

LEA – Lingue e letterature
d’Oriente e d’Occidente

Quaderni di LEA
Scrittori e Scritture
d’Oriente e d’Occidente

-8-

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2025

Quaderni di LEA – Scrittori e Scritture d’Oriente e d’Occidente. –
n. 8, 2025
ISSN 1824-484x
ISBN 979-12-215-0834-5
DOI: <http://dx.doi.org/10.36253/lea-1824-484x-8>

Direttore Responsabile: Arianna Antonielli
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2025 Firenze UP

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo:
www.fupress.com/bsfm-lea

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>>).

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), E. Caramitti, S. Hernandez, I. Palazzini (tirocinanti), con la collaborazione di G. Bacherini, A. Gentile, A. Lana, F. Salvadori.

I fascicoli della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/it/legalcode>>

2025 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Kafka: lingua, testi, intertesti

a cura di
Matteo Galli, Sabrina Ballestracci

Direttori scientifici / General Editors

Ilaria Natali, Università degli Studi di Firenze
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

International Associate Editors

Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University, China)

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Hülyə Adak (Sabancı Üniversitesi, Turkey), Ioana Bican Bot (Babeş-Bolyai University, Romania), Paolo Bugiani (University of Pisa, Italy), Ivan Callus (L-Università ta' Malta, Malta), Francesca Chiusaroli (University of Macerata, Italy), Massimo Ciaravolo (Ca' Foscari University of Venice, Italy), Maria Micaela Coppola (Università di Trento, Italy), Romuald Fonkoua (Sorbonne University, France), Giuliana Gardellini (University of Urbino, Italy), Erdag Göknar (Duke University, Durham, NC, USA), Çimen Günay-Erkol (Özyegin University, Istanbul, Turkey), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Daniel Henkel (Université Paris 8 Vincennes Saint Denis, France), Sibel Irzik (Sabancı Üniversitesi, Turkey), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Sergei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Gloria Lauri Lucente (L-Università ta' Malta, Malta), Clark Lawlor (Northumbria University, Newcastle, UK), Beatrice Manetti (University of Turin, Italy), Francesca Medaglia (Sapienza University of Rome, Italy), Erika Mihalycsa (Babeş-Bolyai University, Romania), Johanna Monti (University of Naples "L'Orientale", Italy), Jesús Munárriz (writer, Spain), Mark Nixon (University of Reading, UK), Ülar Ploom (University of Tallinn, Estonia), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Alessandra Schininà (University of Catania, Italy), Giovanni Schininà (University of Catania, Italy), Diego Simini (University of Salento, Italy), Angela Tarantino (Sapienza University of Rome, Italy), Marina Warner (Birkbeck College, University of London, UK).

Comitato editoriale / Editorial Board

Sabrina Ballestracci, Elisabetta Cecconi, Barbara Cinelli, Fernando Cioni, Valentina Conti, Italo Cosentino, Giuliana Diani, Fiorenzo Fantaccini, Federico Fastelli, Annalisa Federici, Fernando Funari, Alessia Gentile, Michela Landi, Giovanna Lo Monaco, Fabio Luppi, Tina Maraucci, Isabella Martini, Ilaria Moschini, Murathan Mungan, Valentina Pedone, Simona Porro, Giulia Rovelli, Diego Salvadori, Christina Samson, Giovanna Siedina, Inmaculada Concepcion Solís García, Letizia Vezzosi, Christina Viragh.



Indice

Citation: (2025) Indice, Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: p. v.

MATTEO GALLI, SABRINA BALLESTRACCI, <i>Premessa</i>	7
MAURO NERVI, <i>Tradurre Kafka</i>	9
MATTEO GALLI, "Kafka – is that your real name?" <i>Kafka (1991) di Steven Soderbergh</i>	23
BENEDETTA BRONZINI, <i>Kafka e il teatro. La prova drammaturgica di Der Gruftwächter tra la riscrittura e il dramma escatologico</i>	39
CARMEN MITIDIERI, "Eine peripherie literarische Erscheinung": <i>Franz Kafka nella DDR</i>	53
SILVIA BURGIO, "Ich bin kein Karl Rossmann": <i>Klassenverhältnisse e il cinema di resistenza di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet</i>	65
MARINA FOSCHI ALBERT, <i>Stilemi kafkiani e stile amministrativo</i>	77
SABRINA BALLESTRACCI, <i>Also kafkiani tra potenzialità espressive e potenzialità didattiche</i>	101
GIOVANNI GIRI, <i>Marcatori linguistici della modalità epistemica nella voce narrante di Die Verwandlung</i>	115
GIOVANNI PALILLA, MARCO RIVADOSSI, "...wie in einem schweren Traum versinkend": partecipi presenti tra indefinitezza e complessità nella raccolta <i>Ein Landarzt di Kafka</i>	133
ARIANNA AMATRUDA, <i>Una "non conversazione" kafkiana: Gespräch mit dem Betrunkenen</i>	151
AUTORI	165



Citation: M. Galli, S. Ballestracci (2025) Premessa. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 7-8. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16880>.

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

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

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

Premessa

Matteo Galli, Sabrina Ballestracci

(matteo.galli@unifi.it; sabrina.ballestracci@unifi.it)

Il 25 ottobre 2024 si teneva presso il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università di Firenze una Giornata di Studi in memoria del centenario dalla morte dello scrittore boemo Franz Kafka (Praga, 3 luglio 1883 – Kierling, 3 giugno 1924), – uno degli innumerevoli incontri a carattere scientifico o anche solo divulgativo organizzati un po' dappertutto in giro per il mondo e anche in Italia, in occasione di questo anniversario. Organizzata da alcuni germanisti fiorentini (dai sottoscritti e dal Dr. Giovanni Giri) tenendo conto delle linee di ricerca di ciascuno di noi e di coloro che avevano manifestato interesse a partecipare – docenti, ricercatori, post-doc e dottorandi dei settori GERM-01/B (Letteratura tedesca) e GERM-01/C (Lingua, traduzione e linguistica tedesca) provenienti anche da altre università italiane (Pisa, Udine e Modena e Reggio Emilia) –, decidemmo di intitolare l'iniziativa *Kafka: lingua, testi, intertesti*. La giornata, che ha visto alternarsi contributi incentrati su svariati temi dell'opera e della figura kafkiana – dalla traduzione e edizione di opere tradotte alla letteratura in svariate delle sue forme di produzione e ricezione fino alla resa filmica della biografia e all'analisi di peculiarità linguistiche di opere narrative – è stato un momento di studio e di dibattito ricco di spunti di riflessione, da cui è emerso in modo evidente quanto possa essere proficuo uno scambio scientifico tra le prospettive filologico-traduttologiche, letterarie, linguistiche e intermediali e come un dialogo interdisciplinare di questo tipo possa contribuire alla condivisione di saperi, pur non alterando le specificità teorico-metodologiche e stilistiche che contraddistinguono le singole discipline di ambito germanistico.

Da questa riflessione e con questo stesso scopo nasce l'idea del presente volume che non a caso reca lo stesso titolo della Giornata di Studi – *Kafka: lingua, testi, intertesti*. Esso raccoglie sotto forma di saggio gran parte degli interventi del 25 ottobre 2024 e altri che si sono aggiunti successivamente, per un totale di dieci contributi di ambito traduttologico, letterario e linguistico. Ora viene dato alle stampe con l'auspicio che possa portare avanti i preziosi dialoghi interdisciplinari già avviati e avviarne di nuovi.

In qualità di curatori, ringraziamo in questa sede in modo particolare il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università di Firenze e la Firenze University Press per avere accolto il volume nei Quaderni della rivista *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*. Un sentito ringraziamento va anche al Laboratorio LabOA per il puntuale lavoro di revisione editoriale. Ringraziamo, inoltre, gli autori e le autrici dei saggi raccolti nel volume per avere accolto positivamente il nostro invito, condividendone lo spirito di studio. Un ultimo ringraziamento va anche ai revisori anonimi che con le loro osservazioni hanno offerto ulteriori spunti di riflessione, contribuendo al miglioramento del volume.

Berlino/Pistoia, 25 agosto 2025

Matteo Galli, Sabrina Ballestracci



Citation: M. Nervi (2025) Tradurre Kafka. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 9-21. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16881>.

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

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

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

Tradurre Kafka

Mauro Nervi

Università di Pisa (<mauronervi@gmail.com>)

Abstract

As most of Franz Kafka's work was handed down in manuscript form and only published posthumously, it was initially problematic to produce a text that strictly adhered to the manuscripts. In this contribution, stemming from an extensive translation project, I propose principles to govern the ecclitics of Kafka's texts when translated into other languages. In particular, I emphasise the importance of providing readers with all translatable manuscript variants in the strictest possible form. I examine some specific cases, particularly from *The Trial*, and provide guidance on the use of existing critical editions of Kafka's works.

Keywords: Critical Edition, Ecclitics, Kafka, Translation, Trial

In questo contributo non intendo approfondire teorie traduttorologiche particolari, e nemmeno esaminare le questioni poste alla filologia da un'ecclitica dell'autografo moderno; vorrei solo proporre la mia esperienza in quanto traduttore al servizio di Kafka per una recente edizione, che comprendeva tutti i romanzi e tutti gli scritti pubblicati in vita (Kafka 2023).¹ È stata per me un'esperienza importante e istruttiva alle prese con un classico della modernità: un'impresa che non avrei potuto nemmeno cominciare senza avere fin dall'inizio alcuni criteri di base, che cerco qui di chiarire in rapporto al lavoro svolto, ma che possono forse essere utili per il lavoro di traduzione in generale, inteso non come arena di scontro teorico ma come risultato di una prassi concreta.

Quando Kafka muore, il 3 giugno del 1924, ha dato alle stampe solo una piccola parte della sua opera: due raccolte di racconti (*Betrachtung* e *Ein Landarzt*) e altri racconti pubblicati in volume (fra cui *Die Verwandlung*, *Das Urteil*² e *In der*

¹ Di seguito, vengono utilizzate le seguenti abbreviazioni per i singoli volumi dell'edizione critica Fischer, KKAP: Kafka 1990a, *Der Proceß*; KKAD: Kafka 1994, *Drucke zu Lebzeiten*; KKAT: Kafka 1990b, *Tagebücher*; KKAB1: Kafka 1999, *Briefe 1900-1912*; KKAB4: Kafka 2013, *Briefe 1918-1920*. Se non diversamente indicato le traduzioni dal tedesco sono mie.

² Sia *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*) che *La condanna* (*Das Urteil*) sono stati tradotti – in casi minoritari – con titoli alternativi (in particolare *La*

Strafkolonie) o su varie riviste; poche settimane dopo la morte vengono pubblicati i quattro racconti di *Ein Hungerkünstler*, alle cui bozze lavora fino all'ultimo giorno. Ma è con la pubblicazione degli scritti inediti, a cura dell'amico Max Brod, che emerge la vera statura dello scrittore: già nel 1925 con la prima edizione di *Der Prozeß* e successivamente con gli altri due frammenti di romanzo, gli inediti del *Nachlass*, i diari e la corrispondenza. Con il crescere della fama planetaria di Kafka – soprattutto dopo il secondo conflitto mondiale – e il susseguente proliferare di traduzioni in tutte le lingue, la critica comincia a interrogarsi sull'anomalia di un autore ormai cresciuto allo status di classico, i cui testi però sono in gran parte noti solo attraverso un'edizione dei manoscritti condotta secondo criteri ben lontani da una filologia rigorosa.

Nel tradurre Kafka perciò – a differenza della maggior parte degli autori moderni – si pone non solo un problema traduttologico (riassunto nella classica alternativa fra *texttreu* e *lesbar*, nel conflitto fra massima aderenza al testo originale e massima leggibilità nella lingua di destinazione), ma anche – più a monte – un problema filologico di affidabilità del testo, di congruenza cioè con i dati del manoscritto. I due problemi, del resto, non mancano di sovrapporsi quando le caratteristiche peculiari del tedesco di Kafka inducono Brod a manipolare il testo del suo amico, nell'intento di normalizzarne il flusso linguistico per renderlo conforme al tedesco standard.

Il tedesco che veniva parlato a Praga nei primi decenni del Novecento, o *Prager Deutsch* (in ceco *pražská němčina*), oggi scomparso, aveva una lunga storia alle spalle.³ All'interno dell'ordinamento austroungarico Praga, seconda città dell'Impero, era la principale sede amministrativa, e il tedesco parlato nelle sue cancellerie assumeva un'inequivocabile sfumatura burocratica, era poco influenzato dai dialetti circostanti, limpido nella sua struttura grammaticale e idoneo alla mera definizione giuridica dei fatti richiesta dal lavoro degli uffici legali. Il *Prager Deutsch* non si discostava molto perciò dal tedesco standard (Bachmann 2013, 11 e 18), di cui riprendeva le strutture in forma piuttosto rigida; assumeva ciononostante un valore identitario forte per i suoi locutori, che attraverso la lingua si dichiaravano appartenenti alla minoranza germanofona di Praga, socialmente ed economicamente privilegiata.⁴ Ai tempi di Kafka, Praga contava circa 600.000 abitanti, con una minoranza germanofona di 32.000: di questi molto più della metà erano ebrei, e gli ebrei germanofoni costituivano a loro volta praticamente l'intera popolazione ebraica di Praga. Ne deriva che la Praga tedesca coincideva in buona parte con la Praga ebraica (Wagenbach 1993, 11). La compresenza nella vita quotidiana di due lingue come il tedesco e il ceco, appartenenti a famiglie linguistiche differenti, generava necessariamente fenomeni di contatto linguistico, con il formarsi di *Mischsprachen* a evoluzione complessa (il cosiddetto *Böhmakeln* o *Kucheldeutsch*, e sul versante boemo il *Kuchelböhmisch*; Haldenwang 2019); d'altra parte anche il *Prager Deutsch*, malgrado il suo sforzo di correttezza formale, era inevitabilmente

trasformazione e Il verdetto). Si potrebbe discutere a lungo se simili scelte possano essere considerate realmente più precise, anche in rapporto all'interpretazione del racconto; io ritengo di no. Del resto, per certi elementi peritestuali come il titolo, vale a mio giudizio anche il peso della tradizione, che nel caso dei due racconti è senza dubbio prevalente a favore di *Metamorfosi* e *Condanna*, non solo nelle traduzioni italiane, ma anche, in termini corrispondenti, in quelle delle maggiori lingue europee.

³ Le caratteristiche del tedesco di Kafka sono state studiate in dettaglio da Marek Nekula (2003a); lo stesso autore ha poi esaminato l'ambiente linguistico in cui Kafka è vissuto, soprattutto nei suoi rapporti con il ceco, in una monografia pubblicata nello stesso anno (Nekula 2003b). Per il *Prager Deutsch* nella sua ultima fase, vedi Bachmann 2013.

⁴ Vedi, sempre in Bachmann (2013, 18), il divertente e significativo episodio riportato in conclusione dell'articolo, dove la figlia di un'anziana tedesca di Praga esorta la madre che è sul letto di morte a mangiare qualcosa: "Mutter, du musst doch etwas essen, wegen dem Zucker". E la madre, sollevandosi con fatica, la correge severamente: "wegen des Zuckers!". Conclude Bachmann: "Hier war also der Genitiv wichtiger als das Leben".

influenzato dal lessico e dalla struttura del ceco – e non solo, ma essendo i suoi locutori quasi esclusivamente ebrei, spesso provenienti dalla provincia boema, esibiva spesso pesanti influenze dello jiddisch, lingua corrente negli *shtetl* ebraici alla periferia dell'impero.

In casa Kafka, come da tradizione, si parlava tedesco, ma il ceco era ben compreso; e quando Kafka agli inizi degli studi scelse di seguire i corsi facoltativi di ceco, suo padre Hermann ne fu certamente soddisfatto, ben cosciente che la padronanza della lingua egemone sarebbe stata importante per la prosecuzione dell'attività di famiglia (Stach 2024a, 189-96). In casa Kafka, il ceco era la lingua delle domestiche e degli operai, e quindi una lingua emotivamente più ricca del tedesco alle orecchie di Kafka, che fin da ragazzo esibiva una particolare sensibilità nei confronti degli ultimi. “Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das tschechische ist mir viel herzlicher” (KKAB4, 134), scriverà a Milena Jesenská nel maggio 1920.⁵ Di fatto, fin dall'infanzia Kafka era circondato dai suoni della lingua ceca, soprattutto nei momenti più intimi e informali (Stach 2024a, 190).

Analogamente, anche se non nella stessa misura, nella vita familiare di Kafka era presente lo jiddisch, la disprezzata lingua degli ebrei ashkenaziti, l'unica lingua che parlassero, per esempio, i nonni paterni di Kafka. Dopo il fondamentale incontro con Jitzchak Löwy e la troupe teatrale di Lemberg, il 18 febbraio 1912 Kafka dedicherà allo jiddisch un'importante conferenza introducendo una serata di recitazione dello stesso Löwy.⁶ Nell'ebraismo assimilato di Praga, lo jiddisch era soprattutto un fantasma del passato da dimenticare il prima possibile, e visto con disprezzo dagli stessi dirigenti sionisti dell'epoca.⁷ Hermann Kafka, che condivide il desiderio di assimilazione della borghesia ebraica benestante, manifesta il più profondo disprezzo verso la cultura jiddisch, che è per lui soprattutto il ricordo di un'infanzia disagiata nelle campagne di Wossek e non – come per suo figlio – l'espressione di una *Lebensform* autenticamente ebraica vissuta in piena consapevolezza. Ciononostante, sappiamo dai *Diarì* che nel linguaggio familiare di casa Kafka lo jiddisch si insinuava attraverso singoli vocaboli o espressioni idiomatiche; nel caso del padre, soprattutto sotto forma di ingiuria o imprecazione. Non è facile stabilire in che misura lo jiddisch abbia influenzato il tedesco di Kafka; diversi elementi sono stati rintracciati dall'accurata disamina di Nekula, benché il processo di elaborazione del linguaggio sia in Kafka così avanzato da nascondere gli influssi più evidenti, o da renderli difficilmente distinguibili da altri influssi dialettali quali gli austracismi (Nekula 2003a, 255-56 e 2003b, 123-25).

Formalmente, in definitiva, Kafka utilizza un tedesco molto corretto, di geometrica limpidezza, che risulta paradossalmente efficacissimo nel veicolare le ambiguità del significato e – di conseguenza – nel generare la selva delle interpretazioni. Le maggiori difficoltà per il traduttore non consistono quindi nella complessità sintattica o nella pluralità dei registri; la prosa kafkiana è mirabilmente denotativa, e più di molti altri stili letterari si lascia trasferire da una lingua all'altra senza perdere molto della sua precisione (e del suo carattere enigmatico). Nel caso di Kafka, ritengo, la più grande responsabilità del traduttore consiste invece nella *constitutio textus*, nell'assoluto rigore che si richiede affrontando un testo che – per lo più – non è stato pubblicato in vita dall'autore, ma ci è pervenuto in forma di manoscritto⁸ e dato postumo alle stampe in forma revisionata da altri. Come è noto, la maggior parte del *Nachlass* manoscritto di Kafka, (e in primo luogo i tre frammenti di romanzo), è stata pubblicata dal suo amico Max Brod.

⁵ Vedi anche Stach 2024a, 190-91.

⁶ Pubblicata in Kafka (1993). Su questa conferenza vedi Nervi 2017.

⁷ Vedi per esempio l'articolo di Theodor Herzl (1897).

All'inestimabile merito di aver così preservato l'opera kafkiana, si accompagnava il compito di revisionare i manoscritti per la pubblicazione in una forma accettabile per il lettore ordinario; e non è un caso che il primo testo pubblicato da Brod fosse *Il processo* (1925), l'unico del quale si dispone di un capitolo conclusivo e che perciò maggiormente poteva avvicinarsi alla situazione di un romanzo compiuto. Brod, che per sua stessa ammissione non aveva competenze filologiche, ha esaminato un manoscritto (a lui donato dall'autore) ben lontano dalla condizione rigorosamente corretta che Kafka esigeva da se stesso al momento di pubblicare un qualsiasi testo, racconto o recensione che fosse. Analogamente, numerosi problemi redazionali gli si posero al momento di pubblicare il rimanente *Nachlass* (diari, frammenti, lettere) dove la sorveglianza stilistica da parte di Kafka – per quanto sempre accompagnata da un'ambizione letteraria, anche in un occasionale biglietto di saluti – era naturalmente meno scrupolosa.

Farò solo pochi esempi, fra i molti possibili, di questa presenza di praghismi o altre irregolarità sintattiche nei testi che Kafka non aveva allestito per la pubblicazione – oppure, che mai e poi mai avrebbe immaginato sarebbero stati pubblicati in forma stampata. Tralascio le questioni puramente ortografiche, su cui la normalizzazione di Brod è passata come un rullo compressore: già il titolo del primo romanzo, che nel manoscritto è *Der Process*, diventa nell'edizione Brod *Der Prozeß* (Kafka 1925, modificato in *Der Proceß* nell'edizione Fischer, per essere poi ripristinato all'originale nell'edizione Reuß). Ma si trovano nei testi kafkiani, non esclusi quelli letterari, apparenti irregolarità non puramente ortografiche o lessicali, ma anche – fra l'altro – sintattiche: così, per esempio, il saltuario uso di *trotzdem* a introdurre una proposizione concessiva, nella funzione che è usualmente assolta da *obwohl*, *obzwar* o *obschon*, per esempio: “Trotzdem K. gerade jetzt nicht daran gedacht hatte, sagte er sofort: ‘Gewiss, ich muss fortgehn [...]’” (KKAP, 303).⁸ In altri casi, soprattutto nello stile epistolare, Kafka utilizza *bis* nel senso inusuale di *sobald* o *wenn*: “Alles andere werde ich Dir sagen können, bis Du kommst, nur muß ich natürlich vorsichtig sein [...]” (*ibidem*),⁹ e in un'altra occasione: “Du wirst mir eben, bis ich nach Prag komme, die Stellen aus Deinem kurzen Tagebuch mit Erklärungen vorlesen” (KKAB1, 159),¹⁰ e gli esempi si potrebbero moltiplicare. Va detto però che nei testi pubblicati sotto la supervisione dell'autore è raro trovare irregolarità del genere. In *Das Urteil*, per esempio, si trova la seguente frase: “bis sich dann allerdings der Freund [...] für diese Merkwürdigkeit zu interessieren begann” (KKAD, 47), dove *bis* è utilizzato secondo l'uso corrente nel tedesco standard.

La discrepanza stilistica fra i testi manoscritti che Brod si trovò in mano alla morte di Kafka e quelli revisionati dall'autore con eccezionale acribia al momento della pubblicazione sembrava autorizzare il curatore a un'ampia normalizzazione del linguaggio quando si trattò di procedere all'edizione. Non solo era questa la prassi corrente anche per autori affermati, ma nel caso di Kafka si trattava all'epoca di un autore conosciuto solo in cerchie letterarie ristrette, e per il quale un trattamento rigorosamente filologico sembrava sproporzionato. Brod stesso, inoltre, in quanto migliore amico di Kafka e suo intimo per decenni, si sentiva in posizione privilegiata per portare a termine questo lavoro. In seguito, quando la fama di Kafka si estese a livello planetario, Brod avvertì la necessità di giustificare il proprio operato, additando però anche la possibilità di un futuro lavoro filologico sul testo:

⁸ Per questo utilizzo di *trotzdem*, Beissner (1952, 45) ritiene che si tratti di un austro-germanismo; Krolop (1992, 54) pensa invece che possa essere rintracciato anche in dialetti settentrionali.

⁹ A Hedwig Triesch, 19 settembre 1907.

¹⁰ A Max Brod, 13 luglio 1912.

Ich gebe ein Beispiel: In den Manuskripten verwendet Kafka öfters den Pragismus ‘paar’ im Sinne von ‘ein paar’ – er sagt etwa: ‘nach paar Schritten’ statt ‘nach ein paar Schritten’. [...] Daher habe ich mich für berechtigt gehalten, im Nachlaß in diesem Fall jedesmal meine ordnende Hand an die Stelle der seinen zu setzen, die nicht mehr da war. (Brod 1954, 300-301)

L’edizione delle opere complete di Kafka curata da Max Brod a partire dal 1935, prima a Berlino e successivamente negli Stati Uniti, è stata per decenni il testo di riferimento su cui si sono basati i critici e, naturalmente, anche le traduzioni nelle maggiori lingue europee. Solo molto tempo dopo, e comunque successivamente alla morte del curatore (1968), è emersa la consapevolezza che la *ordnende Hand* di Brod si estendeva non solo alla correzione e/o normalizzazione di ortografia e sintassi, ma era intervenuta più profondamente sul testo, alterandolo in punti non irrilevanti anche ai fini dell’interpretazione. Nel caso di *Der Prozeß*, ad esempio, Brod si è trovato di fronte a una sequenza di testi manoscritti in fascicoli separati, alcuni apparentemente conclusi, altri evidentemente incompleti, dei quali non era possibile, se non a grandi linee, stabilire con precisione la sequenza: sicura era solo la collocazione del primo e dell’ultimo capitolo, entrambi scritti da Kafka prima di tutti gli altri al fine di stabilire due saldissime sponde all’interno delle quali procedere con la narrazione. Brod stesso ha perciò deciso autonomamente la successione dei “capitoli”, escludendo nella prima edizione quelli certamente incompiuti, stabilendo così un ordine che nemmeno Kafka, probabilmente, aveva ancora chiaro a se stesso nel momento in cui ha abbandonato il lavoro. Nelle successive edizioni, dato l’interesse subito suscitato dal romanzo, Brod si è deciso ad aggiungere in appendice i capitoli incompleti, senza tuttavia informare il lettore sulla loro collocazione nel manoscritto, sui passi cassati dall’autore, sulle correzioni. In seguito, quando si è trattato di editare i manoscritti dei diari e dell’epistolario, Brod non si è peritato di censurare ampi passi, sia per un malinteso senso del pudore (come nel caso della visita all’erotomane Anton Pachinger delle cui prodezze sessuali Kafka parla con impagabile ironia nei diari),¹¹ sia per tutelare la vita privata di persone all’epoca ancora viventi.

Non solo, ma l’edizione Brod presenta anche chiari errori da dislettura del manoscritto, o semplici refusi, che si riproducono naturalmente in tutte le traduzioni e che spesso sono determinanti ai fini dell’interpretazione del testo. Voglio qui fare un solo esempio, che mi sembra però straordinariamente significativo non solo per i pericoli dell’edizione Brod, ma anche per l’eccezionale delicatezza del testo di Kafka, dove l’alterazione di un minimo dettaglio può modificare o addirittura capovolgere il senso complessivo del narrato, indirizzando su binari sbagliati interi settori dell’interpretazione successiva. In *Der Prozeß*, verso la fine del capitolo *Der Prügler* – dove il tema della *ripetizione* è particolarmente insistito – Josef K. percorre nuovamente il corridoio della sua banca dove è situato il ripostiglio nel quale, il giorno precedente, ha assistito alla scena deviante e onirica dei due guardiani puniti da un bastonatore per una colpa nei confronti dello stesso K. A distanza di oltre ventiquattr’ore, K. passa nuovamente davanti alla porta del ripostiglio, e “wie aus Gewohnheit” (KKAP, 117) la apre, certo di non trovare niente. Invece, resta senza fiato davanti allo spettacolo che gli si para davanti:

Alles war unverändert, so wie er es am Abend vorher beim Öffnen der Tür gefunden hatte. Die Drucksorten und Tintenflaschen gleich hinter der Schwelle, der Prügler mit der Rute, die noch vollständig angezogenen Wächter, die Kerze auf dem Regal und die Wächter begannen zu klagen und riefen: “Herr!”. (*Ibidem*)

Così si legge nel manoscritto, e anche nella prima edizione del romanzo (1925). La seconda edizione (1935), invece, introduce un minimo, decisivo refuso: anziché “die noch vollständig

¹¹ Ora leggibile in KKAT 271-76 e 535-36.

angezogenen Wächter” (*ibidem*) si legge: “die noch vollständig *ausgezogenen* Wächter” (Kafka 1979, 79, corsivo mio). Dovrebbe essere chiara la grande differenza introdotta da questo piccolo errore: l’esperienza aliena di Josef K. è, nella versione Brod, lineare, e nel secondo giorno riprende là dove si era interrotta; come se gli eventi fossero in ogni caso nuovi, e la seconda chiusura della porta da parte di K. interrompesse uno sviluppo narrativo possibile, diverso da ciò che già era stato narrato nella versione precedente. La versione del manoscritto, invece, restituisce la forma circolare dell’esperienza nel ripostiglio. Questa è la forma caratteristica dell’osessione di K.: gli eventi ricominciano dall’inizio, i sorveglianti sono di nuovo *vestiti*, di nuovo lo invocano imploranti, di nuovo si spoglieranno sotto i colpi del bastonatore. Come nel cupo verso lucreziano, *eadem sunt omnia semper*: la pellicola si riavvolge e la scena si ripete perfettamente uguale: i sorveglianti vestiti subiranno nuovamente l’umiliante svestizione, senza sviluppi alternativi. Ciò che esaspera K. non è (come sembrerebbe dalla versione Brod) la stupefacente sospensione di una scena per più di ventiquattro ore, ma la ripetizione sempre uguale del suo inizio. Abbiamo qui una versione quotidianizzata del ritorno nietzschiano, e della disperazione che inevitabilmente lo accompagna; con la fondamentale differenza che la geografia kafkiana costringe l’eterno ritorno in un ripostiglio d’ufficio, e riduce la disperazione a un meno enfatico disorientamento. Lo statuto antierico della scrittura kafkiana colloca finalmente nel moderno l’osessione nietzschaniana, ridefinendola, più sommessoamente, come coazione a ripetere.

L’errore non è presente nella prima edizione del romanzo (Die Schmiede, 1925), ma a partire dalla seconda (Schocken, 1935). La prima traduzione italiana di Spaini, pubblicata presso Frassinelli nel 1933, riporta infatti il testo corretto, e altrettanto fa la traduzione francese di Alexandre Vialatte pubblicata anch’essa nel 1933. Di quest’ultima esiste una versione “corretta” da Claude David pubblicata in seguito.¹² In occasione di quest’ultima, si verifica una situazione davvero curiosa e paradossale: gli eredi di Vialatte non avevano di fatto consentito alla pubblicazione di un testo rivisto (p. LI della relativa introduzione), e le revisioni di David (eseguite presumibilmente a partire dall’edizione Schocken) sono quindi fra parentesi e in nota. E infatti, David in nota corregge il testo corretto introducendo la sivista.

Quando la fama di Kafka è cresciuta fino a raggiungere lo statuto di classico della modernità, gli aspetti problematici dell’edizione Brod sono apparsi sempre più chiari, e da più parti si è alzata la richiesta di un “ritorno alle fonti” attraverso un esame filologico dei manoscritti, che si erano in gran parte – fortunatamente – conservati.¹³ Attualmente, la quantità maggiore di manoscritti kafkiani è preservata nella Bodleian Library dell’Università di Oxford, dove si trovano gli originali di due dei tre romanzi (*Der Verschollene*, noto un tempo come *Amerika*, e *Das Schloss*), oltre a gran parte delle lettere e del rimanente *Nachlass* manoscritto. Il terzo romanzo (*Der Proceß*) è stato invece acquisito dal Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar, dove si trovano anche gli originali delle lettere che Kafka scrisse a Milena e alla sorella Ottla, e un’altra significativa parte del *Nachlass*. Il rimanente lascito manoscritto si trova in parte nella Biblioteca Nazionale di Israele a Gerusalemme (i cui fondi kafkiani, acquisiti di recente dopo un’aspra battaglia legale, sono stati ora resi disponibili online),¹⁴ in parte dispersi fra privati, per lo più però dopo che ne era stata pubblicata l’edizione critica (è il caso delle lettere a Felice).

¹² Presumibilmente nel 1946: l’edizione da me consultata è quella pubblicata a Parigi nel 1976, vol. 1, 340: “habillés”.

¹³ Sulle travagliate vicende del *Processo*, e in generale del corpus manoscritto kafkiano, v. Pasley e Ott 1990.

¹⁴ I frutti di questa meritaria iniziativa possono essere consultati al sito <<https://www.nli.org.il/en/discover/literature-and-poetry/authors/franz-kafka>> (09/2025).

Su questi fondi è stata condotta, a partire dal 1982, l'edizione critica delle opere di Kafka presso Fischer (1982) a cura di una squadra di specialisti kafkiani con specifica formazione filologica, tra cui Hans-Gerd Koch, Klaus Hermsdorf, Benno Wagner, Wolf Kittler, Gerhard Neumann e Malcolm Pasley. L'edizione Fischer rinuncia a ogni compito interpretativo ed esibisce in compenso un'acribia filologica e una ricchezza di dettagli materiali quali probabilmente non si erano ancora mai viste per un autore del XX secolo. L'edizione, di cui si prevede nei prossimi mesi la conclusione dopo oltre quarant'anni con la pubblicazione del quinto volume dell'epistolario, comprende per ogni sezione un volume di *textus receptus* sulla base dell'ultima volontà dell'autore come risulta dal manoscritto, nonché un *Apparatband* con una mole estesa di informazioni filologiche e con tutte le varianti, anche minime, nel ductus della scrittura: non solo i passi cassati (anche brevissimi), ma ogni singola correzione, sia essa di una parola o di una semplice lettera, o la modifica di un segno di interpunkzione. La rappresentazione delle varianti nell'*Apparatband* è resa possibile da un sistema di segni convenzionali che permettono di risalire alla situazione del manoscritto, riconoscendo se si tratta di testo semplicemente cassato, oppure sostituito da altro testo (quello, in tal caso, accettato nel *textus receptus*), oppure inserito in un secondo momento. Un esempio di questa procedura si può apprezzare in fig. 1, che mette a confronto l'incipit di *Der Proceß* nel volume di testo e nel volume di apparato (KKAP, 7).

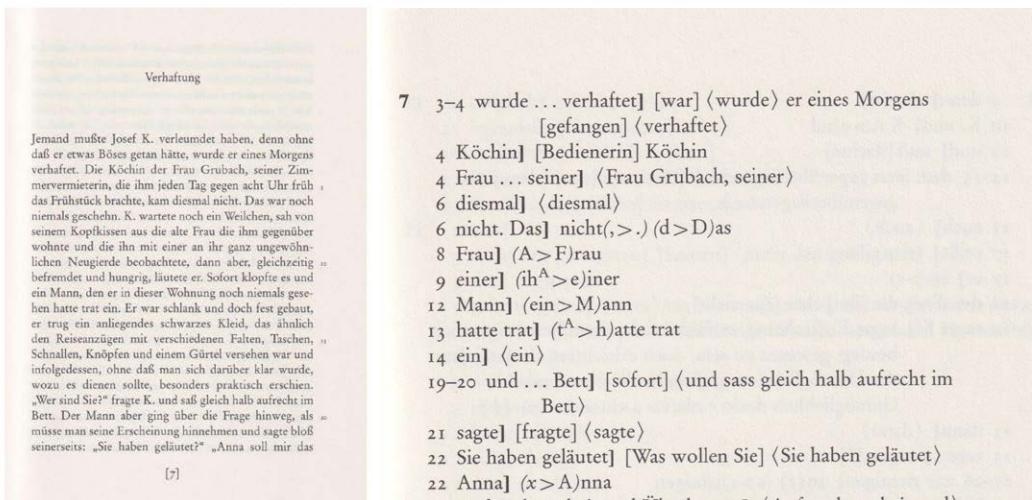


Fig. 1 – Incipit di *Der Proceß* in *Textband* e in *Apparatband* della KKA

Come si può vedere, sembra difficile andare oltre un simile livello di descrizione del testo. Brod, per parte sua, riteneva di avere già fatto molto restituendo una scelta di passi cassati in appendice, ma si rendeva conto benissimo delle possibilità di approfondimento in direzione filologica. Nello stesso intervento già citato in precedenza scriveva infatti:

Im übrigen habe ich viele Textvarianten und in einem Anhang sogar die gestrichenen Stellen gebracht, die öfters zur Aufhellung von Kafkas Darstellungsziel dienen. Vielleicht werden künftige Generationen in der Genauigkeit und Ausführlichkeit noch weitergehen als ich; es gibt hier keine Grenze, von der photographischen Platte abgesehen. (Brod 1954, 301)

Curiosamente, proprio quello che Brod considerava il limite di ogni edizione filologica, e cioè la riproduzione fotografica del manoscritto, è stato raggiunto nel progetto della Frankfurter Kafka-Ausgabe (FKA; Kafka 1995). L'edizione, curata da Roland Reuß e Peter Staengle, si propone di pubblicare l'intero lascito kafkiano in forma di riproduzione fotografica con trascrizione diplomatica a fronte; e benché il progetto sia ancora lontano dalla sua conclusione, ha già reso disponibili, per esempio, i manoscritti di due romanzi (*Der Proceß* e *Das Schloss*), oltre a buona parte del *Nachlass* (che non viene più distinto, come nelle edizioni precedenti, in diari da un lato e appunti manoscritti dall'altro). I segni convenzionali vengono ridotti al minimo e non viene più garantito un *textus receptus* che agevoli la lettura (fig. 2).

