarsi ben disposti verso di lui e la famiglia, sembravano tutti inavvicinabili ed egli era felice quando scomparivano.³⁴

AR

Le notti e i giorni Gregorio li passava quasi senza dormire. A volte egli pensava che al primo riaprirsi della porta gli affari della famiglia tornerebbero tutti in mano sua; nei suoi pensieri riapparivano dopo tanto tempo **il principale [42]** e il gerente, i commessi e gli apprendisti, l'insergente **tonto [43]**, due o tre amici di altre aziende; **[44]** la cameriera di un albergo di provincia, **caro fugace ricordo, [45]** la cassiera di un negozio di cappelli, che **egli aveva corteggiato seriamente, ma con troppe esitazioni. [46]** Gli apparivano tutti, frammisti ad altra gente estranea o dimenticata, ma invece di porgere aiuto a lui o ai suoi, erano tutti inaccessibili ed egli si rallegrava quando sparivano.³⁵

Una delle differenze tra la versione di Vallecchi e la versione di Frassinelli sta nel fatto che Paoli traduce sempre «*Chef*» con «Direttore» con la lettera maiuscola, mentre Anita Rho sceglie il tutto minuscolo «principale» [42].

All'evidenziazione [43], abbiamo un altro contrasto di atteggiamenti traduttivi: Rodolfo Paoli traduce letteralmente «*der so begriffstützige Hausknecht*» con «il fattorino, così

³³ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 55.

³⁴ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 149-150.

³⁵ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 120.

duro di comprendonio», mentre ancora Anita Rho sceglie (qua in maniera meno rispondente al contesto) la soluzione più “minimalista” con «tonto».

All'evidenziazione [44], Anita Rho compie una razionalizzazione della punteggiatura à la Paoli: la semplice virgola dell'originale viene rimpiazzata da un punto e virgola, con conseguente distruzione del ritmo della frase. Tuttavia, poco dopo, Rodolfo Paoli inserisce addirittura un semplice inciso tra virgole tra le parentesi [45], forse nel tentativo di “normalizzare” temendo le troppe virgole del periodo (caratterizzato da un andamento incalzante e “ridondante”).

Successivamente, vediamo che Anita Rho coglie il significato dell'avverbio *langsam*, seppure rendendolo con l'espressione «con troppe esitazioni». Rodolfo Paoli si limita a un ambiguo «troppo poco», che in realtà non coglie a pieno il senso del prototesto [46].

Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie »Komm mal herüber, alter Mistkäfer!« oder »Seht mal den alten Mistkäfer!« Auf solche Ansprachen antwortete Gregor mit nichts, sondern blieb unbeweglich auf seinem Platz, als sei die Tür gar nicht geöffnet worden.³⁶

RP

Da principio essa lo chiamava con parole che le sembravano evidentemente amichevoli: «Vieni un po' qua, vecchio **scarafaggio** [47]!», oppure: «Guardalo un po', questo vecchio **scarafaggio** [48]!» A questi inviti Gregor non rispondeva nulla, anzi rimaneva al suo posto come se la porta non si fosse neppure aperta.³⁷

AR

In principio lo chiamava anche a sé, con parole che probabilmente a lei parevano amorevoli: «Vieni un po' qui, vecchio **scarafone** [47]!» o: «Guarda, guarda, quel vecchio **bacherozzo** [48]!» Così interpellato Gregorio non rispondeva, ma restava immobile al suo posto come se la porta non fosse nemmeno stata aperta.³⁸

³⁶ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 57.

³⁷ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 154-155.

³⁸ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 122-123.

Questo passo è molto curioso perché, a prescindere dall'eterno dilemma "scarabeo – blatta", la traduzione di Anita Rho porta in gioco un elemento regionale nella traduzione di «*Mistkäfer*»: diversamente da Rodolfo Paoli, che mantiene la ripetizione dell'originale, la traduttrice Frassinelli utilizza nella prima traduzione [47] un termine di derivazione meridionale («scarafone») e, nella seconda, con uno di origine centrale o centro-settentrionale («bacherozzo»). Al di là della discutibilità della traduzione, e della distruzione della ripetizione, la scelta introduce un elemento che per il lettore può essere ora molto coinvolgente, ora molto estraniante. E che toglie "letterarietà" al testo, riducendolo a una dimensione quasi "popolare". Il che ne fa una scelta interessante, e più interessante il fatto che la decisione della traduttrice (ammesso che sia tale, e libera da interventi redazionali) sia passata indenne tra le "spire" dell'editore, del direttore editoriale e della revisione.

Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.³⁹

RP

La mela marcita nella sua schiena [49] e la parte infiammata intorno, tutta coperta di un sottile strato di polvere, **la sentiva appena [50]**. Alla sua famiglia ripensava **con commozione ed amore [51]**. La sua convinzione sul fatto che doveva scomparire, [52] era forse ancora più decisa di quella della sorella. Egli rimase in questo stato di meditazione vuota e tranquilla sinché l'orologio della torre non scoccò le tre di notte. **Visse ancora tutto il tempo che il cielo mise a rischiararsi fuori della finestra [53]**, poi il suo capo **senza volere [54]** si chinò, e debolmente **gli sfuggì dalle narici il suo ultimo respiro [55]**.⁴⁰

AR

La mela marcia infissa nella sua schiena, [49] e tutta la regione infiammata lì intorno, ora ricoperta di fine polvere, **non gli doleva quasi più [50]**. Ripensò alla sua famiglia con amore e con **commossa tenerezza [51]**. La sua convinzione di dover sparire [52] era, se possibile, ancor più ferma che quella della sorella. In questo stato di vuota e pacifica meditazione egli rimase finché l'orologio della torre ebbe battuto le tre del mattino. **Vide ancora fuori della finestra i primi chiarori dell'alba [53]**. Poi il capo gli cadde giù **senza forza [54]**, e **dalle narici finì debole l'ultimo soffio di vita [55]**.⁴¹

Nel passo che descrive molto rapidamente la morte di Gregor Samsa, vediamo per prima cosa Anita Rho introdurre senza alcun motivo plausibile un inciso [49] appesantendo la frase, che ne presenta un altro subito dopo. Al termine del periodo, la traduttrice Frassinelli, a differenza di Rodolfo Paoli, chiarifica l'espressione «*spürte er schon kaum*» con «non gli doleva quasi più» [50], mentre il traduttore Vallecchi mantiene l'ambiguità con «la sentiva appena».

Anita Rho aggiunge una sfumatura enfatica anche all'espressione «*mit Rührung und Liebe*» aggiungendo l'elemento della «tenerezza» [51] senza alcun motivo intuibile.

³⁹ KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., p. 67-68.

⁴⁰ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., p. 179-180.

⁴¹ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., p. 134.

L'evidenziazione [52] punta invece a mostrare una tendenza tipica di Rodolfo Paoli, che aggiunge non di rado virgole tra soggetto e verbo.

La frase con cui Kafka descrive la fine della dolorosa parabola di Gregor è un monumento di marmo e pietà: «*Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch*» [53]. Rodolfo Paoli si concentra sulla parte “vitale” di «*erleben*», Anita Rho su quella “percettiva”: il risultato sonoro differisce per un suono consonantico, «*visse*» contro «*vide*». Entrambi i traduttori hanno le loro difficoltà a scrivere una parola “fine” tanto ermetica. Il traduttore fiorentino lo fa nel suo stile, cercano di “restituire” al lettore quanto più può, anche a costo di chiarificare e allungare la frase. E anche Anita Rho ha il suo, di modo, molto più pratico ma normalizzante.

Sono comunque tentativi più che meritori in un “momento” culturale non da poco: sono le prime volte che Gregor-Gregorio Samsa muore in italiano.