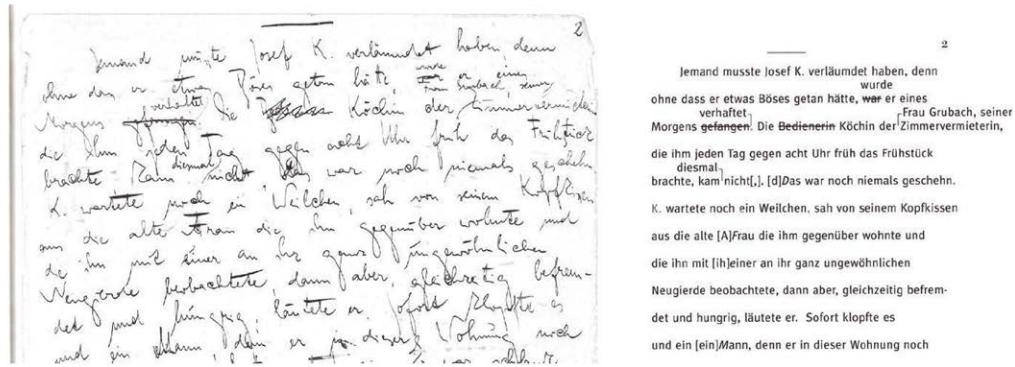


Fig. 2 – Incipit di *Der Proceß* nel manoscritto e nella FKA

Va da sé che una simile edizione – una vera delizia per lo specialista kafkiano – non è per sua natura destinata al lettore ordinario, malgrado le occasionali dichiarazioni in contrario dei curatori. Tanto meno, naturalmente, può essere assunta a modello ecdotico in un lavoro di traduzione: e tuttavia, anche per il traduttore, rimane uno strumento indispensabile per il lavoro di verifica e di organizzazione del testo.¹⁵

Resterebbe da chiedersi: perché, proprio nel caso di Kafka, ha tanta importanza un lavoro filologico così accurato? Perché mettere sotto il microscopio ogni cancellatura, ogni minima variante del manoscritto, e per quanto possibile renderla in una traduzione? Una risposta è stata tentata da Roland Reuß (1995, 19), e trova il suo fondamento nei due famosi bigliettini con cui Kafka disponeva la distruzione di tutti i suoi manoscritti inediti (e invocava l'oblio su quelli editi). Le disposizioni testamentarie equivalgono, secondo Reuß, a un grande rigo tracciato sull'intera opera: sicché le singole varianti assumono, in sostanza, valore di testo quanto ciò che, apparentemente, non è stato cassato. La tesi, per quanto paradossale, mi sembra convincente, e giustifica il massimo sforzo filologico anche nel lavoro di traduzione, nei limiti in cui la trasposizione in un'altra lingua lo consente (e sarà importante esaminare quali siano questi limiti). In secondo luogo, non voglio negare anche un certo amore feticistico per il dettaglio della

¹⁵ Per esempio, nel manoscritto di *Das Schloss*, dove Kafka opera ampi e complessi spostamenti di testo, non sempre perfettamente coerenti, che l'apparato della KKA è obbligato a restituire in modo estremamente indaginoso. In questi casi, la consultazione diretta del manoscritto nella FKA consente di chiarire al traduttore con relativa semplicità la situazione effettiva del testo, senza ulteriori mediazioni. Non mancano inoltre nella KKA, sia pur raramente, errori da dislettura del testo, che grazie alla FKA possono essere verificati direttamente sul manoscritto.

scrittura kafkiana, un amore che Reuß riconosce perfettamente: “Wer Kafka mag, hängt auch an den Zügen, der Graphik seiner Handschrift. Und wer sich mit Kafka auseinandersetzt, will wissen, ‘was geschrieben steht’” (Reuß 1995, 17). È ciò che nel penultimo capitolo del *Processo* il prete, utilizzando una polisemia del termine tedesco, definirà *Achtung vor der Schrift*: dove *Achtung* significa “rispetto”, ma nello stesso tempo anche “attenzione”, scrupolosa attenzione alla lettera della leggenda che ha appena riferito a Josef K. (KKAP, 295).

Volendo quindi applicare le precedenti considerazioni al lavoro concreto, il traduttore di Kafka si trova di fronte a due decisioni preliminari: la prima riguarda la scelta dell’edizione di partenza del testo originale da cui tradurre; la seconda, forse più spinosa, impone di stabilire in via preliminare i criteri cui attenersi per rendere adeguatamente un testo in gran parte manoscritto, incompiuto e non sottoposto dall’autore a una verifica conclusiva, rispettandone le incertezze, i passi indietro, le radicali ambiguità – che si aggiungono all’ambiguità caratteristica, per sua natura, della scrittura kafkiana.

Per quanto riguarda il primo punto, è evidente che non si potrà più utilizzare l’edizione Brod, per i motivi esaminati nei paragrafi precedenti; l’edizione curata dal miglior amico di Kafka ha certamente un valore storico, ed era perfettamente giustificata, nella forma e nelle intenzioni, in un momento della ricezione in cui Kafka non era ancora riconosciuto come un grande classico della letteratura europea. Tuttavia, da oltre quarant’anni ormai è disponibile un’edizione critica che restituisce il testo dei manoscritti in forma limpida, senza nascondere – come era evidentemente intenzione di Brod, preoccupato di fornire all’opera la massima leggibilità – la loro incompiutezza formale, e lo stato spesso caotico delle sequenze narrative. A distanza di un secolo dalla morte di Kafka, il lettore sa bene che i tre “romanzi” (come li ha quasi sempre chiamati Brod) sono in realtà grandi frammenti incompiuti, per due dei quali Kafka non ha scritto un capitolo conclusivo – lasciando perciò chi legge nell’incertezza assoluta sull’esito della vicenda che ha narrato.¹⁶ Piuttosto, il lettore odierno è interessato a entrare nel laboratorio creativo di Kafka, a seguirne il movimento di pensiero durante la scrittura, ed è un percorso che oggi, grazie all’analisi dei manoscritti, possiamo seguire con un notevole grado di accuratezza. Questa possibilità, io credo, deve essere mantenuta anche in sede di traduzione, per preservare nel testo kafkiano quelle caratteristiche di incertezza e ambiguità che si rispecchiano nel manoscritto e che – insieme all’eccezionale limpidezza dello stile – sono parte costitutiva della sua scrittura.

Nello stesso tempo ritengo che – a differenza di un’edizione in lingua originale – una traduzione non possa fare a meno di un *textus receptus*, che funga da mediatore rispetto al corpus di varianti minime intraducibili nel manoscritto, di cui invece l’edizione in lingua originale può e deve rendere conto. L’edizione più accurata nel fornire un *Lesetext* coerente è la KKA, che ho quindi scelto come base per la traduzione. Altresì dall’apparato critico della KKA derivano le varianti di testo presentate in appendice alla traduzione del *Lesetext*, dove vengono adottati gli stessi segni convenzionali utilizzati dall’edizione critica. Il lavoro, tuttavia, non si è fermato qui, perché è stata necessaria un’attenta e integrale revisione del manoscritto sulla FKA, indispensabile a chiarire molti punti controversi del testo, dove la presenza di correzioni multiple operate da Kafka (oppure, come si è detto, lo spostamento di ampie sezioni narrative) rende complessa e talvolta impossibile la loro riduzione in apparato.

¹⁶ Molto si è speculato sul finale di *Der Verschollene* e di *Das Schloss*, sulla base dei ricordi (spesso comprovatamente inaffidabili) di Brod e delle notazioni diaristiche dello stesso Kafka; raggiungendo talvolta (soprattutto nel caso di *Der Verschollene*) conclusioni platealmente contraddittorie.

Stabilito perciò che tradurre un'edizione critica *non equivale affatto* a produrre un'edizione critica, resta da stabilire quale sia il criterio, se ne esiste uno, in base al quale selezionare le varianti di testo da presentare al lettore in aggiunta al testo tradotto. Nelle precedenti traduzioni italiane di Kafka si davano due possibilità: o si riproduceva la scelta di varianti presentata dalle diverse edizioni pubblicate da Brod (ed era l'unica decisione possibile prima dell'edizione critica); oppure, nei rari casi in cui la traduzione veniva condotta a partire dalla KKA, le varianti erano selezionate dall'arbitrio del traduttore, che ne valutava la rilevanza soprattutto in base alla lunghezza e al contenuto. D'altra parte, una traduzione integrale delle varianti è ovviamente impossibile: se per esempio Kafka inizia una parola con “t-”, per cancellarla subito e proseguire con “das”, la KKA ne rende doverosamente conto con grande scrupolosità,¹⁷ ma non abbiamo modo di includere la variante nella traduzione. Fra questi due estremi (una selezione delle varianti a completo arbitrio del traduttore e un'impossibile resa di tutte le varianti) sarebbe quindi opportuno perseguire una condotta di traduzione basata su criteri relativamente oggettivi e falsificabili¹⁸ che rispettino da un lato la natura della traduzione, dall'altro la complessità testuale del manoscritto.

Nel caso di Kafka quindi, e in particolare dovendo affrontare la massa maggioritaria dei suoi scritti inediti, il traduttore sarà sottoposto a due vincoli opposti e complementari, che si possono riassumere così:

- (a) Da un lato, quello che può essere definito il *criterio del semema*, dove la traduzione della variante si rende necessaria solo nei casi in cui esista un'unità minima di significato, tale da poter essere tradotta in un'altra lingua. Ne risulta che ogni singolo dettaglio del manoscritto (ogni parola cassata, ogni correzione, ogni sostituzione e così via) deve essere valutato con attenzione per decidere se sia portatore di significato oppure no. Questo consente di escludere buona parte delle varianti riportate dalle edizioni critiche o dall'esame autoptico del manoscritto laddove, con tutta evidenza, non esiste una variazione di significato tale che possa essere trasferita in un'altra lingua;
- (b) D'altra parte, non si può rinunciare a un *criterio di completezza*, in base al quale devono essere tradotte tutte le varianti che si collocano al di sopra dell'unità minima di significato, senza eccezioni.

Mentre il criterio del semema, per forza di cose, non può non essere rispettato, dato che non è possibile tradurre ciò che ha valenza puramente grafica e non semantica, non si può dire lo stesso del criterio di completezza, che richiede una valutazione accurata di ogni singola variante per stabilirne con precisione il contenuto semantico e, di conseguenza, l'eventuale traducibilità. Ciò che vorrei sottolineare è che – a mio giudizio – il traduttore è esonerato dal compito di stabilire “l'importanza” di una variante ai fini della comprensione del testo o anche dell'interpretazione; ciò che conta è invece appurare se ogni singola variante comporti o no implicitamente la variazione di una o più unità minime di significato.

Alcuni altri problemi si sono posti durante il lavoro di traduzione, anche sulla base del fatto che, per sua natura, una traduzione si rivolge principalmente a una platea generale e non a una cerchia di specialisti (i quali, presumibilmente, hanno accesso al testo originale). Così,

¹⁷ Altrettanto fa naturalmente, e in modo graficamente ancor più chiaro, la FKA.

¹⁸ Come è ovvio, non c'è bisogno di sottolineare l'importanza di questo “relativamente”: malgrado ogni sforzo di oggettività, qualunque selezione implica un certo grado di interpretazione e arbitrio. L'intento del traduttore (e ciò non esclude una sfumatura etica di fedeltà alla parola, del resto naturale in ogni filologia) è proprio quello di minimizzare le decisioni autonome e non controllabili.

l'ordinamento del testo segue fondamentalmente la KKA, anche quando, come nel caso di *Der Proceß*, l'ordine dei capitoli non è sicuro e sarebbe più corretto fare una scelta diversa: così è stato, per esempio, nell'edizione del romanzo curata da Enrico de Angelis, dove i singoli convoluti di testo vengono pubblicati in fascicoli separati e raccolti in una cassetta, consentendo al lettore di deciderne autonomamente la sequenza (Kafka 2009). Si tratta di una scelta legittima (che tra l'altro riproduce il formato editoriale della FKA), ma che ho deciso consapevolmente di non seguire. Inoltre, le varianti di punteggiatura vengono riportate unicamente nei rari casi in cui possono influire sul significato della frase (considerando anche i diversi criteri che regolano la punteggiatura italiana); e le porzioni di testo inserite da Kafka in un secondo momento (segnalate nella KKA con la convenzione grafica “<>”) sono considerate parte del *textus receptus* e quindi non segnalate come tali.

A titolo di esempio, mi limito a riportare il *Lesetext* dell'incipit di *Der Proceß* secondo la KKA:¹⁹

Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehn. K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er. Sofort klopfe es und ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte trat ein. Er war schlank und doch fest gebaut, er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das ähnlich den Reiseanzügen mit verschiedenen Falten, Taschen, Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war und infolgedessen, ohne daß man sich darüber klar wurde, wozu es dienen sollte, besonders praktisch erschien. ‘Wer sind Sie?’ fragte K. und saß gleich halb aufrecht im Bett. Der Mann aber ging über die Frage hinweg, als müsse man seine Erscheinung hinnehmen und sagte bloß seinerseits: ‘Sie haben geläutet?’ ‘Anna soll mir das Frühstück bringen’, sagte K. [...]. (KKAP 7)

Le varianti registrate dalla KKA sono una fedele riproduzione del manoscritto, ma in buona parte si mantengono al di sotto del livello di semema, e non sono quindi riproducibili. È possibile confrontare il relativo apparato critico della KKA (si veda la pagina a destra di fig. 1 presentata in precedenza) e la corrispondente traduzione dopo selezione delle varianti sulla base della presenza o meno di un'unità minima di significato (fig. 3):

<i>Verhaftung</i>	<i>Arresto</i>
1 verhafter] [gefangen] <verhaftet>	1 arrestato] [catturato] arrestato
2 Köchin] [Bedienerin] Köchin	2 cuoca] [serva] cuoca
3 Sie haben geläutet] [Was wollen Sie] <Sie haben geläutet>	3 Ha suonato?] [Cosa desidera?] Ha suonato?

Fig. 3 – Incipit di *Der Proceß*: a) selezione varianti b) traduzione

Come si può vedere, l'apparato della traduzione restituisce tutte le occorrenze dove si realizza uno scarto semantico rispetto al testo accettato; e questo comprende sia le varianti

¹⁹ Per brevità, mi astengo dall'esemplificare il confronto con la FKA.

importanti – come la sostituzione di *gefangen* con *verhaftet*, influenzata secondo Stach (2024b, 602) dalla volontà di evitare il lessico di guerra così frequente nei giorni in cui Kafka inizia la stesura, e rilevante per introdurre l’ambiente giudiziario e burocratico in cui si muove il protagonista –, fino alle sfumature meno determinanti ai fini della narrazione (come la sostituzione del generico *Bedienerin* con il più preciso *Köchin* per un personaggio che non entrerà mai in scena nel romanzo).

Per concludere, vorrei riassumere in forma schematica i punti che ritengo più rilevanti emersi da queste mie poche riflessioni.

(a) Per tutti gli autori – di cui Kafka è l’esempio principe – il cui lascito sia prevalentemente manoscritto, la filologia esercita un ruolo assolutamente imprescindibile, se l’obiettivo è quello di tradurre l’opera nel modo più fedele possibile e non soltanto riprodurne un’immagine sfocata. Per la maggior parte dei testi kafkiani, la fonte a disposizione è un cumulo di fogli manoscritti, per lo più incompiuti, e colmi di incertezze, passi indietro, sostituzioni anche ampie di sezioni narrative; tutto ciò senza alcun sigillo autoriale che ne stabilisca la forma definitiva. Questa condizione fluida e magmatica deve essere in qualche modo conservata nella traduzione, pur mantenendo un testo di lettura che riproduca, laddove possibile, la forma *letzter Hand* decisa dall’autore. La regola può essere considerata meno stringente per i testi pubblicati in vita dall’autore: sappiamo con quanta scrupolosità Kafka si dedicasse alla correzione di ogni dettaglio del testo nella fase precedente la stampa – e come proprio questa scrupolosità abbia impedito, in vita, la pubblicazione di gran parte del lascito, mai abbastanza compiuto secondo il suo autore. Tuttavia, anche per i testi pubblicati in vita, è sempre utile e istruttivo il confronto con il manoscritto (quando conservato), e questo confronto andrebbe sempre riferito in apparato.

(b) Se il punto precedente vale per il *Nachlass* manoscritto di ogni autore, nel caso di Kafka diventa ancor più stringente per due motivi: le disposizioni testamentarie dell’autore, che destinavano tutto alle fiamme, e che indirettamente equiparano ogni variante cassata al testo residuo, virtualmente cassato anch’esso nella sua interezza; e l’eccezionale equilibrio del testo, dove ogni minima variazione ha risonanze metaforiche incalcolabili e riflessi imprescindibili su ogni tentativo di interpretazione.

(c) Mentre quindi la sintassi kafkiana appare relativamente semplice e piana, e perciò in apparenza ben accessibile alla traduzione, le sfumature di significato sono invece delicatissime e di estrema importanza, e richiedono che il traduttore abbia una buona conoscenza della variante linguistica praghese, dell’opera complessiva e della biografia dell’autore, nonché del rapporto peculiare di Kafka con lo strumento del linguaggio, come risulta nelle numerose riflessioni metalinguistiche presenti nei diari, negli appunti e nell’epistolario.

(d) Di conseguenza, ogni traduzione dei testi kafkiani pervenuti esclusivamente in forma di manoscritto non dovrebbe prescindere da un apparato che riporti solo le varianti testuali traducibili (al di sopra, cioè, dell’unità minima di significato); e che peraltro le riporti per quanto possibile in forma completa, non in base alla presunta importanza che il traduttore attribuisce a questa o quella variante.

Fra queste due sponde imprescindibili e complementari, la completezza e l’unità minima di significato, è possibile – io credo – restituire al lettore un testo che sia al contempo leggibile e non infedele alla situazione concreta e reale dei testi manoscritti che Kafka ci ha lasciato. Ma a questa esigenza etica di fedeltà si associa, per la mia esperienza, anche un moltipliato piacere estetico: perché il lettore comune e il critico potranno finalmente vedere, in un’immagine ad

alta definizione, la delicata e straordinaria tessitura di complessità che sottende, in ogni momento, l'ineguagliata profondità della prosa kafkiana; e vederla in forma sorgente, all'interno del laboratorio di scrittura che Kafka allestisce. In questo atteggiamento rispettoso di mediazione della complessità, che non rinuncia al piacere del testo, consiste a mio giudizio il compito del traduttore.

Riferimenti bibliografici

- Bachmann, Armin R. 2013. "Das gesprochene Prager Deutsch in seiner letzten Phase". In Věra Janíková und Brigitte Sorger, *Deutsch als Sprache der (Geistes)Wissenschaften*, 11-19. Brünn: Tribun EU. <<https://d-nb.info/1105034720/34>> (09/2025).
- Beissner, Friedrich. 1952. *Der Erzähler Franz Kafka*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Brod, Max. 1954. *Franz Kafka: Eine Biographie*. Berlin-Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Haldenwang, Sigrid. 2019. "Zwei Prager Soziolekte 'Kucheldeutsch' und 'Kuchelböhmisch' als Resultat deutsch-tschechischer Sprachkontakte—'Kucheldeutsch', der Unterstädter Soziolekt von Hermannstadt". *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* vol. 62: 109-16.
- Herzl, Theodor. 1897. "Mauschel". *Die Welt* vol. 1, Nr. 20: 1-2.
- Kafka, Franz. 1979 [1925]. *Der Proceß. Roman*, herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1982. *Schriften-Tagebücher-Briefe. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1990a [1925]. *Der Proceß*, herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1990b [1948]. *Tagebücher*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. 3 Band. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1993. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, herausgegeben von Malcolm Pasley, 188-93. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1994. *Drucke zu Lebzeiten*, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1995. *Historisch-Kritische Kafka-Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel-Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag.
- . 1999 [1937]. *Briefe 1900-1912*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 2009 [1925]. *Il processo*, a cura di Enrico de Angelis, traduzione di Anna Gerratana. Ariccia: Aracne editrice.
- . 2013 [1937]. *Briefe 1918-1920*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2023. *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, introduzione, traduzione e note a cura di Mauro Nervi. Milano: Bompiani.
- Krolop, Kurt. 1992. "Sprachprobleme bei der Lektüre des 'Prozesses' ". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* vol. 41, n. 1: 49-57.
- Nekula, Marek. 2003a. "Franz Kafkas Deutsch". *Linguistik Online* Bd. 13, Nr. 1: 215-64.
- . 2003b. *Franz Kafkas Sprachen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Nervi, Mauro. 2017. "Jargon ist alles'. Kafka e la lingua jiddisch". *Studi Germanici* vol. 12: 311-28.
- Pasley, Malcolm, und Ulrich Ott. 1990. *Franz Kafka. Der Process. Die Handschrift redet*. Marbach am Neckar: Schiller-Nationalmuseum.
- Reuß, Roland. 1995. "Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe". In *Einleitung*, herausgegeben von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff, 9-24. Basel-Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag.
- Stach, Reiner. 2024a [2014]. *Kafka. I primi anni*. Milano: Il Saggiatore.
- . 2024b [2002]. *Kafka. Gli anni delle decisioni*. Milano: Il Saggiatore.
- Wagenbach, Klaus. 1993. *Kafkas Prag. Ein Reiselesebuch*. Berlin: Wagenbach Verlag.



Citation: M. Galli (2025) "Kafka – is that your real name?": *Kafka* (1991) di Steven Soderbergh. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 23-38. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16882>.

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

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

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

"Kafka – is that your real name?" *Kafka* (1991) di Steven Soderbergh

Matteo Galli

Università degli Studi di Firenze (<matteo.galli@unifi.it>)

Abstract

Close reading of the film *Kafka* (1991) by Steven Soderbergh with reference to the relationship between screenplay and film, to the relationship between internal intertextuality (screenplay) and external intertextuality (film) and to the film's belonging to codified cinematographic genres, such as the German (expressionist) cinema of the 1920s and the Anglo-American film noir, as well as in relation to the genre of the so-called biopic.

Keywords: Biopic, German Cinema, Internal and External Intertextuality, Steven Soderbergh

Premessa

Questo contributo avrebbe dovuto trattare un altro tema. Avrei avuto intenzione di confrontare il film di Steven Soderbergh intitolato *Kafka* uscito nel novembre 1991 (distribuito in Italia un anno dopo con il rivedibile titolo di *Delitti e segreti*) con il suo cosiddetto *recut*, intitolato *Mr. Kneff* che il regista ha presentato, trent'anni dopo, nel 2021 al Festival di Toronto, una volta tornato in possesso dei diritti del film, un progetto annunciato dal regista di Atlanta da almeno otto anni. La nuova versione dura 20 minuti meno di quella originaria, che già non era lunghissima. Siamo dunque passati dai 98 minuti dell'originale, ai 77 minuti del *recut*, che – stando a quanto dichiarato a immediato ridosso di Toronto – avrebbe dovuto essere ricompreso in un cofanetto di DVD, contenente altri film riveduti e corretti dal regista. Di quel cofanetto, annunciato sempre per il 2021, non vi è a oggi alcuna traccia; ancora nel 2024 se ne annunciava in rete l'imminente pubblicazione – e invece nulla di tutto ciò. Il film, a quanto mi consta, è stato presentato, dopo Toronto, una seconda volta in occasione della cinquantottesima edizione del Festival di Karlovy Vary, allorché, nel celebrare il centenario kafkiano, il festival ha organizzato una retrospettiva di film, secondo

diverse modalità, definiti kafkiani, 22 in tutto, fra i quali sia la prima che la seconda versione del film di Soderbergh. Uno dei curatori della retrospettiva, l’italiano Lorenzo Esposito,¹ da me contattato, mi ha scritto che è stato lo stesso Soderbergh, presente in Repubblica Ceca, a portare per l’occasione il cosiddetto *screener*, a renderlo disponibile per pochi giorni intorno al festival, riprendendoselo alla fine della manifestazione e ritirandone la disponibilità online. Vi è stata, a quanto leggo, una terza proiezione a Oxford, sempre nel quadro dell’anno kafkiano. E poi nulla più. Dopodiché di quel film si sono, a oggi, praticamente perse le tracce. A nulla sono valsi i miei tentativi di mettermi in contatto con Michael Sugar, l’agente di Soderbergh. Mi sono imbattuto in diverse recensioni, anche in italiano, di critici con tutta evidenza presenti a Toronto o a Karlovy Vary, ma scrivere il saggio previsto senza aver potuto vedere il *recut* non era assolutamente possibile. Un vero peccato perché dalla lettura delle recensioni emerge la natura profondamente innovativa, della nuova versione che a tratti sembra proprio un nuovo film, addirittura un film muto con tanto di intertitoli, e la scelta del titolo, oltre a marcare una significativa differenza rispetto all’“originale” (non conosco alcun film in cui la “nuova versione” rechi un titolo diverso dalla “vecchia”) si spiega, dice Soderbergh nelle pochissime dichiarazioni dedicate al film, col fatto che il labiale della parola “Kneff” corrisponda al labiale della parola “Kafka”, anche se il titolo non può non ricordare un altro significativo film kafkiano, ossia *Mr. Klein* (1976), titolo inglese di *Monsieur Klein* di Joseph Losey, una produzione italo-francese, sceneggiatura di Franco Solinas, con protagonisti Alain Delon e Jeanne Moreau – né va sottovalutato, data la pronuncia in inglese, il riferimento a un personaggio centrale nella storia del film noir americano, ovvero Walter Neff, interpretato da Fred MacMurray, il protagonista di *Double Indemnity* (1944) di Billy Wilder. E resta comunque molto interessante, in qualche misura anche in relazione alle intenzioni originarie, ovvero al film del 1991 (intenzioni attribuibili certamente più al regista che allo sceneggiatore) il chiaro proposito di Soderbergh di – non so come dire – “dekafizzare” ulteriormente il proprio film. Ma, alla fine, inutile stare a discettare di un film che non sono riuscito a vedere...

Nella lista dei contributi “scartati” ne andrebbe, a onor del vero, aggiunto un secondo: da più di un anno è attesa la pubblicazione del film intitolato *Franz* diretto dalla celebre regista polacca Agnieszka Holland (1948), un film annunciato già in occasione della Berlinale 2022, di cui, da qualche tempo, si conoscono il poster e il trailer,² ma che – si intuisce già adesso – sembra assai più del film di Soderbergh rientrare a pieno titolo nel genere del *biopic*. Ma il film non è ancora disponibile, uscirà nelle sale tedesche il 23 ottobre del 2025.

A conclusione di questa lunga premessa, vi è una terza opzione che mi trovo a dover scartare in relazione al presente contributo: scrivere – restando sempre al genere del *biopic* – della brillantissima serie austro-tedesca in sei puntate di David Schalko e Daniel Kehlmann, intitolata *Kafka* e trasmessa nel marzo del 2024, in perfetta corrispondenza col centenario, sia dalla ARD che dallo ORF. Di questa serie non scriverò, in quest’occasione, perché l’ho già fatto altrove.

E allora – dovendo scartare film spariti, film non ancora usciti e film già studiati – mi sono risolto altrimenti, riparando sulla prima versione di Soderbergh, sul film del 1991 e concentrandomi, fra gli altri, su alcuni aspetti che fanno di questo film un esempio particolarmente originale di *biopic* postmoderno.

¹ Cfr. mail di Lorenzo Esposito a Matteo Galli del 6 febbraio 2025: “Purtroppo non esiste link del film, ne abbiamo avuto uno che durava una settimana, ma solo perché parte dell’accordo con Soderbergh, che poi ha portato a Karlowy lui direttamente lo screener per la proiezione”.

² Il trailer è visionabile all’indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=WFPrlEa294Q>> (09/2025).

1. Steven Soderbergh

Nel 1956 l'oceanografo Jacques-Yves Cousteau (1910-1997) presentava a Cannes il suo primo “kolossal” sottomarino, *Le monde du silence*. Con questo film Cousteau vince la Palma d'Oro (e vincerà anche l'Oscar come migliore film documentario). Il film risulta codiretto da uno dei registi più famosi di quella che di lì a qualche anno si sarebbe chiamata *Nouvelle Vague*, ossia Louis Malle (1932-1995), che all'epoca aveva 24 anni. Fino ad allora e per i successivi trentatré anni il regista più giovane ad aver vinto la Palma d'Oro a Cannes, ora come allora la più importante istituzione legittimante del cinema mondiale. Louis Malle, però, non era da solo, c'era appunto Cousteau, si potrebbe aggiungere che il film era tipicamente un film *à la Cousteau*, e che Malle figurasse più, appunto, come co-regista/assistente/apprendista. D'altronde Cousteau era titolare del soggetto e della sceneggiatura e Louis Malle non sarà mai un memorabile autore di documentari, ma girerà soprattutto film di finzione, a cominciare dal suo primo, davvero memorabile, ovvero *Ascenseur pour l'échafaud*, uscito nel 1958.

Passano, appunto, trentatré anni e nel 1989, un giovanotto di 26 anni di Atlanta, da solo, scrive in una settimana la sceneggiatura di un film che poi girerà con un budget minuscolo e in pochissimo tempo a Baton Rouge in Louisiana che reca il titolo *Sex, Lies and Videotape*. E con il suo film di esordio vince a Cannes, una cosa mai più successa da allora (quello che più si avvicinerà sarà Quentin Tarantino nel 1994 con *Pulp Fiction*, secondo film dell'allora trentunenne). Un successo sorprendente che rivela di colpo un regista di grandissimo talento su cui viene subito a posarsi l'attenzione della critica militante e nell'arco di brevissimo tempo di quella accademica. Non è questa la sede per mettersi a discettare sui motivi che, a ragione, sanciscono il successo del film di esordio del regista, un film, a rivederlo oggi, che non ha perso nulla del carattere innovativo di allora, con una scrittura e una regia a dir poco cristalline.

Quel che interessa è che Soderbergh due anni dopo con il peso, come accade in questi casi, di un'enorme aspettativa gira il suo secondo film e questo film è per l'appunto *Kafka*, dove – meravigliando non poco gli specialisti – da un lato non scrive in prima persona la sceneggiatura e dall'altro si allontana fin da subito dagli Stati Uniti, girando un film che non solo per l'ambientazione praghese può essere definito un film di chiara matrice europea, di un'Europa in cui il regista, fortemente calato nel cinema, nell'ambiente, nella dimensione sociale americana (e autore nel frattempo di 36 film), tornerà un'altra volta soltanto, quindici anni dopo, girando, in una Berlino post-bellica, ricostruita in studio, il film intitolato *The Good German* (2006), interpretato da George Clooney e da Cate Blanchett.

Fregandosene dunque altamente delle aspettative dei critici, Soderbergh manifesta un'intenzione oltremodo chiara, come dichiara a Michel Ciment e a Hubert Niogret:

I know that some people had imagined an entire career for me because of *sex, lies, and videotape*. According to them, I should have shot a certain type of film, but I knew I wouldn't. So I thought that I might as well disappoint them right away by making something completely different but which, at the same time, corresponded to what I had been wanting to do for a long time since. (2015, 27)

2. Lem Dobbs e Steven Soderbergh

Succedeva e succede a Hollywood e anche altrove che venga scritta una sceneggiatura, ma che quel testo aspetti un bel po' prima di trovare un regista adatto a filmarla, ovviamente laddove lo sceneggiatore non sia anche regista, che è poi nella Hollywood classica la norma. Le cose sono un po' cambiate dalla New Hollywood in avanti, quando, spesso ma non sempre, sceneggiatore e regista erano la stessa persona, ma esistono ancora non pochi casi di sceneggiatori

ture ferme ad aspettare l'arrivo del regista (e del produttore) più adeguato al completamento del progetto. A Hollywood questi film vengono inseriti in un elenco che con parola non esattamente benaugurante viene definito *blacklist*. Non parliamo evidentemente di Hollywood ma la sceneggiatura di *Kafka*, scritta dallo sceneggiatore anglo-americano Lem Dobbs (1958, pseudonimo di Anton Lemuel Kitaj), sembrava a tutti gli effetti rientrare in quella categoria, visto che era stata disponibile nel 1985, ed era appunto in attesa di collocazione, di un regista e di un produttore. Stando alla lunga intervista rilasciata a Nicholas Pasquariello pubblicata a immediato ridosso dell'uscita del film nel 1992 e ripubblicata più di vent'anni dopo, Soderbergh si procura la sceneggiatura già sul finire degli anni '80, salvo poi dedicarvisi intensamente solo a immediato ridosso della fase di realizzazione del film (Pasquariello 2014, 9).

Nella già citata intervista, rilasciata a Michel Ciment e a Hubert Niogret (2015, 25), Soderbergh dichiara inoltre che la sceneggiatura originaria ammontava a 140 pagine e il regista, di concerto con Dobbs, decise di tagliare alcune parti del testo originale. Da 140 le pagine diventarono 110. Fra le parti tagliate spiccano, secondo quanto Soderbergh afferma, tutta una serie di scene che avrebbero ricondotto maggiormente il film al genere del *biopic*: "the first version contained many autobiographical details that I decided to exclude. There were many scenes with the father, Anna, the fiancée, etc." (24). Del resto, entrambi – regista e sceneggiatore – concordano sul fatto che il film non vuole essere affatto un *biopic*. I cambiamenti apportati produssero qualche piccola discussione relativa alla sovranità del testo, non foss'altro all'indomani di un'intervista a Jeremy Irons, che candidamente dichiarò "that the story was not as successful as the visual aspect of the film" (26), ciò che fece pesantemente arrabbiare Dobbs e creò qualche momento di tensione con Soderbergh.³

Un lavoro rigorosamente filologico è impossibile perché ci potrebbero essere, stando alle dichiarazioni di regista e sceneggiatore, ben cinque versioni del "testo". Dunque, nell'ordine: 1) la sceneggiatura originale di Dobbs (che non conosciamo); 2) la sceneggiatura tagliata (Dobbs 1991) di comune accordo fra sceneggiatore e regista, che conosciamo, e che ha certamente costituito il fondamento testuale della prima versione del film che poi però non soddisferà il regista (vedi sotto); 3) il *découpage* della prima versione del film (che per forza di cose non conosciamo); 4) le ulteriori aggiunte e trasformazioni operate da Dobbs su suggerimento di Soderbergh, data, come detto l'insoddisfazione del regista per la prima versione montata del film, aggiunte che non conosciamo ma che probabilmente non coincidono alla lettera con quel che vediamo nel film, e, da ultimo, 5) il testo che vediamo e ascoltiamo nel film e che si potrebbe anche leggere se qualcuno si fosse preso la briga di pubblicare un *découpage* a questo punto definitivo di *Kafka* (definitivo, si fa per dire, perché poi ci sarebbe *Mr. Kneff...*). L'unica versione scritta – la si trova online – è dunque la seconda, tutt'altro che definitiva, ma che permette nondimeno un'analisi del testo originariamente concordato da Soderbergh e da Dobbs.

Come accennavo poco fa, Soderbergh non fu per nulla soddisfatto della prima versione girata e montata del film, ciò che indusse il regista a contattare nuovamente Dobbs, per chiedergli di apportare modifiche al testo (quella che ho chiamato la terza versione), e dall'altro a chiedere e ottenere un ulteriore finanziamento e – non essendo più disponibili né il set praghese né i celebri studi Barrandov (Ciment e Niogret 2015, 28) – a rigirare alcune scene negli ancor più famosi studi londinesi Pinewood (26) dove praticamente è stata girata l'intera storia del cinema anglo-americano. Una scelta, fra le altre cose, dovuta al fatto che Soderbergh aveva comunque bisogno di uno spazio creato appositamente per poter gestire in modo più libero l'aspetto più squisitamente visivo del film.

³ Nulla a che vedere con quanto accadrà in occasione della successiva collaborazione fra i due per *The Limey* (1999), quando i due, commentando il film per la pubblicazione in DVD litigheranno senza esclusione di colpi.

Ecco quanto, solo per fare un esempio afferma il regista al riguardo nell'intervista di Ciment e Niogret:

We had found these huge hallways, a hundred meters long, in the building of the military archives of Prague, but unfortunately you couldn't control the light. All the planes were equally lit and I did not have the various planes of light that I wanted. So I had to reconstruct the whole thing in the studio and this gave me the opportunity, at the same time, to change the unfolding of events inside the castle. (*Ibidem*)

Ma proviamo, di nuovo, a capire perché Kafka *NON* è un *biopic*. Al film mancano tutti e tre gli elementi chiave che fanno di una pellicola un testo riconducibile al genere del *biopic*: manca la problematizzazione del rapporto fra realtà e finzione, qui è chiaramente tutto finzione, malgrado i numerosi riferimenti alla vita e all'opera di Kafka, su cui torneremo; manca la questione fondamentale su cui ogni regista di un *biopic* non può non posizionarsi ovvero se optare sull'accentuazione dell'eccezionalità del “Genio”, dell'individuo fuori del comune o se invece si ritenga prioritario procedere allo scoronamento del “Grande Scrittore”, avvicinandolo all’“Uomo Normale”, con cui divide paure, debolezze e traumi. Qui il problema, direi, non si pone affatto: si fa riferimento al fatto che l'impiegato Kafka scrive, ma la cosa sembra essere quasi soltanto un accessorio, una stravaganza rispetto alle vicende misteriose che lo vedono (involontario) protagonista; manca infine anche il terzo elemento costitutivo del *biopic* letterario ovvero l'obbligatoria messa in scena della materialità della scrittura (Hoffmann e Wohlleben 2020, 9-16). Gli unici momenti di scrittura, nei quali peraltro Kafka è inquadrato di spalle e non mentre scrive, sono quelli in cui, in voice over, Jeremy Irons legge lacerti delle lettere (vere o inventate) di Kafka, fra cui brevi brani della celeberrima *Brief an den Vater*.

Siamo dunque tutti (regista, sceneggiatore, studiosi) concordi nel ritenere che Kafka non sia un *biopic*. E che cos’è allora? E soprattutto che cosa ci sta a fare (proprio) Kafka in questo film, che a lui è intitolato? E lo è almeno, come abbiamo visto, nella sua prima versione, essendo il cambio di titolo e di personaggio eponimo, nella versione del 2021, una sorta di almeno parziale ritrattamento della concezione originaria, o almeno così verrebbe da pensare.

Consapevole di non affermare niente di particolarmente originale – visto che il concetto circola un po’ in tutta la letteratura critica su Soderbergh, ora declinato attraverso le categorie di Jean-François Lyotard, ora attraverso quelle di Fredric Jameson, ora attraverso gli immancabili Gilles Deleuze e Félix Guattari, con l’altrettanto immancabile riferimento alla *littérature mineure* – credo che il secondo film di Soderbergh costituisca a pieno titolo un esempio di cinema postmoderno, nel quale – più specificamente – non è affatto primaria la produzione di senso (a meno che non ci si voglia limitare a vaghe, vaghissime affermazioni di marca post-adorniana tipo: *Kafka* e Kafka come rappresentazione dell’alienazione del soggetto in un mondo amministrato, di cui il protagonista è paradigma, vittima e in qualche misura, attraverso la sua scrittura, il preveggente evocatore), accompagnata dalla messa in discussione del concetto di “autore” (Ritzer 2011, 151-57), bensì la costitutiva esibizione di un’enciclopedica attitudine citazionista della storia del cinema. Si tratta allora, più di quanto non abbiano fatto altri, di declinare le modalità e, in parte, i limiti o per meglio dire un certo pressapochismo che potremmo definire “giovanile”, paradossalmente ingenuo (o se vogliamo tendente al *nerd*) dell’intera operazione compiuta. Del resto, è lo stesso Soderbergh che a più riprese non ha fatto mistero del fatto che il prodotto finito non lo convincesse fino in fondo e che, di nuovo, spiegherebbe la decisione di rimetterci mano a distanza di tempo. E trovo, peraltro, che l’aspetto più interessante dell’operazione compiuta da Soderbergh sia quello di aver capito, quelle che si potrebbero chiamare, le potenzialità postmoderne o – per usare un termine leggermente più vintage – il carattere di *pastiche* del testo di Dobbs e di essersene appropriato, trasformando un esempio

quasi didascalico di intertestualità interna in un esempio, a tratti virtuosistico, di intertestualità esterna. Mi spiego meglio: la sceneggiatura di Dobbs, che statuisce in un modo ineludibile per Soderbergh, le caratteristiche di genere a cui il testo intende richiamarsi (giallo, thriller, distopia etc.), tratta la vita ma soprattutto l'opera di Kafka alla stregua di un macrotesto e, stando alle affermazioni di Soderbergh, la prima stesura lo faceva in modo ancor più vistoso. Il regista si scrolla di dosso, seppur solo in parte, questo intreccio intertestuale, anche se, ciò malgrado, nel film di riconducibile alla vita e all'opera di Kafka resta ancora molto (vedi sotto). Ma, una volta compiuto questo sfoltimento, procede a mettere in dialogo il plot e la sua attribuzione in termini di genere a una serie di intertesti cinematografici che testimoniano in abbondanza di quella che poco sopra ho chiamato “attitudine citazionista” di cui Soderbergh non intende fare mistero, anzi andando forse oltre i conclamati riferimenti presenti nel testo cinematografico.