Il «senza forza» di Anita Rho è ancora un po' troppo arbitrario, rispetto a «*ohne seinen Willen*» [54], così come c'è un eccesso di enfasi nel «soffio di vita» che traduce «*Atem*». Anche Rodolfo Paoli, come la collega, ha i suoi problemi nel rendere il verbo «*hervorströmen*» [55].

Während sie sich so unterhielten, fiel es Herrn und Frau Samsa im Anblick ihrer immer lebhafter werdenden Tochter fast gleichzeitig ein, wie sie in der letzten Zeit trotz aller Plage, die ihre Wangen bleich gemacht hatte, zu einem schönen und üppigen Mädchen aufgeblüht war. Stiller werdend und fast unbewußt durch Blicke sich verständigend, dachten sie daran, daß es nun Zeit sein werde, auch einen braven Mann für sie zu suchen. Und es war ihnen wie eine Bestätigung ihrer neuen Träume und guten Absichten, als am Ziele ihrer Fahrt die Tochter als erste sich erhob und ihren jungen Körper dehnte.⁴²

RP

Mentre conversavano così fra di loro, quasi nello stesso momento il signore e la signora Samsa, guardando la loro figlia, che si animava sempre più, si accorsero che negli ultimi tempi, nonostante tutte **le preoccupazioni [56]** che avevano fatto impallidire le sue guance, essa era diventata una bella e florida ragazza. Divenuti sempre più silenziosi e comprendendosi quasi inconsciamente a occhiate, essi pensavano che **sarebbe stato [57]** tempo fra poco di cercare per lei un bravo marito. E fu per loro come una conferma ai nuovi sogni e alle loro buone speranze, quando alla fine del viaggio la **figlia [58]** si levò per prima in piedi, **stirando [59]** il suo giovane corpo.⁴³

AR

Mentre scorrevano così, il signore e la signora Samsa s'accorsero quasi nello stesso momento, guardando la loro figliuola sempre più animata e vivace, che essa, a dispetto **degli affanni [56]** che le avevano sbiancato le guance, s'era fatta una ragazza bella e fiorente. Divennero più silenziosi e scambiando quasi inconsciamente uno sguardo d'intesa pensarono che presto **sarebbe [57]** ora di trovarle un buon marito. E parve loro di vedere una conferma dei loro nuovi sogni e delle loro buone intenzioni, quando, al termine del viaggio, la **fanciulla [58]** si alzò per la prima, **stirando [59]** il suo giovane corpo.⁴⁴

In quest'ultimo passo del racconto, per entrambe le versioni emerge in maniera prepotente il dubbio dell'edizione utilizzata per la traduzione: l'edizione Kurt Wolff del 1917 (o 1918), alla terza riga del testo originale, riportava «*trotz aller Pflege*» anziché «*trotz aller Plage*». Dalle due edizioni (Paoli traduce con «preoccupazioni» mentre Rho opta per «affanni» [56]) appare improbabile un testo di partenza di questo tipo, il che allude a uno scenario che prevede un'edizione in cui figurerebbe «*der Strassenbahn*» al posto di «*der Strassenlampen*» all'inizio della seconda parte *ma non* «*Pflege*» in luogo di «*Plage*» a questo punto.

⁴² KAFKA, *Die Verwandlung*, op. cit., pp. 72-73.

⁴³ KAFKA, *La metamorfosi*, op. cit., pp. 191-193.

⁴⁴ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, op. cit., pp. 139-140.

Di norma, tra i due traduttori, è Rodolfo Paoli a utilizzare espressioni più formali, auliche o letterarie. Tuttavia, all'evidenziazione [57], per indicare il futuro nel passato, Anita Rho sceglie una struttura, oggi obsoleta e percepita come scorretta, che prevede il condizionale presente, mentre il traduttore Vallecchi opta per il "normale" condizionale composto.

Le due ultime annotazioni sono per la rinuncia a tradurre «*Tochter*» con «figlia» da parte di Anita Rho [58], che preferisce «fanciulla» (come ho osservato precedentemente, nel testo kafkiano il sostantivo compare pochissime volte, e tutte solo dopo la morte di Gregor).

Da notare, in conclusione, la perfetta sintonia dei due traduttori che, per rendere il verbo finale «*dehnte*», ricorrono entrambi al verbo «stirare» [59].

7.2. La ricchezza della diversità

Dovendo tirare le fila di questo continuo lavoro di raffronto e di analisi, possiamo senz'altro individuare due concezioni differenti e due atteggiamenti traduttivi diversi. La traduzione di Rodolfo Paoli del 1935 per Vallecchi è caratterizzata da una grande attenzione linguistica alla diversità. Se dovessimo analizzarla con i mezzi che la teoria della traduzione ci offre, la definiremmo senz'altro una traduzione tendenzialmente sempre vigile nei confronti del prototesto. Una traduzione che tende ad allungare, a nobilitare, una traduzione *source-oriented*, e per certi versi un po' «straniante». Del resto Rodolfo Paoli aveva già affermato, nella sua introduzione, di voler mantenere anche nella lingua l'«ambiente allucinato», e la «luce di sogno».⁴⁵

Ecco che la *Metamorfosi* dell'edizione Vallecchi, tra le due, appare come la più attenta al simbolo e al linguaggio kafkiano, la più difficile (proprio perché «straniante»). Allo stesso tempo, l'edizione Vallecchi sembra essere la meno "curata" dal punto di vista redazionale, e quella contenente più errori, qualcuno anche piuttosto evidente. Nel testo tradotto da Rodolfo Paoli si notano tendenze che ricordano ancora il linguaggio letterario del primo Novecento (se non di fine Ottocento), dal rispetto delle figure di autorità (il «Direttore» si scrive con la maiuscola, ed è seduto su un «trono») al registro più elevato che, a mio parere, dà a

⁴⁵ KAFKA, *La metamorfosi*, Vallecchi, op. cit., pp. 35-36.

molti gesti descritti da Kafka un'aura di mistica sacralità, il che peraltro rispecchierebbe le convinzioni di Paoli riguardo allo scrittore praghese.

Dall'altra parte, la versione di Anita Rho, più curata dal punto di vista editoriale e redazionale, ha un'impostazione più aperta, più democratica, ma per questo anche meno attenta al testo, e senza dubbio *target-oriented*. A volte sciatta e "minimalista", la versione Frassinelli punta tutto sull'accoglienza del racconto di Franz Kafka in quanto opera di un autore che rappresenta il nuovo e a prescindere dalle sue interpretazioni più o meno misticheggianti. E per questo fa di tutto, a partire dalla sua traduttrice, per rendersi – usando un termine che ci riporta a Gideon Toury – più «accettabile» per il lettore italiano. Chi è attento all'aspetto filologico della traduzione storcerà il naso, il lettore "qualunque" (di cui Frassinelli ha tanto bisogno, viste le scarse tirature) sarà felice. Del resto Vallecchi, editore "potente", può permettersi più della casa editrice torinese di pubblicare la breve perla letteraria di un autore che profuma già di leggenda in una veste esclusiva (un volumetto di esigue dimensioni).

L'intento di Frassinelli, di Antonicelli e di Anita Rho è proprio quello preannunciato dal direttore della «Biblioteca europea» alla giovane ed esordiente traduttrice nell'atto di commissionarle la nota introduttiva: «[...] c'è un motivo serio – questo deve risultare – e intenzionale d'introdurre Kafka in Italia, estraneo ad ogni snobismo».⁴⁶ Del resto era stata proprio la casa editrice torinese a pubblicare il celebre *Processo*, nel 1933, nella traduzione di Alberto Spaini.

L'essenza delle traduzioni di Paoli e Rho può essere sintetizzata con due sostantivi: «precisione» per la prima e «naturalzza» per la seconda. Si badi bene che, dovendo dare un giudizio qualitativo dei due lavori, ognuna di queste caratteristiche porta con sé certamente dei pregi, ma anche dei difetti. A titolo di esempio vorrei citare un monologo (non analizzato precedentemente) raffrontandone le due versioni:

⁴⁶ *Lettere di antifascisti dal carcere e dal confino, vol. II*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 31.

RP

«Queste levate di buon'ora – pensava – istupidiscono completamente. L'uomo deve avere il suo sonno [...] Dovrei provare a farlo io, col mio Direttore! Volerei via in un baleno. [...] me ne sarei andato dinanzi al Direttore e gli avrei detto il mio parere dal profondo del cuore. Sarebbe allora sceso dal suo trono! Anche quella è una bella invenzione, mettersi in trono a parlare dall'alto in basso coll'impiegato, il quale poi gli si deve avvicinare sempre più a causa della sua sordità. Beh, ogni speranza non è perduta: una volta che io abbia raccapezzato del denaro per pagargli il debito dei genitori – ancora cinque o sei anni – questo lo farò senz'altro. Allora avverrà il gran distacco.⁴⁷

AR

Questo alzarsi presto istupidisce proprio» pensò. «L'uomo ha bisogno di dormire. [...] Provassi io col mio principale, mi caccerebbe sui due piedi. Chi sa del resto se non sarebbe una fortuna per me. Se non mi frenassi per amore dei miei genitori, già da un pezzo mi sarei licenziato, sarei andato dal principale e gli avrei detto quello che penso, senza peli sulla lingua. Giù dalla scrivania avrebbe dovuto piombare! Già è una mania curiosa quella sua di sedersi sulla scrivania e di parlare di lassù all'impiegato, che per di più, sordo com'è il principale, deve venirgli fin sotto il naso... Mah, la speranza non è ancor perduta. Quando avrò potuto racimolare tanto denaro da pagargli il debito dei miei genitori – ci vorranno ancora cinque o sei anni – lo faccio, oh, se lo faccio! Rottura definitiva!⁴⁸

In questo animato monologo è evidentissima la differenza di tono tra i due traduttori: per il Gregor Samsa “toscaneggiante” di Rodolfo Paoli, «l'uomo deve avere il suo sonno», mentre per il Gregorio di Anita Rho «l'uomo ha bisogno di dormire»; il Samsa Vallecchi ha un «Direttore», che siede su un «trono», quello di Frassinelli ha un «principale», che siede su una «scrivania». E al Direttore del Gregor Samsa di Rodolfo Paoli ci si deve «avvicinare sempre più a causa della sua sordità», mentre dove lavora il Gregorio Samsa di Anita Rho «l'impiegato deve venire fin sotto il naso», «sordo com'è il principale».

Il Gregor Samsa di Vallecchi è un personaggio che pensa: «Questo lo farò senz'altro», e soprattutto «Allora avverrà il gran distacco». Il Gregorio di Anita Rho

⁴⁷ KAFKA, *La metamorfosi*, Vallecchi, op. cit., pp. 40-41.

⁴⁸ KAFKA, *Il messaggio dell'imperatore*, Frassinelli, op. cit., pp. 72-73.

(l'atteggiamento della traduttrice, a questo punto, spiega e in buona parte giustifica l'italianizzazione del nome) si dice invece: «Lo faccio, oh, se lo faccio!» e poi esclama «Rottura definitiva!». La differenza di simbologie e di tono, al di là delle imprecisioni traduttive, non potrebbe essere più grande.

Da una parte c'è un testo letterario, che rappresenta riflessioni ampie e profonde tanto nel linguaggio, e che richiede che il lettore “gli vada incontro”, affrontando qualche asprezza, che il giovane traduttore conserva intenzionalmente. Dall'altra c'è un testo che “va incontro” al lettore, e una traduttrice, anche lei giovane ed esordiente, che non ha paura di scrivere «scarafone» o «bacherizzo» né di usare la “falce” per domare (talora con le brutte) le «arborescenze» del tedesco kafkiano.

L'analisi traduttologica ci porterebbe senza meno a individuare molti aspetti critici nei due approcci (le criticità ci sono, e non sono poche, basti pensare alle “devastazioni” della punteggiatura originale). Ma Paoli e Rho sono due giovani traduttori alle prime armi, e vivono e lavorano negli anni Trenta, decennio in cui la traduzione si studia “facendola”.

Dalla prospettiva della sociologia della letteratura, tuttavia, possiamo dire che negli anni Trenta un racconto come *Die Verwandlung* ha visto, nel giro di un anno, due versioni complesse, diversissime e sfaccettate come quelle di Rodolfo Paoli e Anita Rho. Parlando di Franz Kafka, come abbiamo visto nelle pagine precedenti di questo lavoro, è difficile porsi tutte le domande, ma soprattutto è difficile darsi risposte che abbiano anche solo una minima pretesa di esaustività.

L'«atto» culturale di portare *Die Verwandlung* nel campo letterario italiano con due voci differenti, per mano di due realtà così distanti, e per di più in uno dei decenni peggiori per la cultura italiana, appare allo studioso e al lettore del 2019 come un evento di raro valore. Sul fatto che le stesse due traduzioni (seppure con piccole correzioni) siano ancora le più vendute e pubblicate, credo che tuttavia debba essere aperta una riflessione, soprattutto in relazione al peso della traduzione nell'ambito del processo editoriale e sulle naturali evoluzioni della ricezione di opere, autori e letterature.

Ciò che resta, alla fine, è la consapevolezza di quanto, nel 2019, la storia di un'accoglienza, nei lontani anni Trenta, di un capolavoro, di un pilastro della letteratura mondiale, grandioso ma totalmente straniero, nella nostra “casa”, nella

nostra cultura e nel nostro «sistema», ci abbia fatto scoprire tanti aspetti di quella stessa “casa”, di quella stessa cultura e di quello stesso «sistema» che abitiamo e viviamo, giorno dopo giorno.

Approfittiamone.

Bibliografia

AA.VV., *Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1812-1813*, in der Realschule-Buchhandlung, Berlin 1813.

AA.VV., *Lettere di antifascisti dal carcere e dal confino, vol. II*, Editori Riuniti, Roma 1975.

ABE, KÖBÖ, *La donna di sabbia*, Longanesi, Milano 1962.

-, *Il quaderno canguro*, Atmosphere Libri, Roma 2016.

ABRAHAM, ULF, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, Diesterweg, Frankfurt am Main 1998.

ADORNO, THEODOR W., *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: -, *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Bd. 10, Fischer, Frankfurt am Main 1977, pp. 254-287.

ALAIN, *Propos de littérature*, Gonthier, Paris 1934.

ANDERS, GÜNTHER, *Kafka. Pro e contro*, Quodlibet, Macerata 2006.

AN-HWEI LEE, KAREN, *Sonata in K*, Ellipsis Press, Jackson Heights 2017.

ANONIMO, *Cantare della gesta di Igor*, Einaudi, Torino 1954.

ANTONICELLI, FRANCO, *Scritti letterari 1934-1974*, Giardini, Pisa 1985.

ANZ, THOMAS, *Franz Kafka*, C.H. Beck, München 2009.

ARENDT, HANNAH, *The Jew as Pariah*, Grove Press, New York 1978.

BABEL', ISAAK E., *L'armata a cavallo*, Frassinelli, Torino 1932.

BAIONI, GIULIANO, *Kafka. Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1962.

BALDINI, ANNA - BIAGI, DARIA - DE LUCIA, STEFANIA - FANTAPPIÈ, IRENE - SISTO, MICHELE, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Quodlibet, Macerata 2018.

BALDINI, ANNA, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, in "Allegoria" XIX, 55 (2007), pp. 9-25.