Proverò nella parte che segue a ricostruire, per quanto possibile, sia la rete intertestuale (interna) della sceneggiatura di Dobbs, nella sua versione provvisoria ma comunque concordata fra regista e sceneggiatore, sia la rete intertestuale (esterna) del film di Soderbergh, nella consapevolezza che a fronte di testi così inclini al citazionismo qualcosa inevitabilmente finirà per sfuggire. Un lodevole tentativo di sistematizzazione è stato compiuto da Stefanie Kreuzer, che tuttavia, non occupandosi minimamente della sceneggiatura, non ha inteso sottolineare la trasformazione ontologica poco sopra accennata fra il tipo di operazione intertestuale compiuta da Dobbs e quella compiuta, in aggiunta, da Soderbergh (2020, 130). Assai più convincente ed esaustivo è il lavoro svolto da Jeffrey Adams (2011, 30-33) al riguardo – anche se poi, non solo, alcune delle sue tesi non mi convincono granché (vedi sotto) ma nemmeno lui opera una distinzione fra sceneggiatura (intertestualità interna) e film (intertestualità esterna).

3. Intertestualità interna

Pur includendo anche altro, Dobbs crea un *pastiche* kafkiano composto fondamentalmente di quattro elementi: la biografia di Kafka (ciò che, più di ogni altra cosa, continua malgrado tutto ad avvicinare il film al classico *biopic*, seppur, come detto, assai sfoltito in linea con i desiderata del regista); le opere di Kafka; i personaggi di Kafka; i temi di Kafka. Procediamo con ordine.

La biografia di Kafka, seppur notevolmente straniata, non viene completamente estromessa dallo script. Segnalerei almeno sei elementi: 1) il radicamento dell'autore alla città di Praga, che nella sceneggiatura di Dobbs è citata solo all'inizio (Dobbs 1991, 1),⁴ ma dalla quale, anche in assenza di altre indicazioni spaziali, il testo mai più si sposterà (ciò che, nel film, verrà non solo ribadito ma addirittura accentuato, data la scelta di Soderbergh di girare diverse scene nelle location originarie, ovvero nella capitale boema, ma vedi sotto); 2) la scissione fra l'attività di impiegato – ben lungi tuttavia dalla funzione se non apicale quanto meno dei quadri alti che Kafka rivestiva nella *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*, laddove nel film è proprio un travet che deve timbrare il cartellino, un impiegato come tanti, sottoposto alla continua vessazione del sadico capo Burgel (che nel film verrà interpretato da Joel Grey) nonché all'ambiguo trattamento del direttore del personale (nel film Alec Guinness) che peraltro non ha un nome – e quella di scrittore, relegata tuttavia a una funzione fondamentalmente ancillare e quasi parentetica, ben lungi cioè dalla funzione profondamente identitaria rivestita, pur fra mille difficoltà ed esita-

⁴ Lo script di Dobbs che si trova online all'indirizzo <<https://www.dailyscript.com/scripts/kafka.html>> (09/2025) è privo di indicazioni di pagina. Copiato in formato doc. lo script ammonta a 79 pagine, interlinea singola. Le citazioni da qui in avanti fanno riferimento a questo documento, evidentemente privato e informale.

zioni, dalla scrittura agli occhi dell'autore; 3) il rapporto complicato con l'universo femminile: a un certo punto Gabriela Rossmann (vedi sotto) domanda a Kafka se è vero che è stato vicino a sposarsi, e lui conferma che si è fidanzato due volte con la stessa donna, ma che poi ha rotto. “I [...] was broken off”, una frase presente sia nella sceneggiatura di Dobbs (1991, 24) che in Soderbergh (2004, TC 28:49), seppure con una lieve variazione ovvero “I broke it off”.⁵ Nella sceneggiatura viene inoltre dato molto spazio a un incontro che ha con una donna denominata Anna (Dobbs 1991, 7-8 e 10-11) che viene presentata a Kafka dagli amici del caffè e nei confronti della quale il protagonista mostra un marcato imbarazzo (questa parte, piuttosto lunga nella sceneggiatura, nel film verrà tagliata, a parte una brevissima scena, vedi sotto) (Soderbergh 2004, TC 11:46-12:24); 4) il mandato finale di Kafka di distruggere le sue opere, nella realtà affidato a Brod, nella sceneggiatura e poi nel film demandato a un personaggio minore, di nome Bizzlebek (Dobbs 1991, 62-63; Soderbergh 2004, TC 1:06:45-1:07:00) di mestiere – in un climax non si sa quanto ironico – “gravedigger”, “stonecutter” e infine “sculptor”, sia nel testo di Dobbs (1991, 9) che in Soderbergh (2004, TC 13: 59-14:08) e unico fra i personaggi dotati di cognome all'interno del film che ne possiede uno non riconducibile a nessun personaggio kafkiano; 5) la conflittualità con la famiglia, segnatamente col padre, come emerge nelle uniche scene in cui vediamo Kafka (per meglio dire: “leggiamo” Kafka) scrivere lettere ai familiari o in voice prima off e poi over riportarne presunti brani (vedi Dobbs 1991, 50, 55, 78, e poi Soderbergh 2004, TC 4:26-4:54); 6) nella sequenza finale della sceneggiatura (come anche del film) Kafka ha uno sbocco di sangue, indicatore della tubercolosi di cui si ammalerà o si è ammalato (Dobbs 1991, 78; Soderbergh 2004, TC 1:29:57-1:30:11).

Per quanto riguarda il Kafka autore vi sono solamente tre citazioni esplicite, di cui una soltanto per bocca di Kafka, a cui va ad aggiungersene una quarta, implicita, nella parte finale. Le tre citazioni esplicite riguardano la menzione, breve e di fatto parentetica, fatta da Kafka all'uscita dal caffè secondo la quale egli starebbe lavorando a un testo, il cui titolo non viene menzionato, che racconta la trasformazione di un uomo in un insetto, con tutta evidenza *Die Verwandlung* (Dobbs 1991, 12; Soderbergh 2004, TC 13:26-13:30) la seconda citazione viene invece messa in bocca al summenzionato Bizzlebek che si dichiara grande ammiratore delle opere di Kafka, fra le quali, in particolare una, ovvero *In der Strafkolonie* (Dobbs 1991, 12; Soderbergh 2004, TC 14:43-14:56). La terza menzione, stavolta, nelle didascalie di Dobbs suona: “Alone again in his little room, Kafka writes on into the night. The famous ‘Letter To His Father’ is pages and pages long” (Dobbs 1991, 78). Ma è interessante, a proposito di lettere, l'operazione compiuta da Dobbs (e poi ripresa, in parte da Soderbergh), laddove per la prima volta “leggiamo” Kafka intento a scrivere per l'appunto una lettera. Eccone di seguito il testo:

-- oh, and thank you for the suit from Father, although I don't know why he didn't simply return it. If it's too small for him why do you immediately suppose it will fit me? ... Your son ... Your loving son ... Your somewhat loving son ... Your occasionally loving son ... Your incapable-of-loving son ... Your absolutely-bored-to-death-with-any-kind-of-family-life son ... (Dobbs 1991, 55; la ripresa di Soderbergh parte dalla prima menzione di “Your son” vedi Soderbergh 2004, TC 16:15-16:31)

Ebbene il dato più vistoso di questa apparente citazione diretta di un testo kafkiano è che tale testo non esiste proprio, ciò che sottolinea il carattere fortemente postmoderno dell'operazione compiuta da Dobbs, soprattutto a confronto con l'altra citazione da una lettera (il

⁵ Le citazioni dal film si basano sul DVD uscito in Germania presso la Universum Film GmbH nel 2004, con l'aggiunta del Time Code (=TC).

Brief an den Vater, appunto), quella sì testuale (Dobbs 1991, 78 e poi Soderbergh 2004, TC 1:30:20-1:30:58). Ma la questione è talmente complessa che la citazione falsa da una presunta lettera scritta da Kafka si situa comunque all'interno di un discorso, sviluppato solo nel film, in cui Kafka allude al fatto che il collega Raban è sparito, collega che il protagonista non aveva mai avuto il coraggio di presentare al padre (Soderbergh 2004, TC 15:50-16:00), poco incline alla presenza all'interno delle mura di casa di amici e conoscenti del figlio, un dato, questo, che invece allude a qualcosa di vero nella vita di Kafka, basti pensare al caso Yitzchak Lowy. Altre menzioni di singole opere non ve ne sono. Responsabile dell'ultimissima menzione – ma, anticipo, la troveremo solo nel film e non nella sceneggiatura di Dobbs – è invece l'inquietante dottor Murnau nella parte finale del testo, il quale riconosce a Kafka il merito di aver prefigurato con le sue non meglio precise opere quello scenario che l'efferato e cinico dottore sta mettendo in pratica (probabilmente, anche qui, il riferimento è allo strumento di tortura descritto ne *In der Strafkolonie*). Questa la lettera del dialogo (in realtà monologo) presente nel film:

MURNAU: Why do you involve yourself with revolutionaries and anarchists? I should be much preferred to see on of your manuscripts. I mean, it, Kafka. Your work has been an inspiration to me, what I've seen of it. Why don't you publish more often? Is it a certain laziness with regard of composition? Or are you just on of those writers with, how shall I say, no use for an audience? (Soderbergh 2004 TC 1:16:50-1:17:17)

Una serie di affermazioni, anzi per lo più di domande che, di nuovo, ribadiscono la classica lettura, evidentemente posteriore, secondo cui l'opera di Kafka avrebbe prefigurato tutti gli scenari distopici dei decenni successivi.

Accanto a queste citazioni dirette, pseudo-citazioni e allusioni vi è forse da aggiungere l'incombente presenza del castello, che è un chiaro riferimento al romanzo incompiuto di Kafka, nonché l'accusa ingiustificata di una qualche connivenza da parte di Kafka con il gruppo degli anarchici, un *analogon* delle accuse mosse a Josef K. nel *Der Prozeß*.

Parlando di intertestualità di stampo post-moderno l'operazione certamente più ardita compiuta da Dobbs e su cui soprattutto Stefanie Kreuzer ha già compiuto un regesto seppur non del tutto esaustivo, è quella di attribuire a molti dei personaggi presenti nella sceneggiatura e poi nel testo i nomi di figure delle opere di Kafka. In ordine di apparizione e/o di menzione: il collega di Kafka che sparisce (che verrà fatto sparire) si chiama Eduard Raban, come il protagonista di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, testo scritto da Kafka fra il 1907 e il 1909 ma pubblicato postumo; il capo del protagonista, che si chiama Burgel, rappresenta un chiaro richiamo al personaggio di Bürgel, che in *Das Schloß* sveglia per sbaglio K, sempre a *Das Schloß* risale la breve menzione di un fascicolo di cui si è dovuto occupare Kafka, il fascicolo denominato "Erlanger" nella sceneggiatura di Dobbs (nel film il cognome si trasformerà in Erlinger), anche qui un personaggio minore all'interno del cosmo narrativo di *Das Schloß*; Gabriela Roszman, con una sola enne, l'anarchica interpretata da Theresa Russell, ha, salvo una lettera, lo stesso cognome del protagonista di *Der Verschollene*, Karl Rossmann; l'ispettore, interpretato da Armin Mueller-Stahl, si chiama Grubach come la padrona di casa di Josef K. in *Der Prozeß*. Di Bizzlebek abbiamo già detto. I due assistenti di Kafka che nella sceneggiatura come nel film si chiamano Oscar e Ludwig (chissà, forse, un riferimento a Oskar Pollak e Ludwig Winder, due esponenti del cosiddetto "Prager Kreis", ma forse la congettura è troppo fantasiosa) rappresentano una chiara citazione dei due assistenti di K., altrettanto grotteschi, presenti in *Das Schloß*, che, invece rispondono al nome di Artur e Jeremias. Sulla presenza di elementi comici e grotteschi, ritorneremo parlando del film. Un ultimo caso di citazionismo al limite del *name dropping* fine a sé stesso: a un certo momento sia nella sceneggiatura (e poi

anche del film) Gabriela dà appuntamento a Kafka nel cosiddetto “Musil district” (Dobbs 1991, 24; Soderbergh 2004, TC 28:15), un toponimo che poi resta lì senza mai trovare una spiegazione, una giustificazione.⁶

Per quanto infine attiene ai temi già presenti nella sceneggiatura di Dobbs, in qualche misura riconducibili alla poetica kafkiana, il testo si muove – come già si accennava – sulla falsariga di una vulgata cristallizzatasi, segnatamente in area anglosassone, nei decenni successivi alla morte di Kafka, dunque: il carattere oppressivo, sadico e fantasmatico del potere, rappresentato nella sceneggiatura come nel film dal mondo del castello, inquadrato a più riprese da lontano e avvolto in una nebbia oltremodo simbolica, la continua aura di sospetto e di accusa che circonda Kafka, di fatto sottoposto a una specie di processo come l'eroe dell'omonimo romanzo, e con esso la denuncia del mondo amministrato, della banalità del male, insomma tutto ciò che ha contribuito a fare di Kafka un anticipatore di quanto di più terrificante il Novecento ha prodotto. Dunque: niente di particolarmente originale all'altezza del 1991.

4. Intertestualità esterna

Prima di entrare nel terreno dei riferimenti intertestuali a cui è ricorso Soderbergh, mi sembra opportuno rimarcare che, rispetto a quanto detto fin qui, in merito a vita, opere, personaggi e temi kafkiani, Soderbergh ci mette del suo. A parte un paio di dettagli aggiunti che viene da pensare siano il frutto di quel rimaneggiamento a cui Soderbergh “costrinse” Dobbs, il posizionamento del regista si evince soprattutto da una scelta di grande rilievo che è di sola spettanza di chi il film lo dirige e rispetto a cui lo sceneggiatore, per solito, ha ben poco da dire. Sto parlando del casting. E in particolare la decisione dirimente: chi interpreterà Kafka? Colpisce ad esempio, relativamente alla già citata serie *Kafka* di Schalko e Kehlmann, la decisione altamente straniante di scegliere un attore (Joel Basman) che a Kafka non assomiglia affatto, nell'altezza, nei tratti del volto, nel fatto che rida o sogghigni di continuo etc. Una scelta diametralmente opposta è quella ad esempio compiuta da Georg Maas e Judith Kaufmann, allorché nel 2024 hanno trasposto per il cinema il libro di Michael Kumpfmüller, dedicato all'ultimo anno della vita di Kafka e denominato *Die Herrlichkeit des Lebens*. Qui l'attore che interpreta Kafka, ovvero Sabin Tambrea, è visibilmente somigliante a Kafka, di nuovo: nell'altezza, nei tratti del volto etc. Una scelta analoga, anche solo stando al trailer, è quella compiuta da Agnieszka Holland che ha affidato a Idan Weiss, un attore di fatto esordiente, il ruolo del protagonista, i cui tratti somatici rivelano una smaccata somiglianza con Kafka ma anche con il celeberrimo attore Adrien Brody – se poi teniamo conto del fatto che, come apprendiamo, Weiss parla correntemente l'ebraico, ha vissuto e studiato a Tel Aviv,⁷ appare chiara l'intenzione di marcare un dato oltremodo significativo della biografia e dell'opera kafkiana, ossia la sua origine ebraica.

Tutta questa premessa per dire che la scelta di casting operata da Soderbergh si situa perfettamente, anzi per mere ragioni cronologiche – trattandosi in assoluto del primo film che vanta un personaggio di nome Kafka come protagonista – istituisce, conia la consuetudine che l'autentificazione o presunta tale del film passa (anche) attraverso la somiglianza, la postura

⁶ Adams (2011, 30-31) ne elenca altre, minori e, in alcuni casi, un po' stravaganti, ad esempio che il nome Burgel, in realtà nel film si chiama Birgel, deriverebbe da “Burg”, il castello, oppure che Beezelbeck, ma che in realtà nello script come nel film si chiama Bizzlebeek, riecheggerebbe la parola inglese “beetle” ovvero scarafaggio, istituendo una relazione con Gregor Samsa.

⁷ È quanto risulta nella scheda dell'agenzia berlinese *Red Carpet Actors* che cura gli interessi di Idan Weiss, cfr. <<https://redcarpet-actors.com/schauspieler/idan-weiss/>> (09/2025).

dell'attore nei confronti dello scrittore. Non si può negare che, a questo riguardo, Soderbergh sbaraglia letteralmente la concorrenza, avendo scelto Jeremy Irons, anzi addirittura avendo concepito l'attore britannico come unico possibile interprete del ruolo di Kafka, “the only one I had in mind for the role of Kafka” (Ciment e Niogret 2015, 31), una scelta, la sua, che malgrado le reiterate dichiarazioni di *non voler dare vita a un biopic* classico, vanno esattamente nella direzione in cui i *biopic* non solo letterari sono soliti procedere, ovvero partire (creando tramite il makeup) da una somiglianza altamente riconoscibile fra attore e personaggio di cui si racconta la biografia. Gli esempi sono numerosi: da Rami Malek che interpreta Freddie Mercury in *Bohemian Rhapsody* (2018) a Timothée Chalamet che interpreta Bob Dylan in *A Complete Unknown* (2024), ovvero – solo per restare agli scrittori di lingua tedesca – da Armin Mueller-Stahl che interpreta Thomas Mann in *Die Manns* (2001) a Josef Hader che interpreta Stefan Zweig in *Vor der Morgenröte* (2016) fino a Oliver Masucci che interpreta Fassbinder in *Enfant Terrible* (2020). Alla scelta dell'attore corrisponde, sempre sul piano squisitamente visivo, una esplicita ripresa di quello che si potrebbe definire il look kafkiano, quelli che Mark Anderson, in un libro fondante al riguardo, chiamò fin dal titolo del suo volume *Kafka's Clothes*, quell'abbigliamento curatissimo che fanno del Kafka reale e anche del “nostro” Kafka non solo e non tanto un impiegato di concetto ma, almeno a tratti anche, anche un dandy.

Restando per un attimo al casting, mi sembra evidente che il breve incontro che Kafka ha all'interno del Café Continental (un luogo effettivamente frequentato da Kafka) con Anna, cui si faceva poco sopra riferimento, assomigli molto – credo non a caso – a Milena Jesenská, con cui condivide la medesima disinvoltura e consapevolezza di sé. Anna confida a Kafka di essere già passata a trovare i genitori di lui. Al momento del commiato lei afferma che si stabilirà a Praga per lavorare, che d'ora in poi Kafka potrà risparmiare l'affrancatura quando vorrà entrare in comunicazione con lei, segno evidente del carattere virtuale della comunicazione di Kafka con le donne. Per il resto, come si diceva, le sequenze con Anna spariscono del tutto, alla luce dell'intenzione di Soderbergh di eliminare per quanto possibile gli elementi biografici, anche se poi la breve scena citata e anche l'ambiguo rapporto di Kafka con Gabriela appaiono, nella sceneggiatura come nel film, testimoniano del rapporto complicato dello scrittore con l'universo femminile.

Ancora sulla biografia (e al tempo stesso sulla scrittura): la scena nella quale per la prima volta vediamo Kafka scrivere e la macchina da presa che lo riprende fa un carrellata all'indietro (la scena della lettera “inventata”), scorgiamo lo scrittore in una casa piccola e con un tetto mansardato che con tutta evidenza intende richiamare la casa della Alchimistengasse nella quale Kafka visse dal 1916 al 1917, quindi di nuovo un dettaglio biografico, aggiunto da Soderbergh, ma che, al pari di quelli di Dobbs, non risponde al vero in termini cronologici, visto che ci troviamo all'altezza dell'anno 1919.

Interessante è anche, nella medesima e pur, sul piano dei mezzi espressivi, diversa ottica adottata da Dobbs, è l'utilizzo del setting praghese, un altro degli elementi biografici a cui lo sceneggiatore, fin dalla prima didascalia si riferiva. Qui, ovviamente, avendo potuto e voluto girare in una Praga – appena appena uscita dal controllo dell'Unione Sovietica e non ancora trasformatasi in una capitale del turismo globale – Soderbergh fa ampio ricorso ai monumenti identitari della città, quali il Ponte Carlo sulla Moldava e soprattutto il castello, nonché gira la scena che prelude all'ingresso nel castello nel celeberrimo Cimitero Ebraico, ma al tempo stesso, nel cercare di concretizzare il cronotopo “Praga 1919” si permette una serie di libertà in relazione a tutto quel materiale che si è soliti definire profilmico. In una delle primissime sequenze, quella dell'inseguimento e dell'uccisione di Raban, vediamo durante, appunto, l'inseguimento, una serie di manifesti attaccati a un muro che sono la quintessenza dell'operazione postmoderna

compiuta da Soderbergh: dal manifesto di un cinema denominato Edison che a Praga all'epoca non c'era (ma era stato Thomas Alva Edison in persona ad aver portato il "Kinetoscopio" a Praga nel 1895), al manifesto di *Das Kabinett des Doktor Caligari* che all'epoca doveva ancora uscire, dal riferimento alla mostra di un sedicente Gruppo 1919, anch'esso mai esistito, al manifesto di un cabaret Lucerna che invece è esistito e che Kafka frequentava. Più avanti, quando Kafka mette mano alla rivista degli anarchici, un *close up* ci mostra che la rivista si chiama *Die Aktion* e ha lo stesso look della omonima rivista espressionista berlinese – talché, per citare un ultimo esempio, quando in una sequenza di poco successiva l'ispettore Grubach si gira fra le mani un disco marca Supraphon, la principale casa discografica ceca, fondata negli anni '30 e attiva in Cecoslovacchia per tutto il periodo della Guerra Fredda, lo spettatore attento non è indotto a pensare che si tratti di un *bloopoer* (come verrebbe da pensare in casi consimili), ma appunto che sia qualcosa di voluto. Insomma, siamo di nuovo nell'ambito del *pastiche* postmoderno (Ritzer 2011, 151), in perfetta linea con la sceneggiatura di Dobbs.

Anche sul piano dei prelievi testuali, oltre a quelli già segnalati nella parte precedente, Soderbergh, probabilmente di concerto con Dobbs, aggiunge un'ulteriore citazione dall'opera di Kafka, quando il protagonista sorprende il sordido Birgel nel gabinetto a guardare foto pornografiche (Soderbergh 2004, TC 53:08-53:12) come quelle nascoste nei codici dei giudici nel capitolo "Im leeren Sitzungssaal. Der Student. Die Kanzleien" di *Der Prozeß*.

Ma veniamo all'intertestualità esterna propriamente detta, ossia quella che attiene ai numerosi riferimenti cinematografici sia in termini di testi sia in termini di generi, a cui il regista ha deciso di richiamarsi. Come premessa: viene da pensare, peraltro, che la scelta principale di Soderbergh, ovvero quale stile adottare, gli sia in qualche misura stata suggerita già dal testo di Dobbs, dove troviamo la figura del dottore malvagio incontrato al Castello e interpretato da Ian Holm che risponde al nome di Murnau e dove la fabbrica da cui vengono prelevati soggetti sui quali compiere gli esperimenti volti a modificare e omologare il cervello degli individui si chiama Orlac, riferimento al celebre film di Robert Wiene del 1924 intitolato *Orlac's Hände*, un titolo che rappresenta al tempo stesso un evidente riferimento al personaggio del conte Orlok, il Nosferatu protagonista dell'omonimo film, guarda caso, di Friedrich Wilhelm Murnau.

Nella già citata intervista rilasciata a Michel Ciment e a Hubert Niogret pubblicata nel 1992 su *Positif* e poi ristampata in un volume uscito nel 2015, Soderbergh cita non meno di sette film che sono serviti da ispirazione; si tratta in ordine di apparizione di: *The Trial* (Orson Welles, 1962), *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), *M – Eine Stadt sucht eine Mörder* (Fritz Lang, 1931), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *The Third Man* (Carol Reed, 1949), *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), sei film in bianco e nero e uno a colori, *The Wizard of Oz*, a cui Soderbergh ha dichiarato di essersi voluto ispirare per le sequenze a colori con le quali il film si conclude.

Degli altri sei film citati, cinque presentano sul piano tematico evidenti analogie col film di Soderbergh (quanto all'appartenenza al genere e alla forma, invece: vedi sotto) e uno permette una brevissima riflessione su Kafka e il comico: un film su un manipolatore come il dottor Murnau (come in *Dr. Mabuse, der Spieler*), un film su una caccia all'uomo, quella con cui si apre il film (come in *M – Die Stadt sucht einen Mörder*), un film che tratta, fra le altre cose, di uno scienziato pazzo, come, di nuovo il dottor Murnau (paragonabile al personaggio di Rotwang in *Metropolis*), oltreché di un mondo spaccato in due – la città e il castello nel film di Soderbergh – la dimensione sotterranea e quella sopraelevata nel film di Lang; il film urbano e notturno in una città inquietante, tentacolare e vuota (Vienna in *The Third Man*, Praga in *Kafka*), incentrato sulla ricerca di una persona creduta morta e sparita: Harry Lime, notoriamente

interpretato da Orson Welles, nel film di Carol Reed, Eduard Raban, che invece è morto per davvero, vittima, di nuovo, di uno spregiudicato manipolatore e assassino come il dottor Murnau del film, mentre in *The Third Man* è Harry Lime (dichiarato morto) a provocare la morte di decine di persone, diluendo la penicillina e vendendola al mercato nero per arricchirsi, anche la colonna sonora di Cliff Martinez, incentrata su un motivo (anzi su un *Leitmotiv*) suonato con il cimbalom, che intende richiamarsi, per stessa ammissione di Soderbergh, al motivo, anzi al celeberrimo *Leitmotiv* con la cетra di Anton Karas nel film di Carol Reed. Quanto a *His Girl Friday*, come si diceva, è menzionato da Soderbergh in relazione alle (poche) sequenze comiche del film, soprattutto quelle che vedono protagonisti i due assistenti di Kafka, autentiche figure da *slapstick*, da leggersi, altresì, come unico richiamo a un genere fra quelli preferiti da Kafka, di cui ha scritto nella sua fondamentale monografia Hanns Zischler, la cui prima edizione uscirà tuttavia in tedesco nel 1996 e in lingua inglese sei anni dopo, nel 2002, e che dunque Soderbergh non poteva conoscere.

Se poi andiamo a leggere un po' di bibliografia sul film, il numero dei potenziali testi con cui il film di Soderbergh istituirebbe una relazione intertestuale risulterebbe pressoché infinito: da Federico Fellini (*8 ½*) a Michael Curtiz (*Casablanca*).

I testi esplicitamente indicati da Soderbergh nell'intervista di Ciment/Niogret sono – mi pare – tutti da ricondurre al cinema tedesco degli anni '20 e al film noir anglo-americano tipico degli anni '40 e '50 e di cui, Orson Welles è stato con non meno di tre film (*The Stranger* [1946], *The Lady from Shanghai* [1947] e *Touch of Evil* [1958]) un esponente di primissimo piano e che in un'epoca in cui per le ragioni più diverse il film noir scompare lentamente di scena, Welles riattualizza un'ultima volta grazie a *The Trial*, primo film "tratto" da Kafka capace, sul piano stilistico, di coniugare con l'autore praghesi la stagione del cinema espressionista e, appunto del film noir. E possiamo affermare che il film di Soderbergh è il secondo e, a oggi, l'ultimo.

Si diceva, poco sopra, di Jeffrey Adams, l'autore del più approfondito saggio sul film di Soderbergh; Adams espone, fra le molte assolutamente convincenti, tre tesi che non condivido: 1) che la parte finale del film, quella a colori, sia da interpretare come un sogno, tramite il rovesciamento di una prassi standard del cinema, in base alla quale, a fronte di un film a colori, le sequenze oniriche passerebbero al bianco e nero, qui per l'appunto avverrebbe il contrario (Ciment e Niogret 2015, 28), anche se poi la successiva, dettagliatissima, fantasiosa e a tratti divertente interpretazione della sequenza che vede protagonisti Kafka e il dottor Murnau, fornita da Adams, non sembra neanche lontanamente rispondere a una logica onirica (2011, 31); 2) che il testo di Dobbs e il film di Soderbergh siano, fra le altre cose, incentrati sulla crisi della "masculinity" (34) e su costellazioni edipiche che verrebbero esplicitate, nel film, soprattutto dal rapporto con l'ispettore Grubach, con Murnau, con i superiori di Kafka⁸ – si tratta di concetti che nell'accademia americana non mancano quasi mai; 3) la terza e ultima tesi che non mi convince ha strettamente a che fare con la questione dell'intertestualità. Ebbene, Adams sostiene che Soderbergh istituirebbe un rapporto sostanzialmente conflittuale fra le due tipologie di film a cui poco fa si faceva riferimento: il cinema espressionista, da un lato, e il film noir con a capo Orson Welles dall'altro. La tesi di Adams è: Soderbergh rifiuta il padre Welles (di nuovo costellazioni edipiche, o come direbbe Harold Bloom, "anxiety of influence") riconnettendosi piuttosto alla generazione precedente rispetto alla quale non sussiste evidentemente alcuna competizione ovvero necessità di presa di distanza. Questa la citazione:

⁸ Nel film non se ne vedono minimamente le tracce, ma nella sceneggiatura, seppur solo a livello di didascalie, ci sono alcuni riferimenti al carattere "paterno" di alcuni personaggi maschili (Dobbs 1991, 14, 17 e 78).

No doubt, Welles' approach to *The Trial* invents a rich lexicon for translating the Kafkaesque to the screen, but it also betrays the filmmaker's will to impose his style. For this reason, presumably, Soderbergh considers Welles to be an unsuitable model, exemplifying what Soderbergh calls 'visionary auteurism'. (2011, 28)

E poco dopo:

As a filmmaker Soderbergh revisits early cinematic traditions, especially classic film noir and German expressionism, not only to find a style most suitable for filming Kafka, but also to veer away from more immediate models (like Welles) by shifting 'authority' to an earlier ancestry. (29)

Una tesi, a mio avviso, piuttosto stravagante e peraltro del tutto priva di prove fattuali, oltreché per il fatto che finisce per negare proprio quegli innegabili elementi di continuità e di filiazione, per nulla antagonisti, sul piano della rappresentazione cinematografica fra cinema espressionista e film noir (in particolare proprio quello di Welles) su cui lo stesso Adams aveva peraltro insistito in un suo precedente saggio del 2002, dedicato per l'appunto a *The Trial* (141-42). Un aspetto certamente innegabile è quanto afferma Soderbergh, in merito alla non "filmabilità" dei testi kafkiani, di cui il film di Welles rappresenterebbe la palese dimostrazione: "His works are grounded more on ideas than on events, which does not really work for the screen. As fascinating as Orson Welles's *The Trial* is, it shows its limits" (Ciment e Niogret 2015, 27).

Entriamo dunque un po' più nello specifico degli aspetti squisitamente formali (e di genere o, come vedremo, di "mood") che denunciano il carattere citazionista del film di Soderbergh, sia, appunto, in relazione al cinema tedesco degli anni '20, sia in relazione al film noir. Mi terrò invece alla larga dalla categoria, a mio avviso, alquanto fumosa che passa sotto l'etichetta di "kafkaesque" o kafkiano, su cui esiste una bibliografia tanto sterminata quanto a mio avviso fondamentalmente impossibile da circoscrivere, di cui anche alcuni saggi assai convincenti fanno fatica a fare a meno, come quello di James Naremore (1978) su Orson Welles. I limiti di questa categoria sono dimostrati, oltre ogni dire, dalla monografia di Angelos Koutsourakis (2024), dove "kafkaesque" finisce per diventare un po' tutto.⁹

Il primo e più vistoso dato è quasi banale: il carattere citazionista e rétro di *Kafka*, che si richiama sia al cinema tedesco degli anni '20 che al film noir, è legato alla scelta di girare in bianco e nero. *Kafka* è l'unico film girato da Soderbergh in bianco e nero insieme, non a caso, a *The Good German*, altro film con tutta evidenza abbondantemente citazionista. All'altezza del 1991 si tratta di una scelta decisamente connotata; vi sono peraltro altri due celebri film oltremodo citazionisti (uno dei quali "ambientato" a Praga) usciti in quello stesso 1991, ovvero *Shadows and Fog* di Woody Allen e *Europa* di Lars von Trier che si richiamano, in larga misura, agli stessi modelli di Soderbergh.

Secondo elemento, derivato ovviamente dal primo: l'uso espressivo dell'ombra, evidente fin dalla primissima scena, quella dell'inseguimento e dell'uccisione di Raban, ma in tutte le scene notturne e in molte girate in ambienti chiusi Soderbergh e il suo direttore della fotografia Walt Lloyd fanno abbondante uso dell'ombra, a cui vanno aggiunte anche numerose scene stranianti e minacciose dove abbondano specchi, finestre che inquadrano il protagonista. Più in generale: è di chiara derivazione espressionista e noir l'uso degli effetti luce, anche se ormai

⁹ Angelos Koutsourakis articola la propria monografia, in modo assai discutibile sul piano metodologico, analizzando non meno di una ventina di film, scelti in base a degli Stichworte che danno il titolo ai 13 capitoli (all'interno di 4 parti) in cui il libro è suddiviso. Segnalo, giusto per dare un'idea, le 4 parti: 1) *Modernity's Objective Spirit*; 2) *Fascism and its Legacies*; 3) *Stalinist Terror*; 4) *Late Capitalist Contradictions*. Mi pare che il libro di Koutsourakis segnali in modo definitivo l'impraticabilità della categoria utilizzata.

appare chiaro che non esiste un'unica forma di illuminazione sia per il cinema espressionista (Eisner 1991, 45-64) che per il noir (Keating 2013, 267).

Terzo elemento: la predilezione per la dimensione verticale che non disdegna l'uso di *plongée*. Scrive Paul Schrader, celeberrimo sceneggiatore (fra gli altri, quattro film di Scorsese) ma anche regista (da *American Gigolo* a *Oh, Canada*), ma anche studioso di cinema, nel suo breve ma fondamentale saggio sul film noir: "As in German expressionism, oblique and vertical lines are preferred to horizontal. Obliquity adheres to the choreography of the city and is in direct opposition to the horizontal American tradition of Griffith and Ford" (Schrader 1972, 57).

Si può partire sempre da Schrader per introdurre il quarto elemento, ovvero la presenza di linee oblique: "Oblique lines tend to splinter a screen, making it restless and unstable. Light enters the dingy rooms of *film noir* in such odd shapes—jagged trapezoids, obtuse triangles, vertical slits—that one suspects the windows were cut out with a pen knife" (Schrader 1972, 57), anch'esse di chiara derivazione espressionista e che puntualmente ritroviamo anche in *The Trial* di Welles. Come lo è l'utilizzo di architetture "gotiche" derivate sia dall'espressionismo, sia dall'uso di edifici dal carattere minaccioso promosso di nuovo da *The Trial* (Wood 2002, 30). Pensiamo al quartier generale degli anarchici il cui stato fatiscente è illuminato da lucernari, ricorda la Gare d'Orsay, allora abbandonata, che Welles utilizzò per diverse inquadrature in *The Trial* ma anche all'inquietante presenza di stanze con fascicoli ammazzati (Woods 2014, 229).

Non riguarda stavolta il film noir, ma certamente il cinema tedesco muto degli anni '20, il quinto aspetto ossia la recitazione, in particolare la recitazione, in larga parte silenziosa e iper-espressiva, soprattutto per quanto riguarda gli occhi, di Jeremy Irons, talché il *recut*, operato da Soderbergh con *Mr. Kneff*, trasformato – a quanto si legge – in un film muto, appare oltremodo plausibile (Pulver 2024).

Un ulteriore aspetto è il ruolo della città come luogo di spaesamento e di minaccia, un'isotopia che ha inizio in certi, non molti ma per *Kafka* importanti, film del primo quinquennio weimariano, prosegue nel cosiddetto *Straßenfilm* della seconda fase, quella della "Nuova Ogettività", culmina, per quanto attiene al cinema tedesco con *M – die Stadt sucht einen Mörder* – per poi trasferirsi a Hollywood, dove molti migranti tedeschi danno di fatto inizio al film noir. Ma su questo la letteratura è davvero sterminata.

Conclusioni

Nel 1992, l'anno dopo l'uscita del film, il prolifico ed eterogeneo scrittore francese (romanzi, novelle, serie poliziesche, fumettista etc.) François Rivière (1949) pubblica, secondo una procedura molto diffusa negli anni '50, ma all'altezza degli anni '90 decisamente démodé una novellizzazione del film di Soderbergh, poi tradotta anche in tedesco nello stesso anno. Una coppia di cinefili londinesi, innamorati del cinema muto, segnatamente di quello praghese, parte alla volta della capitale boema sulle tracce di setting di celebri film. Qui i due incontrano Miroslav Galeen, presunto figlio del celeberrimo Henrik Galeen, regista della seconda versione di *Der Student von Prag* (1926) e di *Alraune* (1928), nonché sceneggiatore delle due versioni di *Der Golem* (1915, 1920), di *Nosferatu* e di *Das Wachfigurenkabinett*. I due vengono condotti in una specie di capannone abbandonato dove Galeen proietta loro il film di Soderbergh, un'operazione anche in questo caso postmoderna – il tutto con un abbondante ricorso a continue citazioni cinefile, al limite del *name dropping*, in linea – in qualche misura – con gli intenti sia di Dobbs che di Soderbergh. Strana operazione di fatto passata sotto silenzio, tenuto conto del successo oltremodo limitato del film di Soderbergh.

Un giorno poi, si spera, riusciremo a vedere *Mr. Kneff*...

Riferimenti bibliografici

- Adams, Jeffrey. 2011. “Soderbergh’s Kafka: In Retrospect”. *Post Script* vol. 31, no. 1: 26-40.
- . 2002. “Orson Welles’ *The Trial*: Film Noir and the Kafkaesque”. *College Literature* vol. 29, no. 3: 140-57.
- Anderson, Mark M. 1992. *Kafka’s Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford: Clarendon Press.
- Ciment, Michel, and Hubert Niogret. 2015 [1992]. “An Exploration of the Work *Kafka*”. In *Steven Soderbergh. Interviews. Revisited and Updated*, edited by Anthony Kaufman, 24-33. Jackson: University Press of Mississippi.
- Dobbs, Lem. 1991. *Kafka*. <<https://www.dailyscript.com/scripts/kafka.html>> (09/2025).
- Eisner, Lotte H. 1991 [1952]. *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'Espressionismo*, traduzione di Gian P. Brunetta. Roma: Editori Riuniti.
- Hoffmann, Torsten, und Doren Wohlleben (Hrsgg). 2020. *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Keating, Patrick. 2013. “Out of the Shadows. Noir Lighting and Hollywood Cinematography”. In *A Companion to Film Noir*, edited by Andrew Spicer and Helen Hanson, 265-83. Malden: Wiley Blackwell.
- Koutsourakis, Angelos. 2024. *Kafkaesque Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kreuzer, Stefanie. 2020. “Ein(e filmische) Autor(figur) auf der Schwelle. Steven Soderberghs KAFKA (F/USA 1991) zwischen Fiktionalität und Faktualität, Text- und Filmwelt, Film Noir und Science Fiction”. In *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*, herausgegeben von Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben, 129-50. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Naremore, James. 1978. *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University Press.
- Pasquariello, Nicholas. 2014. *An Interview with Steven Soderbergh on the Making of Kafka*. San Francisco: Port Bridge Books.
- Pulver, Andrew. 2024. “Alienation Effect: Why Film-Makers can’t get enough of Franz Kafka”. *The Guardian*. 16 October. <<https://www.theguardian.com/film/2024/oct/16/kafka-on-film-orson-welles-steven-soderbergh-lorenza-mazzetti>> (09/2025).
- Ritzer, Ivo. 2011. “Philosophical Reflections on Steven Soderbergh’s *Kafka*”. In *The Philosophy of Steven Soderbergh*, edited by R. Barton Palmer and Steven M. Sanders, 145-58. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Schrader, Paul. 1972. “Notes on Film Noir”. In *Film Noir Reader*, edited by Alan Silver and James Ursini, 53-63. New York: Limelight Edition.
- Wood, Jason. 2002. *Steven Soderbergh*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Woods, Michelle. 2014. *Kafka Translated. How Translators have Shaped our Reading of Kafka*. New York: Bloomsbury.
- Zischler, Hanns. 2017 [1996]. *Kafka geht ins Kino*. Berlin: Galiani.

Filmografia

- Allen, Woody. 1991. *Shadows and Fog*. Orion Pictures. (it. *Ombre e nebbia*).
- Cousteau, Jacques-Yves, et Louis Malle. 1956. *Le monde du silence*. FILMAD FSJ YC RANK. (it. *Il mondo del silenzio*).
- Breloer, Heinrich. 2001. *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*. ARTE-Bavaria Film-Bayerischer Rundfunk (BR).
- Fellini, Federico. 1963. *8½*. Cineriz-Francinex.
- Fleming, Victor. 1939. *The Wizard of Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer. (it. *Il mago di Oz*).
- Galeen, Henrik. 1926. *Der Student von Prag*. Sokal-Film GmbH.
- . 1928. *Alraune*. Ama-Film GmbH. (it. *La mandragora*).

- Galeen, Henrik, und Paul Wegener. 1915. *Der Golem*. Deutsche Bioscop GmbH. (it. *Il Golem*).
 Hawks, Howard. 1940. *His Girl Friday*. Columbia Pictures. (it. *La signora del venerdì*).
 Holland, Agnieszka. 2025. *Franz*. Marlene Film Production-Metro Films.
 Lang, Fritz. 1922. *Dr. Mabuse, der Spieler*. Uco-Film GmbH. (it. *Il dottor Mabuse*).
 —. 1927. *Metropolis*. Universum Film (UFA).
 —. 1931. *M. – Eine Stadt sucht einen Mörder*. Nero-Film. (it. *M – Il mostro di Düsseldorf*).
 Leni, Paul. 1924. *Das Wachsfigurenkabinett*. Neptun-Film AG. (it. *Il gabinetto delle figure di cera*).
 Losey, Joseph. 1976. *Monsieur Klein*. Lira Films-Adel Productions-Mondial Televisione Film. (it. *Mr. Klein*).
 Maas, Georg, und Judith Kaufmann. 2024. *Die Herrlichkeit des Lebens*. Tempest Film-Lotus Film. (it. *L'amore secondo Kafka*).
 Malle, Louis. 1958. *Ascenseur pour l'échafaud*. Nouvelles Éditions de Films (NEF). (it. *Ascensore per il patibolo*).
 Mangold, James. 2024. *A Complete Unknown*. Searchlight Pictures-Veritas Entertainment Group-White Water-Range Media Partners-The Picture Company-Turnpike Films.
 Murnau, Friedrich W. 1922. *Nosferatu – eine Sinfonie des Grauens*. Prana-Film G.m.b.H. (it. *Nosferatu il vampiro*).
 Reed, Carol. 1949. *The Third Man*. London Films. (it. *Il terzo uomo*).
 Roehler, Oskar. 2020. *Enfant terrible*. Bavaria Filmproduktion-X Filme Creative Pool.
 Schalko, David. 2024. *Kafka*. Superfilm. (serie – 6 puntate).
 Schrader, Maria. 2016. *Vor der Morgenröte*. X-Filme Creative Pool-Idéale Audience-Maha Productions-Dor Film.
 Schrader, Paul. 1980. *American Gigolo*. Paramount Pictures. (it. *American Gigolò*).
 —. 2024. *Oh, Canada*. Northern Lights Films-Carte Blanche-Exemplary Films Corporation-Getaway Entertainment-Left Home Prods-Lucky 13 Productions-One Two Twenty Entertainment-Ottocento Films-SIPUR-Vested Interest. (it. *Oh, Canada – I tradimenti*).
 Singer, Bryan, und Dexter Fletcher. 2018. *Bohemian Rhapsody*. 20th Century Fox-Regency Enterprises-GK Films-Queen Films.
 Soderbergh, Steven. 1989. *Sex, Lies and Videotape*. Outlaw Productions. (it. *Sesso, bugie e videotape*).
 —. 1991. *Kafka*. Baltimore Pictures-Pricel-Renn Productions. (it. *Delitti e segreti*).
 —. 1999. *The Limey*. Artisan Entertainment. (it. *L'inglese*).
 —. 2006. *The Good German*. Warner Bros. Pictures-Virtual Studios-Section Eight Productions. (it. *Intrigo a Berlino*).
 —. 2021. *Mr. Knell*. Baltimore Pictures-Pricel.
 Tarantino, Quentin. 1994. *Pulp Fiction*. Miramax Films-A Band Apart-Jersey Films.
 von Trier, Lars. 1991. *Europa*. Nordisk Film-Gérard Mital Productions-WMG Film.
 Wegener, Paul, und Carl Boese. 1920. *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Projektions-AG Union (PAGU). (it. *Il Golem – Come venne al mondo*).
 Welles, Orson. 1946. *The Stranger*. International Pictures. (it. *Lo straniero*).
 —. 1947. *The Lady from Shanghai*. Columbia Pictures. (it. *La signora di Shanghai*).
 —. 1958. *Touch of Evil*. Universal-International. (it. *L'infornale Quinlan*).
 —. 1962. *The Trial*. Astor Pictures Corporation. (it. *Il processo*).
 Wiene, Robert. 1920. *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Decla-Film-Gesellschaft. (it. *Il gabinetto del dottor Caligari*).
 —. 1924. *Orlac's Hände*. Pan-Film. (it. *Le mani dell'altro*).
 Wilder, Billy. 1944. *Double Indemnity*. Paramount Pictures. (it. *La fiamma del peccato*).



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

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

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

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

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

Benedetta Bronzini

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

Abstract

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

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

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. *Kafka geht ins Theater*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dein Franz. (Kafka 1999, 129)

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

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

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

2. *Der Gruftwächter*

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

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

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

⁶ Zlata ulicka 22, Prazsky hrad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DRAMA

Kleines Arbeitszimmer, hohes Fenster, davor ein kahler Baumwipfel.

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

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

Pause

Fürst sich vom Fenster abwendend: Nun?

Kammerherr: Ich kann es nicht empfehlen, Hoheit.

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

Fürst: Das ist auch meine Ansicht.

Kammerherr: Dann habe ich es nicht richtig verstanden.

Fürst: So scheint es.

Pause (*Ibidem*)

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

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

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

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

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

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

Pause

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

Pause (289)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusione. I tentativi di messa in scena

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

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

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



Citation: C. Mitidieri (2025) "Eine peripherie literarische Erscheinung": Franz Kafka nella DDR. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 53-63. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16886>.

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

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

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

"Eine peripherie literarische Erscheinung": Franz Kafka nella DDR

Carmen Mitidieri

Università degli Studi di Firenze (<carmen.mitidieri@unifi.it>)

Abstract

This article explores the reception and publication history of Franz Kafka's work in the German Democratic Republic, tracing the ideological, political, and editorial dynamics that shaped his marginal position in the East German literary canon. From early censorship and hesitant publication efforts to a late rediscovery driven by shifting cultural policies, Kafka's presence in the GDR remained fraught and ambivalent. Through archival sources and case studies, the analysis highlights how Kafka's work functioned both as a contested ideological object and a subcultural symbol for dissent and inner reflection in a tightly controlled literary system.

Keywords: Book Studies, Censorship, GDR Literature, Liblice, Sartre

1. Gespenster-Kafka

"Ein Gespenst geht um in Osteuropa – das Gespenst des tschechischen Schriftstellers deutscher Zunge Franz Kafka" (Raddatz 1964). Con un richiamo ironico al celebre attacco del *Manifest der kommunistischen Partei*, il critico letterario Fritz J. Raddatz, in un articolo apparso sulla *Süddeutsche Zeitung* nel maggio del 1964, portava l'attenzione sulla difficile ricezione dell'opera dello scrittore boemo nei paesi del blocco sovietico. L'interesse di Raddatz rifletteva un dibattito già in corso da alcuni anni. Poco tempo prima, infatti, la conferenza promossa a Liblice dall'Accademia Cecoslovacca delle Scienze in occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita di Kafka – evento poi considerato l'abbrivio di quel processo di democratizzazione che avrebbe condotto alla Primavera di Praga – aveva dato il via a un acceso dibattito internazionale. Previsto inizialmente come momento di riflessione e confronto sulla complessa eredità kafkiana, il convegno si trasformò ben presto in un'arena politica al cui centro emerse il tema dell'evoluzione dell'arte e della società socialista nell'era post-staliniana. L'impatto della conferenza

superò così di gran lunga le intenzioni iniziali degli organizzatori, rivelando le profonde fratture ideologiche e le contraddizioni latenti all'interno della critica marxista ufficiale.

Tuttavia, la questione dell'opportunità del recupero di Kafka nei paesi socialisti si era presentata con forza già prima degli eventi di Liblice. Un'occasione significativa si era verificata durante il Congresso Mondiale per la Pace e il Disarmo tenutosi a Mosca nel 1962, dove Jean-Paul Sartre, intervenendo sul ruolo della cultura nel contesto geopolitico della Guerra Fredda, denunciava la crescente tendenza alla militarizzazione della sfera culturale. Nel suo intervento, lo scrittore francese indicava Kafka come esempio emblematico di una duplice distorsione ideologica che, se sul fronte occidentale ritraeva gli eroi dei suoi romanzi quali vittime di meccanismi repressivi analoghi a quelli in uso nei regimi socialisti, sul fronte orientale tendeva a rifiutarlo proprio in virtù di questa supposta valenza politica. Sartre criticava la ricezione selettiva e strumentale di Kafka in entrambe le metà del continente, sostenendo invece la necessità di affrontarne l'opera nella sua complessità e ambiguità, al fine di restituirla un valore realmente universale, non condizionato dalle logiche della contrapposizione ideologica. In particolare, la critica marxista avrebbe dovuto finalmente aprirsi a un confronto diretto con l'autore, anziché continuare a ignorarlo sulla base dell'interpretazione anticomunista diffusa a Ovest, e riscoprirne in autonomia la produttività ermeneutica. Rivolgendosi alla platea di Mosca, Sartre osservava:

Mais qu'ont fait nos critiques? Ils ont piégé ses livres dans l'espoir qu'ils éclateraient dans les mains du public soviétique. Ils ont commencé par déclarer que la bureaucratie était un défaut nécessaire du socialisme – comme si ce vice n'était pas inherent à toutes les sociétés industrielles – après quoi ils ont fait de Kafka le dénonciateur des bureaucrates. Il n'y a plus, après cela, qu'à l'envoyer, si l'on peut dire, chez les Russes, en espérant que chaque lecteur reconnaîtra son pays dans l'univers du *Procès*. Cela ne serait rien si cette aggression prémeditée ne provoquait, en U.R.S.S., un réflexe de défense qui, lui aussi, bien que parfaitement compréhensible, est un réflexe de guerre: puisque ces livres nous insultent, dit-on en Union soviétique, nous n'avons nul besoin de les traduire. Le résultat: il y a près d'un demi-siècle que Kafka écrivait *Le Procès* et le public de ce grand pays, à l'avant-garde du progrès social, scientifique et technique, ignore souvent jusqu'à son nom. Cet auteur subit un double dommage: à l'Ouest il est faussé, tordu; à l'Est on le passe sous silence. Mais, inversement, nous souffrons, nous, partout, du tort que nous lui faisons: nous le déformons à l'Ouest et à l'Est par nos passions partisanes et nous ne bénéficiions nulle part de sa vraie universalité, c'est-à-dire de la valeur qu'il prendrait pour chacun si on le laissait vieillir dans les esprits et les coeurs en toute liberté et, comme dit Marx à un tout autre propos, *sans addition étrangère*. (Sartre 1965 [1962], 326)

Con amara lucidità, Sartre denunciava dunque come Kafka fosse divenuto, suo malgrado, un campo di battaglia ideologico in cui la sua opera, deformata a Ovest e messa a tacere a Est, veniva mistificata da entrambe le parti.

Se un simile atteggiamento di diffidenza accomunava in diversa misura tutti i paesi del patto di Varsavia, nella DDR la situazione raggiungeva livelli parossistici. Grande scalpore destava in particolare il fatto che, a dispetto di due monografie dedicate a Kafka, all'altezza dei primi anni Sessanta nessuno dei suoi testi fosse ancora stato pubblicato. Mentre nell'arco di un anno, tra il 1961 e il 1962, la casa editrice Rütten&Loening aveva dato alle stampe due tesi di dottorato – *Franz Kafka. Werk und Entwurf* e *Kafka. Weltbild und Roman* – rispettivamente di Helmut Richter e Klaus Hermsdorf,¹ le uniche edizioni disponibili risalivano al periodo precedente alla guerra ed erano di difficile reperibilità.² In quanto emblema della cosiddetta

¹ Con la curatela degli *Amtliche Schriften* a metà degli anni Ottanta, Hermsdorf sarà l'unico studioso della DDR ad acquisire riconoscimento internazionale nella *Kafka-Forschung*.

² È d'altra parte assai probabile che, in linea con quanto accadeva nello stesso periodo in Russia – dove il nome di Kafka era noto ben prima che venisse pubblicato il *Prozess* nel 1965 –, l'opera dello scrittore trovasse una qualche

Dekadenzliteratur, l'opera di Kafka – al pari di quella di Proust e Joyce – era di fatto sottoposta a un implicito voto di pubblicazione che, almeno secondo la narrazione ufficiale della SED, derivava non tanto dal potenziale eversivo della prosa, quanto dalla mancanza di utilità della stessa nel contesto della rivoluzione, anche culturale, apportata dal socialismo. Nelle parole di Johannes R. Becher, Ministro della Cultura dal 1954 al 1958, si trattava infatti “nicht um Verbote, sondern darum, daß in der gesellschaftlichen Veränderung, die wir erreicht haben, gewisse Schriftsteller fremdartig und geradezu provokativ unnütz wirken” (1972, 550).

All'interno di un discorso culturale dominato dall'estetica realista di György Lukács, il quale individuava il fine ultimo dell'opera d'arte nella rappresentazione della totalità sociale,³ una delle prime voci a levarsi contro la vecchia opposizione lukácksiana tra Thomas Mann e Franz Kafka era stata quella di Hans Mayer. Lo studioso, all'epoca ordinario all'Università di Lipsia, già nel 1956 metteva in discussione il rigido canone letterario imposto dalla dirigenza socialista, sostenendo la necessità fondativa di una apertura verso la *Moderne*. Interrogandosi sullo stato di salute della giovane produzione orientale, egli ribadiva il valore del confronto con la modernità letteraria europea come condizione imprescindibile per lo sviluppo della letteratura socialista:

Will man also bei uns etwas ändern, so muss die Auseinandersetzung mit der modernen Kunst und Literatur in weitestem Umfang endlich einmal beginnen. Es muss aufhören, dass Kafka bei uns ein Geheimtip [sic] bleibt, und dass das Interesse für Faulkner oder Thornton Wilder mit illegalem Betrieb gleichgesetzt wird [...]. Will man immer noch so tun, als habe Franz Kafka nie gelebt, als sei der *Ulysses* von James Joyce nie geschrieben worden, als sei das sogenannte epische ‘Theater’ bloß ein Hirngespinst des im Übrigen recht achtbaren Bertolt Brecht? (Mayer 1977, 71)

Registrato come intervento radiofonico, il discorso fu soggetto a censura e non venne mai mandato in onda; tuttavia, a causa di una svista editoriale, esso riuscì comunque a trovare pubblicazione sul settimanale *Sonntag*. Sebbene a metà anni degli anni Cinquanta Mayer godesse di grande prestigio negli ambienti culturali della DDR, in seguito ai crescenti dissensi con la dirigenza socialista – che mal sopportava la sua eterodossia ideologica –, e al conseguente trasferimento a Ovest nel 1963, la sua presa di posizione in favore di Kafka venne a costituire un ulteriore motivo per lo scetticismo da parte delle autorità politiche nei confronti dello scrittore. Una prova, infine, del clima di tensione e della totale chiusura verso l'opera di Kafka è rappresentata dal caso di Peter Huchel, che, ancora nel 1962, curò per *Sinn und Form* un numero destinato a suscitare controversie tali da portare al suo licenziamento in tronco dalla redazione della rivista. Accanto a testi di Ilse Aichinger, Günter Eich, Isaak Babel e Paul Celan, il doppio numero 5/6 conteneva infatti un attacco di Louis Aragon contro il realismo socialista, il discorso moscovita di Sartre in una traduzione di Stephan Hermlin e, non da ultimo, uno scritto di Ernst Fischer su Kafka e l'alienazione.

Fino alla caduta del Muro, la storia della ricezione di Kafka nei paesi socialisti è rimasta un ambito pressoché ignorato dalla critica occidentale, interessata ad altri aspetti e costellazioni tematiche. Negli ultimi decenni, invece, l'interesse per la *Wirkungsgeschichte* kafkiana si è spostato a Est, favorendo la produzione di studi di ampio raggio di cui offre testimonianza, tra gli

circolazione sotto forma di *samizdat* (“auto-edizione”). Tuttavia, per quanto l'ipotesi sia plausibile, risulta difficile stabilire con esattezza l'entità del fenomeno in virtù delle modalità stesse della diffusione clandestina.

³ Nella teoria lukácksiana, lo scopo dell'arte consiste in un rispecchiamento del reale tale per cui “dieses Stück Leben in sich und aus sich heraus verständlich, nacherlebbbar werde, dass es als eine Totalität des Lebens erscheine” (Lukács 1977, 77).

altri, il recente volume curato da Francesca Goll (2024). Quest'ultimo offre, attraverso lavori sulla ricezione di Kafka in autori come Franz Fühmann, Heiner Müller o Katja Lange-Müller, o ancora sulla sua presenza nel dibattito culturale sovietico, una panoramica generale del fenomeno Kafka a Est. Come si vedrà più avanti, la novità del presente contributo rispetto agli studi esistenti consiste innanzitutto nell'analisi del materiale d'archivio relativo alla prima edizione dei testi di Kafka nella DDR, la cui lunga e intricata storia di pubblicazione viene ripercorsa e approfondita nel corso del terzo paragrafo.⁴

2. Liblice 1963

Il 27 e il 28 maggio 1963 si svolse a Liblice, nei pressi di Praga, una conferenza destinata a segnare in maniera profonda tanto la storia della ricezione kafkiana nell'Europa orientale quanto i successivi sviluppi della critica marxista. Organizzata dai germanisti cecoslovacchi Eduard Goldstücker e Paul Reimann, la due giorni si poneva il duplice obiettivo di riabilitare Kafka in seno alla cultura socialista e di declinare, per la prima volta in modo sistematico a Est, il concetto di *Entfremdung*, fino ad allora applicato soltanto all'Occidente capitalistico. Grazie alla partecipazione di studiosi provenienti dai diversi paesi dell'area sovietica, ma anche dalla Francia (Roger Garaudy) e dall'Austria (Ernst Fischer), il convegno si costituì come il primo, grande dibattito internazionale su uno degli assi portanti del materialismo dialettico, ossia la questione del realismo nell'arte. La figura di Kafka, pur essendo la ragione formale dell'incontro, finì presto per assumere contorni sfumati e diventare il pretesto per una discussione più ampia che, in ultima istanza, problematizzava la persistenza dell'alienazione all'interno delle società riformate dal socialismo e la capacità dell'arte di interpretarla criticamente. L'andamento del dibattito rivelò l'esistenza di tensioni interne e forti contrasti che si polarizzarono attorno alle opposte posizioni rappresentate dai critici di Praga, promotori di un'apertura teorica e metodologica, e da quelli di Berlino Est, fautori di una linea più ortodossa e rigida.

Nell'area dei moderati si colloca l'intervento inaugurale di Goldstücker, che sottolinea da principio il ritardo della critica marxista nel confrontarsi con una delle massime voci della letteratura del Novecento. L'origine di una simile riluttanza risiede, a suo avviso, nella degenerazione della vita politica con la sua tendenza a concepire il mondo in termini duali e semplicistici – progresso e reazione, decadenza e sviluppo – nonché nella mancanza di fiducia nella forza intrinseca dell'idea socialista. Tali rigidità interpretative, ereditate in parte dallo stalinismo, avevano finito per produrre un ambiente culturale chiuso, impermeabile alle complessità dell'esperienza estetica moderna espressa nell'opera di Kafka. Prendendo le mosse da considerazioni generali, Goldstücker procede quindi ad analizzare *Der Heizer* alla luce dei rapporti di Kafka con la classe operaia, rintracciando nel racconto una critica penetrante delle debolezze del movimento socialista della sua epoca, dalla nebulosità delle idee alla mancanza di combattività. Nessuna altra opera scritta prima della Grande Guerra, afferma, mostrerebbe una solidarietà tanto profonda con la causa proletaria e le sue rivendicazioni. Lo studioso sostiene inoltre la necessità di un ripensamento delle coordinate metodologiche della critica marxista – con un'apertura verso la psicanalisi – e condanna l'abuso del termine *Dekadenz*, adottato sistematicamente come scudo contro ogni forma d'arte eterogenea rispetto ai modi e a fini del socialismo.

⁴ I documenti originali relativi al procedimento della *Druckgenehmigung* sono conservati presso il Bundesarchiv e, in quanto parte del fondo digitalizzato dell'archivio, consultabili online al sito <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/dr1_druck/index.htm> (09/2025).

In tal senso, il suo contributo si pone in dialogo con l'intervento battagliero di Roger Garaudy, il quale, già dalle battute iniziali – “es gibt keine Kunst, die nicht realistisch wäre” (1966, 199) –, si presenta come un tentativo di scardinare ed estendere la definizione di realismo alla luce del sentire moderno, riconoscendo il carattere dinamico, plurale e storicamente situato dell'arte.

Die Definition des Realismus kann nur auf Grund von Werken und keinesfalls vor ihnen entstehen. [...] Aus den Werken von Stendhal und Balzac, von Courbet und Repin, von Tolstoi und Martin du Gard, von Gorki und Majakowski können wir die Kriterien des großen Realismus ableiten. Was aber, wenn die Werke von Saint-John Perse, Kafka oder Picasso diesen Kriterien nicht entsprechen? Was ist dann zu tun? Sollen wir sie aus dem Realismus, das ist aus der Kunst ausschließen? Sollten wir nicht vielmehr die Definition des Realismus erweitern? [...] Ein Kunstwerk ist zu jeder Zeit von der Arbeit und dem Mythos abhängig. Arbeit bedeutet die wirkliche Macht, Technik, Wissen, Disziplin, gesellschaftliche Struktur, kurz alles, was bereits getan ist oder gerade getan wird. Mythos bedeutet das konkrete und persönlich getönte Bewusstsein dessen, was in den bisher noch unbewältigten Gebieten der Natur und der Gesellschaft getan werden muss. [...] Die den Menschen einbeziehende Realität ist nicht nur all das, was sie ist, sondern auch das, was ihr noch fehlt, wozu sie noch werden muss, das, was aus den Träumen einzelner und den Mythen von Nationen erst herausgärt. (200-3)

La posizione innovativa di Garaudy rappresenta dunque un tentativo di ridefinire l'arte in un senso dialettico che tenga insieme il dato e il possibile, il reale e l'utopico. Egli propone una lettura del realismo che include l'elemento mitico-onirico, contestando la riduzione dell'arte a semplice specchio della realtà sociale immediata.

A fronte di una simile apertura al confronto e al dialogo, la delegazione della DDR – costituita da Klaus Hermsdorf, Helmut Richter, Ernst Schumacher, Werner Mittenzwei e Kurt Krolop –,⁵ si assesta su posizioni più conservatrici, fornendo risposte negative a entrambi gli interrogativi emersi durante il dibattito: da un lato, la questione dell'alienazione residua nelle società socialiste; dall'altro, la compatibilità dell'opera kafkiana con l'estetica marxista.

Per quanto concerne il tema dell'alienazione, esemplificativo è l'atteggiamento di Mittenzwei, il quale, mettendo a confronto Kafka con Brecht, predilige il secondo in virtù della sua capacità di cogliere nelle cause della reificazione stessa la possibilità di un suo superamento. Senza discostarsi troppo dall'interpretazione tradizionale, Mittenzwei riconosce a Kafka il merito di aver descritto l'annientamento dell'uomo a opera dell'alienazione capitalista. Tuttavia, al contrario di Brecht, egli non ha saputo individuare i complessi di cause sociali che ne sono all'origine, finendo, perciò, per presentare l'umanità come vittima e non come artefice del proprio destino. Il riparo nell'interiorità soggettiva costituisce dunque il vero limite della prosa kafkiana, che, rifuggendo dal reale, non perviene ad alcuna prospettiva di liberazione concreta. Di conseguenza, all'interno di una società nuova e, come quella socialista, caratterizzata dal superamento in atto dell'alienazione attraverso la trasformazione delle strutture e dei rapporti di produzione, “wird es auch möglich, Liebe und Zuneigung zu Franz Kafkas unsterblichem Werk mit der Tatsache zu verbinden, dass in seiner Dichtung kein Vorbild für unsere Bemühungen zu suchen ist” (Mittenzwei 1966, 129).

Ancora più significativo risulta poi l'intervento di Schumacher, il quale, rovesciando i termini con cui la critica marxista era solita giudicare Kafka, arriva a sostenere che la sua sia

⁵ A questi nomi va aggiunto quello di Anna Seghers, all'epoca presidente dello *Schriftstellerverband*, la quale, tuttavia, pur partecipando al convegno, non si espresse in merito alle questioni affrontate né presentò alcun intervento. Solo in seguito ritornò sugli eventi di maggio: prima in una lettera a Lukács, in cui si proclamava apertamente a favore di Kafka, e poi, nel 1973, nel racconto *Die Reisebeggnung*.

un'arte troppo pura per svolgere alcuna funzione morale, che il suo simbolismo non fornisca conoscenze utili alla concreta azione politica e, pertanto, solo una volta attuata in tutti i campi la rivoluzione socialista, sarà possibile apprezzare la prospettiva straniante e deformante da cui egli mostra il mondo. Il paragone con Brecht serve, in questo caso, a definire il procedimento estetico kafkiano come una “doppelte Verfremdung” (Schumacher 1966, 247) che produce una costruzione simbolica e immediata dell'universale a prescindere dal riferimento accidentale. Tale costruzione, pur formalmente affascinante, si rivela tuttavia inadeguata a fornire strumenti pratici di lettura del reale e di intervento su di esso.

Diese “doppelte” Verfremdung der Wirklichkeit im Sinnbild, nicht im Abbild der Wirklichkeit macht es aber eben auch den Lesern schwierig, den geschichtlich relevanten, den Sinn “für sich” zu erschließen, denen selber die Aufschlüsselung des “Geheimnisses” noch nicht gelungen ist. Die parabolische Verallgemeinerung steht einer Bewusstwerdung, einer “Nutzanwendung” des Gelesenen für das eigene Weltverständnis im Wege. (1966, 249)

Nella concezione di Schumacher, i lettori della DDR hanno, cioè, problemi troppo concreti per dilettarsi con il gioco dei simboli e delle allegorie kafkiane. Dunque, sebbene lo scrittore sia – proprio grazie alla sua capacità di astrarre e condensare il reale – un grande artista, il fine della costruzione del socialismo impone di rimandare a un futuro indeterminato il confronto con la sua opera. L'idea del valore pedagogico della letteratura, un punto cardine nel discorso culturale della DDR, fornisce qui una piena legittimazione teorica tanto all'ostracismo attuato dalla dirigenza politica quanto all'assenza dei testi di Kafka dal mercato editoriale.

Lo scontro tra la germanistica cecoslovacca e quella tedesco-orientale provocò una lunga eco mediatica, non solo a Est, ma anche sulla stampa comunista occidentale, che amplificò la portata dell'evento e ne trasformò il significato. A giugno dello stesso anno uscì sulle *Lettres Françaises*, la rivista fondata da Louis Aragon durante l'occupazione nazista, un reportage della conferenza commentato da Garaudy e, un mese più tardi, un resoconto di Fischer sul *Tagebuch* viennese. Questi contributi, provenienti da aree culturali ideologicamente affini ma geograficamente esterne al blocco sovietico, contribuirono a rafforzare la risonanza internazionale dell'incontro, mostrando come la questione kafkiana non fosse soltanto un affare interno, bensì una cartina di tornasole delle contraddizioni più profonde tra ortodossia e revisione all'interno del marxismo europeo.

A questo punto si inserì nella discussione Alfred Kurella, figura centrale nell'apparato culturale della DDR – già dal 1957 a capo della Commissione Culturale del *Politbüro* della SED –, che pubblicò sul *Sonntag* un articolo fortemente polemico in cui ribadiva con fermezza la posizione espressa dai delegati della DDR a Liblice. Il suo intervento, lungi dal placare il dibattito, finì per infuocare ulteriormente gli animi, irrigidendo lo scontro su un piano ideologico. Richiamandosi esplicitamente all'articolo di Garaudy, Kurella riassunse il proprio dissenso in tre questioni centrali:

Mit der in den *Lettres Françaises* vorgetragenen Einschätzung des Prager Kafka-Kolloquiums sind eigentlich drei Fragen aufgeworfen: einmal, ob [...] einzelne Erscheinungen des Spätkapitalismus, wie etwa der Hitlerfaschismus, auf die “Entfremdung” zurückgeführt werden können; zum anderen, ob es während des Aufbaus des Sozialismus neue “Entfremdungen” gibt und ob der Personenkult um Stalin unter dem Begriff der “Entfremdung” verstanden werden kann; und schließlich, ob die Weltanschauung der Werke Kafkas [...] zum Kampf gegen die feindlichen Mächte der untergehenden alten Welt zu mobilisieren [...] vermag. Wir sind geneigt, alle drei Fragen negativ zu beantworten. (1963, 10)

L'intervento di Kurella, tanto perentorio quanto ideologicamente rigido, equivaleva a una vera e propria dichiarazione d'intenti politica, volta a marcare i confini tra ciò che poteva essere discusso e ciò che, invece, rimaneva escluso dal dibattito culturale. Il primo a replicare fu Hojok, segretario della Svat československých spisovatelů (Associazione degli Scrittori della Repubblica Ceca), seguito da Goldstücke e dallo stesso Garaudy, che intervennero sulla *Literarni Noviny* di Praga. A novembre, la pubblicazione su *Il Contemporaneo* degli articoli di Garaudy, Fischer e Kurella diede il via a uno scambio privato tra quest'ultimo e Carlo Salinari, direttore della rivista e figura chiave della sinistra culturale italiana.⁶ Ancora a dicembre, l'intervento di Jean-Paul Sartre con un'intervista per *L'Unità* e un doppio articolo sulla *Österreichischen Volksstimme* e sulle *Lettres Françaises* contribuì ad accrescere ulteriormente l'interesse internazionale attorno al caso Kafka. Lo strascico del dibattito proseguì a lungo, divenendo occasione per ridefinire i rapporti tra estetica, ideologia e impegno. Nella DDR, però, parole di Kurella misero in qualche modo fine alla discussione, segnando un confine invalicabile tra la cultura ufficiale della DDR e le posizioni aperturiste emerse a Liblice. Per anni non si sarebbe parlato più di Kafka e il concetto di *Entfremdung*, se applicato alla realtà del socialismo, sarebbe rimasto un tabù.

3. Una questione periferica: la prima edizione di Kafka nella DDR

Alla luce di quanto osservato finora, una certa sorpresa desta il fatto che le prime manifestazioni di un interesse editoriale verso l'opera di Kafka – concretizzatosi solo nel 1965 – risalgano al 1956.

Nel maggio di quell'anno, infatti, i tipi di Fischer stipularono con Aufbau un contratto di licenza che prevedeva l'edizione di un'antologia di racconti in 10.000 copie (Langermann 2000, 178). Tuttavia, l'arresto a dicembre di Walter Janka, all'epoca direttore della casa editrice del *Kulturbund*,⁷ interruppe bruscamente il progetto, che non fu mai ultimato. L'anno successivo, il Verlag der Nation pianificò un'edizione tascabile di *Amerika* in 50.000 copie, bloccata poi dalla commissione ideologica della SED in quanto esempio di “mangelnden Parteilichkeit in der Verlagsarbeit” (*ibidem*). Passarono cinque anni senza che il nome di Kafka fosse menzionato nei tavoli di lavoro; poi, nel 1961, dopo la fusione di Aufbau con Rütten&Loening – che aveva già pubblicato le monografie di Hermsdorf e Richter –, l'idea di un'edizione tornò a farsi strada. Hermsdorf venne incaricato della curatela e, nel marzo 1962, il dipartimento *Literatur und Buchwesen*⁸ approvò un'edizione in due volumi comprensiva di *Amerika* e una selezione di racconti, con la riserva che: “da es sich bei Kafka um eine für uns peripherie literarische Erscheinung handelt, sollte die Auflage nicht die Auflagenhöhe von 5000 Exemplaren überschreiten und vorläufig einmalig sein” (BArch DR, 1/5009, 179).

Gli eventi di quei mesi – il disarmo della cultura invocato da Sartre, il susseguente caso Huchel – e le polemiche che suscitarono tra gli intellettuali, sempre più insoddisfatti della politica editoriale della DDR, spinsero le autorità ad agire tempestivamente per risolvere la questione. Bruno Haid, all'epoca a capo del dipartimento, decise di ridurre la pubblicazione a un solo volume antologico che mostrasse la tipicità e i limiti dell'opera kafkiana, rendendo

⁶ Negli anni Quaranta Salinari fu membro attivo della Resistenza romana, capo di una delle due reti centrali dei Gruppi di Azioni Patriottica (GAP), nonché uno degli organizzatori dell'attentato di via Rasella.

⁷ Arrestato e processato per cospirazione controrivoluzionaria in quanto membro del gruppo Harich, Janka venne condannato a cinque anni di carcere poi ridotti per amnistia nel 1960.

⁸ La futura Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, la ripartizione ministeriale deputata, oltre che alla gestione finanziaria di case editrici e librerie, alle attività di controllo e di censura.

“die Förderungen nach weiteren Veröffentlichungen unmöglich” (162). Nell’aggiornare Haid sullo stato di avanzamento del progetto – fuori *Amerika*, dentro *Der Prozess* – la capoufficio Koziak sollevò dubbi circa l’adozione di soluzioni estemporanee, auspicando una riflessione organica sulla letteratura della *Moderne* e il suo rapporto con il socialismo:

Allerdings müssen wir bei dieser Gelegenheit noch einmal darauf hinweisen, dass mit dieser Kafka-Publikation das Problem der Herausgabe solcher Literatur (Period etwa 1890-1930) im Grundsätzlichen keinesfalls geklärt ist. [...] Die Frage, ob wir uns weiterhin von Autor zu Autor, von Buch zu Buch regelrecht treiben lassen oder ob es nicht politisch richtiger wäre [...] eine Konzeption oder ein Herausgabeprogramm für die nächsten Jahre zu erarbeiten, bleibt nach wie vor offen. [...] Entscheidend ist die Frage, wie soll die Kulturpolitik unserer Partei und unseres Staates im Hinblick auf diese Literatur angewendet und verwirklicht werden. Ein allgemeiner Hinweis auf den Klassenstandpunkt, so richtig er ist, hilft uns noch nicht viel weiter, wenn er sich nicht konkretisieren lässt. (160-61)

Se a dicembre 1962 la decisione sembrava ormai definitiva, a marzo dell’anno successivo l’amministrazione ci ripensò: “da Kafka von einer Reihe von Schriftstellern und Künstlern zu einer Art Fahne erhoben wurde” (158) si decise di rimandare la pubblicazione a data da destinarsi. Tuttavia, la conferenza di Liblice un mese più tardi e il biasimo causato dall’atteggiamento di chiusura della delegazione tedesca costrinsero i funzionari ministeriali a riconsiderare le proprie posizioni. In retrospettiva, essi ammisero infatti di aver compiuto un errore: “Es wäre zweifellos richtiger gewesen, Kafka schon vor zwei Jahren – zumindest als bei uns Bücher über sein Werk erschienen – herauszugeben” (Lokatis 1997, 219).

Ripresero così, nel gennaio 1964, le trattative con Fischer per l’acquisizione dei diritti, che si rivelano però più complesse del previsto. Alle richieste dell’editore occidentale di adottare la postfazione al *Prozess* di Max Brod e di aumentare il prezzo di vendita si oppose in prima persona Alexander Abusch, ex ministro della cultura e allora presidente del Ministerrat für Kultur und Erziehung, rivendicando l’autonomia della critica marxista e affermando che “wir uns von niemand verbieten lassen, bei dem Neuerscheinen von Werken Kafkas in unserer Republik Nachworte durch unsere eigenen Literaturwissenschaftler schreiben zu lassen” (BArch, DR 1/5009, 154). Sull’onda del dibattito suscitato da Liblice si decise di includere anche *Das Schloss*, giustificandone la presenza con l’interpretazione di Goldstücke, che alla conferenza aveva presentato il protagonista del romanzo come l’unico eroe kafkiano capace di opporsi al proprio destino: “Im Gegensatz zu fast allen Werken Kafkas tritt im ‘Schloss’ ein aktiver Held auf, der um seine Anerkennung kämpft, der sich dagegen wehrt, Spielball eines übermächtigen, unerkannten Schicksals zu sein” (149).