- BARTH, JOHN, *The End of the Road*, Doubleday, New York 1958.
- , *La fine della strada*, minimum fax, Roma 2004.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Tableaux Parisiens*, Richard Weissbach, Heidelberg 1923.
- BAUER, GERHARD, *Nochmals: historisch-materialistische Literaturwissenschaft, mit Kafka als Zeugen für den Klassenkampf*, in "Alternative" 15 (1972), Heft 84/85, pp. 105-106.
- BAZLEN, ROBERTO, *Scritti*, Adelphi, Milano 2019.
- BECKETT, SAMUEL, *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino 1976.
- , *Watt*, Einaudi, Torino 1998.
- BEICKEN, PETER U., *Franz Kafka: Eine kritische Einführung in die Forschung*, Fischer, Frankfurt am Main 1974.
- , *Erläuterungen und Dokumente. Franz Kafka – Die Verwandlung*, Reclam, Stuttgart 1987.
- , *Franz Kafka. Leben und Werk*, Klett, Stuttgart 1991.
- BEISSNER, FRIEDRICH, *Der Erzähler Franz Kafka: Ein Vortrag*, Kohlhammer, Stuttgart 1952.
- BENJAMIN, WALTER, *Franz Kafka*, in: -, *Gesammelte Schriften, Band I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 409-437.
- , *Franz Kafka: Beim Bau der chinesischen Mauer*, in: -, *Gesammelte Schriften, Band II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 676-682.
- , *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: -, *Gesammelte Schriften II/2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 409-438.
- , *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.
- BERMAN, ANTOINE, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003.
- BERMAN, RUTH A., *Producing the Reader: Kafka and the Modernist Organization of Reception*, in "Newsletter of the Kafka Society of America" 6 (1982), pp. 14-18.
- BERTRAM, ERNST, *Nietzsche: Versuch einer Mythologie*, Bondi, Berlin 1918.

- BIALE, DAVID, *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter History*, Harvard University Press, Cambridge MA 1979.
- BINDER, HARTMUT (a cura di), *Kafka-Handbuch, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung*, Kroener Alfred, Stuttgart 1979.
- , *Kafka. Der Schaffensprozess*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983.
- BLAHAK, BORIS, *Franz Kafkas Literatursprache*, Böhlau, Köln 2015.
- BLEI, FRANZ, *Das große Bestiarium der modernen Literatur*, Rowohlt, Berlin 1922.
- BLÜHER, HANS, *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Diederichs, Jena 1917.
- BONTEMPELLI, MASSIMO, *Il figlio di due madri* [1929], Liberilibri, Macerata 2005.
- BORGES, JORGE LUIS, *Tutte le opere, volume 2*, Mondadori, Milano 2002.
- BORN, JÜRGEN, *Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1979.
- , *Franz Kafka. Kritik und Rezeption 1924-1938*, Fischer, Frankfurt am Main 1983.
- BOURDIEU, PIERRE, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998.
- , *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], Il Saggiatore, Milano 2005.
- BROD, MAX, *Sionismus im Sozialismus*, Löwit, Wien 1920.
- , *Über Franz Kafka*, Fischer, Frankfurt am Main 1976.
- BROYARD, ANATOLE, *Kafka was the Rage: A Greenwich Village Memoir*, Vintage Books, New York 1997.
- BRUCE, IRIS – GELBER, MARK H., (a cura di), *Kafka After Kafka. Dialogical Engagement with His Works from the Holocaust to Postmodernism*, Camden House, Rochester/New York 2019.
- BUBER, MARTIN, *Schuld und Schuldgefühl*, in "Merkur" 9 (1957), pp. 709-729.
- BURZACCA, FRANCESCO, *Hollywood Kafka. Quando lo scrittore diventa un eroe*, in: GIOVANNI SAMPAOLO, *Kafka: ibridismi. Multilinguismi, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 171-184.

- BUZZATI, DINO, *Il deserto dei Tartari*, Mondadori, Milano 2001.
- CALASSO, ROBERTO, K., Adelphi, Milano 2002.
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.
- CAMUS, ALBERT, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1980.
- , *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- CANETTI, ELIAS, *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, Hanser, München 1969.
- , *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Guanda, Milano 2015.
- CAROCCI, ENRICO, *Per un cinema minore. «Rapporti di classe»*, in: GIOVANNI SAMPAOLO, *Kafka: ibridismi. Multilinguismi, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 155-169.
- CHOMSKY, NOAM, *Aspetti della teoria della sintassi*, in: NOAM CHOMSKY, *Saggi linguistici*, Bollati Boringhieri, Torino 1970, vol. II, pp. 39-258.
- , *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari/Roma 1970.
- , *Logical structures of linguistic theory*, Plenum Press, New York/London 1975.
- CITATI, PIETRO, *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987.
- CLARK, SALLY, *The Trial of Judith K.*, Talon Books, Vancouver 1985.
- COHEN, GARY B., *The Politics of Ethnic Survival: Germans in Prague 1861-1914*, Princeton University Press, Princeton 1981.
- CROCE, BENEDETTO, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928.
- , *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1936.
- CURTIUS, MECHTHILD, *Manifestationen der Einsamkeit bei Kafka*, in "Linguistik und Literaturwissenschaft" 6, Heft 21: Literaturpsychologie (1976), pp. 26-44.
- DANGOR, ACHMAT, *Kafka's Curse*, Pantheon, New York 1999.
- , *La maledizione di Kafka*, Frassinelli, Milano 2006.
- DECLEVA, ENRICO, *Arnoldo Mondadori*, Mondadori, Milano 2007.

DELEUZE, GILLES - GUATTARI, *Félix Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975.

-, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

DE MAURO, TULLIO, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Laterza, Roma/Bari 1982

DIADORI, PIERANGELA, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Carocci, Roma 2018.

DIAMANT, KATHI, *Dora Diamant. Kafkas letzte Liebe*, onomato, Düsseldorf 2014.

DIETZ, LUDWIG, *Franz Kafka – Die Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten [1908-1924]. Eine textkritische und kommentierte Bibliographie*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1982.

DOSTOEVSKIJ, FĚDOR, *Delitto e castigo*, Garzanti, Milano 1969.

-, *Il sosia*, Garzanti, Milano 1999.

DOWDEN, STEPHEN D., *Sympathy for the Abyss: A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Niemeyer, Tübingen 1986.

DUBNOW, SIMON, *Breve storia di Israele dalle origini ai nostri giorni*, Israel, Firenze 1941.

DUNN, STEPHEN, *Art & Refuge*, in "The American Poetry Review" 35, n. 5 (2006), pp. 24-25.

DUTTLINGER, CAROLIN, *Franz Kafka in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

EHLERS, KLAAS-HINRICH - HÖHNE, STEFFEN - MAIDL, VÁCLAV – NEKULA, MAREK (a cura di), *Brücken nach Prag. Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei. Festschrift für Kurt Krolop zum 70. Geburtstag*, Lang, Frankfurt am Main 2000.

ELLING, BARBARA, *Kafka-Studien*, Peter Lang, New York/Bern/Frankfurt am Main 1985.

EMRICH, WILHELM, *Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition*, Athenaion, Bonn/Frankfurt am Main 1958.

ESPOSITO, EDOARDO, *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre*, Donzelli, Roma 2018.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Le relazioni tra sistema primario e sistema secondario all'interno del polisistema letterario*, in "Strumenti critici" 26 (1975), pp. 71-79.

-, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in "Poetics Today" 1 (1990), p. 50.

FAITHFULL, MARIANNE - DALTON, DAVID, *Faithfull: An Autobiography*, Penguin, London 1995.

FERLINGHETTI, LAWRENCE, *A Coney Island of the Mind*, New Directions, New York 1958.

FERRETTI, GIAN CARLO - IANNUZZI, GIULIA, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014.

FINGERHUT, KARLHEINZ, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*, Bouvier, Bonn 1969.

FREUD, SIGMUND, *Das Unheimliche; Freud-Studienausgabe, Bd. 4*, Fischer, Frankfurt am Main 1970.