Trovato un accordo sul contenuto, restava da stabilire la tiratura. La proposta di Klaus Gysi, allora direttore di Aufbau,⁹ di scaglionare in due tempi l’uscita del libro, includendo così anche *Amerika* e aumentando il numero di copie per evitare polemiche scatenate da un eventuale sold-out, fu accolta negativamente da Haid, che rimase inflessibile: un solo volume, 5.000 copie, nessuna ristampa. La raccolta uscì in autunno, accompagnata dalla prefazione di Brod e da una postfazione di Hermsdorf, nonostante quest’ultima, secondo la *Sektorleiterin* Koziak, non evidenziasse a dovere i limiti ideologici dell’opera di Kafka. Si contestava sia l’interpretazione di alcuni passaggi – “z.B. ‘Der Prozess’, besonders die Darstellung der Funktion des Gerichtes und die Frage der ‘Schuld’ des Helden” (123) – sia l’assenza di una riflessione critica sugli elementi formali della scrittura kafkiana. Pur non aderendo alle letture più dogmatiche della critica marxista, il commento di Hermsdorf fu approvato e inserito nel volume.

⁹ Gysi diresse la casa editrice dall’anno dell’arresto di Janka fino al 1966, quando divenne ministro della cultura.

Dopo nove anni di tentativi e rinvii, nel 1965 i testi di Kafka iniziarono finalmente a circolare, sebbene in maniera molto limitata, sul suolo della DDR. Questo passo non rappresentò tuttavia un momento di reale apertura verso l'autore, né un ripensamento del canone e dei suoi meccanismi di selezione, ma piuttosto un'operazione calcolata per porre fine alle polemiche internazionali e al dissenso interno. Come sottolineò lo stesso Gysi nel suo commento all'edizione: “wenn jetzt der Aufbau-Verlag den Kafka bringt, dann ändert das natürlich nichts an unserer kritischen Einschätzung von Kafka und ändert auch nichts daran, daß wir ihn vielleicht als einen interessanten Impuls empfinden, aber nicht als unsere Linie oder Tradition” (Langermann 2000, 182). La circolazione di Kafka nella DDR sarebbe destinata a rimanere a lungo un fenomeno sotterraneo e una *peripherie Erscheinung*.

4. “Subkultur für Eingeweihte”

Una riscoperta di Kafka, seguita da un vero e proprio boom editoriale, si sarebbe registrata solo a partire dalla fine degli anni Settanta, quando, in concomitanza con il centenario della nascita dello scrittore, apparvero una dopo l'altra edizioni dei racconti, dei romanzi e raccolte antologiche come le *Erzählungen* per Reclam, nel 1978, e *Die Verwandlung und andere Tiergeschichten* edito dal Buchverlag der Morgen nel 1984. In particolare, nel 1983 uscì per i tipi di Aufbau la prima edizione completa dell'opera, in due volumi, con una introduzione di Klaus Hermsdorf, mentre nel 1987 apparvero *Der Prozess* per Reclam e *Das Schloß* per Volk und Welt. Lettere e diari non furono mai pubblicati, né vide mai la luce alcuna biografia dell'autore. Tuttavia, se fino agli anni Settanta Kafka era rimasto pressoché sconosciuto al pubblico orientale – le due edizioni del 1965 e 1967 avevano avuto in totale una tiratura di 15.000 copie –, nell'ultimo decennio di vita della DDR si verificò un'esplosione di pubblicazioni che immise sul mercato oltre 550.000 esemplari di testi, editi da nove differenti editori (Behn 1994, 328).

Tra le ragioni dell'inaspettato interesse nei confronti dell'opera di Kafka, una va rintracciata nel mutato clima politico che fece seguito, nel 1971, all'ascesa al potere di Erich Honecker. L'ex-presidente della FDJ,¹⁰ al suo arrivo nella stanza dei bottoni, inaugurò un corso politico improntato ad una liberalizzazione socioeconomica che, almeno nelle premesse, sembrava concedere spazi di apertura anche in campo artistico. Celebri restano le parole pronunciate durante l'ottavo congresso della SED, che segnò l'abbandono del Nuovo Sistema Economico di Ulbricht e un avvicinamento al modello occidentale: “Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es [...] auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils” (Honecker 1971, 3). Seppur illusoria e di breve durata, destinata a infrangersi bruscamente contro gli eventi del 1976,¹¹ la nuova stagione nel segno della *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweisen* costituì

¹⁰ L'acronimo sta per *Freie Deutsche Jugend*, l'organizzazione giovanile del partito socialista, che inquadrava i giovani tra i 14 e i 25 anni.

¹¹ Il 13 novembre 1976 il cantautore orientale Wolf Biermann si esibì in concerto a Colonia, lasciandosi andare ad alcuni commenti fortemente critici sul governo della DDR. Per tutta risposta, la dirigenza della SED, che già dal 1965 gli aveva vietato di cantare in pubblico, ponendolo sotto la stretta sorveglianza della *Stasi*, decise di revocargli la cittadinanza. Dopo la diffusione del comunicato stampa, un inizialmente ristretto numero di artisti, cui se ne aggiunsero decine nel corso dei giorni seguenti, approntò una dichiarazione di protesta in difesa del cantautore, che tuttavia venne espulso dalla DDR. Una pioggia di sanzioni si abbatté sui firmatari, molti dei quali furono costretti a lasciare lo *Schriftstellerverband* e i loro editori orientali. La *Ausbürgerung* di Biermann segnò una frattura profonda nel rapporto degli intellettuali con il potere socialista e costituì un punto di non ritorno nella parabola discendente della DDR.

una fase di grande sperimentazione, riscoperta e riappropriazione di quei momenti del canone letterario fino ad allora marginalizzati, come il Romanticismo e la *Moderne*.

Un chiaro esempio in tal senso è rappresentato dal racconto di Anna Seghers, *Die Reisebegegnung*, pubblicato nel 1973 all'interno della raccolta *Sonderbare Begegnungen*. Immaginando un impossibile incontro a Praga tra Kafka, E.T.A. Hoffmann e Gogol', la scrittrice si serve della forma dialogica per affrontare questioni cruciali nel dibattito culturale dell'epoca – come il ruolo dell'intellettuale nella società, il problema della censura, il rapporto tra arte e realtà. Al contempo, il racconto dà voce a una concezione di realismo per cui "was die Leute für pure Phantasie halten, kann manchmal auch ein Stuck handfeste Wirklichkeit enthalten" (Seghers 1973, 122). In contrasto con il paradigma dominante, Seghers intende il realismo come una modalità estetica capace di andare oltre la superficie visibile delle cose e coglierne l'essenza profonda. All'interno del racconto, Kafka appare come uno scrittore animato da un autentico sentimento umanistico, che però – soprattutto nell'opera tarda – finisce per abbandonarsi a una disperazione determinata dalla consapevolezza dell'alienazione. Attraverso il ricorso a luoghi testuali dell'opera kafkiana, prontamente commentati dai tre scrittori al tavolo, il racconto persegue un evidente fine didattico, proponendosi ai lettori come introduzione all'autore e invito ad approfondirne la conoscenza attraverso il confronto diretto con l'opera.

Die Reisebegegnung segnò l'inizio di una lenta, ma significativa riabilitazione pubblica di Franz Kafka nella DDR,¹² cui contribuirono poi autori come Heiner Müller, Klaus Schlesinger e Wolfgang Hilbig. Tuttavia, nel contesto di uno scollamento sempre più profondo tra gli intellettuali e la politica, il recupero di Kafka finì per acquisire valore resistenziale e servire gli scopi di una ricerca introspettiva volta all'acquisizione di una soggettività e di una espressività autentiche. Dal momento che la realtà sociale si faceva sempre più opprimente e priva di alternative, la sua opera si prestava a letture individuali, capaci di offrire spazi di riflessione e identificazione. Così, da autore vietato e rinnegato qual era, Kafka divenne progressivamente il portavoce dell'insoddisfazione e della frustrazione sociale avvertite nella DDR. La testimonianza forse più evidente di questo mutamento ricettivo è offerta da *Der Heizer* di Wolfgang Hilbig. Scritto nel 1980 e pubblicato due anni dopo dall'editore occidentale Fischer,¹³ il racconto riporta le vicende del fuochista H., che nelle pause dal lavoro nelle caldaie si dedica con passione alla letteratura. Questo comportamento lo pone presto in conflitto con i superiori; perciò, deciso a porre fine alla sua doppia vita, il fuochista prova a licenziarsi e a fuggire. Il tentativo di ribellione all'autorità e autodeterminazione individuale è però destinato a fallire: alla fine del racconto H. rientra infatti nei ranghi di un'esistenza eterodiretta, misera e desolata.

Se l'esclusione ufficiale di Kafka dal *Kulturerbe* limitò in maniera considerevole la circolazione dei suoi testi, essa non poté tuttavia impedire la diffusione sotterranea di una coscienza critica che rinveniva, nelle sue descrizioni di mondi stranianti, inquietanti analogie con un presente avvertito come cupo e angosciante. Lungi dal cadere nell'oblio, Kafka divenne al contrario "Gegenstand der kulturellen Neugierde. [...] Kafkas Werk avancierte auf die Weise seiner Tabuisierung zum Geheimtipp, zum Lesestoff für Unangepasste und oppositionelle Kreise – es gehörte zu einer Subkultur für Eingeweihte" (Hermsdorf 2006, 251).

¹² Un peso notevole esercitò in tal senso la reputazione di Anna Seghers, che all'altezza degli anni Settanta – a differenza di molti altri intellettuali – si professava ancora fedele alla causa socialista, sostenendo il progetto di rinnovamento sociale che costituiva il mito fondativo della DDR.

¹³ Hilbig lasciò la DDR nel 1985, ma il testo non venne mai pubblicato lì.

Riferimenti bibliografici

- BArch: Das Bundesarchiv, DR 1/5009, Druck-Nr. 405/18/65.
- Becher, Johannes R. 1972. *Bemühungen I*, Bd. 13. Berlin-Weimar: Aufbau.
- Behn, Manfred. 1994. “Auf dem Weg zum Leser. Kafka in der DDR”. In *Franz Kafka*, herausgegeben von Heinz L. Arnold, 317-32. München: Text+Kritik.
- Garaudy, Roger. 1966. “Kafka, die moderne Kunst und wir”. In *Franz Kafka aus Prager Sicht*, herausgegeben von Eduard Goldstücker, František Kautmann, Paul Reimann, et al., 199-207. Berlin: Voltaire Verlag.
- Goll, Francesca (ed). 2024. *Networks. The Reception of Kafka in the GDR*. London: Routledge.
- Hermsdorf, Klaus. 1961. *Kafka. Weltbild und Roman*. Berlin: Rütten&Loening.
- . 2006. *Kafka in der DDR. Erinnerungen eines Beteiligten*. Berlin: Theater der Zeit.
- Honecker, Erich. 1971. *Zu aktuellen Fragen bei der Verwirklichung der Beschlüsse unseres VIII. Parteitages: aus dem Schlusswort auf der 4. Tagung des ZK der SED*. Berlin: Dietz.
- Höhne, Steffen, und Ludger Udolph (Hrsgg.). 2014. *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverbindungen*. Köln: Böhlau.
- Kurella, Alfred. 1963. “Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka”. *Sonntag* Nr. 31: 10-12.
- Langermann, Martina. 2000. “Faust oder Gregor Samsa? Kulturelle Tradierung im Zeichen der Sieger”. In *LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*, herausgegeben von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka, 173-213. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Lokatis, Siegfried. 1997. “Weite und Vielfalt vor dem Kahlschlag”. In *Jedes Buch ein Abenteuer. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, herausgegeben von Simone Barck, Martina Langermann und Siegfried Lokatis, 206-26. Berlin: Akademie Verlag.
- Lukács, György. 1977 [1934]. “Kunst und objektive Wahrheit”. In *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und Geschichte*, herausgegeben und mit einem Vorwort von Werner Mittenzwei, 63-113. Leipzig: P. Reclam.
- Mayer, Hans. 1977 [1956]. “Zur Gegenwartslage unserer Literatur”. In *Nach Jahr und Tag. Reden 1945-1977*, 125-35. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mittenzwei, Werner. 1966. “Brecht und Kafka”. In *Franz Kafka aus Prager Sicht*, herausgegeben von Eduard Goldstücker, František Kautmann, Paul Reimann, et al., 119-29. Berlin: Voltaire Verlag.
- Raddatz, Fritz J. 1964. “Prager Visum für Kafka”. *Süddeutsche Zeitung*, 3 Mai.
- Richter, Helmut. 1962. *Franz Kafka. Werk und Entwurf*. Berlin: Rütten&Loening.
- Sartre, Jean-Paul. 1965 [1962]. *Situations*, VII. Paris: Gallimard.
- Schumacher, Ernst. 1966. “Kafka vor der neuen Welt”. In *Franz Kafka aus Prager Sicht*, herausgegeben von Eduard Goldstücker, František Kautmann, Paul Reimann, et al., 245-56. Berlin: Voltaire Verlag.
- Seghers, Anna. 1973. *Sonderbare Begegnungen*. Berlin-Weimar: Aufbau.



Citation: S. Burgio (2025) "Ich bin kein Karl Rossmann": *Klassenverhältnisse* e il cinema di resistenza di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 65-75. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16887>.

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

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

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

"Ich bin kein Karl Rossmann": *Klassenverhältnisse* e il cinema di resistenza di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Silvia Burgio

Università degli Studi di Firenze (<silvia.burgio@unifi.it>)

Abstract

This essay analyzes *Klassenverhältnisse*, the film adaptation of Kafka's *Der Verschollene* by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. It focuses on the adaptation's political stance and the filmmakers' Brechtian approach to cinema. The work explores how distancing techniques are employed through the actors' delivery and linguistic choices, challenging conventional narrative immersion. Central to the analysis is the role of the camera as a strategic, anti-subjective point of view that resists identification and aligns with the film's critique of class structures. The essay highlights how *Klassenverhältnisse* transforms Kafka's novel into a cinematic space of political reflection and formal experimentation.

Keywords: Adaptation, Anti-Subjectivity, Brechtian Techniques, Camera Perspective, Political Cinema

Introduzione

Klassenverhältnisse, l'adattamento cinematografico di *Amerika/Der Verschollene* di Franz Kafka (1927) a opera dei registi Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, viene descritto come segue nella raccolta *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* a cura di Helmut Schanze e Bernhard Zimmermann:

Selbst die Romane Franz Kafkas wurden – ungeachtet ihres enigmatischen Charakters – mehrmals schon filmisch adaptiert. Dabei meldeten sowohl der Kreis der Kafka-Kenner als auch die Filmkritik erheblich Zweifel an, ob Kafkas Erzählvorlagen überhaupt verfilmbar seien. [...] Jeglicher Versuch, für die wohl rätselhaftesten Prosatexte der ersten Jahrhunderthälfte filmische Bilder zu suchen, sei zum Scheitern verurteilt. Lange Zeit schien dieses skeptische Verdikt seine Gültigkeit zu behalten. [...] Es blieb Jean-Marie Straub und Danièle Huillet vorbehalten, 1984 die – wie die Kritik rühmte – "erste ernst zu nehmende Kafka-Verfilmung" vorzustellen: eine Adaptation von Kafkas Romanfragmenten "Amerika" bzw. "Der Verschollene" (1927).

Vor allem in dem dezidiert antinaturalistischen Inszenierungsstil und einer gestischen Sprechweise der Darsteller haben Straub und Huillet stilistische Mittel gefunden, der Diktion von Kafkas Sprache nahezukommen. (Schanze e Zimmermann 1994, 63)

Presentato il 21 febbraio 1984 al Festival Internazionale del cinema di Berlino, il film riceve la menzione d'onore, un importante riconoscimento del lavoro prezioso e costante dei due registi (cfr. la dichiarazione della giuria internazionale riportata in Tornabuoni 29.02.1984). “Perhaps the best film to date by two of Europe’s most revered avant-garde film makers”, commenta Walworth nel report del Festival (Walworth 1984-85, 169). Pochi mesi dopo, la pellicola giunge in Italia: presentata al Salsò Film & TV Festival, *Klassenverhältnisse* (tradotto *Rapporti di classe*) si porta a casa il premio della categoria “videolettere”, dedicato a opere dal taglio maggiormente artistico e sperimentale (cfr. Reggiani 17.04.1984). L’adattamento, una produzione francese e tedesco-occidentale, sviluppa in 126 minuti la storia del giovane Karl Rossmann raccontata da Franz Kafka, collocandosi nella lunga serie di *Verfilmungen* prodotte dai testi dell’autore praghesi.¹ Di fronte alle decine di adattamenti precedenti a *Klassenverhältnisse*, di cui un cospicuo numero proviene dalla Germania, è opportuno domandarsi cosa abbia spinto la critica dell’epoca a considerare il film la prima trasposizione germanofona “da prendere sul serio”. Come si vedrà, le risposte sono diverse e riconducibili a differenti aspetti dell’opera. Seguendo la seconda parte della citazione di Schanze e Zimmermann, oggetto di indagine del presente lavoro saranno i mezzi stilistici scelti dai registi, lo stile di messa in scena antinaturalistico e la recitazione degli attori, nonché il ruolo della macchina da presa, il *modus operandi* di Straub/Huillet e altre componenti che rendono la pellicola a tutti gli effetti in grado di comunicare con il linguaggio kafkiano.

1. Per un anti-cinema materialista

Alberto Moravia commentava il 31 marzo 1985 ne *L’Espresso*:

Adesso Jean-Marie Straub e Danièle Huillet ci propongono un film ricavato da *America* con il significativo titolo di *Klassenverhältnisse* che vuol dire ‘Rapporti di classe’ ma che, forse, sarebbe più esatto tradurre con ‘Lotta di classe’, indicando in questo modo che i due autori hanno portato a termine una lettura critica in senso marxista del testo kafkiano. (Moravia 1985)

L’affermazione di Moravia è di complessa interpretazione: *Klassenverhältnisse* è sicuramente un film con una forte valenza politica; tuttavia, anche la definizione di cinema impegnato non è univoca e può nascondere molteplici sfumature diverse. In un’intervista per *Filmcritica* Straub, ad esempio, a cui viene domandata una traduzione italiana del titolo della pellicola, afferma: “È al plurale, ‘Rapporti di classi’ però si dice ‘Rapporti di classe’. Non bisogna esagerare come i *Cahiers* che hanno scritto ‘Lotta di classe’” (Straub in Bruno e Rosetti 1984, 347). Tale contrapposizione mette in luce la necessità di indagare a fondo la componente politica della pellicola, in relazione sia alla più generale concezione del cinema “di resistenza” di Straub/Huillet, sia all’elemento dell’ingiustizia sociale presente nel testo di Kafka.

Franz Kafka si misura nel romanzo *Der Verschollene* con alcuni temi ricorrenti della sua opera, quali la perdita dell’individualità all’interno del sistema, l’impossibilità di accedere alla giustizia, l’insormontabilità delle gerarchie sociali. Certamente Kafka non era estraneo alle problematiche del sistema capitalistico: in primo luogo, poté provare su se stesso l’effetto

¹ Il lunghissimo elenco è reperibile nei cataloghi dell’International Movie Database, il più completo esistente.

alienante della vita lavorativa, che nei mesi di servizio alle Assicurazioni Generali lo costrinse a sospendere la scrittura (cfr. Wagenbach 2023, 91-110); in aggiunta, il passaggio all’Istituto di assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro del regno di Boemia e i diversi viaggi di lavoro nell’area industriale attorno a Liberec gli fecero acquisire una consapevolezza lucida e critica nei confronti dei meccanismi produttivi e della loro disumanità (cfr. Wagenbach 2023, 108). L’interesse di quegli anni per alcuni aspetti dell’associazionismo a sostegno dei lavoratori e la presenza di un contesto preciso, ossia gli Stati Uniti in quanto culla della democrazia e del capitalismo, hanno portato alcuni studiosi a leggere il romanzo in ottica marxista (cfr. Nicolai 1981, 8-9; Schmitz-Emans 2011, 88-89). Sebbene *Der Verschollene* presenti diversi esempi di ingiustizia sociale, alcuni dei quali facilmente riconducibili a concetti come *Entfremdung* o *Entmenschlichung* (Burwell 1979, 198), mancano alcuni presupposti fondamentali per considerare il testo di stampo marxista, tra cui l’assenza di una proposta di miglioramento delle condizioni sociali, la rappresentazione critica e corrotta anche delle classi più basse (si pensi ai personaggi di Robinson e Delamarche), l’impensabile interpretazione di Karl come protagonista attivo e intraprendente (cfr. Burwell 1979, 204-07). In realtà, in Kafka la questione sociale si intreccia sempre con tematiche quali l’abuso di potere, la sottomissione gerarchica, l’annullamento del singolo nell’incontro con il sistema. Come spiega Nicolai: “Kafka [wendet] das Wort ‘Kapitalismus’ nicht auf eine bestimmte und geographisch beschränkte Gesellschaftsordnung [an] [...], sondern auf den Menschen schlechthin” (Nicolai 1981, 9). Questi motivi si declinano nel contesto del romanzo e negli Stati Uniti che Kafka non aveva mai visto, ma di cui molto aveva letto e scoperto attraverso fotografie e resoconti (cfr. Plachta 2008, 445-47; Engel 2010, 177-78), e che accolgono Karl con una Statua della Libertà che ha in mano, al posto della fiaccola, una spada, simbolo della ricerca inesauribile e insoddisfacente della giustizia ed espressione chiara del suo significato punitivo, castrante (cfr. Dutlinger 2006, 426). Nervi commenta che

Karl Rossmann è certamente il personaggio che nel romanzo persegue con la massima coerenza, e anche con ingenuità, questo desiderio di giustizia assoluta. [...] L’errore di Karl, come del resto di quasi tutti i protagonisti kafkiani, consiste nel credere che il potere abbia un *senso*. (Nervi 2023, 7-9)

Potere e subordinazione si intrecciano con le dinamiche di un sistema di produttività esasperata, all’interno del quale non è concesso dormire (cfr. Nervi 2023, 16-18) e dove è imprescindibile sacrificare persino il proprio nome nell’accettazione della sottomissione, che si poggia sulla cieca fiducia che ciò sia necessario per garantire il funzionamento del sistema (cfr. Nervi 2023, 18-21). Persino il capitolo finale, dedicato alla “terra promessa” del teatro di Oklahoma, è lontano dall’ipotesi di un lieto fine: come spiega Schiavoni, l’America moderna “si profila come luogo dell’inganno anziché come messianica terra di Canaan” (Schiavoni in Kafka 1990, 14). La questione politica si complica e si va ad assommare alla critica al sistema, misurandosi con diverse coordinate al suo interno. Sono molteplici i modi in cui Kafka affronta il confronto con le strutture dominanti; similmente, altrettanto numerose sono le scelte che Straub e Huillet portano avanti con convinzione per presentare un cinema di resistenza, e pertanto altamente politicizzato. Non è un caso che Straub interpreti Kafka in un’ottica essenzialmente antimetafisica. Si legge ne *L’Unità* del 23.02.1984:

Sono convinto che le letture metafisiche ed esistenzialistiche di Kafka siano fuorvianti. Io lo vedo come il primo (e forse l’ultimo) grande poeta della civiltà industriale. La sua vita è tutta una grande esperienza politica. L’angoscia dei suoi personaggi è tipica di coloro che vivono in un meccanismo produttivo e hanno il terrore di perdere il proprio posto all’interno di tale ingranaggio. (Straub in Crespi 1984, 11)²

² Crespi fa riferimento anche a Straub e Huillet (1984, 271).

Il punto di partenza dei registi è il dialogo tra questo romanzo e la loro contemporaneità. Straub spiega: “Volevamo mettere in relazione il testo di Kafka, scritto in un’epoca in cui la gente cominciava a tremare per il posto di lavoro e sentiva la crisi imminente, [...] e la crisi di oggi” (Straub in Bruno e Rosetti 1984, 359). Per realizzare una comunicazione atemporale, che superi la concezione del film storico, Straub/Huillet creano, coerentemente con i principi della loro idea di cinema, un adattamento che, da un lato, porti in scena i meccanismi di sfruttamento e che, dall’altro, metta in crisi la nozione stessa di sistema costruendosi su scelte registiche anticonsumistiche, al di fuori delle leggi del mercato. Ciò che ne risulta è un prodotto al di là della definizione convenzionale di “adattamento”, poiché *Klassenverhältnisse* supera sia il binomio forma/contenuto sia le questioni di aderenza e fedeltà al testo di partenza, costruendosi su strategie di trasposizione uniche (cfr. Carocci 2010, 155). Questo accade perché alla base del progetto di Straub/Huillet si trova “il recupero ontologico del cinema come strumento di riproduzione” (156), un procedimento che sottintende un rifiuto del cinema spettacolare, di immedesimazione, in cui lo spettatore deve perdersi e lasciarsi andare. Tutto ciò è superfluo, poiché “per Straub-Huillet tutto si conclude nel testo e nel film, con una fiducia indiscutibile nel cinema” (Spila 2001, 205). Emerge la lezione di Bertolt Brecht, centrale tra i maestri dei due registi, che nei loro film mirano a creare

una sorta di realismo non illusionistico, anti-mimetico, realismo pensante più che rispecchiante, che mira non a catturare realtà contingenti per stabilizzarne il significato attraverso la rappresentazione, ma piuttosto ad interrogarle nella loro irriducibile contingenza per farle risaltare rispetto a una più ampia ma non meno determinata congiuntura storica. [...] Così cambia radicalmente il rapporto tra l’opera e lo spettatore: un rapporto che si svolge all’insegna della provocazione non tanto sul piano astratto, ideologico, ma su quello estetico, sensoriale: una provocazione che spinge lo spettatore ad emanciparsi dalla sua condizione di soggetto passivo e voyeuristico. (Gigliozi 2018, 22)

Il rapporto con Brecht è stratificato e richiederebbe uno studio dettagliato.³ Per il momento lo si intende come presupposto per la comprensione di alcune soluzioni adottate da Straub/Huillet, che saranno oggetto della successiva analisi e che rendono il cinema dei due registi fedele a un’estetica materialista. È un presupposto che consente di comprendere importanti sfaccettature del loro messaggio poetico e politico: il cinema di Straub/Huillet è “un unico attacco frontale contro il sistema capitalistico della settima arte, la rottura del contratto sociale fra pubblico e prodotto cinematografico. Un’altra pedagogia dello schermo: *pédagogie straubienne*, *pédagogie godardienne*” (Siniscalchi in Spila 2001, 82). Questo accade perché si assiste alla messa in crisi dello spettatore in quanto tale: il pubblico non è più un cliente da accontentare, a cui proporre un prodotto di godimento che lo incanti per centoventi minuti. Il cinema è liberazione, è possibilità di pensare attraverso l’immagine, che diventa rivoluzionaria nel momento in cui arriva alla sensibilità e allo spirito critico dello spettatore (cfr. Gigliozi 2018, 50). Ed è per mezzo di questa estetica radicale, anticonformista, anti-cinematografica che si concretizza la lotta al potere, destinata a schierarsi al fianco dei testi kafkiani:

In Straub-Huillet la scissione completa, il punto di rottura fra superficie sonora e superficie visiva è arte della fuga e della strategia, guerra di guerriglia al potere. Non solo quello cinematografico. È qui, fra le venature di questo solco, che, inevitabile, avviene l’incontro con la letteratura di Franz Kafka, autore che più di ogni altro ha sussurrato resistenza vocale all’assordante lingua di chi comanda. (84)

³ Per una panoramica esaustiva, che prenda in esame tutta l’opera dei registi, si faccia riferimento a Jovanovic (2017, 63-112).

2. Kafka è inadattabile? Alcune soluzioni tecniche

Der Verschollene si costruisce “auf die Präzision der Sprache” (Stach 2002, 199), strumento indispensabile per la lunga serie di descrizioni alienanti e oniriche dell’America produttiva e al contempo violenta. Gli esempi sono molteplici: si pensi agli impiegati nell’ufficio dello zio Jakob, dove “Keiner grüßte, das Grüßen war abgeschafft” (Kafka 1989, 44), alle vedute della città dalla stanza di Karl, dove il traffico è talmente frenetico che vetture e figure umane si confondono in un turbine di rumori assordanti, odori penetranti e luce ininterrotta (cfr. 37-38), ai ritmi massacranti dell’Hotel Occidental (cfr. 119-22). Gli Stati Uniti sono dinamici, costantemente in movimento: da un lato, è precisamente per mezzo di questa irrequieta meccanicità dei movimenti che si costruisce il tentativo di divincolarsi dai soprusi della modernità; dall’altro, il moto costante, quasi di una cinematografia *slapstick*, è in netto contrasto con la staticità dell’Europa, presente nel romanzo grazie alle fotografie.⁴ Questo dinamismo è costruito per mezzo del linguaggio, attraverso descrizioni di gesti e attimi frenetici, indefinibili. In Kafka non esistono pose statiche e riconoscibili: ne emerge uno stile prettamente cinematografico (cfr. Federici Solari 2010, 148). Aggiunge Peter-André Alt: “Der Erzähler beschreibt die Situation aus kameraähnlicher Perspektive, indem er die Realität in eine Folge bewegter Bilder verwandelt” (2005, 352). La lingua di Kafka è ancora più interessante se osservata alla luce dell’uso che ne fanno Straub e Huillet:

Wie eine metallene Klammer schließt sich diese Sprache um das Unvereinbare, eine Sprache, die so selbstverständlich den Stoff beherrscht, ihm so natürlich und angemessen scheint, dass ihr hochgradig artifizielles Moment wie ein Schock wirkte, als der Roman 1984 vom Kino adaptiert wurde. Alle Figuren in Danièle Huillet’s und Jean-Marie Straubs Film *Klassenverhältnisse* sprechen deutsch in kleistscher Reinheit, vom Konzernchef bis zum Taschendieb, doch das Lachen, das dieses so ganzlich kinoferne Vertrauen in die Sprache heraufbeschwört, ist befreidend nur im ersten Augenblick. Dann nämlich setzt sich die Sprache mit Macht über die medialen Erwartungen des Zuschauers hinweg, und der Eindruck wird geradezu bezwingend, dass allein auf diese Weise ein Text von Kafka gezeigt werden kann, dass jeder Anflug von forciertem Naturalismus auf Seiten der amerikanischen Wirklichkeit, jeder Hauch von Expressivität auf Seiten der psychischen Innenwelt den Roman, und mit ihm den Film, unweigerlich zerrissen hätte. (Stach 2002, 202)

Questo è il risultato di un lavoro di fedele lettura e selezione del romanzo kafkiano, spiegato da Straub stesso: “Ho preso una penna e l’ho ricopiato come un lettore, come un bambino. E questo mi serve per mettere il testo in questione, per interrogarlo. [...] Ricopiare significa vedere cosa resiste e mi resiste, cosa potrà resistere nello spettatore” (Straub in Spagnoletti 2022), nonché di una grande fiducia nella lingua nella sua forma più pura e letteraria, anche quando applicata al cinema:⁵ “Comunque non ho inventato niente rispetto alla pagina di Kafka – io non scrivo dialoghi di cinema perché i film con dialoghi appositamente fatti per il cinema, sono raramente interessanti”⁶ (Straub in Spagnoletti 2022). Non si tratta, comunque, di proporre

⁴ Per uno studio dettagliato su ruolo e interpretazione della fotografia nel romanzo si rimanda a Dutlinger (2006).

⁵ Un simile approccio richiede che la lingua rimanga sempre nella sua forma più pura: Straub/Huillet si oppongono al doppiaggio nella maniera più assoluta. Si veda a riguardo “Il doppiaggio è un assassino” (cfr. Straub in Spila 2017, 55-58).

⁶ I dialoghi del film sono quasi sempre fedeli al testo di Kafka. Solamente il racconto di Therese diventa un monologo, a differenza del romanzo, dove la sua storia viene narrata in terza persona (cfr. Kafka 2002 e Straub in Spagnoletti 2022). Un interessante esempio del lavoro meticoloso portato avanti da Straub/Huillet è il rigore con cui i registi correggono ogni minimo cambiamento dal testo di partenza, a costo di sacrificare la naturalezza di un’espressione (“It’s better to be awkward than in exact”; Byg in Fendt 2016, 140).

una semplice copia del testo originale: il lavoro dei due registi prevede sì la scelta di un approccio molto fedele al testo di partenza, ma dimostra contemporaneamente grande libertà nella selezione dei segmenti di testo che vengono raccolti e accostati secondo criteri individuati da Straub/Huillet (cfr. Gigliozi 2018, 24). I registi si pongono nell'ottica di una duplice ricerca sul linguaggio: da un lato, la fedeltà ai dialoghi del romanzo conferma l'interesse di trasporre il discorso di Kafka sull'alienazione e sulle strutture opprimenti della modernità; dall'altro, esso diventa lotta nei confronti del linguaggio cinematografico hollywoodiano, che si basa su un dilemma che angustiava tanto i registi quanto Kafka stesso, ossia "how to envisage a realm of freedom for ourselves in this world when the language we have to describe it is itself one of the means of our enslavement" (Byg 1995, 165). In entrambi i casi si constata un rifiuto della convenzione narrativa: Kafka, infatti, cerca di far fronte al paradosso del linguaggio mettendo in discussione le strutture narrative convenzionali e proponendo un modello alternativo (cfr. Byg 1995, 165). L'autore di Praga costruisce un testo complesso, dove le nozioni di punto di vista, di narrazione e di prospettiva presentano caratteristiche uniche. Queste scelte stilistiche sono portatrici della critica intrinseca nel testo ai meccanismi di potere e di sottomissione, in un connubio tra forma e contenuto che dimostra una sua grande coerenza. Tra i diversi aspetti che rendono *Klassenverhältnisse* in grado di dialogare magistralmente con Kafka è centrale il rispetto dei due registi per il suo discorso critico contro la modernità, che si amplia nelle modalità e strategie proprie del cinema e che consente di superare l'impossibilità di adattare efficacemente i testi dell'autore:

Straub/Huillet, however, use their film to explore the relations between the figure of Karl and the narratives within which he is placed. [...] Karl's position in matters of class and power is very important. This position is explored by Straub/Huillet through Kafka's use of language and his method of narration as well as through their own construction of the narrative space of cinema. (Byg 1995, 167)

Sono molteplici gli aspetti da tenere in considerazione, al di là del lavoro sulla lingua e sui dialoghi o della centralità della questione politica: altrettanto significativi sono il lavoro con gli attori e le modalità di recitazione, le caratteristiche del sonoro – soprattutto nella sua indipendenza dall'immagine – e il ruolo della camera da presa come rappresentazione del punto di vista.

Nel suo breve ma efficace resoconto dei film presentati alla trentaquattresima edizione del Festival internazionale del cinema di Berlino, Walworth spiega:

The dialogue is closely miked and mixed without the addition of ambient sound. This has the strange effect of synched speech that sounds like it's coming from somewhere else, somewhere outside of the image. Together with the over-rehearsed delivery and anti-empathetic acting, this tends to distance the sound from the image, calling attention to their synchronization as a constructed rather than ideal or realistic configuration. (Walworth 1984-85, 170)

In poche righe emergono diversi aspetti della poetica di Straub/Huillet, particolarmente interessanti in quanto da intendersi in relazione l'uno con l'altro, come diverse parti di un metodo fondato sulla rottura della convenzione cinematografica. Ciò è evidente sin dall'inizio: come commentano Fromm e Scherer,

Eines des auffälligsten Stilmittels des Films ist die Sprache, die Intonation der kafkaschen Dialoge: Sprechpausen und Betonungen werden entgegen der üblichen, natürlichen Sprechweise eingesetzt, fast wie bei einem ungeübten Schüler, der einen ihm unbekannten Text vorliest. Die Schauspieler, zum Teil Laienschauspieler, lassen das Schauspielen als Schauspielen erkennbar werden, verweigern also die Transparenz des Schauspielers für seine Rolle. (Fromm e Scherer 2006, 150-51)

I dialoghi scanditi, ripetuti più che recitati, sono parte dell'ampio lavoro dei due registi con gli attori, i quali seguono un metodo preciso, volto a negare allo spettatore ogni possibilità di immedesimazione e di coinvolgimento emotivo.⁷ Questo ha sicuramente a che vedere con la lezione di Bertolt Brecht, secondo il quale l'attore deve essere necessariamente consapevole del suo ruolo, rifiutando l'immedesimazione e sottolineando il meccanismo della "re-citazione" (cfr. Jovanovic 2017, 68), ma la tecnica di Straub/Huillet va anche oltre: "Gli Straub, come è noto, girano molte volte le scene dei loro film, anche addirittura trenta ciak per una stessa inquadratura, e questo, tra l'altro, per evitare ogni forma di *immedesimazione* da parte dell'attore" (Carocci 2010, 157). Non è solo lo spettatore, dunque, che deve rifiutare la convenzione, che deve allontanarsi dal realismo psicologico della rappresentazione: anche l'attore deve percorrere un cammino di decostruzione del proprio ruolo. In questo modo, l'attore riesce gradualmente a distaccarsi dalla battuta che recita, separando il corpo dal testo e rendendo quest'ultimo estraneo, indipendente (*ibidem*): ne consegue l'assestarsi di un territorio neutrale tra i vari agenti della comunicazione, dove il racconto "esiste comunque, solo che è una pratica del raccontare devitalizzata, che non concede nulla al sentimento estorto e compiaciuto, all'appiglio collaudato dello stile, alla struttura precostituita della forma" (Spila 2017, 24-25). Interessante è il binomio rappresentazione/vita, che porta i registi a scegliere a seconda del personaggio attori amatoriali o professionisti, al fine di ottenere una concordanza tra rappresentante e rappresentazione. Spiega Straub:

Lo zio (interpretato da Mario Adorf) è il personaggio più alto nella scala sociale e recita di più perché è una rappresentazione. D'altronde quello che è il più basso nella scala sociale nel film sarebbe Therese. [...] Anche lei è un'attrice. [...] Per lei pensavamo che il personaggio tocca così a fondo nel racconto che fa della miseria che non si poteva prendere una 'Therese nella vita', per una ragione che contraddice quella della 'rappresentazione'. (Straub in Bruno e Rossetti 1984, 353)

Inoltre, gli attori devono essere ben consapevoli che il loro modo di "re-citare" deve sempre rispecchiare il contesto gerarchico presente nella scena, poiché la disposizione dei personaggi, a maggior ragione nelle dinamiche di gruppo, è riflesso delle strutture di classe presenti nella narrazione (cfr. Pummer 2016, 66). Il procedimento antidrammatico coinvolge l'attore nella totalità del suo corpo: ogni movimento considerato superfluo, in quanto assecondante un naturalismo che si vuole evitare di raggiungere, viene eliminato e de-enfatizzato.⁸ Ne risulta un'estrema efficacia dei rari movimenti sulla scena:

Dunque la direzione degli attori si concentra soprattutto sulla voce (re)citante, ma l'osservazione rigorosa dei principi della de-drammatizzazione brechtiana coinvolge necessariamente anche i gesti e la postura del corpo, per cui nei film di Huillet e Straub l'interpretazione degli attori è fredda, disincarnata; i corpi tendono idealmente all'immobilità, i gesti ridotti all'essenziale: alzare una mano, stringere un pugno, volgere lo sguardo in una direzione precisa; grazie a questa rarefazione si crea una tensione tale per cui anche il minimo movimento si configura come un evento decisivo, drammatico, carico di senso. (Gigliozi 2018, 28)

Nel processo di de-drammatizzazione della figura attoriale, che mette in crisi la nozione di attore come polo centrale e indiscusso della scena, si assiste lentamente alla democratizzazione

⁷ Harun Farocki, che interpreta il personaggio di Delamarche, ha prodotto un interessante documentario dal titolo *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment 'Amerika'*, che mostra il metodo di lavoro dei due registi. Vedasi anche Farocki in Fendt 2016, 154-55.

⁸ Il metodo di lavoro con gli attori è coerente con questo progetto di de-drammatizzazione del testo e si concretizza in maniera differente per ogni attore (vedasi Pummer in Fendt 2016, 62-67).

dello spazio filmico: in questo contesto ogni elemento della scena ottiene il suo spazio, al pari di qualsiasi altro oggetto o personaggio. Nel romanzo, ad esempio, una volta giunto a New York Karl osserva la Statua della Libertà, descritta nella sua imponenza, ed esclama fra sé: "So hoch!" (Kafka 1989, 9). Straub/Huillet cambiano questa prospettiva: proponendo un campo lungo fisso, la Statua riceve la stessa importanza delle nuvole, degli edifici in secondo piano, dell'elicottero che in quel momento stava casualmente passando. Straub spiega: "A noi interessava tanto la statua quanto ciò che era intorno, l'aria, le nuvole, l'acqua" (Straub in Bruno e Rosetti 1984, 348). Ciò sottintende un valore politico della ripresa: "questa sorta di democrazia degli elementi del linguaggio cinematografico non tende affatto ad appiattirli o ridimensionarli, ma piuttosto a svilupparne possibilità impensate" (Gigliozi 2018, 37). L'immagine, nel cinema di Straub e Huillet, non narra, almeno in prima istanza: *mostra*, nutrendosi di quanto, nell'inquadratura, *resiste ai rapporti gerarchici stabiliti dalla narrazione* (Carocci 2010, 159): l'autonomia dell'immagine consente di ampliare le possibilità del visuale, che altrimenti rimarrebbe soggiogato alla gerarchia narrativa. Un altro elemento che concorre all'equilibrio scenico è la totale indipendenza reciproca di suono e immagine. Straub/Huillet lavorano molto con la presa diretta, che comporta – oltre, come detto, il rifiuto del doppiaggio – l'accoglienza di ciò che Straub chiama lo "spazio-off", perché "è il suono che dà lo spazio" (Straub in Pecori 1975, 36): Huillet menziona, ad esempio, il rumore dei passi di un personaggio che esce di scena (37), che, a differenza del film doppiato, può permettersi di prolungare il tempo di ripresa e proseguire nella narrazione. Un esempio di questa impostazione è il finale del colloquio tra Karl e il fuochista: i due personaggi lasciano la stanza, ma la macchina da presa inquadra la camera vuota ancora per qualche secondo. Dai rumori è facile evincere che i due stiano salendo le scale: i registi costruiscono la narrazione fuggendo al dominio dell'immagine. Una simile scelta è del tutto inusuale per il cinema di stampo hollywoodiano,

for a medium whose critics have all too often taken filmic sound to be the 'natural' product of an image, when in fact it is an artifice that is constructed to a clear set of rules. [...] In Straub/Huillet's *Klassenverhältnisse*, text becomes sound as much as image. (Böser 1995, 320)

L'esclusione di una parte del narrato, innanzitutto, comporta un maggiore coinvolgimento dello spettatore, costretto a rimanere attento e attivo, e, contemporaneamente, allarga il suo bacino di ricezione, accogliendo al fianco di ciò che è nell'inquadratura (il "dentro"), ciò che invece non è direttamente rappresentato, ma che è comunque parte della narrazione (il "fuori") (cfr. Spila 2017, 21-22). Ne risulta una concezione di immagine (anti)filmica che si sfida nelle sue convenzioni e che si costruisce sulla rottura delle stesse, generando un terreno comunicativo più ampio e democratico.

3. Un punto di vista "fraterno"

Un ultimo spazio dell'analisi deve essere dedicato al punto di vista della narrazione, che si intreccia con le riflessioni di carattere politico e formale. Nel romanzo kafkiano, ad esempio, ci si trova davanti a una focalizzazione interna che fa riferimento quasi unicamente al punto di vista di Karl (cfr. Federici Solari 2010, 148). Essa si articola nell'attribuzione di significato agli elementi della scena, in un importante nesso con la tecnica attoriale promossa e ricercata da Straub/Huillet: caratteristica fondante del romanzo è "l'attenzione esasperata al dettaglio gestuale, che [...] definisce anche e soprattutto lo sguardo del protagonista Karl, che è il filtro attraverso il quale ogni dettaglio perviene al testo narrato" (Nervi 2023, 13). Un simile punto di vista comporta un allontanamento decisivo dalla concezione di romanzo di denuncia socia-

le ottocentesco, dove è garantita la presenza di un narratore onnisciente (ciò è di particolare interesse, se si considera che Kafka stesso lesse in quei mesi David Copperfield e suggerì un paragone tra i due protagonisti, cfr. Plachta 2008, 445-47). Lo stile narrativo kafkiano assume un valore decisivo anche nei confronti del lettore con cui viene in contatto, come spiega Stach:

Erstmals erweist sich im VERSCHOLLENEN, dass die Einsinnigkeit der Perspektive, die radikale Beschränkung des Horizonts auf das Bewusstsein des Helden, weit mehr ist als eine bloße Erzähltechnik. Selbst angesichts des schwärzesten Elends und der schmerzlichsten Ungerechtigkeiten bleibt ja Dickens' Leser noch immer die kontemplative Behaglichkeit des Beobachters. Kafka hingegen löst gewaltsam diese letzte Verankerung; an nichts kann sein Leser sich halten als an den offenen, unschuldigen Blick eines Knaben, der alle Einzelheiten mit bedrängender Genauigkeit erfasst und die Gewalt der dahinter verborgenen Ordnung nicht einmal erfährt. (Stach 2002, 196)

Ne consegue una destabilizzazione del lettore, poiché questi non riceve mai la totalità dell'immagine narrativa, bensì una frazione soggettiva, instabile e simbolica. Significativo è il rapporto tra il punto di vista e lo svolgersi degli eventi: nessun elemento visuale è in grado di fornire stabilità al giovane Karl Rossmann. Al contrario: il dinamismo a tratti *slapstick* degli elementi catturati dallo sguardo del protagonista è del tutto inerme di fronte al perpetuarsi della violenza. Neppure il contrasto con la staticità fotografica – il ricordo che Karl possiede dei suoi genitori – può fornirgli una qualsivoglia forma di supporto o conforto. Il punto di vista è, quindi, particolarmente efficace nell'essere espressione formale del messaggio sociale del romanzo, in un connubio narrativo di forma e contenuto e che si impegna a proporre una prospettiva diversa da quella del narratore onnisciente, in un certo senso "dominante". Non solo: secondo Engel, il lettore è – per mezzo della tecnica narrativa – portato a identificarsi con la figura di Karl, che però riconosce come soggettiva, parziale. Ne consegue un distacco auto-critico, consapevolizzante: "[die] erfolgende Distanzierung [ist] auch eine Selbstdistanzierung, die Kritik am Helden auch eine Selbstkritik" (Engel 2010, 182).

Coerentemente con il loro cinema "di resistenza", Straub/Huillet propongono un punto di vista che si pone in contrapposizione con il dominio della soggettività hollywoodiano. La macchina da presa della pellicola rappresenta, innanzitutto, un punto di vista unico, che rimane costante per tutta la durata del film (cfr. Carocci 2010, 161). Questo consente di non "simpatizzare" con nessuno dei personaggi della scena, il punto di vista è del tutto indipendente e si impone di "resistere alla rappresentazione dominante, intesa proprio come *imposizione di un punto di vista soggettivo*" (Carocci 2010, 161). In realtà, come spiega Straub stesso, la scelta comporta anche un grande rispetto del punto di vista nel romanzo kafkiano:

Aber es ist eben keine Ichergeschichte beim Kafka, er erzählt vom Roßmann und schreibt immer «er». Also ist der Standpunkt, von dem aus man sämtliche Personen der Sequenz sieht und den Raum, auch der Standpunkt, von dem aus man den Karl sieht. Das hat ein bißchen Geduld und Arbeit erfordert, das war wie Schachspielen. Wenn man den strategisch richtigen Punkt gefunden hatte, dann ging es darum, nicht davon weg zu kommen. (Straub 1984, 277)

Pertanto, per i registi è fondamentale proporre un punto di vista lontano dalla narrazione in prima persona, anti-soggettivo e neutrale, "strategico". Huillet spiega: "In *Klassenverhältnisse* ist es nicht der Blick von Karl Roßmann, das ist (kann man das sagen?) ein brüderlicher Blick" (Straub 1984, 277); la neutralità della camera da presa ha un effetto di complicità nei confronti di Karl Rossmann, senza tuttavia mai sostituirvisi. Ne deriva nuovamente un focus sullo spettatore, che non è più passivo, ma diventa "fratello" di Karl Rossmann: "Der Zuschauer ist Komplize, ist auf der Seite vom Karl Roßmann, aber doch nicht im Kopf von Karl Roßmann.

Und so, wie der Karl Roßmann sieht, so sieht auch der Zuschauer” (*ibidem*). Questa caratteristica della macchina da presa è il risultato di una profonda riflessione sul testo, un romanzo il cui protagonista offre “la possibilità di *praticare* l’assenza di giudizio” (Carocci 2010, 162), resa per mezzo della messa in crisi del punto di vista. Straub/Huillet colgono questa peculiarità del testo kafkiano per proporre un adattamento all’interno del quale lo spettatore è chiamato a fraternizzare, a collaborare, definendo ulteriormente quell’idea di cinema – e di letteratura – resiliente e politica, ma costantemente ed essenzialmente costruita sulla forma più pura e spogliata del *medium* di cui si serve.

Conclusioni

Secondo Enrico Carocci, in *Klassenverhältnisse* si trova molto Kafka, ma sono assenti del tutto i “kafkismi”, che sono invece proposti da molti altri cineasti (cfr. Carocci 2010, 166). Con questa affermazione si intende ritornare al punto di partenza di questo elaborato: il film è un esempio raro nel suo genere di efficace adattamento di un autore ritenuto “inadattabile” principalmente perché dialoga con la natura dei testi kafkiani senza la pretesa di interpretarli. Anche Straub lo conferma: “Ich bin kein Karl Rossmann, und der Karl Rossmann ist kein Straub” (1984, 270). E poco dopo: “Bei uns wird doch nichts interpretiert” (272). Per i registi ciò che è importante è mettere in relazione il testo di Franz Kafka con diversi aspetti della crisi a loro contemporanea, siano essi inerenti al cinema di quegli anni o alla critica al sistema capitalistico. Relazione, non interpretazione: attraverso un nuovo spazio comunicativo creato per mezzo di un cinema “povero”, i due registi hanno la possibilità di dialogare con il loro presente, creando “quell’emozione singolare che brucia nel cinema di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub come nelle pagine di Franz Kafka” (Carocci 2010, 169).

Riferimenti bibliografici

- Alt, Peter-André. 2005. *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck Verlag.
- Böser, Ursula. 1995. “‘Das Kino aber stört das Schauen’: Straub/Huillet’s *Klassenverhältnisse* and Franz Kafka’s *Der Verschollene*”. In *Text Into Image: Image Into Text*, edited by Jeff Morrison and Florian Krobb, 319-27. Amsterdam: Rodopi.
- Bruno, Edoardo, e Riccardo Rosetti. 1984. “Conversazione con Jean-Marie Straub e Danièle Huillet”. *Filmcritica* vol. 347: 347-59.
- Burwell, Michael L. 1979. “Kafka’s ‘Amerika’ as a Novel of Social Criticism”. *German Studies Review* vol. 2, no. 2: 193-209.
- Byg, Barton. 1995. *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.
- Carocci, Enrico. 2010. “Per un cinema minore. *Rapporti di classe*”. In *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di Giovanni Sampaolo, 155-69. Macerata: Quodlibet.
- Crespi, Alberto. 1984. “Kafka ha due soli registi: Noi”. *L’Unità*, 23 febbraio, 11.
- Duttlinger, Carolin. 2006. “Visions of the New World: Photography in Kafka’s *Der Verschollene*”. *German Life and Letters* vol. 59, no. 3: 423-45.
- Engel, Manfred. 2010. “*Der Verschollene*”. In *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Engel, Manfred und Bernd Auerochs, 175-91. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Federici Solari, Marco. 2010. “Un’eccessiva rincorsa dei sensi’. Percezione e tecnica cinematografica nel *Disperso*”. In *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di Giovanni Sampaolo, 143-53. Macerata: Quodlibet.
- Fendt, Ted. 2016 (ed.). *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*. Wien: Synema-Gesellschaft für Film und Medien.

- Fromm, Waldemar, und Christina Scherer. 2006. “Kino nach Kafka. Zu Verfilmungen von Franz Kafkas Romanen nach 1960”. In *Kopf-Kino: Gegenwartsliteratur und Medien - Festschrift für Volker Wehdeking*, herausgegeben von Bluhm, Lothar und Christine Schmitt, 145–65. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Gigliozi, Gianluca. 2018. *Straub-Huillet. L'enigma del visibile*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Jovanovic, Nenad. 2017. *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. New York: State University of New York Press.
- Kafka, Franz. 1989. *Amerika. Roman*, herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1990. *America: il disperso*, introduzione di Giulio Schiavoni, traduzione di Elena Franchetti. Milano: Rizzoli.
- . 2008. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Moravia, Alberto. 1985. “Sperduto negli USA”. *L'Espresso*, 31 marzo, 141.
- Nervi, Mauro. 2023. “Nota introduttiva”. In Franz Kafka. *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, introduzione, traduzione e note a cura di Mauro Nervi, 5–37. Firenze-Milano: Bompiani.
- Nicolai, Ralf R. 1981. *Kafkas Amerika-Roman “Der Verschollene”*. Motive und Gestalten. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pecori, Franco. 1975. *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. La Biennale di Venezia.
- Plachta, Bodo. 2008. “Der Heizer/Der Verschollene”. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Bettina von Jagow, und Oliver Jahraus, 438–55. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pummer, Claudia. 2016. “(Not Only) for Children and Cavemen. The Films of Jean-Marie Straub and Daniele Huillet”. In *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*, edited by Ted Fendt, 7–95. Wien: Synema-Gesellschaft für Film und Medien.
- Reggiani, Stefano. 1984. “Antonioni, la moda è un giallo”. *La Stampa*, 17 aprile, 21.
- Schanze, Helmut, und Bernhard Zimmermann (Hrsg.). 1994. *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste*. München: Fink Verlag.
- Schmitz-Emans, Monika. 2011. *Franz Kafka: Epoche - Werk - Wirkung*. München: C.H. Beck Verlag.
- Siniscalchi, Guglielmo. 2001. “Straub-Huillet: il canto del materialismo. Appunti per una cine-filosofia della politica”. In *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle-Huillet. “Quando il verde della terra di nuovo brillerà”*, a cura di Piero Spila, 81–88. Roma: Bulzoni Editore.
- Spagnoli, Giovanni. 2022. “‘Lasciar nascere un testo come ritmo’. Una intervista pubblica con Jean-Marie Straub e Danièle Huillet”. *Close-up*. <<https://close-up.info/dopo-jean-luc-godard-e-morto-anche-jean-marie-saub-1933-2022-lasciar-nascere-un-testo-come-ritmo/>> (09/2025).
- Spila, Piero. 2001. “Le classi dell’America”. In *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle-Huillet. “Quando il verde della terra di nuovo brillerà”*, a cura di Piero Spila, 204–06. Roma: Bulzoni Editore.
- . 2017. *Straub/Huillet. Cineasti italiani*. Alessandria: Falsopiano.
- Stach, Reiner. 2002. *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Straub, Jean-Marie, und Danièle Huillet (Regisseure). 1984a. *Klassenverhältnisse*. Janus Film und Fernsehen, Hessischer Rundfunk und NEF-Diffusion.
- . 1984b. “Wie will ich lustig lachen, wenn alles durcheinandergeht. Danièle Huillet und Jean-Marie Straub sprechen über ihren Film *Klassenverhältnisse*”, herausgegeben von Manfred Blank *et al.*, *Filmkritik* no. 333–334: 269–82.
- Tornabuoni, Lietta. 1984. “Vince Cassavetes, premiata l’Italia”. *La Stampa*, 29 febbraio, 21.
- Turquety, Benoît. 2020. *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. “Objectivists” in Cinema*, translated by Ted Fendt. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wagenbach, Klaus. 2023. *Kafka: una battaglia per l'esistenza*, traduzione di Ervinio Pocar. Milano: Il Saggiatore.
- Walworth, Dan. 1984–85. “A Partial Report from the 34th International Berlin Film Festival”. *Millennium Film Journal* no. 14–15: 165–72.



OPEN ACCESS

Citation: M. Foschi Albert (2025) Stilemi kafkiani e stile amministrativo. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 77-99. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16888>.

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

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

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

Stilemi kafkiani e stile amministrativo

Marina Foschi Albert

Università di Pisa (<marina.foschi@unipi.it>)

Abstract

The paper proposes that certain Kafkaesque stylistic elements, which are sometimes described in seemingly contradictory ways, can be traced back to the typical features of the legal-administrative style of his time. Kafka's masterful use of this style in his professional writing as a high-level clerk at the Insurance Institute in Prague, exemplifies this concept. To support this hypothesis, the paper first summarizes the peculiarities of Kafka's literary prose and the typical characteristics of legal-administrative language, thus enabling a comparison of the two styles. For the same purpose, it also presents an analysis of two samples of Kafka's administrative writing: the *Rede zur Amtseinsetzung des Direktors* (1908) and the *Jahresbericht 1909: Unfallverhütungsmaßregel bei Holzhobelmaschinen*.

Keywords: Kafka's Legal-Administrative Style, Kafka's Narrative Style, Legal-Administrative Style, *Nominalstil*

Introduzione

Questo lavoro parte dall'ipotesi che alcuni stilemi kafkiani, descritti a volte in modo apparentemente contraddittorio, siano riconducibili e trovino giustificazione nel modello di stile giuridico-amministrativo di cui Kafka dà prova magistrale nei testi redatti in qualità di *Konzepist* presso l'Istituto assicurativo di Praga.¹

L'esercizio delle funzioni impiegatizie richiede a Kafka la redazione in stile consono, in tedesco e a volte in ceco,² di documenti legali: *Schriftsätze* da presentare in tribunale, dichiarazioni ufficiali e relazioni che il suo ufficio, la sede praghese dell'Istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro per

¹ La designazione austriaca equivalente all'italiano *impiegato di concetto*, derivata dal latino *concipere* ("afferrare"), allude a mansioni che vanno oltre quelle del semplice scrivano e includono la concezione di idee e progetti da mettere per scritto (cfr. Pasley 1993, 64).

² Dopo il 1918, il ceco diviene lingua ufficiale del nuovo stato di Cecoslovacchia e la lingua amministrativa dominante anche nell'Istituto assicurativo di Praga.

il Regno di Boemia, doveva rendere alle autorità politiche da cui dipendeva: il governo imperialregio, l'ufficio del governatore del Regno di Boemia a Praga, il Ministero degli Interni a Vienna. Sulla sua attività scrittoria Kafka ironizza in una lettera a Felice Bauer, redatta nella notte tra il 2 e il 3 dicembre 1912, in cui le prospetta, come contropartita per i suoi resoconti della vita d'ufficio, di mandarle il testo di una sua relazione, completa di illustrazioni, sugli alberi cilindrici di sicurezza o un suo articolo sull'assicurazione delle officine o sulle teste di fresatura di sicurezza:

Wenn ich [die Ansichten der Bureauulokalitäten] bekomme, bekommst Du z.B. einen Jahresbericht unserer Anstalt mit einem Aufsatz von mir über runde Sicherheitshobelmesserverwellen! Mit Abbildungen! Oder gar einen Aufsatz über Werkstattversicherung! oder über Sicherheitsfräsköpfe! Liebste, es stehen dir noch viele Freuden bevor! (Kafka 1967, 152)

Nonostante l'ironia diretta verso la tipologia di testi che lo impegnava per la maggior parte delle sue giornate, tenendolo lontano dalla scrittura autentica, Kafka mostra una forte dedizione per il suo lavoro (cfr. Müller 1988, XVI) e domina perfettamente lo stile amministrativo – una competenza che contribuisce da un lato alla stesura di opere assurte al rango di classici della letteratura mondiale, dall'altro di costruire, forse come sfida alla pomposa vuotezza degli usi ufficiali, testi non letterari formalmente perfetti, la cui cristallina architettura nasconde a tratti guizzi di originalità e ironia, mostrando qui e là tratti sorprendentemente simili a quelli riscontrati nelle sue opere canoniche.

L'esistenza di un rapporto tra la scrittura kafkiana e il mondo della burocrazia è nota alla critica (cfr. Magris 1981, 17), che ne trova riscontro, ad esempio, nella paradossale rappresentazione della Legge in opere come *Der Prozess* o *Das Urteil*. Già Max Brod (1937, 105) segnalava come la visione kafkiana della vita, connotata da pessimismo e scetticismo, fosse in buona misura originata dall'esperienza professionale, che gli fa conoscere da un lato il destino di operai vittime di ingiustizie, dall'altro la vita stagnante degli atti amministrativi. C'è chi spiega la connessione tra stile kafkiano e lingua amministrativa in termini psicologici, rilevando come il tedesco, veicolo della sua scrittura, non abbia per Kafka vere radici affettive (cfr. Robert 1993, 140); l'appartenenza a una minoranza culturale e linguistica sembra produrre nel pur poliglotta Kafka una paradossale "Sprachlosigkeit" (cfr. Nekula 2007) cui cerca soluzione nella ricerca di una variante letteraria del *Kanzleideutsch*. Per il linguista Coseriu (1997, 159), lo stile "burocratico" di Kafka è equiparabile a una modalità di lingua amministrativa *tout court* che si attiene rigorosamente, in maniera quasi scientifica, al resoconto; a questo genere di testo allude in maniera esplicita il titolo del racconto *Ein Bericht für eine Akademie*, la cui indagine mostra come l'uso della lingua amministrativa in Kafka serva a codificare il senso di un mondo "frammentario, orribile" (162). L'influsso della lingua giuridico-amministrativa è infine valutato anche concretamente su singoli tratti dello stile di Kafka (cfr. Thieberger 1979, 186). Manca ancora, a quanto mi consta, un'indagine che esplori il nesso tra scrittura kafkiana e stile amministrativo con gli strumenti della stilistica linguistica,³ confrontando la lingua di Kafka con il prototipo di stile istituzionale, né analisi stilistiche di testi amministrativi di Kafka.

Per corroborare l'ipotesi su menzionata, si procede a riassumere, nel seguito, le peculiarità

³ In ottica linguistica (cfr. Eroms 2008; Foschi 2016), il concetto di stile è riferito unicamente allo stile linguistico e descritto come insieme degli stilemi che emergono all'analisi del testo ai vari livelli della sua strutturazione, mediante confronto con un'istanza di riferimento, tra cui la norma grammaticale e d'uso del sistema linguistico, come pure il prototipo del genere testuale di riferimento. Lo stile linguistico (la "lingua") di un autore è connotato dagli stilemi rilevati nei suoi testi con una certa costanza.

rilevate nella prosa di Kafka (1) e le caratteristiche tipiche della lingua giuridico-amministrativa (2), al fine di stabilire un confronto tra i due stili (3); con analoghi intenti raffrontativi, il paragrafo (4) presenta infine l'analisi di due campioni di scrittura amministrativa di Kafka: la *Rede zur Amtseinsetzung des Direktors* ('Discorso per l'insediamento in carica del nuovo direttore') (1908) e lo *Jahresbericht 1909: Unfallverhütungsmaßregel bei Holzholbelmaschinen* ('Relazione annuale: misure di prevenzione degli infortuni nelle piallatrici per legno').

1. Stilemi kafkiani

Il concetto di "kafkianità" o "kafkianesimo", l'allusione ad aspetti universali dell'esperienza umana quali il confronto con forze incomprensibili e irrazionali contenuta nel termine *kafkaesk* (cfr. Flinn 2024), è sedimentato nella cultura internazionale e è divenuto patrimonio del lessico internazionale (cfr. Weidemann 2024). L'aggettivo italiano *kafkiano* è così lemmatizzato nella *Enciclopedia Treccani online*:

Kafkiano agg. – 1. Di Franz Kafka, scrittore cèco di lingua tedesca (1883-1924); relativo a Kafka e alla sua opera: *i racconti k.*, *i personaggi k.*, *il mondo kafkiano*. 2. Che richiama l'atmosfera tipica dei racconti di Kafka, e quindi inquieto, angoscioso, desolante, o paradossale, allucinante, assurdo: *situazioni kafkiane*.

Nell'immaginario comune, quanto di "inquieto, angoscioso, desolante, paradossale, allucinante, assurdo" caratterizza la narrativa kafkiana sembra esistere indipendentemente dal sistema linguistico che lo codifica. Viceversa, a dare sostanza al kafkianesimo è proprio la lingua di Kafka, con le sue peculiarità non ancora sufficientemente considerate dalla critica.⁴ Pur se non di rado oggetto di analisi in relazione a fenomeni linguistici scelti, lo stile kafkiano è stato fin qui studiato soprattutto in prospettiva letteraria. Per quanto concerne la lingua, l'attenzione si è spesso rivolta a *topoi* narrativi e immagini figurative, offrendo una classificazione del materiale figurativo – immagini "oniriche" (Gini 1993, 21), simboliche, associative (cfr. Fingerhut 1993, 86), metafore diffuse e altro – che in Kafka sembra tendenzialmente agire su un sostrato di lingua "corrente" (88) o "comune" (Gini 1993, 17).

Nei testi kafkiani, nonostante la critica abbia accertato la presenza di regionalismi, soprattutto austroismi e forme di *Oberdeutsch* a livello sintattico e lessicale (cfr. Nekula 2003, 22), trapela la cura dell'autore, ai limiti della pedanteria, per una lingua conforme alla norma letteraria (cfr. Blahak 2011, 15). Il tedesco di Kafka appare del tutto conforme alla *Hochsprache*, all'epoca di Kafka diffusa in tutto il territorio dell'Impero Austro-Ungarico. Se nel suo lavoro d'ufficio Kafka si adegua a usare tecnicismi propri del tedesco danubiano (cfr. Bauer 2006, 342),⁵ nella scrittura quotidiana fa un uso solo sporadico di varianti lessicali dello standard, e allo scopo precipuo di rimarcare differenze regionali o sociali (ad es. il regionalismo nordico

⁴ Un panorama degli studi kafkiani di prospettiva linguistica è in Tonelli, Baumann e Dressler (2010, 230-231). Benché l'articolo sia alquanto datato, la valutazione della tendenzialmente scarsa presenza di studi di tale tipologia sembra confermarsi negli ultimi anni. A partire dal primo decennio degli anni duemila si è sviluppato soprattutto un filone di studi che approfondisce la natura dei regionalismi nel tedesco di Kafka (Bauer 2006; Nekula 2007; Blahak 2011). Altra area di ricerca importante, ma di modesto impatto per l'analisi linguistica, riguarda il pensiero sulla lingua e la critica linguistica di Kafka (Nekula 2012; Schneider 2016).

⁵ Il lessico tecnico proprio della variante di tedesco ufficiale utilizzata a Praga all'epoca di Kafka comprendeva prestiti dal francese, per descrivere principi amministrativi introdotti in primis nella Francia postrivoluzionaria, e termini militari, utili alle esigenze dell'amministrazione imperial-regia in Boemia (cfr. Becker-Mrotzek 1999, 1394).

Brause al posto dell'usuale *Limonade*) (360). Nei suoi testi a stampa Kafka non avrebbe tollerato la presenza di quei praghismi che a volte affiorano nei suoi manoscritti (es. l'uso di *paar* per *ein paar*); come testimonia Max Brod, la preparazione del primo manoscritto per la stampa avviene con la consultazione continua del vocabolario Grimm e "Verzweiflung über die Ungewissheit von Interpunktionsregeln, orthographischen Details" (1937, 154). Anche nella corrispondenza privata Kafka evita il registro colloquiale (cfr. Bauer 2006, 360) e conforma gli usi alle norme grammaticali del tedesco di Germania, all'epoca seguite anche nel sistema scolastico austriaco (cfr. Blahak 2011, 16). La prosa di Kafka rinuncia inoltre a ogni forma di neologismi, arcaismi, innovazioni sintattiche quali dettava la moda letteraria di quegli anni (cfr. Robert 1993, 133). Il suo tedesco è così apprezzato dai contemporanei come modello di lingua canonica: "das beste klassische Deutsch unserer Zeit", lo definisce Kurt Tucholsky (cfr. Thieberger 1979, 178); "eine deutsche Prosa von ganz einziger Sauberkeit und Strenge" afferma Hermann Hesse, riferendosi al romanzo *Das Schloß* (cfr. Abret 2008, 11).

Sulla scia di Brod, che la qualifica come "kristallklar, richtig, deutlich, dem Gegenstand angemessen" (1937, 161), la critica kafkiana ha continuato a mettere in risalto la chiarezza, precisione, purezza descrittiva della lingua di Kafka (cfr. Theiberger 1979, 188), allo stesso tempo evidenziando nelle sue strutture una serie di fenomeni grammaticali e lessicali divergenti dallo standard per funzione o frequenza. Un elenco, certamente non esaustivo, degli stilemi kafkiani rilevati dalla critica è compreso nella tabella che segue:

livello descrittivo		stilemi kafkiani
testo		ricorrenza di pronomi impersonali e indefiniti (Binder 1966, 307) catene pronominali con referenza ambigua (Foschi 2009, 236) connettivi polisemici (Ballestracci e Ravetto 2015, 129)
sintassi	↑↓	frasi brevi e sintetiche (Reiss 1955, 25); paratassi, coordinazione asindetica (Binder 1966, 312) frasi complesse e intricate (Reiss 1955, 25); ipotassi costruita con subordinate introdotte da <i>wenn</i> (Gerhardt 1969, 40)
grammatica		uso diffuso del congiuntivo (Andringa 2021) uso di tempi verbali non correlato alla <i>consecutio temporum</i> (Thieberger 1979, 192) forme verbali passive con soggetto impersonale <i>es</i> (Thieberger 1979, 186)
semantica		alta frequenza di espressioni modali (Binder 1966, 291) forte presenza di mezzi di concessività / avversatività (Foschi 2022, 92)
lessico		parole del lessico quotidiano (Gerhardt 1969, 144) ripetizione nominale (Frey 1970, 276) lessemi comuni nel loro potenziale significato multiplo (cfr. Robert 1993, 134)
morfologia	↑↓	dominanza di sostantivi e aggettivi su verbi e avverbi (Gerhardt 1969, 27) scarsa aggettivazione (Gerhardt 1969, 27) accumulo di attributi (Binder 1966, 321)

Tab. 1 – Stilemi kafkiani: usi divergenti dallo standard ai vari livelli descrittivi del sistema

I vari stilemi kafkiani sono spesso interpretati nei termini di funzione narrativa e strategia letteraria e visti come mezzi linguistici adeguati a codificare contrasti, incongruenze logiche, incertezze relative a ciò che appare vero e reale. Ad esempio, le catene pronominali cataforiche sono considerate mezzo per ritardare la codifica dell'informazione principale, producendo

suspense e incertezza nel lettore (cfr. Foschi 2009, 225), I pronomi indefiniti sembra servano a spersonalizzare e degeantivare gli enunciati (cfr. Thieberger 1979, 181). Le strutture sintattiche che alternano un piano descrittivo all'indicativo e un altro al congiuntivo danno senso alla compresenza di realtà diverse (cfr. Zagari 1993, 259); il congiuntivo, in particolare, atto a porre gli enunciati in una zona immaginifica e non reale, può esprimere l'incertezza del narratore rispetto alla veridicità della materia narrata (cfr. Nekula 2020, 185) e segnalare prospettive diverse (cfr. Gerhardt 1969, 40). Funzione analoga hanno mezzi di modalizzazione come *also, doch, vielleicht* (cfr. Thieberger 1979, 189).

Considerati nell'insieme, alcuni fenomeni osservati risultano tra loro divergenti, ad esempio le indicazioni di stile sintattico e di scelta di classi di parola (v. frecce in Tab. 1), e non giustificabili con l'attenzione via via tributata a opere specifiche, nelle quali non si constatano peculiarità tali da permettere nette distinzioni di stile. Più arduo ancora sarebbe attribuire tali divergenze a due diverse fasi di produzione, a volte individuate nel lasso di tempo incorrente tra *Beschreibung eines Kampfes* (1904-11) e il *Landarzt* (1917-18) (cfr. Thieberger 1979, 181). In generale, lo stile di Kafka è rappresentato sia come oggettivo, descrittivo, tendente al realismo e alla "reificazione del soggetto" (Pocar 1969, XXI), sia quale caratterizzato da proprietà immaginifica (cfr. Crescenzi 2023, IX) e allegorica (cfr. Masini 1974, XVI), tendente a simbolismo, astrattismo, dereificazione. La compresenza dei due orientamenti viene interpretata come conseguenza del rifiuto di Kafka di optare per una delle due alternative proposte dalla letteratura della sua epoca: l'arte "esistenziale e di psicologia del profondo" e l'arte "dell'estrema costruzione e corrosione formale" (Zagari 1993, 263): non prendendo posizione, Kafka proporrebbe una sorta di ibridazione, con uno stile che si distingue sia per rigore formale che per ricchezza di immagini. Nella lingua di Kafka sembrano insomma convivere stilemi idonei a produrre le due diverse tendenze di stile narrativo, come riassunto in Tab. 2:

stile oggettivo, realista	stile immaginifico, astratto
<ul style="list-style-type: none"> • lessico semplice • strutture sintattiche essenziali, paratassi 	<ul style="list-style-type: none"> • lessico simbolico • strutture sintattiche ipotetiche (ipotattiche)
<ul style="list-style-type: none"> • istanza narrativa in prima o terza persona 	<ul style="list-style-type: none"> • istanza narrativa alternante (<i>ich – er – man</i>) • pluriprospettivismo

Tab. 2 – Divergenze nella descrizione dello stile kafkiano

Una discordanza di fondo si constata infine nel correlare, nell'opera di Kafka, stile e funzione letteraria. Le incongruenze logiche insite negli usi linguistici risultano sostanziali per il mondo che Kafka descrive: lo stile kafkiano è sentito come "ansiogeno", "angoscioso" in quanto codifica una realtà a sua volta ossessiva e incongruente (cfr. De Angelis 1975, 106-7). Eppure, gli stessi stilemi che appaiono funzionali a rappresentare un mondo inquietante, intrinsecamente "kafkiano", possono essere interpretati come veicolo di comicità (cfr. Rehberg 2007, 72). La comicità in Kafka nasce dalla rappresentazione di situazioni in cui si percepisce una discrepanza tra ciò che è verosimile e inverosimile oppure è prodotta con particolari espiedienti linguistici, tra cui l'unione sintattica di parole che creano contrasto semantico (cfr. Foschi 2019, 241). Un esempio di questo tipo è l'espressione *die Schenkel hochheben* che descrive il passo di discesa del "nuovo avvocato" nel racconto omonimo:

- (1) [...] als dieser [der Advokat], hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt von Stufe zu Stufe stieg (*Der neue Advokat*; Kafka 1994, Bd. 1, 199)

Nella lingua comune, come predicato dell'oggetto *die Schenkel* ci si attenderebbe piuttosto il verbo *heben*, come oggetto del verbo *hochheben* parti del corpo come *die Arme* o *das Kinn*. L'espressione *hoch die Schenkel hebend* rappresenta un'andatura che per un avvocato sarebbe esagerata, caricaturale – se non fosse che l'avvocato protagonista del racconto è il destriero Bucefalo.

Riassumendo, le scelte divergenti dallo standard producono in Kafka una certa presenza di stilemi tra loro divergenti. Come vedremo nel capitolo che segue, diverse caratteristiche dello stile kafkiano, non da ultimo gli stilemi in apparente contraddizione, coincidono con il modello di lingua giuridico-amministrativa.

2. Lo stile giuridico-amministrativo

La lingua delle amministrazioni ha funzionalità affini a quelle della lingua giuridica. Non a caso, le caratteristiche delle due varianti linguistiche sono simili e in una certa misura coincidenti. Alle origini di entrambe sono i codici espressivi delle cancellerie medievali.

Nel medioevo, lingua del diritto e lingua istituzionale sono tutt'uno, in quanto le istituzioni amministrative esauriscono la loro funzione nella distribuzione del potere e l'equilibrio di interessi tra le sfere alte (clero e nobiltà) (cfr. Becker-Mrotzek, Michael 1999, 1392). A partire dal XVI sec., l'aumento della centralizzazione dei poteri che accompagna lo sviluppo delle società moderne procura un'espansione della sfera di influenza del diritto a fasce sempre più ampie della popolazione. La lingua delle istituzioni intraprende così uno sviluppo autonomo rispetto a quella del diritto, insieme alla crescita di quelle forze produttive che segnano la fine della società feudale, senza tuttavia lasciar scomparire del tutto le sue strutture di dominio – ciò che si riflette anche nelle caratteristiche dello stile istituzionale (cfr. Becker-Mrotzek, Michael 1999, 1393). Nelle moderne società organizzate, la lingua delle amministrazioni o giuridico-amministrativa assume un ruolo centrale come strumento dell'agire istituzionale e del diritto, veicolo di autorizzazioni, imposizioni, divieti. Nel tedesco amministrativo moderno, l'eredità dello stile cancelleresco è percepibile in particolare nell'uso di una strutturazione sintattica fortemente articolata e di un lessico astratto e formulistico (cfr. Wagner 1970, 103), caratteristiche strettamente dipendenti dalla sua funzione.