GADEANU, SORIN, *Sprache auf der Suche. Zur Identitätsfrage des Deutschen in Rumänien am Beispiel der Temeswarer Stadtsprache*, S. Roderer, Regensburg 1998.

GIDE, ANDRÉ - BARRAULT, JEAN-LOUIS, *Il processo di Franz Kafka*, Einaudi, Torino 1997.

GILMAN, SANDER L., *Franz Kafka, Critical Lives*, Reaktion Books, London 2005.

-, *Kafkas after Kafka: Anglophone Poetry and the Image of Kafka*, in: BRUCE IRIS, MARK H. GELBER (a cura di) *Kafka after Kafka*, Camden House, Rochester/New York 2015, pp. 199-218.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *West-Östlicher Divan*, Insel Verlag, Wiesbaden 1951.

-, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 1976.

-, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Einaudi, Torino 2018.

- GOGOL, NIKOLAJ, *I racconti di Pietroburgo*, Garzanti, Milano 2014.
- GORDIMER, NADINE, *Something Out There*, Penguin, Harmondsworth 1985.
- GRAETZ, HEINRICH, *Vokstümliche Geschichte der Juden*, Leiner, Leipzig 1888.
- GRAY, RICHARD T., *Das Urteil – Unheimliches Erzählen und die Unheimlichkeit des bürgerlichen Subjekts*, in: MICHAEL MÜLLER (a cura di), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2015, pp. 11-41.
- GROETHUYSEN, BERNARD, *À propos de Kafka*, in "La Nouvelle Revue Française", 21, 235, 1 aprile 1933, pp. 588-606.
- GROSS, RUTH – CORNGOLD, STANLEY (a cura di), *Franz Kafka for the Twenty-First Century*, Camden House, Rochester NY 2011.
- HAAS, WILLY, *Gestalten der Zeit*, Kiepenheuer, Berlin 1930.
- HAECKEL, ERNESTO, *I problemi dell'universo*, Unione tipografica-editrice, Torino 1907.
- HARSÁNYI, ZSOLT, *Galileo Galilei*, Sperling & Kupfer, Milano 1941.
- HEILMANN, HANS (a cura di), *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, Piper, München 1905.
- HENEL, INGEBORG, *Die Grenzen der Deutbarkeit von Kafkas Werken: «Die Verwandlung»*, in "Journal of English and German Philology" 83 (1984), pp. 67-85.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *L'uomo della sabbia*, La vita felice, Milano 2018.
- HOLITSCHER, ARTHUR, *Amerika heute und morgen*, Tredition, Hamburg 2012.
- HUGHES, TED, *Wodwo*, Faber&Faber, London 1967.
- , *Birthday Letters*, Faber&Faber, London 1998.
- HUMBOLDT, WILHELM VON, *Gesammelte Werke*, Reimer, Berlin 1843.
- IBSEN, HENRIK, *I drammi*, Einaudi, Torino 1959.
- ISER, WOLFGANG, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheiten als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag, Konstanz 1970.

ISER, WOLFGANG, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Fink, München 1972.

-, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976.

ISNENGI, MARIO, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979.

JAGOW, BETTINA VON – JAHRAUS, OLIVER (a cura di), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Darmstadt 2008.

JANOUC, GUSTAV, *Conversazioni con Kafka*, Guanda, Parma 1998.

KADE, OTTO, *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, Enzyklopädie, Leipzig 1968.

KAFKA, FRANZ, *Il processo*, Frassinelli, Torino 1933.

-, *Le Procès*, Gallimard, Paris 1933.

-, *La metamorfosi*, Vallecchi, Firenze 1934.

-, *Gesammelte Schriften, Bd. 1, Erzählungen und kleine Prosa*, Schocken, Berlin 1935.

-, *Il messaggio dell'imperatore*, Frassinelli, Torino 1935.

-, *America*, Mondadori, Milano 1947.

-, *Il castello*, Mondadori, Milano 1948.

-, *I racconti*, Longanesi, Milano 1953.

-, *La métamorphose*, Gallimard, Paris 1955.

-, *Lettera al padre*, Il Saggiatore, Milano 1959.

-, *Confessioni e immagini*, Mondadori, Milano 1960.

-, *Descrizione di una battaglia e altri racconti*, Mondadori, Milano 1960.

-, *Die Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1960.

-, *Epistolario*, Mondadori, Milano 1964.

-, *Drei Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1966.

- KAFKA, FRANZ, *La metamorfosi e altri racconti*, Garzanti, Milano 1966.
- , *I romanzi*, Mondadori, Milano 1970.
 - , *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1970.
 - , *Lettere a Felice*, Mondadori, Milano 1974.
 - , *Opere*, Bompiani, Milano 1974.
 - , *La metamorfosi*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1975.
 - , *Lettere a Ottla e alla famiglia*, Mondadori, Milano 1976.
 - , *Il messaggio dell'imperatore*, Adelphi, Milano 1981.
 - , *Briefe an Felice*, Fischer, Frankfurt am Main 1982.
 - , *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo. Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, Mondadori, Milano 1988.
 - , *La metamorfosi; Nella colonia penale*, Adelphi, Milano 1990.
 - , *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Feltrinelli, Milano 1991.
 - , *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1991.
 - , *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt am Main 1992.
 - , *Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1992.
 - , *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Fischer, Frankfurt am Main 1992.
 - , *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993.
 - , *Das Schloß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993.
 - , *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Fischer, Frankfurt am Main 1993.
 - , *La metamorfosi*, Rizzoli, Milano 1993.
 - , *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, Fischer, Frankfurt am Main 1993.
 - , *Tagebücher 1910-1923*, Fischer, Frankfurt am Main 1993.

KAFKA, FRANZ, *Beim Bau der Chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994.

-, *La metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milano 1994.

-, *Die Verwandlung*, Suhrkamp, Stuttgart 1999.

-, *Diari*, Mondadori, Milano 2001.

-, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Fischer, Frankfurt am Main 2002.

-, *Briefe 1914-1917*, Fischer, Frankfurt am Main 2005.

-, *La Métamorphose*, Guy Delcourt Productions, Paris 2009.

-, *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri e aforismi*, Newton Compton, Roma 2010.

-, *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*, Fischer, Frankfurt am Main 2015.

-, *La metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milano 2016.

KAFKA, FRANZ - KUPER, PETER, *Metamorphosis*, Crown Pub, New York 2003.

-, *La metamorfosi*, Guanda, Parma 2008.

KAISER, HELLMUTH, *Franz Kafkas Inferno – eine psychologische Deutung seiner Strafphantasie*, in "Imago" 17 (1931), pp. 41-103.

KASSEL, NORBERT, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, Fink, München 1969.

KIERKEGAARD, SØREN, *Buch des Richters*, Diederichs, Jena/Leipzig 1905.

-, *Enten Eller. Un frammento di vita, 5 voll.*, Adelphi, Milano 1976-1989.

-, *La malattia mortale*, Mondadori, Milano 1990.

-, *La ripetizione*, Guerini e Associati, Milano 1991.

-, *Stadi sul cammino della vita*, Rizzoli, Milano 1993.

-, *Il concetto di angoscia*, SE, Milano 1997.

-, *Discorsi edificanti*, Piemme, Casale Monferrato 1998.

-, *Timore e tremore*, Mondadori, Milano 2003.

-, *Diario del seduttore*, Giunti, Firenze 2008.

KIERKEGAARD, SØREN, *Briciole filosofiche, ovvero Un poco di filosofia*, Morcelliana, Brescia 2012.

KRACAUER, SIEGFRIED, «*Das Schloß*»: *Zu Franz Kafkas Nachlaß-Roman*, in "Frankfurter Zeitung" 28 novembre 1926.

KRAUSS, NICOLE, *Forest Dark*, HarperCollins, New York 2017.

-, *Selva oscura*, Guanda, Parma 2018.

KREMER, DETLEF, *Kafka, die Erotik des Schreibens*, Athenäum, Frankfurt am Main 1989.

KROLOP, KURT – ZIMMERMANN, HANS DIETER (a cura di), *Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.-27. November 1992*, de Gruyter, Berlin/New York 1994.

KURZ, GERHARD, *Traum-Schrecken. Kafkas literalische Existenzanalyse*, Metzler, Stuttgart 1980.

LA FERLA, MANUELA, *Diritto al silenzio: vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo 1994.

LANDOLFI, TOMMASO, *Le più belle pagine*, Rizzoli, Milano 1989.

LANGE-KIRCHHEIM, ASTRID, *Zur Präsenz von Wilhelm Buschs Bildergeschichten in Franz Kafkas Texten*, in: CLAUDIA LIEBRAND, FRANZISKA SCHÖSSLER (a cura di), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, pp. 161-204.

LIEBRAND, CLAUDIA (a cura di), *Franz Kafka*, WBG, Darmstadt 2010.

LIEBRAND, CLAUDIA – SCHÖSSLER, FRANZISKA (a cura di), *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.

MAGRIS, CLAUDIO, *Danubio*, Garzanti, Milano 1990.

MAIROWITZ, DAVID ZANE - CRUMB, ROBERT, *Kafka*, Opera House, Cairo 1993.

MANN, THOMAS, *Disordine e dolore precoce. Cane e padrone*, Sperling & Kupfer, Milano 1929.

-, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Einaudi, Torino 1952.

-, *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino 1955.

- MANN, THOMAS, *Tonio Kröger*, Einaudi, Torino 1967.
- , *Altezza reale*, Einaudi, Torino 1972.
- MANZONI, ALESSANDRO, *I promessi sposi*, Laterza, Bari 1933.
- MATTIONI, STELIO, *Storia di Umberto Saba*, Camunia, Milano 1980.
- MAZZUCCHETTI, LAVINIA, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Zanichelli, Bologna 1926.
- , *Franz Kafka e il novecentismo*, in: "I libri del giorno", gennaio 1927, pp. 9-10.
- , *Il Novecento in Germania*, Mondadori, Milano 1959.
- , *Die andere Achse. Italienische Resistenza und geistiges Deutschland*, Claassen Verlag, Hamburg 1964.
- MONDADORI, ARNOLDO, *Il libro e le sue finalità politiche*, Mondadori, Milano 1927.
- MONRAD, OLAF PEDER, *Soren Kierkegaard: Sein Leben und seine Werke*, Diederichs, Jena/Leipzig 1909.
- MONTALE, EUGENIO, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1990.
- MORANTE, ELSA, *Menzogna e sortilegio* [1948], Einaudi, Torino 1994.
- MOUNIN, GEORGES, *Le problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963.
- MÜLLER, MICHAEL (a cura di), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Reclam, Stuttgart 2015.
- MURAKAMI, HARUKI, *Kafka sulla spiaggia*, Einaudi, Torino 2008.
- MURPHY, RICHARD, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- MUSCHG, WALTER, *Über Franz Kafka* (1929), in "Pamphlet" (1968), pp. 101-107.
- MUSCOLINO, GABRIELE, *Kafka come opera radiofonica. A proposito di "Un medico di campagna" di Hans Werner Henze*, in: Giovanni Sampaolo (a cura di), *Kafka: ibridismi. Multilinguismi, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 205-220.
- MUSIL, ROBERT, *I turbamenti del giovane Törless*, Einaudi, Torino 1952.

MUSIL, ROBERT, *L'uomo senza qualità. Volume primo*, Einaudi, Torino 1956.

-, *L'uomo senza qualità. Volume secondo*, Einaudi, Torino 1958.

-, *Tre donne*, Einaudi, Torino 1960.

-, *I fanatici. Dramma*, Einaudi, Torino 1962.

-, *L'uomo senza qualità. Volume terzo*, Einaudi, Torino 1962.

-, *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino 1970.

-, *Incontri. Due racconti*, Einaudi, Torino 1980.

NABOKOV, VLADIMIR, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, in: FRANZ KAFKA, *Die Verwandlung*, Fischer, Frankfurt am Main 1986, pp. 63-107.

NAGEL, BERT, *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, Winkler, München 1983.

NASI, FRANCO, *Poetische in transito: Sisifo e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano 2004.

NEKULA, MAREK, *Franz Kafkas Sprachen und Sprachlosigkeit*, in "brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei. Neue Folge" 15 (2007), pp. 99-130.

NEKULA, MAREK - FLEISCHMANN, INGRID – GREULE, ALBRECHT (a cura di), *Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der böhmischen Länder*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2007.

NERGAARD, SIRI (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1993.

NEUMANN, BERND, *Franz Kafka und der Große Krieg. Eine kulturhistorische Chronik seines Schreibens*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014.

NEUMANN, GERHARD, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas "Gleitendes Paradox"*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 42 (1968), pp.702-744.

-, *Kafkas Verwandlungen*, in: ALEIDA ASSMANN, JAN ASSMANN (a cura di), *Verwandlungen*, Fink, München 2006, pp. 245-266.

NIDA, EUGENE, *Bible translating*, in: Reuben Arthur Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Harvard 1959, pp. 11-31.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 1968.

-, *La nascita della tragedia*, Einaudi, Torino 2009.

OELLERS, NORBERT, *Die Bestrafung der Söhne. Zu Kafkas Erzählungen «Das Urteil», «Der Heizer» und «Die Verwandlung»*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie" 97, Sonderheft (1978), pp. 70-87.

O'NEILL, PATRICK, *Transforming Kafka. Translation Effects*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2014.

ORTEGA Y GASSET, JOSÈ, *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, Sugarco, Milano 1985.

OSBORNE, DORA, *Film Adaptations*, in: Carolin Duttlinger (a cura di), *Franz Kafka in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 310-317.

OSIMO, BRUNO, *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano 2008.

-, *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano 2010.

OVIDIO NASONE, PUBLIO, *Le metamorfosi*, BUR, Milano 1994.

PALMER, R. BARTON – SANDERS, STEVEN M. (a cura di), *The Philosophy of Steven Soderbergh*, University Press of Kentucky, Lexington KY 2010.

PAOLI, RODOLFO, *Ultime su Kafka*, in "Il Mattino dell'Italia centrale", 21 marzo 1949.

-, *I due volti di Kafka*, "Il Mattino dell'Italia centrale" 2 luglio 1949.

PASLEY, MALCOLM, *Max Brod/Franz Kafka, eine Freundschaft. Briefwechsel*, Fischer, Frankfurt am Main 1989.

PFEIFFER, JOHANNES, *Über Franz Kafkas Novelle «Die Verwandlung»*, in "Die Sammlung" 14, Heft 6 (1959), pp. 297-302.