Nel suo approccio classico, la lingua giuridico-amministrativa tende a produrre descrizioni di casi concreti, che si sforzano di essere complete e accurate. L'intento è cogliere l'intera diversità delle circostanze di vita, descrivendo norme il più possibile dettagliate. A tale scopo si presta lo stile ipotattico, come mostra l'esempio (2), tratto dal testo *Krankenversicherung*, pubblicato nelle "Amtliche Nachrichten des k. k. Ministeriums des Innern" del 1° Novembre 1901 (Fig. 1):

- (2) Über [sic] die Krankenunterstützungsansprüche von Kassenmitgliedern, welche in einem Spitäle unentgeltlich verpflegt werden (Zu §. 8 K. V. G.)

In Erledigung der Anfrage einer Bezirkskrankenkasse bezüglich der Ansprüche jener Kassenmitglieder, welche in einem Privatspítale unentgeltlich verpflegt werden, hat das Ministerium des Innern dieser Kasse eröffnen lassen, dass nach §. 8 K. V. G. die Gewährung der Spitalspflege nur dann und insolange die Kasse von der Verpflichtung zur Leistung der Krankengelder an das Mitglied enthebt, wenn die Verpflegung auf Kosten der Kasse erfolgt. Da nach den Ausführungen der Kasse die Verpflegung in dem betreffenden Spítale unentgeltlich erfolgt, so haben nach der Anschauung des Ministeriums des Innern die Mitglieder auch während der Dauer der Spitalspflege auf die Gewährung der Krankengelder Anspruch ("Amtliche Nachrichten des k. k. Ministeriums des Innern", 1.11.1901, II, 21, 227)⁶

⁶ Consultabile in: *ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, <ANNO, Amtliche Nachrichten des k. k. Ministeriums des Innern, 1901-11-01> (09/2025).

Amtliche Nachrichten

des
K. k. Ministeriums des Innern,
betreffend die
Unfallversicherung und die Krankenversicherung der Arbeiter.

Jahrgang XIII.	Wien, den 1. November 1901.	Nr. 11.
----------------	-----------------------------	---------

Inhalt: Allgemeiner Theil. 5. Autorisationsprüfung für Versicherungstechniker. — I. Unfallversicherung. 34. Personalien der Arbeiter-Unfallversicherungsanstalten und ihrer Schiedsgerichte. — II. Krankenversicherung. 21. Über die Krankenunterstützungsanprüche von Kassenmitgliedern, welche in einem Spital unentgeltlich verpflegt wurden. (Bz §. 8 K. V. G.) — 22. Übersicht der „üblichen Taglöhne“ (§. 7 K. V. G.) mit dem Stande Ende Juni 1901 (Bohmen, Butorwina, Dalmatien).

Fig. 1 – Prima pagina delle “Amtliche Nachrichten” del 1° Novembre 1901

Il caso descritto riguarda il diritto al risarcimento degli iscritti alla cassa che ricevono pasti gratuiti in ospedale. Il testo sancisce tale diritto mediante una struttura ipotattica che illustra le condizioni generali da cui proverebbe motivo di esonero per la cassa mutua:

- (2a) die Gewährung der Spitalspflege nur dann und insolange die Kasse von der Verpflichtung zur Leistung der Krankengelder an das Mitglied enthebt, → wenn die Verpflegung auf Kosten der Kasse erfolgt (*Ibidem*)

Nella frase successiva, la subordinata causale *Da nach den Ausführungen der Kasse die Verpflegung in dem betreffenden Spital unentgeltlich erfolgt* spiega i motivi per cui, nel caso specifico, gli iscritti abbiano diritto alle prestazioni di malattia anche durante il periodo di assistenza ospedaliera. L'ultima secondaria presente nel testo è la relativa *welche in einem Spital unentgeltlich verpflegt werden* in funzione attributiva del nome *Kassenmitglieder*. La base del sintagma nominale è in questo caso un composto. L'alta frequenza di sostantivi composti è generata, nei testi amministrativi, dalla stessa esigenza di specificare la natura del referente. Ne deriva, nell'esempio considerato, l'uso dell'attributo di tipo frasale. Nello stesso testo è possibile verificare l'uso di formulazioni astratte (*Erledigung, Anfrage, Gewährung*) e neutrali (*das Ministerium, die Kasse*). Anche l'uso di termini astratti e spersonalizzanti, in generale di tecnicismi, dipende dall'esigenza di generalizzazione derivante dal principio di applicabilità delle norme giuridico-istituzionali a un ampio gruppo di casi.

La propensione per scelte di stile atti a produrre testi chiari e privi di ambiguità nasce dalla necessità di agire verso l'esterno, non da ultimo allo scopo di applicare il diritto. Le istituzioni utilizzano tendenzialmente una variante di lingua media, adatta alla comunicazione con il vasto pubblico (cfr. Mahlmann 2023). La lingua amministrativa si distingue in tal senso per semplicità e sobrietà, precisione e logica, caratteristiche tenute in maggior conto rispetto a eleganza ed estetica. Ciò giustifica ad esempio la ripetizione degli stessi termini che evita l'uso potenzialmente ambiguo della pronominalizzazione. Il testo che segue, tratto dallo stesso numero delle “Amtliche Nachrichten” presenta una triplice ripetizione del termine *Autorisation/Autorisirung* (grassetto) come pure del tecnicismo *Versicherungstechniker* (grassetto corsivo); di contro, non vi compare alcun pronome:

(3) **Autorisationsprüfung für Versicherungstechniker.**

In Gemäßheit der Bestimmungen der Verordnung des Ministeriums des Innern und des Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 3. Februar 1899, R.G.Bl. Nr. 23, betreffend die **Autorisierung** von **Versicherungstechnikern**, wird hiemit bekannt gegeben, dass die im Ministerium des Innern bestellte Prüfungscommission die Prüfung von Candidaten, welche die **Autorisation** als **Versicherungstechniker** anstreben, in der ersten Hälfte des Monates November 1901 vornehmen wird ("Amtliche Nachrichten des k. k. Ministeriums des Innern", 1.11.1901, Allgemeiner Theil 5, 32)⁷

D'altro canto, la terminologia giuridico-amministrativa può a volte manifestare equivocità, in quanto uno stesso termine specialistico può avere un significato diverso a seconda dell'area del diritto o del contesto, ed è per questo motivo suscettibile di interpretazione. Un esempio è la diversa accezione che assume il termine *Person*, genericamente definito "Träger von Rechten von Pflichten", nel suo riferirsi alla persona fisica (*natürliche Person*) o alla persona giuridica (*juristische Person*) nei vari ambiti del diritto privato e pubblico (cfr. lemma "Person" in Köbler 2004, 536).

Gli stilemi essenziali del tedesco amministrativo, schematizzati in Fig. 2, presentano alcune caratteristiche divergenti, originate dalle diverse esigenze di redigere testi comprensibili a tutti, con una descrizione chiara di casi concreti che siano allo stesso tempo generalizzabili. La prima esigenza porta all'uso dello standard di registro medio, a descrizioni chiare e concise, rese con enunciati essenziali, parco uso di aggettivi, frasi brevi, paratassi. La stessa esigenza di chiarezza descrittiva porta altresì a un uso conspicuo di attributi, circostanziali, frasi secondarie, nomi composti, mezzi idonei a precisare e specificare. Questa tendenza confluisce nell'uso di un lessico specialistico, utile a generalizzare i casi descritti mediante terminologia tecnica, fatta spesso di nomi astratti, neutri, composti.

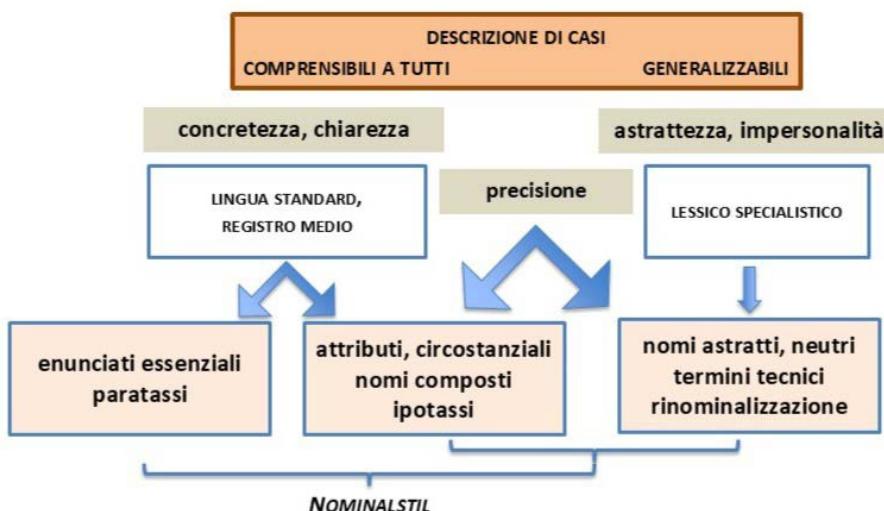


Fig. 2 – Descrizione schematica degli stilemi principali del tedesco giuridico-amministrativo

⁷ Consultabile in: *ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, <ANNO, Amtliche Nachrichten des k. k. Ministeriums des Innern, 1901-11-01, Seite 1> (09/2025).

L'esito generale delle diverse tendenze è il cosiddetto *Nominalstil*, lo stile che trova un compromesso tra paratassi e ipotassi, producendo frasi dalla struttura compatta in cui dominano nomi, sostantivazioni e astratti (es. *Gemäßheit*, *Bestimmungen*, *Verordnung*, *Prüfung*, *Autorisation*), gruppi preposizionali e gruppi al genitivo (es. In Gemäßheit der Bestimmungen der Verordnung des Ministeriums des Innern), costrutti a verbo supporto con sostantivo in funzione predicativa (es. *die Prüfung durchführen* → *prüfen*), gruppi nominali con attributi in posizione pre- e postnominale. L'attributo che segue il nome può avere struttura di frase relativa (es. Candidaten, welche die Autorisation als Versicherungstechniker anstreben). Attributi in posizione prenominale possono avere struttura sintagmatica con base participiale, funzionalmente equivalente a una frase relativa (es. die im Ministerium des Innern bestellte Prüfungscommission → die Prüfungscommission, die im Ministerium des Innern bestellt wurde; die Autorisation als Versicherungstechniker anstrebenden Candidaten).

Gli esempi sopra riportati sono tratti dal testo (3), costituito dal titolo e da un'unica frase, campione esemplare di *Nominalstil*. La sua struttura sintattica è schematizzata in Tab. 3, che ne riporta la distribuzione dei costituenti nei campi sintattici aperti dal predicato (*wird...* *bekannt gegeben*):

VORFELD	VORVERB	MITTELFELD	NACHVERB	NACHFELD
In Gemäßheit der Bestimmungen der Verordnung des Ministeriums des Innern und des Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 3. Februar 1899, R.G.Bl. Nr. 23, betreffend die Autorisirung von Versicherungstechnikern,	wird	hiemit	bekannt gegeben ,	dass die im Ministerium des Innern bestellte Prüfungscommission die Prüfung von Candidaten, welche die Autorisation als Versicherungstechniker anstreben, in der ersten Hälfte des Monates November 1901 vornehmen wird.

Tab. 3 – Struttura sintattica di (3) secondo il *Feldermodell*

La struttura sintattica è relativamente semplice: un costituente per campo. Il costituente nel *Mittelfeld* è costituito dal solo avverbio preposizionale *hiemit* (variante di *hiermit*, tipico del lessico burocratico). La struttura dei costituenti negli altri due campi è complessa. Essenziale all'informazione è la frase secondaria nel *Nachfeld* (*dass... vornehmen wird*) che funge da argomento ovvero soggetto del verbo della frase matrice (*wird... bekannt gegeben*) esponendo "cosa" viene comunicato ('la commissione d'esame nominata dal Ministero dell'Interno effettuerà l'esame dei candidati all'abilitazione come tecnici assicurativi nella prima metà del mese di novembre 1901'). All'interno della frase, hanno funzione di soggetto e oggetto del predicato *vornehmen wird* due gruppi nominali a loro volta complessi (*die im Ministerium des Innern bestellte Prüfungscommission / die Prüfung von Candidaten, welche die Autorisation als Versicherungstechniker anstreben*). L'informazione essenziale viene dettagliata mediante il circostanziale nel *Vorfeld*, costituito da un gruppo preposizionale che specifica i riferimenti normativi in conformità ai quali (*In Gemäßheit der [...] /*) avviene la comunicazione, fornendo la cornice di riferimento entro cui va interpretata l'informazione essenziale espressa da soggetto e predicato. La frase potrebbe essere descritta con gli stessi attributi utilizzati per la sintassi kafkiana: semplice e complessa al tempo stesso.

3. Stilemi kafkiani a confronto con il modello di stile amministrativo

Passiamo ora al confronto del modello di stile amministrativo schematizzato in Fig. 2 con gli stilemi kafkiani riassunti in Tab. 1 e 2.

La lingua di Kafka condivide con la lingua amministrativa l'obiettivo di rivolgersi a tutti, utilizzando a tal fine un registro medio di tedesco. Condivide inoltre l'esigenza di descrivere in maniera concreta e oggettiva la realtà, in modo che il caso singolo permetta di generalizzare e, importante per Kafka, che la messa a fuoco di un elemento unico della realtà faccia capire che tale realtà potrebbe essere o apparire diversa. La ricerca di astrattezza e impersonalità è comune a entrambe le lingue, persegue però fini diversi con mezzi in parte diversi.

Diversamente dalla lingua amministrativa, Kafka non necessita di servirsi della nomenclatura specifica di un determinato ambito dell'esperienza umana e sociale. Se il lessico specialistico ha lo scopo di stabilire netti contorni definitori intorno a un concetto, le parole kafkiane sono al contrario quotidiane e sufficientemente generiche da esprimere polisemia e consentire diverse interpretazioni del referente, per esempio la parola *Prozess* nei due significati di 'procedimento giudiziario' e 'decorso di sviluppo progressivo'. L'uso di astratti, forme neutre e spersonalizzanti nella lingua amministrativa si risolve soprattutto nell'uso di sostantivi appartenenti a queste tipologie. In Kafka i mezzi usati come strategia di indistinzione sono vari, e comprendono l'uso di pronomi impersonali e indefiniti, come in (4) e del pronomine *man* polisemico, in (5) riferibile all'io narrante o altra prospettiva:

- (4) Heute – das kann **niemand** leugnen – gibt es keinen großen Alexander. Zu morden verstehen zwar **manche**; auch an der Geschicklichkeit, mit der Lanze über den Bankettisch hinweg den Freund zu treffen, fehlt **es** nicht; und **vielen** ist Mazedonien zu eng, so daß sie Philipp, den Vater, verfluchen – aber **niemand**, **niemand** kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch das Königs-schwert bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; **niemand** zeigt die Richtung; **viele** halten Schwerter, aber nur, um mit ihnen zu fuchteln, und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich.
Vielleicht ist **es** deshalb wirklich das beste, sich, wie **es** Bucephalus getan hat, in die Ge-setzbücher zu versenken (*Der neue Advokat*, Kafka 1994, Bd. 1, 199)
- (5) Aber **man** sah sie ja kaum, **man** sah sie ja alle kaum. Sie waren hervorgetreten, **man** hatte sie innerlich begrüßt als Hunde, sehr beirrt war **man** zwar von dem Lärm, der die begleitete, aber es waren doch Hunde, Hunde wie ich und Du, **man** beobachtete sie gewohnheits-mäßig, wie Hunde denen **man** auf dem Weg begegnet, **man** wollte sich ihnen nähern, Grüße tauschen, [...] (*Forschungen eines Hundes*, Kafka 1994, Bd. 8, 52)

La tecnica di composizione, tipicamente utilizzata nelle lingue specialistiche per meglio precisare il referente, è a sua volta utilizzata da Kafka *ex negativo*, per rendere tali contorni nebulosi attraverso l'accostamento di sfere semantiche diverse, come nei titoli di due racconti che designano insolite attività: *Der Hungerkünstler* e *Der Kübelreiter*.

Altra tecnica forse apprezzata in ambito burocratico e utilizzata *ex negativo* in Kafka è la rinominalizzazione volta a evitare la possibilità equivocità dei pronomi. In Kafka si trovano catene pronominali funzionali a sfumare i significati e trasmettere una certa intenzionale ambiguità referenziale, come nel caso della catena di terza personale singolare maschile, riferita al *Kaiser* (corsivo) e poi al *Bote* (grassetto) nello stesso breve contesto:

- (6) *Der Kaiser* – so heißt es – hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat *der Kaiser* von *seinem* Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. **Den Boten** hat *er* beim Bett niederknien lassen und **ihm** die Botschaft ins Ohr geflüstert; so sehr war *ihm* an ihr gelegen, daß **er** sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ. (*Eine kaiserliche Botschaft*, Kafka 1994, Bd. 1, 221)

L'esigenza di Kafka di astrarre dal caso concreto per evocare scenari alternativi è resa inoltre con l'uso di mezzi modalizzanti, tra cui rientrano l'uso del congiuntivo (7)-(8) e di verbi (8)-(9) e particelle modali (10):

- (7) Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses **getan hätte**, wurde er eines Morgens verhaftet (*Der Prozeß*, Kafka 1994, Bd. 2, 9)
- (8) **Hätte** sie wirklich Feinde, wie sie sagt, sie **könnten** diesem Kampfe, ohne selbst den Finger rühren zu müssen, belustigt zusehen (*Josefine, die Sängerin*, Kafka 1994, Bd. 1, 289)
- (9) Nichts, wenn man es überlegt, kann dazu verlocken, in einem Wettrennen der erste sein zu wollen (*Zum Nachdenken für Herrenreiter*, Kafka 1994, Bd. 1, 28)
- (10) Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen. Von außen ist **eigentlich** nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt **aber** in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein (*Der Bau*, Kafka 1994, Bd. 8, 165)

Altra caratteristica che avvicina lo stile di Kafka al prototipo di lingua amministrativa è la condivisa esigenza di comunicare attraverso enunciati chiari e semplici e quella di dettagliare mediante ipotassi. Nella lingua amministrativa, questa duplice esigenza si traduce nel *Nominalstil*, di cui si rilevano tracce anche nella prosa kafkiana, ad esempio con la comparsa di gruppi nominali con attributi in posizione pre- e postverbale altrimenti risolvibili in frasi relative:

- (11) **das seit den Kinderjahren wohlbenannte Gesicht**, dessen gelbe Hautfarbe auf eine sich entwickelnde Krankheit hinzudeuten schien (*Das Urteil*, Kafka 1994, Bd. 1, 39)
- (12) **die Gruppen** im Sturmwind sich umarmender Heiliger (*Ein Damenbrevier*, Kafka 1994, Bd. 1, 297)

La sintassi di Kafka non può però darsi veramente connotata dal *Nominalstil*. Nella sua prosa, l'uso di frasi brevi e semplici risulta effettivamente alternato a quello di frasi dalla struttura fortemente articolata. Un esempio è l'incipit del racconto *Ein Damenbrevier*, costituito da 78 parole e un'unica frase, come evidenzia la ripartizione del testo nei campi sintattici in Tab. 4:

VORFELD	VORVERB	MITTELFELD	NACHVERB	NACHFELD
Wenn man sich in die Welt aufatmend entläßt, wie vom hohen Gerüst der Schwimmer in den Fluß, gleich und später manchmal von Gegenstößen wie ein liebes Kind verwirrt, aber immer mit schönen Wellen zur Seite in die Luft der Ferne treibt, dann	mag	man wie in diesem Buch ziellos mit geheimem Ziel die Blicke über das Wasser	richten,	das einen trägt und das man trinken kann und das für den auf seiner Fläche ruhenden Kopf grenzenlos geworden ist.

Tab. 4 – Struttura sintattica della frase incipiale di *Ein Damenbreviar* (Kafka 1994, Bd. 1, 297)

Nella frase, l'enunciato nucleare è espresso dal verbo *mag* ... *richten* insieme al soggetto impersonale *man*, all'oggetto *die Blicke* e all'oggetto direzionale *über das Wasser*. Nel *Nachfeld* sono comprese tre frasi relative in funzione attributiva del sintagma *das Wasser*. Nel *Mittelfeld* compaiono tre circostanziali di modo (*wie in diesem Buch, ziellos, mit geheimem Ziel*). Nel *Vorfeld*, infine, un ulteriore circostanziale esprime la condizione in cui si verifica la possibilità di dirigere lo sguardo sull'acqua, con una minuziosità per il dettaglio che ricorda lo stile burocratico.

Riassumendo, gli stilemi kafkiani, come mostra la Fig. 3, sembrano adattarsi a uno schema descrittivo che ricalca essenzialmente quello dello stile amministrativo (Fig. 2). Comune, come detto, è l'uso del tedesco standard e la ricerca di chiarezza e concretezza. La tendenza all'astrattezza è presente in Kafka con la diversa funzionalità di rendere la descrizione di un mondo alternativo rispetto a quello reale, il che porta a scelte lessicali di una certa tipologia. L'esigenza di precisione descrittiva e concisione non si risolve, in Kafka, nell'utilizzo diffuso del *Nominalstil*, di cui restano altresì alcune tracce.

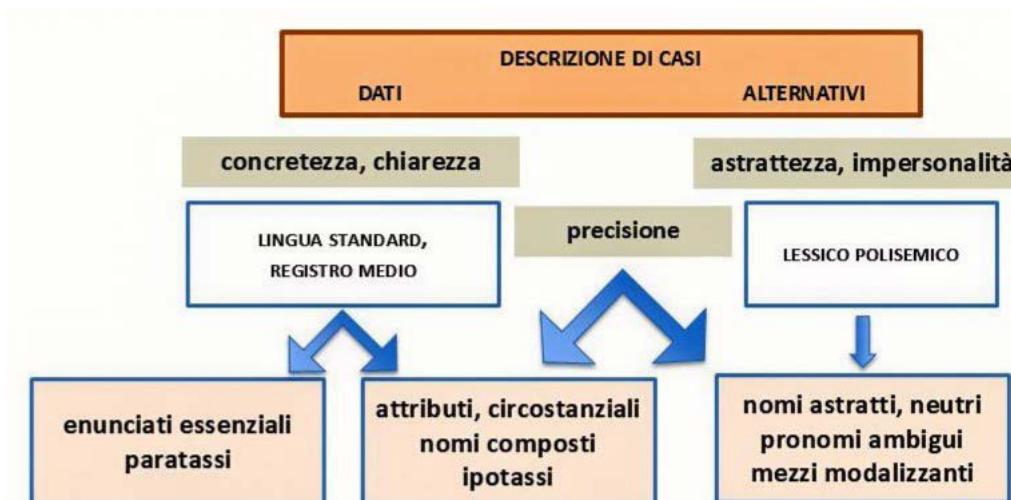


Fig. 3 – Descrizione schematica degli stilemi kafkiani sulla base del modello del tedesco giuridico-amministrativo

Andiamo infine a osservare, nel capitolo che segue, il particolare impiego che dello stile ufficiale delle istituzioni dell'Austria-Ungheria fa il *Konzepist* Franz Kafka.

4. Lo stile amministrativo di Kafka

All'epoca di Kafka, la lingua delle burocrazie presenta ancora tratti tipici dell'idioma stilizzato, macchinoso e pesante delle cancellerie medievali, con il suo uso a volte ridondante di titolature e formule, strategie espressive utili ad accentuarne la natura di veicolo del potere, rimarcando la distanza tra autorità e sudditi (cfr. Wagner 1970, 104). La pomposità dello stile ufficiale, coinvolgente anche i comportamenti individuali, ha per Kafka un effetto irresistibilmente comico, come espone a Felice Bauer nella missiva scritta nella notte tra l'8 e il 9 gennaio 1913, raccontandole l'imbarazzante crisi diilarità che lo coglie la mattina in cui si reca in abito scuro, insieme a due colleghi, a porgere ringraziamenti ufficiali per la promozione ottenuta al presidente dell'Istituto assicurativo, il dottor Otto Příbram, personalità che, spiega a Felice, per dei giovani impiegati possiede statura imperiale:

Es wäre zu umständlich, Dir die Bedeutung dieses Mannes darzustellen, glaube mir also, daß sie sehr groß ist, und daß ein normaler Anstaltsbeamter sich diesen Mann nicht auf der Erde, sondern in den Wolken vorstellt. Und da wir im allgemeinen nicht viel Gelegenheit haben mit dem Kaiser zu reden, so ersetzt dieser Mann dem normalen Beamten – ähnlich ist es ja in allen großen Betrieben – das Gefühl einer Zusammenkunft mit dem Kaiser. (Kafka 1967, 237)

La situazione formale al cospetto di Sua Eccellenza presenta tuttavia per Kafka tratti di tale ritualità da risultare ridicola, a partire dalla postura solenne con cui il presidente accoglie l'omaggio dei suoi impiegati:

Der Präsident hörte in seiner gewöhnlichen, bei feierlicher Gelegenheit gewählten, ein wenig an die Audienzhaltung unseres Kaisers erinnernden, tatsächlich (wenn man will und nicht anders kann) urkomischen Stellung zu. Die Beine leicht gekreuzt, die linke Hand zur Faust geballt auf die äußerste Tischecke gelegt, den Kopf gesenkt so dass sich der weiße Vollbart auf der Brust einbiegt und zu alledem den nicht allzu großen aber immerhin vortretenden Bauch ein wenig schaukelnd (237-38)

Il momento in cui Kafka non riesce più a trattenere la risata coincide con l'inizio del discorsetto edificante del presidente, emulo dell'imperatore, connotato da formule vuote e accenti patetici:

Als er aber seine Rede anfing, wieder diese übliche, längst vorher bekannte, kaiserlich schematische, von schweren Brusströnen begleitete, ganz und gar sinnlose und unbegründete Rede, als mein Kollege durch Seitenblicke mich, der ich mich ja gerade zu beherrschen suchte, warnen wollte und mich gerade dadurch lebhaft an den Genuss des früheren Lachens erinnerte, konnte ich mich nicht mehr halten und alle Hoffnung schwand mir, dass ich mich jemals würde halten können (238)

Per avere un'idea del pathos tipico dell'epoca, prendiamo a esempio l'incipit del proclama dell'imperatore Francesco Giuseppe, inviato ai "suoi amati popoli" il 28 luglio 1914, dopo aver notificato al governo reale serbo l'inizio dello stato di guerra:

(13) An Meine Völker!

Es war Mein sehnlichster Wunsch, die Jahre, die Mir durch Gottes Gnade noch beschieden sind, Werken des Friedens zu weihen und Meine Völker vor den schweren Opfern und Lasten des Krieges zu bewahren.

Im Rate der Vorsehung ward es anders beschlossen.

Die Umtriebe eines haßerfüllten Gegners zwingen Mich, zur Wahrung der Ehre Meiner Monarchie, zum Schutze ihres Ansehens und ihrer Machtstellung, zur Sicherung ihres Besitzstandes nach langen Jahren des Friedens zum Schwerte zu greifen⁸

Il testo mostra una combinazione di stile formale ed emotivamente connotato. Tipico delle dichiarazioni ufficiali è l'appello al popolo, qui reso in forma plurale per evocare tutte le componenti dell'impero multinazionale. Il possessivo *mein* esprime paternalistica vicinanza, la grafia maiuscola dei possessivi segnala la distanza con cui l'imperatore si rivolge al popolo, qui intenzionalmente evocato in forma plurale. La sintassi è contraddistinta dal *Nominalstil*. Ai numerosi nomi presenti nel testo si accostano, in funzione attributiva, aggettivi enfatici e patetici (*sehnlichster Wunsch, schweren Opfern, haßerfüllten Gegners*); ulteriore pathos è trasmesso mediante formule provenienti dalla sfera religiosa (*durch Gottes Gnade, im Rate der Vorsehung*).

In controtendenza rispetto a tale voga, la scrittura di Kafka non è mai vuota e pomposa, neanche nella produzione di un genere testuale quale il testo encomiastico che ben si presterebbe a formalismi retorici. Kafka si cimenta nel genere con la *Rede* celebrativa che è incaricato di scrivere in occasione dell'insediamento del nuovo direttore amministrativo dell'Istituto, il dottor Robert Marschner.⁹

La *Rede zur Amtseinssetzung des Direktors* (testo edito in Kafka 2004, 167-68) si articola in sette paragrafi e tre sezioni tematiche: una prima sezione, coincidente con il paragrafo iniziale (27 parole), è funzionale alla menzione dell'evento che dà occasione al discorso (la nomina e l'insediamento del nuovo direttore); l'ampia sezione centrale (par. 2-5) è dedicata al celebrato: due lunghi paragrafi celebrano le competenze professionali (par. 2 – 246 parole) e le doti umane (par. 5 – 200 parole) di Robert Marschner, inframmezzati da due brevi che segnano il passaggio tematico (par. 3 e 4 – 37 e 34 parole rispettivamente); nell'ultima sezione, articolata in due brevi sottoparagrafi, il focus si allontana dal celebrato e torna sull'occasione della nomina, soffermandosi sull'istituto che l'ha conferita, cui viene tributato un ringraziamento per la “scelta felice” (par. 6 – di nuovo 37 parole) e si prospetta pertanto un futuro di prosperità (par. 7 – 41 parole). Nella tabella che segue (Tab. 5), si riporta il testo completo suddiviso nei sette paragrafi (numeri relativi nella colonna sinistra); in grassetto la lunga catena pronominale riferita al celebrato:

⁸ Il testo fu pubblicato su vari quotidiani, tra cui la *Wiener Zeitung* del 29 luglio 1914. Facsimile della prima pagina in: *Anno Historische Österreichische Zeitungen und Zeitschriften* della Österreichische Nationalbibliothek, <<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&cdatum=19140729&cseite=1>> (09/2025).

⁹ L'incarico è segno della stima che Kafka godeva in ufficio per le sue doti umane e capacità di scrittura; il discorso fu probabilmente pronunciato in pubblico da una personalità prominente dell'istituzione (Lanza 20015, 94).

Rede zur Amtseinsetzung des Direktors	
1	Diese Wahl ist sehr begrüßenswert. Ein Mann tritt hiemit tatsächlich in eine ihm auch ideell gebührende Stellung und diese Stellung erhält den für sie notwendigen Mann.
2	Dr. Marschners unablässige Arbeitskraft hat ihn zu so weitreichender und in sich so verzweigter Tätigkeit befähigt, daß ihm der Einzelne nicht leicht gerecht werden kann, da er immer nur einen Teil dieser Tätigkeit zu überblicken vermag. Als langjähriger Sekretär der Anstalt kennt Dr. Marschner ihren ganzen Apparat umso besser, als er selbst an dessen Verbesserung beteiligt war, soweit sein Einfluß bisher eben reichte; seine umfassenden advokatorischen Kenntnisse und Fähigkeiten stellt er der Anstalt zur Verfügung; als gründlichen Schriftsteller kennt und schätzt ihn die fachwissenschaftliche Welt; seinen Einfluß auf die Entwürfe der socialen Gesetzgebung der letzten Jahre (besonders der Haftpflichtgesetze) möge man nicht unterschätzen; als Redner ist er vor den großen, internationalen Versicherungskongressen aufgetreten und auch in Prager Vortragssälen hörten wir in Versicherungsfragen von allgemeiner Wichtigkeit und Aktualität seine immer erwünschten, rasch unterrichtenden Ausführungen; als Dozent der technischen Hochschule verwertet er seine sich gegenseitig vervollkommenen Kenntnisse und Erfahrungen, um die studierende Jugend für die immer dringlicher werdenden Probleme des socialen Versicherungswesens vorzubereiten; er hat den versicherungstechnischen Kurs an der technischen Hochschule eingerichtet und war hiezu besonders geeignet, da er auch Kenner der Versicherungsmathematik ist; sein pädagogisches Talent, das sich im vorigen Jahr im Versicherungskurs der Prager Handelsakademie auch weitern Kreisen zeigte, erfuhr dadurch öffentliche Anerkennung, daß er zum Mitglied der Staatsprüfungskommission ernannt wurde. Wir fassen zusammen: er ist ein Mann , der in allen Gebieten seines Faches sehr nützlich, sehr ausdauern gearbeitet hat und arbeitet und der mit allen Generationen unserer Zeit in tätiger fachlicher Verbindung lebt.
3	Dies alles ist nun natürlich sehr wichtig und stellt Dr. Marschner als Fachmann in ein solches Licht, daß in Böhmen in dieser Hinsicht wohl niemand neben ihn treten dürfte, ohne eine gewisse Kühnheit, fügen wir hinzu.
4	Doch angesichts des so verantwortungsvollen, allgemein sichtbaren und über einen so komplizierten Betrieb gesetzten Postens, den Dr. Marschner jetzt erhalten hat, ist förmlich die menschliche Seite seines wissenschaftlichen und socialen Wirkens noch wichtiger.
5	Er hat bisher keinen Schritt getan, der nicht von ehrlicher Sachlichkeit begleitet war; offenes Handeln ist ihm Bedürfnis; seiner selbst gewiß, hat er – darin wohl besonders einzige – keine andere Auszeichnung gesucht, als die, welche er in seiner Arbeit gefunden hat; sein einziger Ehrgeiz bestand darin, den Wirkungskreis zu erstreben, in dem er nötig war; seine Unparteilichkeit, seine Gerechtigkeit ist nicht zu beirren und die Beamenschaft der Anstalt wird voraussichtlich das Glück zu schätzen wissen, gerade ihn als Vorgesetzten erhalten zu haben; Kenner seiner Schriften, seiner beruflichen Arbeit, seiner Persönlichkeit werden ergriffen von seinem starken und lebhaften Gefühl für die Lage der Arbeiterschaft, die einen eifervollen Freund in ihm hat, der aber immer die Grenzen achten wird, die das Gesetz und die wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart seinen Bestrebungen in dieser Richtung setzen; er hat nie Versprechungen gemacht, das überläßt er anderen (deren Art so ist, die das brauchen und die endlich genügend Zeit hiezu haben), aber die wirkliche Arbeit, die hat er immer selbst getan, still, ohne die Öffentlichkeit mit Absicht in Bewegung zu bringen und rücksichtslos nur gegen sich; darum hat er wohl auch, abgesehen vielleicht vom wissenschaftlichen Gebiete, keine Gegner; hätte er welche, es wäre eine traurige Gegnerschaft.
6	Daß der Vorstand der Anstalt inmitten verschiedenster Einflüsse nur sachlichen Gründen folgte und damit zu dieser glücklichen Wahl gelangte, dafür gebürt ihm der gemeinsame Dank aller: der Regierung, der Unternehmer, der Arbeiter und der Beamenschaft.
7	Klagen gegen die Anstalt, gerechte und ungerechte, haben sich im Laufe der Jahre aufgehäuft, eines ist jetzt sicher: es wird gute Arbeit geleistet werden und was innerhalb der heutigen Gesetze an verlangten und nützlichen Reformen möglich ist, es wird geschehen.

Tab. 5 – Il testo della *Rede zur Amtseinsetzung des Direktors* suddiviso in paragrafi

Il primo riferimento al celebrato (oltre a quello impersonale, compreso nel titolo, *Direktor*) è generico, reso con un sintagma nominale con articolo indeterminativo (*ein Mann*). I riferimenti pronominali al celebrato sono distribuiti con chiara simmetria: *er* compare 19 volte nel testo, precisamente dieci e nove nelle due parti dedicate (par. 2, 5x); simmetriche anche le presenze di *ihn* (par. 2/2x; par. 3/1x; par. 5/1x) e *ihm* (par. 1/1x; par. 2/1x; par. 5/2x) e del possessivo *sein* (par. 2/8x; par. 5/10x). Una certa ambiguità procura l'uso di *ihm* nel par. 6 (grassetto corsivo) del testo – riferito al *Vorstand*, ma – a una lettura o ascolto veloce – attribuibile al celebrato:

- (14) Daß der Vorstand der Anstalt inmitten verschiedenster Einflüsse nur sachlichen Gründen folgte und damit zu dieser glücklichen Wahl gelangte, dafür gebürt **ihm** der gemeinsame Dank aller: der Regierung, der Unternehmer, der Arbeiter und der Beamtenchaft (par. 6)

Oltre alla perfetta simmetria delle riprese pronominali, si evidenzia la scarsa osservanza della voga delle titolature tipica dello stile istituzionale, che qui si riduce alla menzione, quattro volte ripetuta, del nome completo di titolo accademico (*Dr. Marschner*). In diverse parti del testo, di seguito elencate, il focus sul celebrato è deviato. L'intreccio di pronomi di prima persona plurale, es. (15)-(16), e vari pronomi neutri, es. (17)-(22), con la catena pronominale principale produce un cambio di prospettiva che ricorda lo stile del Kafka narratore:

- (15) und auch in Prager Vortragssälen hörten **wir** in Versicherungsfragen von allgemeiner Wichtigkeit und Aktualität seine immer erwünschten, rasch unterrichtenden Ausführungen (par. 2)

- (16) **Wir** fassen zusammen: (par. 2)

- (17) seinen Einfluß auf die Entwürfe der sozialen Gesetzgebung der letzten Jahre (besonders der Haftpflichtgesetze) möge **man** nicht unterschätzen; (par. 2)

- (18) **Dies alles** ist nun natürlich sehr wichtig und stellt Dr. Marschner als Fachmann in ein solches Licht, daß in Böhmen in dieser Hinsicht wohl niemand neben ihn treten dürfte, ohne eine gewisse Kühnheit, fügen wir hinzu. (par. 3)

- (19) hätte er welche, **es** wäre eine traurige Gegnerschaft. (par. 5)

- (20) **eines** ist jetzt sicher (par. 7)

- (21) **es** wird gute Arbeit geleistet werden (par. 7)

- (22) **was** innerhalb der heutigen Gesetze an verlangten und nützlichen Reformen möglich **ist**, **es** wird geschehen. (par. 7)

A livello sintattico, il testo si compone di 36 frasi, 23 semplici e 13 complesse. Solo dieci delle frasi semplici presentano semplicità di struttura anche a livello sintagmatico; si concentrano soprattutto nella parte iniziale e finale del testo, in cui viene descritto il caso concreto, come nei testi giuridici; qui il caso riguarda la nomina e la sua origine, ossia la competenza del nominato, come esplicitato nel par. 1:

- (23) Diese Wahl ist sehr begrüßenswert.

- (24) Ein Mann tritt hiemit tatsächlich in eine ihm auch ideell gebührende Stellung [...]

(25) [...] und diese Stellung erhält den für sie notwendigen Mann.