- PHELAN, JAMES, *Progression, Speed and Judgement in "Das Urteil"*, in: JAKOB LOTHE, BEATRICE SANDBERG, RONALD SPEIRS (a cura di), *Franz Kafka: Narration, Rhetoric, and Reading*, Ohio State University Press, Columbus 2011, pp. 22-39.
- POGGIOLI, RENATO (a cura di), *La violetta notturna*, Carabba, Lanciano 1933.
- , *Mitologia di Franz Kafka*, in "Solaria" X, n.2 (1934), pp. 1-10.
- , *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.
- , *Definizione dell'utopia e morte del senso della tragedia*, Nistri-Lischi, Pisa 1964.
- POLITZER, HEINZ, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca 1962.
- , *Franz Kafka. Der Künstler*, Fischer, Frankfurt am Main 1965
- (a cura di), *Franz Kafka*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.
- POMORSKA, KRYSZTYNA - RUDY, STEPHEN, *Language in Literature*, Belknap Press, Cambridge 1987.
- POPOVIČ, ANTON, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici – la comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006.
- PROULX, TRAVIS - HEINE, STEVEN J., *Connections from Kafka: Exposure to Meaning Threats Improves Implicit Learning of Artificial Grammar*, in "Psychological Science" 20 (2009), pp. 1125-1131.
- PYNCHON, THOMAS, V., Lippincott, Philadelphia 1963.
- , V., Einaudi, Torino 2017.
- RABATÉ, JEAN-MICHEL, *Crimes of the Future: Theory and its Global Reproduction*, Bloomsbury, New York/London 2014.
- RABINOVICI, DORON, *Suche nach M.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- , *Alla ricerca di M.*, Giuntina, Firenze 2015.
- RAGONE, GIOVANNI, *Un secolo di libri*, Einaudi, Torino 1999.
- REUB, RONALD – STAENGLER, PETER (a cura di), *Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 1995-

- RIBOLI, VALERIA, *Roberto Bazlen editore nascosto*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2013.
- ROBERT, MATHE, *Seul comme Franz Kafka*, Calmann-Lévy, Paris 1969.
- , *Solo come Kafka*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- ROBERTSON, RITCHIE, *Kafka: Judaism, Politics and Literature*, Clarendon, Oxford 1985.
- ROCCA, ENRICO, *Uno che risuscita: Franz Kafka*, in "Pegaso", gennaio 1933, pp. 108-112.
- ROTH, PHILIP, *The Breast*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972.
- , *I Always Wanted You to Admire My Fasting. Looking at Kafka*, in "American Review" 17, maggio 1973.
- , *The Professor of Desire*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1977.
- , *Il seno*, Einaudi, Torino 2005.
- , *Il professore di desiderio*, Einaudi, Torino 2009.
- , *Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno ovvero, Guardando Kafka*, Einaudi, Torino 2011.
- RUDLOFF, HOLGER, *Zu Kafkas Erzählung «Die Verwandlung». Metamorphose-Dichtung zwischen Degradation und Emanzipation*, in "Wirkendes Wort" 38 (1988), pp. 321-337.
- RUNDLE, CHRISTOPHER, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern 2010.
- SACHER-MASOCH, LEOPOLD, *Venere in pelliccia*, ES, Milano 2010.
- SAMPAOLO, GIOVANNI, *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010.
- SANDBANK, SHIMON, *After Kafka: The Influence of Kafka's Fiction*, University of Georgia Press, Athens 1989.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *La nausea*, Einaudi, Torino 1948.
- , *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948.

- SARTRE, JEAN-PAUL, *Literary and Philosophical Essays*, Collier, New York 1962.
- SCHARER VON AURAU, PETER, *Zur psychischen Strategie des schwachen Helden: Italo Svevo im Vergleich mit Kafka, Broch und Musil*, Buchdruckerei Werner Roth, Thusis 1978.
- SCHMITZ-EMANS, MONIKA, *Franz Kafka: Epoche – Werk – Wirkung*, C.H. Beck, München 2010.
- SCHUBIGER, JÜRIG, *Franz Kafka. Die Verwandlung. Eine Interpretation*, Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg im Breisgau 1969.
- SCHUTH, JOHANN, *Wechselbeziehungen zwischen Bauernmundart und Stadtdialekt in Südungarn*, in "Beiträge zur Volkskunde der Ungarndeutschen" 6, 1986, pp. 151-171.
- SCHWARTZ, DELMORE, *Nei sogni cominciano le responsabilità e altri racconti*, Serra e Riva, Milano 1990.
- SCIALDONE, MARIA PAOLA, *Franz Kafka e la disabilità*, in: CATIA GIACONI, NOEMI DEL BIANCO (a cura di), *Inclusione 3.0*, FrancoAngeli, Milano 2018, pp. 255-270.
- SISTO, MICHELE, *La letteratura tradotta come fattore di cambiamento*, in: IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2013, pp. 77-94.
- , *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019.
- , «Cose dell'altro mondo». *Leggere e tradurre Kafka nell'Italia del 1933*, in: FRANZ KAFKA, *Il processo*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 317-351.
- SIZEMORE, CHRISTINE, *Anxiety in Kafka: A Function of Cognitive Dissonance*, in "Journal of Modern Literature" 6 (1977), pp. 380-388.
- SOFRI, ADRIANO, *Una variazione di Kafka*, Sellerio, Palermo 2018.
- SOKEL, WALTER H., *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Langen-Müller, München 1964.
- , *The programme of K.'s Court. Oedipal and Existential Meanings of «The Trial»*, in: FRANZ KUNA (a cura di), *On Kafka*, Barnes & Noble, London 1976, pp. 1-21.
- SPAINI, ALBERTO, *Franz Kafka ovvero La grazia necessaria*, "L'Italia letteraria", 2 luglio 1933.

STACH, REINER, *Die Kafka-Biographie in drei Bänden*, Fischer, Frankfurt am Main 2017.

-, *Questo è Kafka?*, Adelphi, Milano 2016.

STANZEL, FRANZ K., *Theorie des Erzählens*, UTB, Göttingen 1979.

STRELKA, JOSEPH P., *Kafkaesque Elements in Kafka's Novels and in Contemporary Narrative Prose*, in: BARBARA ELLING, *Kafka-Studien*, Peter Lang, New York/Bern/Frankfurt am Main 1985, pp. 169-182.

STUPARICH, GIANI, *Trieste nei miei ricordi*, Garzanti, Milano 1948.

STURMANN, MANFRED, *Der Dichter Franz Kafka. Notizen zu seinem Nachlaßroman*, in "Königsberger Hartung'sche Zeitung", 28 luglio 1926.

-, *Ein Romanfragment Franz Kafkas*, in "Königsberger Hartung'sche Zeitung", 24 luglio 1927.

SVEVO, ITALO - MONTALE, EUGENIO, *Lettere / Con gli scritti di Montale su Svevo*, De Donato, Bari 1966.

TODD, RUTHVEN, *Over the Mountain*, Harrap, London 1939.

-, *The Lost Traveller*, Grey Walls Press, London 1943.

TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2007.

TOLSTOJ, LEV, *Tragedia del suo matrimonio*, Sperling & Kupfer, Milano 1939.

-, *La morte di Ivan Il'ič*, Feltrinelli, Milano 2014.

TOMBERG, FRIEDRICH, *Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien*, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1974.

TOURY, GIDEON, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam 1995.

-, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, University of Tel Aviv, Tel Aviv 1980.

TRANFAGLIA, NICOLA - VITTORIA, ALBERTINA, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Bari/Roma 2000.

TROSCIANKO, EMILY T., *Reading Imaginatively: The Imagination in Cognitive Science and Cognitive Literary Studies*, in: MICHAEL BURKE, EMILY T. TROSCIANKO (a cura di), *Explorations in Cognitive Literary Science, special issue*, in "Journal of Literary Semantics" 42 (2013), pp. 181-198.

-, *Kafka's Cognitive Realism*, Routledge, New York 2014.

-, *Reading Kafka*, in: CAROLIN DUTTLINGER, *Franz Kafka in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 283-292.

VENEZIANI SVEVO, LIVIA, *Vita di mio marito*, Arti Grafiche Fratelli Cosarini, Pordenone 1958.

VENUTI, LAWRENCE, *Adaption, Translation, Critique*, in "Journal of Visual Culture" 6 (2007), pp. 25-43.

VITALE, CLAUDIA, *Il «Discorso sulla lingua yiddish» di Franz Kafka: nomadismo e vitalità della lingua*, in: GIOVANNI SAMPAOLO (a cura di), *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 61-74.

VOGL, JOSEPH, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Fink, München 1990.

VONNEGUT, KURT, *Cat's Cradle*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963.

-, *Ghiaccio-nove*, Rizzoli, Milano 1966.

WALSER, MARTIN, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, Hanser, München 1961.

WARNER, REX, *The Aerodrome*, Penguin Books, Harmondsworth 1944.

-, *La caccia all'oca selvatica*, Einaudi, Torino 1953.

-, *L'aerodromo*, Einaudi, Torino 1959

-, *The Wild Goose Chase* (1937), Faber and Faber, London 2011.

WATZLAWICK, PAUL - BEAVIN, JANET H. - JACKSON, DON D., *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Astrolabio, Roma 1971.

WEBER, ALBRECHT - SCHLINGMANN, CARSTEN – KLEINSCHMIDT, GERT (a cura di), *Interpretationen zu Franz Kafka*, Oldenbourg, München 1968.

WEISS, PETER, *Trotzki im Exil; Hölderlin; Der Prozess; Der neue Prozess*, Suhrkamp, Berlin 2016.

WHITE, JOHN J., *Georg Bendemann's Friend in Russia: Symbolic Correspondences*, in: ANGEL FLORES (a cura di), *The Problem of "The Judgement". Eleven Approaches to Kafka's Story*, Gordian Press, New York 1977, pp. 99-113.

WIESE, BENNO VON, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Bd. 2*, Bagel, Düsseldorf 1962.

WILSON, EDMUND, *BOOKS: Stephen Spender and George Grosz on Germany*, "The New Yorker", 4 gennaio 1947.

WOLFF, KURT, *Autoren, Bücher, Abenteuer. Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Klaus Wagenbach, Berlin 1965.

-, *Memorie di un editore. Kafka, Walser, Trakl, Kraus e gli altri*, Giometti&Antonello, Macerata 2015.

WOODS, MICHELLE, *Kafka Translated: How Translators Have Shaped our Reading of Kafka*, Bloomsbury, New York/London 2014.

ZIMMERMANN, HANS-DIETER, (a cura di), *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafka: «Der Proceß»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

ZIOLKOWSKI, SASKIA, *Kafka and Italy: A New Perspective on the Italian Literary Landscape*, in: RUTH GROSS, STANLEY CORNGOLD (a cura di), *Franz Kafka for the Twenty-First Century*, Camden House, Rochester NY 2011, pp. 237-249.

ZISCHLER, HANNS, *Kafka geht ins Kino*, Galiani Berlin, Berlin 2017.

Sitografia

Archive.org, GORDIN, JACOB, *Got, Mensh un tayvel*, National Yiddish Book Center, Amherst MA, <https://archive.org/stream/nybc207793?ref=ol#page/n78/mode/2up>, ultimo accesso 17 ottobre 2019.

BALDINI, ANNA, *L'autonomia del campo letterario italiano nel primo Novecento: i dintorni della "Voce"*, in *lettere aperte* vol. 3, pp. 13-27, <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-3-2016/228>, ultimo accesso 23 agosto 2019.

Biblioteca digitale lombarda, "Il Convegno", 25 agosto 1928, fascicolo VIII, <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/bookreader/index.html?path=fe&cdOggetto=3485#page/404/mode/2up>, ultimo accesso 24 agosto 2019.

BROGIONI, LUCA, "*La Voce*", *la rivista che volle farsi editore*, relazione tenuta al *Convegno internazionale di studi: La Voce 1908-2008*, Firenze, 5-6 dicembre 2008, https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/4_Brogioni_La-Vocela-rivista-che-volle-farsi-editore.pdf ultimo accesso 23 agosto 2019.

D'ORSI, ANGELO, *Frassinelli, Carlo*, Dizionario biografico degli italiani, Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-frassinelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-frassinelli_(Dizionario-Biografico)), ultimo accesso 12 ottobre 2019.

Futuro nel passato, La grammatica italiana, Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/futuro-nel-passato_%28La-grammatica-italiana%29/, ultimo accesso 23 ottobre 2019.

Guernicamag.com, *Kafka Erases His Father with Moonlight*, by Karen An-hwei Lee, <https://www.guernicamag.com/kafka-erases-his-father-with-moonlight/>, ultimo accesso 30 ottobre 2019.

Gutenberg Project, Franz Kafka, *Die Verwandlung*, <http://www.gutenberg.org/files/22367/22367-h/22367-h.htm>, ultima consultazione 1 ottobre 2019.

Gutenberg.spiegel.de, Wilhelm Busch, *Die Verwandlung*, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-verwandlung-4162/1>, ultimo accesso 29 ottobre 2019.

Imdb.com, scheda del film *Grand Hotel* (1932),
<https://www.imdb.com/title/tt0022958/>, ultimo accesso 19 ottobre 2019.

Imdb.com, scheda del film *La regina Cristina* (1933),
https://www.imdb.com/title/tt0024481/?ref=nm_film_act_7, ultimo accesso 19 ottobre 2019.

Imdb.com, scheda del film *Anna Karenina* (1935),
https://www.imdb.com/title/tt0026071/?ref=nm_film_act_5, ultimo accesso 19 ottobre 2019.

Indiewire.com, *Interview: Michael Haneke, the Bearded Prophet of Code Inconnu and the Piano Teacher*, <https://www.indiewire.com/2001/12/interview-michael-haneke-the-bearded-prophet-of-code-inconnu-and-the-piano-teacher-2-80636/>, ultima consultazione 3 agosto 2019.

Letteratura tradotta in Italia, Itit.it, Scheda di Daria Biagi, *Alberto Spaini*,
https://www.itit.it/scheda/persona/spaini-alberto_91, ultimo accesso 28 agosto 2019.

Marechiarofilm.it, *Il signor Rotpeter*, <https://www.marechiarofilm.it/it/il-signor-rotpeter/>, ultima consultazione 1 novembre 2019.

Noxinfecta.wixsite.com, *For Poets with Love: Lawrence Ferlinghetti e il nucleo della Beat Generation*, di Andrea Peverelli, <http://noxinfecta.wixsite.com/kerberos/single-post/2015/05/20/For-Poets-with-love-Lawrence-Ferlinghetti-e-il-nucleo-della-Beat-Generation-di-Andrea-Peverelli>, ultimo accesso 13 agosto 2019.

ORIOLES, VINCENZO, *legislazione linguistica*, Enciclopedia Treccani,
[http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione-linguistica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/legislazione-linguistica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), ultimo accesso 1 settembre 2019.

PAOLI, MATILDE, *I nomi del padre*, Accademia della Crusca,
<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nomi-padre>, ultimo accesso 23 ottobre 2019.

PETRILLO, GIANFRANCO, *Zia Barbara e Anita*, "Tradurre" numero 3, Studi e ricerche, autunno 2012, <https://rivistatradurre.it/2012/11/zia-barbara-e-anita-2-e-fine-2/>, ultimo accesso 13 ottobre 2019.

Serie storiche Istat, http://seriestoriche.istat.it/fileadmin/documenti/Tavola_7.2.xls
ultimo accesso 23 agosto 2019.

Vocabolario Treccani, voce *buttare*, <http://www.treccani.it/vocabolario/buttare/>, ultimo
accesso 20 ottobre 2019.

YouTube.com, Wilhelm Busch, *Die Fliege*: https://www.youtube.com/watch?v=E_pOWYj0Es, ultimo accesso 29 ottobre 2019.

Wellesnet.com, *Orson Welles on "The Trial", Interviewed on the BBC in 1962 by Huw Weldon* <https://www.wellesnet.com/trial%20bbc%20interview.htm>, ultima
consultazione 2 agosto 2019.

Wilhelm-busch.de, *Max und Moritz – Fünfter Streich*: <https://www.wilhelm-busch.de/werke/max-und-moritz/alle-streiche/fuenfter-streich/>, ultimo accesso 29
ottobre 2019.