Tutte le altre frasi presentano un certo grado di complessità, a volta elevato. Come impone il modello di stile, la descrizione del caso concreto, per esigenza di completezza, deve essere ricca di dettagli. Il caso – la scelta del direttore, motivata attraverso la dettagliata descrizione delle competenze del dottor Marschner – è mediato da frasi circostanziali di tipo causale (connettori di causalità in grassetto), come nei seguenti esempi:

(26) Dr. Marschners unablässige Arbeitskraft hat ihn zu **so** weitreichender und in sich so verzweigter Tätigkeit befähigt, **daß** ihm der Einzelne nicht leicht gerecht werden kann, **da** er immer nur einen Teil dieser Tätigkeit zu überblicken vermag. (par. 2)

(27) Als langjähriger Sekretär der Anstalt kennt Dr. Marschner ihren ganzen Apparat **umso besser, als** er selbst an dessen Verbesserung beteiligt war, **soweit** sein Einfluß bisher eben reichte [...] (par. 2)

Con mezzi argomentativi – la preposizione causale *angesichts* che introduce un altro significativo esempio di *Nominalstil*: *angesichts des so verantwortungsvollen, allgemein sichtbaren und über einen so komplizierten Betrieb gesetzten Postens, den Dr. Marschner jetzt erhalten hat [...]* – è spiegato anche il “caso” in sé, la nomina del direttore, nel passaggio alla sezione dedicata al profilo umano del celebrato:

(28) Doch angesichts des so verantwortungsvollen, allgemein sichtbaren und über einen so komplizierten Betrieb gesetzten Postens, den Dr. Marschner jetzt erhalten hat, ist förmlich die menschliche Seite seines wissenschaftlichen und socialen Wirkens noch wichtiger. (par. 4)

Il testo si presenta strutturato magistralmente anche da un punto di vista argomentativo: le competenze di Marschner, tipicamente da enfatizzare in un discorso encomiastico, sono introdotte a giustificazione della nomina. La descrizione delle competenze in sé vede un uso tutto sommato parco di aggettivi elogiativi; negli es. (29)-(31) ne compare uno per gruppo nominale:

(29) Dr. Marschners **unablässige** Arbeitskraft (par. 2)

(30) seine **umfassenden** advokatorischen Kenntnisse und Fähigkeiten (par. 2)

(31) **gründlichen** Schriftsteller (par. 2)

Più di frequente l'encomio è codificato tramite sintagmi nominali con attributi che presentano una struttura anche alquanto complessa con cui – conformemente allo stile giuridico-amministrativo – vengono presentati dettagli del caso. Nei due esempi, il dettaglio riguarda l’“uomo” (Marschner) e il suo “forte e vivace sentire”:

(32) **ein Mann**, der in allen Gebieten seines Faches sehr nützlich, sehr ausdauern gearbeitet hat und arbeitet und der mit allen Generationen unserer Zeit in tätiger fachlicher Verbindung lebt. (par. 2)

(33) **seinem** starken und lebhaften **Gefühl** für die Lage der Arbeiterschaft, **die** einen eifervollen Freund in ihm hat, **der** aber immer die Grenzen achten wird, **die** das Gesetz und die wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart seinen Bestrebungen in dieser Richtung se...tzen (par. 2).

In altri momenti il dettaglio che motiva l'encomio è reso con comparazioni astratte che ricordano il Kafka narratore, come l'immagine in (34), relativa alla vasta e intrecciata attività, incommensurabile per lo sguardo umano, del dottor Marschner o la valutazione sintetica in (35) – esplicitamente modalizzata con l'inserimento della formula *fügen wir hinzu* – della sua *expertise* mediante un'iperbole originale e, sembrerebbe, cordialmente ironica:

- (34) Dr. Marschners unablässige Arbeitskraft hat ihn zu **so** weitreichender und in sich **so** verzweigter Tätigkeit befähigt, **daß** ihm der Einzelne nicht leicht gerecht werden kann, **da** er immer nur einen Teil dieser Tätigkeit zu überblicken vermag. (par. 2)
- (35) Dies alles ist nun natürlich sehr wichtig und stellt Dr. Marschner als Fachmann in ein **solches** Licht, **daß in Böhmen** in dieser Hinsicht wohl **niemand neben ihm treten dürfte**, ohne eine gewisse Kühnheit, fügen wir hinzu. (par. 2)

Degno di nota, infine, l'uso cospicuo di nomi astratti in sintagma in funzione soggetto, tra cui i seguenti:

- (36) **Diese Wahl** ist sehr begrüßenswert. (par. 1)
- (37) **diese Stellung** erhält den für sie notwendigen Mann. (par. 1)
- (38) **sein pädagogisches Talent**, [...] erfuhr dadurch öffentliche Anerkennung... (par. 2)
- (39) **seine Unparteilichkeit, seine Gerechtigkeit** ist nicht zu beirren... (par. 5)
- (40) **die Beamtenschaft** der Anstalt wird voraussichtlich das Glück zu schätzen wissen... (par. 5)

L'uso di nomi astratti è consono allo stile dei testi giuridico-amministrativi, ma in questo particolare testo, incentrato su una personalità, non sarebbe stato necessario farne uso. La spersonalizzazione del celebrato e l'agentivazione di entità inanimate fanno perdere al testo il suo carattere di occasionalità e conferiscono autenticità all'encomio, come è probabile fosse nelle intenzioni di Kafka, che a quanto risulta era un sincero estimatore di Robert Marschner (cfr. Lanza 2015, 94).

L'altro esempio considerato per l'analisi è l'incipit dello *Jahresbericht* (relazione annuale) del 1909), testo menzionato nella lettera a Felice Bauer (v.s.), di cui Kafka ha curato la parte intitolata *Unfallverhütungsmaßregel bei Holzhobelmaschinen* (Misure di prevenzione degli infortuni nelle piallatrici per legno) (testo compreso in Kafka 2004, 194-201). L'articolo descrive i vantaggi, anche economici, derivanti dall'impiego degli alberi cilindrici di sicurezza nelle imprese, al fine di prevenire gli infortuni sul lavoro, rivelando una profonda conoscenza sulla materia, acquisita sia mediante studio teorico sia durante le sue visite d'ispezione nelle officine (cfr. Müller 1988, XXXVI).¹⁰ Di seguito, la parte incipiale del testo:

- (41) Zu der bereits im vorjährigen Berichte zur Darstellung gebrachten Aktion betreffend die Einführung von runden Sicherheitswellen bezw. die Auffütterung der Vierkantwellen mit Metallklappen bei Holzhobelmaschinen beeht sich die Anstalt nachfolgende Mitteilungen zu machen.

¹⁰ Il testo, considerato in questa sede unicamente in alcune sue caratteristiche formali, è da ritenere fortemente innovativo nei contenuti e da un punto di vista politico-legislativo, e sembra che abbia contribuito a migliorare le condizioni di lavoro e salvare la vita di migliaia di operai cechi (cfr. Lanza 2015, 108).

Endlich schreitet die Einführung der runden Sicherheitswellen für Holzhobelmaschinen in günstiger Weise fort. Hiefür bürgt der Zirkularerlaß der k.k. Statthalterei an die k.k. Bezirkshauptmannschaften betreffend die Einführung der Sicherheitswellen, sowie die Stellungnahme der k.k. Gewerbeinspektorate, welche mehr und mehr auf Verwendung dieser Wellen dringen und endlich die Tatsache, daß bereits eine ganze Anzahl von Unternehmern mit derartigen Wellen arbeitet und sich in günstiger Weise – die schutztechnische Bedeutung wurde niemals in Abrede gestellt – auch über die praktische Verwendbarkeit der runden Wellen ausgesprochen hat. Es ist daher die begründete Hoffnung vorhanden, daß in absehbarer Zeit die runden Wellen eine derartige Verbreitung werden gewonnen haben, daß für die Einreichung eines Betriebes Nichtverwendung dieser Wellen als Merkmal für eine über das Normale erhöhte Gefahr wird bewertet werden können. Es wäre nur zu wünschen, daß auch die Fachzeitschriften sich mit der runden Welle mehr befassen, denn nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge hat es tatsächlich den Anschein, als ob es nur einer letzten zusammenfassenden, in alle beteiligten Kreise dringenden Darstellung bedürfe, um in kurzer Zeit die runde Welle zu einer allgemeinen Einrichtung zu machen. Dies hat seinen Grund vor allem darin, daß die runde Welle unter den schutztechnischen Einrichtungen eine ganz besondere Stellung einnimmt, da sie abgesehen von ihrer schutztechnischen Wirkung, die überdies eine vollkommene ist, auch noch eine ganze Anzahl anderer Vorteile in sich vereinigt, indem sie im Grunde billiger ist als die Vierkantwelle, überdies billiger arbeitet und endlich auch besser arbeitet, so daß ihre Einführung an das sozialpolitische Verständnis der Unternehmer nicht einmal Anforderungen stellt, sondern schon dem bloß praktischen Blick sich sofort empfiehlt. (194)

Il testo tratta di promozione della sicurezza nel mondo del lavoro, illustrando l'opportunità di adottare piallatrici con lame ad alberi cilindrici, che – così si argomenta – meglio di quelle quadre riescono a evitare infortuni sul lavoro e lesioni alle dita degli operai. I motivi addotti principali sono quattro: la perfetta protezione offerta agli operai da lame poco sporgenti; il minor costo dell'albero cilindrico, che richiede lame di spessore minimo; la sua migliore efficienza lavorativa, avendo lame rotanti che impiegano meno energia e il cui moto è più silenzioso; la migliore prestazione lavorativa delle lame, dalle quali si ottiene una piallatura del legno più accurata. I quattro argomenti sono illustrati nel dettaglio, anche con illustrazioni (cui Kafka accennava nella lettera a Felice), in paragrafi dedicati, intitolati rispettivamente: I. *Die runde Sicherheitswelle schützt vollkommen*; II. *Die runde Sicherheitswelle ist im Grunde billiger als die Vierkantwelle*; III. *Die runde Sicherheitswelle arbeitet billiger als die Vierkantwelle*; IV. *Die runden Wellen arbeiten auch besser*. Anche in questo caso, come nella già analizzata *Rede*, il testo presenta una struttura accuratamente congegnata, che in questo caso mira alla diversa funzionalità di testo descrittivo-argomentativo.

Nella relazione tecnica, gli usi linguistici si adeguano in particolare a due tratti convenzionali di stile amministrativo: il *Nominalstil* e l'impiego pervadente di terminologia tecnica. Un caso esemplare di *Nominalstil* è nel cappello introduttivo:

- (41a) Zu der bereits im vorjährigen Berichte zur Darstellung gebrachten Aktion betreffend die Einführung von runden Sicherheitswellen bezw. die Auffütterung der Vierkantwellen mit Metallklappen bei Holzhobelmaschinen beeht sich die Anstalt nachfolgende Mitteilungen zu machen. (*Ibidem*)

La frase è costruita intorno al predicato *beehrt sich* comprende tre costituenti (soggetto, oggetto, oggetto preposizionale in *Vorfeld*) e 34 parole, di cui 11 sostantivi¹¹. La struttura sintattica è analoga a quella dell'esempio (2): semplice a livello frase e complessa a livello sintagmatico, come mostra esemplarmente il sintagma preposizionale nel *Vorfeld*, nel cui costituente di base nominale (*der...Aktion*) risultano compattate in forma di attributo due possibili strutture ipotattiche: l'attributo di base participiale in posizione prenominale (*bereits im vorjährigen Berichte zur Darstellung gebrachten*), espandibile in forma di frase relativa (= *die bereits im vorjährigen Berichte zur Darstellung gebracht wurde*), come pure l'altro attributo di base participiale in posizione postnonimale (*betreffend die Einführung von runden Sicherheitswellen bezw. die Auffütterung der Vierkantwellen mit Metallklappen bei Holzhobelmaschinen*), a sua volta espandibile come frase relativa (= *welche die Einführung ... betrifft*).

Contribuiscono al *Nominalstil*, aumentando la presenza di nomi nel testo, costrutti a verbo supporto come *den Anschein haben* (= *scheinen*), *in Abrede stellen* (= *abreden*), *Anforderungen stellen* (= *anfordern*). Tra i nomi scelti vi è ampia presenza di astratti (*Einführung, Stellungnahme, Verwendung, Verwendbarkeit, Einreihung, Einrichtung, Darstellung*), collettivi, in parte di nuovo astratti, spersonalizzanti (*Statthalterei, Bezirkshauptmannschaften, Gewerbeinspektorate, Betrieb, Fachzeitschriften, beteiligte Kreise*) e tecnicismi, diversi dei quali corrispondenti a nomi composti (*Sicherheitswellen, Holzhobelmaschinen, Vierkantwelle*), come pure aggettivi, tra cui *schutztechnisch*, ripetuto tre volte.

Tra le pieghe del testo affiorano elementi in controtendenza e originali rispetto agli stilemi convenzionali della lingua amministrativa che lasciano trapelare la sensibilità dell'autore per l'uso estetico del linguaggio. Un esempio è nell'uso variato delle denominazioni dell'oggetto, formulato per intero, con la sua designazione tecnica, solo in prima battuta: *d[ie] runden Sicherheitswellen für Holzhobelmaschinen*. Nel seguito, il testo usa la variante breve (*der*) *Sicherheitswellen* e una serie di ulteriori varianti, in ordine di comparsa nel testo:

- *dieser Wellen*
- *derartigen Wellen*
- *der runden Wellen*
- *die runden Wellen*
- *dieser Wellen*
- *der runden Welle*
- *die runde Welle*
- *die runde Welle*

L'ultima variante denominativa della lama ad alberi cilindrici per piallatrici è in realtà un'allusione, proveniente *ex negativo* dalla menzione della tipologia opposta di lama ad alberi quadri (*Vierkantwelle*).

Nella parte introduttiva, il testo tratta dell'oggetto in relazione alla sua immissione (*Einführung*) nelle officine, promossa dal governo imperialregio e dagli ispettorati del lavoro. Anche in questo caso, lo sviluppo tematico avviene mediante riformulazioni e non semplice ripetizione: dopo aver parlato per due volte di *Einführung* delle lame cilindriche di sicurezza, si passa

¹¹ La riformulazione del testo in tedesco semplice proposta dall'assistente di scrittura basato sull'IA *DeepL Write* (<<https://www.deepl.com/de/write>>) prevede due frasi, per complessive 20 parole, di cui 5 sostantivi: "Im letzten Jahr haben wir über die Einführung von runden Sicherheitswellen bei Holzhobelmaschinen berichtet. Nun gibt es Neuigkeiten dazu".

a trattarne l'impiego (*Verwendung*), una volta in maniera esplicita (*Verwendung dieser Wellen*), la seconda indiretta (*eine ganze Anzahl von Unternehmern mit derartigen Wellen arbeitet*), in terza battuta con un sinonimo (*die praktische Verwendbarkeit der runden Wellen*). Nel seguito, il testo propone un'ulteriore declinazione del tema: la *Verbreitung* di questo tipo di lame, con cui si fa riferimento a una dimensione della realtà auspicata e futura, rappresentata tramite lessico adeguato (*Es ist ... die begründete Hoffnung vorhanden; in absehbarer Zeit*), nonché forme verbali al futuro (...*werden gewonnen haben*). Contrapposto e complementare al tema della *Verbreitung* è, nella stessa frase, quello della *Nichtverwendung* delle lame di sicurezza, a sua volta riferito a una dimensione futura e solo possibile, cui allude il gruppo verbale con verbo modale (*wird bewertet werden können*). Anche nella frase successiva continua il riferimento a una dimensione del possibile diversa da quella del reale, nella migliore tradizione di stile del Kafka narratore, in stile tipicamente kafkiano, mediante due forme al congiuntivo (...*wäre ... zu wünschen; bedürfe*), l'ultima delle quali introdotta dalla congiunzione *als ob* a complemento della formulazione neutra (*es*) *hat ... den Anschein*, *als ob* con cui si presenta l'adozione delle lame di sicurezza in prospettiva epistemica e non semplicemente descrittiva:

- (41b) Es wäre nur zu wünschen, daß auch die Fachzeitschriften sich mit der runden Welle mehr befassen, denn nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge hat es tatsächlich den Anschein, als ob es nur einer letzten zusammenfassenden, in alle beteiligten Kreise dringenden Darstellung bedürfe, um in kurzer Zeit die runde Welle zu einer allgemeinen Einrichtung zu machen. (Kafka 2004, 194)

Nel seguito, la descrizione torna sul piano concreto, nel momento in cui vengono descritte (con forme verbali all'indicativo) le caratteristiche di sicurezza, economia ed efficienza della lama cilindrica. Nel finale, si ripropone il tema della *Einführung der runden Welle* mediante l'espressione abbreviata *ihre Einführung*, con un uso del possessivo potenzialmente ambiguo (il referente è, logicamente, *die runde Welle*, ma grammaticalmente potrebbe corrispondere anche a *die Verkantwelle*) che infrange la convenzione dello stile giuridico-amministrativo. Un altro stilema letterario, insolito per un testo di questa tipologia, è l'impiego di detto gruppo nominale in funzione di soggetto agente, con personificazione del tema: l'adozione dell'albero cilindrico non ha bisogno di fare alcun appello agli imprenditori, perché, il testo legge, "si consiglia da sé".

4. Chiudendo il cerchio

In questo lavoro si è cercato di dimostrare, mediante un'analisi basata su un modello prototipico che fungesse da istanza di confronto, l'esistenza concreta, osservabile sui vari piani di descrizione del sistema linguistico, di una correlazione tra gli stilemi kafkiani e il tedesco giuridico-amministrativo. Il confronto tra gli stilemi kafkiani e il prototipo di lingua specialistica ha permesso di rilevare varie caratteristiche comuni, dalla scelta di un lessico medio, alla combinazione di strutture sintattiche semplici a livello frase e complesse a livello sintagmatico, all'uso diffuso di tecniche di astrazione e spersonalizzazione. Il modello di stile giuridico-amministrativo, da Kafka magistralmente dominato e quotidianamente esercitato nelle sue funzioni di impiegato di concetto dell'Istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro, è osservabile sottotraccia nel suo stile letterario e può almeno in parte giustificare la presenza di stilemi contrastanti a livello di simbolicità e realismo, sintassi articolata e basilare, ricerca di chiarezza e permanente ambiguità descrittiva. Riconoscere nello stile di Kafka l'imprinting della lingua istituzionale non vuol dire in nessun modo disconoscere la straordinaria valenza espressiva e

ingegnosità del codice kafkiano, origine e fondamento della sua opera e di una visione del mondo divenuta patrimonio della cultura universale. Il marchio inconfondibile della lingua kafkiana è visibile persino nei suoi scritti amministrativi, nei quali si riscontra, da un lato, un'impeccabile consonanza con lo stile ufficiale, come si evince dalla perfetta strutturazione del discorso celebrativo o dall'uso del *Nominalstil* e della terminologia specialistica nella relazione, e si rivelano dall'altro, in filigrana, apporti originali quali l'alternanza di pronomi diversi per sfaccettare il punto di vista celebrativo o la variazione sinonimica del termine tecnico per personalizzare l'oggetto di riferimento. Una siffatta minuziosa attenzione per la forma documenta l'inestricabile unità del rapporto tra Kafka e la sua scrittura, offrendo ulteriore prova della sua creatività e del suo immenso talento.

Riferimenti bibliografici

- Abret, Helga. 2008. “‘Ein heimlicher Meister und König der deutschen Sprache’. Hermann Hesses Engagement für Kafkas Werk”. *Der literarische Zaunkönig* Bd. 1: 9-18.
- Andringa, Els. 2021. “Kafkas Konjunktiv in der Übersetzung”. *De Nederlandse Franz Kafka-kring*, <<https://kafka-kring.nl/artikelen/kafkas-konjunktiv-in-der-ubersetzung>> (09/2025).
- Ballestracci, Sabrina, e Miriam Ravetto. 2015. “La polisemanticità del segno letterario. Analisi dei connettivi *also, dann e nun* in *Der Prozess* di Franz Kafka”. In *Punti di vista – punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, a cura di Sabrina Ballestracci e Serena Grazzini, 121-47. Firenze: Firenze University Press.
- Bauer, Verena. 2006. “Regionalismen in Franz Kafkas Deutsch (Amtliche Schriften, Tagebücher, Briefe). Ein Projektbericht”. *brücke* (Neue Folge) Bd. 14: 341-71.
- Becker-Mrotzek, Michael. 1999. “Die Sprache der Verwaltung als Institutionensprache”. In *Ein Internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*, herausgegeben von Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper, Herbert Ernst Wiegand, Christian Galinski und Werner Hüllen, 2. Halbbd., 1391-1402. Berlin-New York: de Gruyter.
- Binder, Hartmut. 1966. *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*. Bonn: Bouvier.
- Blahak, Boris. 2011. “‘ich habe ja ganz an meinen Koffer vergessen’ Divergenzen zwischen ‘reichsdeutscher’, österreichischer und Prager Normauffassung um 1910 am Beispiel von Franz Kafkas Sprachmanagement im Schriftdeutschen”. *Brünner Hefte zu Deutsch als Fremdsprache* Bd. 4, Nr. 1: 14-42.
- Brod, Max. 1937. *Franz Kafka. Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente)*. Prag: Heinrich Mercy Sohn.
- Crescenzi, Luca. 2023. “Il libro del tempo”. In *Franz Kafka. Un medico di campagna*, VII-XXXII. Milano: Mondadori.
- De Angelis, Enrico. 1975. *Arte e ideologia grande borghese. Mann Musil Kafka*. Torino: Einaudi.
- Eroms, Hans-Werner. 2008. *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin: E. Schmidt.
- Fingerhut, Karl H. 1979. “L’immagine nella prosa di Franz Kafka”. In *Franz Kafka. Antologia critica*, a cura di Enza Gini, 77-99. Milano: LED.
- Flinn, Emilia. 2024. “Kafkaesk: Das Vermächtnis von Franz Kafka”. *Dutch Bullion*, 4. Juni, <<https://dutchbullion.de/kafkaesk-das-vermaechtnis-von-franz-kafka>> (09/2025).
- Foschi Albert, Marina. 2009. “Pronomi ambigui in Kafka”. In *Wo bleibt das „Konzept“? Dov’è il „conceitto“?* Festschrift für / Studi in onore di Enrico De Angelis, herausgegeben von Carlo Carmassi, Giovanna Cermelli, Marina Foschi Albert e Marianne Hepp, 218-36. München: Iudicium.
- . 2016. *Il profilo stilistico del testo*. Pisa: Pisa University Press.
- . 2019. “Ist Witz witzig oder schön? Poetizität und Komik in literarischen und nichtliterarischen Texten”. In *Poetizität interdisziplinär. Poetizität / Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 227-49. Laveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore.
- . 2022. “Tradurre lo stile – tradurre con stile. Esempi di analisi: stile di genere (il micogiallo) e stile individuale (*Elf Söhne* di Kafka)”. *Trame di letteratura comparata* vol. 6, Nr. 6: 83-102.

- Frey, Eberhard. 1970. *Franz Kafkas Erzählstil. Eine Demonstration neuer stilanalytischen Methoden in Kafkas Erzählung "Ein Hungerkünstler"*. Bern-Frankfurt am Main: Lang.
- Gerhardt, Marlis. 1969. *Die Sprache Kafkas. Eine semiotische Untersuchung*. Dissertation. Stuttgart: Universität Stuttgart.
- Gini, Enza. 1993. "Introduzione". In *Franz Kafka. Antologia critica*, a cura di Enza Gini, 7-23. Milano: LED.
- Kafka, Franz. 1967. *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1988. *Relazioni*, a cura di Michael Müller. Torino: Einaudi.
- . 1994. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Nach der kritischen Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2004. *Amtliche Schriften*, herausgegeben von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner. Frankfurt am Main: Fischer.
- Köbler, Gerhard. 2003. *Juristisches Wörterbuch*. München: Vahlen. Open source <<https://archive.org/details/JuristischesWorterbuch/page/n1/mode/2up>> (09/2025).
- Lanza, Cesare. 2015. *Nel nome di Kafka. L'assicuratore*. Roma: L'attimo fuggente editore.
- Magris, Claudio. 1981. "L'edificio che distrugge il mondo". In *Franz Kafka*, a cura di Luciano Zagari, 9-21. Brescia: Shakespeare & company.
- Mahlmann, Matthias. 2023. *Einführung in die Rechtswissenschaft*. Universität Zürich: E-Script. <https://www.rwi.uzh.ch/static/elt/lst-mahlmann//einfrw/default_0/de/html/> (09/2025).
- Pasley, Malcolm. 1993. "Scrittura e stesura del testo. Sulla genesi dei testi di Franz Kafka". In *Franz Kafka. Antologia critica*, a cura di Enza Gini, 59-76. Milano: LED.
- Masini, Ferruccio. 1974. "Franz Kafka: la vita. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera. Guida bibliografica". In *Franz Kafka. La metamorfosi*, IV-XXIV. Milano: Garzanti.
- Müller, Michael. 1988. "L'impiegato Franz Kafka". In *Franz Kafka. Relazioni*, VII-LXXVII. Torino: Einaudi.
- Nekula, Marek. 2003. "Franz Kafkas Deutsch". *Linguistik online* Bd. 13, Nr. 1: 1-32.
- . 2007. "Franz Kafkas Sprachen und Sprachlosigkeit". In *brücken* (Neue Folge) Bd. 15: 1-39.
- . 2012. "Kafkas ‚organische‘ Sprache. Sprachdiskurs als Kampfdiskurs". In *Kafka, Prague, and the First World War*, herausgegeben von Manfred Engel, Ritchie Robertson, 237-56. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- . 2020. "Kafkas Nomaden". *Etudes Germaniques* Bd. 75, Nr. 1: 181-98.
- Pocar, Ervino. 1969. "Premessa". In *Franz Kafka. Romanzi*, VII-XXII. Milano: Mondadori.
- Robert, Marthe. 1993. "L'evasione". In *Franz Kafka. Antologia critica*, a cura di Enza Gini, 115-42. Milano: LED.
- Schneider, Johannes. 2016. *Sprach- und Denkformen bei Franz Kafka*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Thieberger, Richard. 1979. "Sprache". In *Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Das Werk und seine Wirkung*, herausgegeben von Hartmut Binder, Bd. 2, 177-203. Stuttgart: Kröner.
- Treccani Vocabolario On Line, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.P.A. <<https://www.treccani.it/vocabolario/>> (09/2025).
- Tonelli, Livia, Tania Baumann, e Wolfgang U. Dressler. 2010. "Die Verwandlung von Franz Kafka: Ein Vergleich italienischer Übersetzungen im Spiegel der natürlichen Texttheorie". In *Text un Stil im Kulturvergleich*, herausgegeben von Marina Foschi Albert, Marianne Hepp, Eva Neuland, und Martine Dalmas, 229-47. München: Iudicium.
- Wagner, Hildegard. 1970. *Die deutsche Verwaltungssprache der Gegenwart. Eine Untersuchung der sprachlichen Sonderform und ihrer Leistung*. Düsseldorf: Schwann.
- Weidemann, Jan-Helge. 2024. "Kafka in der Umgangssprache/Kafka nel linguaggio quotidiano". *Zeitgeister. Das Kulturmagazin des Goethe-Instituts*. <<https://www.goethe.de/prj/zei/de/art/25221500.html>> (09/2025).
- Zagari, Luciano. 1993. "Figure kafkiane. Lettura di 'In galleria' ". In *Franz Kafka. Antologia critica*, a cura di Enza Gini, 237-63. Milano: LED.



Citation: S. Ballestracci (2025) *Also kafkiani tra potenzialità espressive e potenzialità didattiche*. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 101-113. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16889>.

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

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

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

Also kafkiani tra potenzialità espressive e potenzialità didattiche

Sabrina Ballestracci

Università degli Studi di Firenze (<sabrina.ballestracci@unifi.it>)

Abstract

Drawing up from widely shared assumptions in linguistic and literary studies, the paper investigates the connector *also* in Kafka's *Process* as an example of a significant literary-poetic linguistic sign. A comparison is made between the uses of *also* in Kafka's works and those described in grammatical codes. The comparison demonstrates the expressive potentialities of Kafka's linguistic signs. These are not only relevant for the grammatical description of the German language, but also for the transmission of linguistic knowledge and other complex competences, such as textual and interpretative skills, in the field of *DaF*.

Keywords: *also*, *DaF*, Kafka, Literary-Poetic Language, Semantics

Introduzione

Il presente saggio parte da tre assunti largamente condivisi da studi sia letterari sia linguistici (Jakobson 1960; Baumgärtner 1965 e 1969; Klein 1971; Ihwe 1971-72; Bierwisch 2008; Winko 2009; Dobstadt e Foschi Albert 2019; Eichinger 2019; Foschi Albert 2019; Grazzini 2019; Hepp 2019; Grazzini e Ballestracci 2020): (i) sebbene non coincidano completamente, letterarietà e poeticità sono due concetti fortemente affini, (ii) esse sono qualità tipiche del testo letterario di autore e (iii) consistono in un particolare uso dei segni linguistici. I tre assunti sono fortemente legati tra loro.

(i) Il primo assunto sottolinea che, mentre la letterarietà è una peculiarità del testo letterario non necessariamente poetico (si legga: lirico), la poeticità è una specificità del testo poetico inteso come lirico. D'altra parte, esso sottintende che anche il testo letterario non lirico può presentare peculiarità tipiche della lingua poetica, peculiarità che ne determinano la letterarietà.

(ii) Dal primo assunto deriva il secondo che attribuisce i tratti di letterarietà e poeticità a testi letterari di autore, vale a dire riconosciuti come tali a livello di ricezione, il che sottintende a sua volta la loro qualità di testi letterario-poetici, ovvero caratterizzati da un determinato uso della lingua (terzo assunto).

(iii) Con il terzo assunto si intende che in un testo letterario-poetico, i segni di un determinato sistema linguistico vengono selezionati e combinati tra loro in modo frequentemente inusuale e realizzano stilemi con significato autonomo, spesso divergente rispetto al significato normato descritto dai codici e diffuso negli usi di una comunità linguistica (Jakobson 1960, 358 e 1959, 118; Foschi Albert 2009, 70). Attraverso determinati espedienti linguistici, l'autore di testi letterario-poetici crea effetti estetici o semantici non trasparenti e ambigui che veicolano significati carichi, complessi, contraddittori e talvolta persino “indiscernibili” (Dobstadt 2019, 125-26), i quali richiedono un’interpretazione attiva da parte del lettore (Ballestracci 2019, 15-27). Il terzo assunto sottintende altresì che in un testo letterario-poetico il segno linguistico mostra potenzialità espressive insite nel segno di un determinato sistema linguistico che tuttavia non emergono in altri generi testuali e in altri contesti d’uso. In tal senso, il testo letterario-poetico è per gli studi linguistici una fonte privilegiata cui attingere per l’arricchimento della descrizione grammaticale di una data lingua (Foschi Albert 2015; Ballestracci 2025).

Largamente condivisa in letteratura è anche l’idea, qui accolta, che tutti e tre gli assunti sopra menzionati debbano essere presenti affinché un testo sia letterario-poetico *stricto sensu*. Questo è il caso del *Process* di Franz Kafka (2023). Si tratta di un testo narrativo, pertanto non lirico, che presenta, tuttavia, tratti tipici della letterarietà, poeticità. Si tratta di un testo considerato dalla critica letteraria così come dal lettore comune un capolavoro della letteratura di lingua tedesca nonché europea e mondiale del ‘900. Svariati lavori di ambito linguistico incentrati sull’analisi di determinate classi di parole, come pronomi e connettori, hanno già mostrato che si tratta, infine, di testi in cui l’autore fa un uso peculiare della lingua, caratterizzato da varietà, complessità, ambiguità e polisemia (Foschi Albert 2009 e 2012; Ballestracci e Ravetto 2015; Ravetto 2015; Ballestracci 2016; Ravetto e Ballestracci 2019).

Partendo da queste premesse e dai risultati già presenti in letteratura, il *Process* di Kafka viene ora preso come esempio per mostrare la rilevanza che il segno linguistico di un testo letterario-poetico può avere non solo per la descrizione grammaticale, ma anche per la trasmissione di conoscenze linguistiche e capacità interpretative in ambito didattico universitario, qui il caso di *DaF* (*Deutsch als Fremdsprache*). A tutti i livelli di formazione, in particolare a livello accademico, la didattica della lingua straniera mira, infatti, attraverso la trasmissione di conoscenze linguistiche, non solo allo sviluppo delle quattro competenze fondamentali (lettura, scrittura, ascolto, produzione orale), ma anche allo sviluppo di altre competenze complesse quali la riflessione metalinguistica, la comprensione del testo e la capacità di analisi stilistica e di interpretazione, anche critica. Testi come il *Process* di Kafka consentono di allargare la prospettiva dei codici grammaticali e lessicografici che, pur offrendo una base di riferimento importante, per questioni di spazio, non sempre permettono una descrizione e un’esemplificazione accurate del fenomeno linguistico. Diversamente da altre tipologie testuali che contengono usi chiaramente ascrivibili ora a uno ora all’altro significato, la creatività linguistica che caratterizza testi come il *Process* offre la possibilità di accedere, sulla base di un unico esempio testuale, a un ampio spettro di usi del segno linguistico comprendente anche sfumature di significato polisemiche e ambigue che richiedono una lettura consapevole e critica, in una parola: quell’interpretazione attiva da parte del lettore cui mira l’insegnamento di *DaF*. Per mostrare come il testo kafkiano si presti a tali scopi, si propone in quel che segue un percorso incentrato sul connettore *also*. In un primo momento si offre una panoramica sulle funzioni semantiche e sintattiche del connettore così come descritte nei codici lessicografici e grammaticali della lingua tedesca. Ne emergono quattro usi essenziali, tre usi di ambito epistemico tipici della scritturalità, di cui uno – come avverbio deittico – ormai desueto, e un uso di ambito illocutivo tipico dell’oralità (cap. 1). Segue l’analisi del testo kafkiano: a eccezione dell’uso di *also* divenuto obsoleto, il

testo kafkiano – alternando parti narrative e parti dialogiche – contiene tutti gli *also* descritti nei codici, sia quelli epistemici sia quelli illocutivi. Accanto a questi usi, sono rintracciabili *also* più complessi, ora polisemici ora ambigui, che rivelano ulteriori potenzialità espressive insite nel segno linguistico *tout court* e che richiedono al lettore una partecipazione attiva al processo di comprensione e interpretazione del testo (cap. 2). Chiudono il lavoro alcune riflessioni sull'importanza dei testi letterario-poetici di autore come quello qui preso in esame non solo per la descrizione grammaticale di un qualsivoglia sistema linguistico, ma anche per la didattica della lingua straniera, intesa sia come disciplina prettamente linguistica sia come ancilla di altre discipline, quali la stilistica, la letteratura e la traduzione (cap. 3).

1. Gli also dei codici grammaticali e lessicografici della lingua tedesca

Nelle descrizioni grammaticali e lessicografiche della lingua tedesca sono generalmente distinti quattro usi di *also*, di cui, come detto, uno desueto (come avverbio deittico) e gli altri tre (esplicativo, causale-conclusivo e illocutivo) ancora diffusi nella lingua contemporanea.¹ L'uso desueto come avverbio deittico corrisponde al più arcaico uso di *also*: rimanda all'etimologia e alle sue origini come avverbio epistemico costituito da due componenti. Una componente, di tipo quantificativo e con funzione rafforzativa, è l'aggettivo indefinito dell'alto tedesco protomoderno *all* che significa *umfassend, ganz* (“completo, tutto, intero”); l'altra componente è l'avverbio deittico *so* con il significato di *auf diese Art und Weise* (“in questo modo e maniera”) (Grimm e Grimm 1854-1961, vol. 1, 261-62; Kluge 1975, 16; Anderson, Goebel e Reichmann 1989, vol. 1, 854; Paul 1992, 24-25; Weinrich 1993, 584; Blühdorn 2003, 28-29; dwds.de, lemma “²also”). In questo caso *also* è sinonimo di *so* (“così”) e in testi più recenti è attestato ancora fino a fine ‘800-inizio ‘900 (v. cap. 3). Per *also* deittico, i codici, in particolare i dizionari monolingui, forniscono esempi come (1) e (2):

- (1) Der Doktor befragte den Fuhrknecht, ob er bereit wäre, diese Aussage [= “was der Fuhrknecht davor erzählt hat”] zu beeiden und sie dem Angeschuldigten ins Gesicht zu wiederholen? Der *also* Befragte erklärte sich sofort bereit. (“²also” in dwds.de)

- (2) *Also sprach Zarathustra* (“²also” in *ibidem*)

In (1) – ampliato, rintracciando il testo originale, rispetto all'esempio proposto dal dizionario che riporta solo la seconda frase –, *also* è contenuto nel campo centrale (*Mittelfeld*) del sintagma nominale *der Befragte*, costituito dall'articolo determinativo *der* e dal participio passato sostantivato *Befragte*. L'avverbio svolge funzione deittica, rimandando alla domanda posta dal dottore nella frase precedente (“se il cocchiere fosse disposto a giurare su questa dichiarazione e a ripeterla in faccia all'imputato”). *Also* va a rafforzare la funzione deittica svolta anche dal participio passato *Befragte*, il cui referente è pure contenuto nella frase precedente: il cocchiere

¹ Qui e nel seguito si fa riferimento al modello teorico proposto da Blühdorn (2010) e Blühdorn e Lohnstein (2012), che distingue cinque domini semanticci: spaziale (relazioni tra oggetti fisici), temporale (relazioni tra oggetti temporali, ovvero tra eventi o circostanze), epistemico (relazioni tra oggetti del sapere, vale a dire proposizioni), deontico (relazioni tra oggetti della desiderabilità o volontà) e illocutivo (relazioni tra atti illocutivi). Secondo il modello, connettori originariamente appartenenti a domini più semplici come quello spaziale, possono sia diaconicamente sia sincronicamente assumere un valore semantico più complesso (temporale, epistemico, deontico o illocutivo), ma non il contrario. *Also* ha origine nell'ambito epistemico, intorno a cui si muovono anche tutte le altre sue nuances di significato (si veda anche Ballestracci e Ravetto 2015).

(*Führknecht*). In (2), l'avverbio *also* occupa come unico costituente sintattico la posizione preverbale (*Vorfeld*) di una frase principale dichiarativa semplice e, ricorrendo nel titolo di un'opera (Nietzsche 1906) –, svolge una funzione deittica rivolta sia al futuro (il lettore dovrà leggere il testo per apprendere cosa disse Zarathustra), sia al passato: ciò che il lettore leggerà nel libro, è ciò che Zarathustra disse nella realtà passata (anche se fittizia).

All'ambito epistemico rimanda anche l'interpretazione esplicativa di *also* con il significato di *beispielsweise, das heißt* (“per esempio, cioè, vale a dire”), che alcuni codici lessicografici, sia datati sia contemporanei, classificano come congiunzione (es. Wahrig 1997⁵, 178; lemma “*also*” in dwds.de). Con questo significato, *also* generalmente collega relati di cui il secondo è la spiegazione o esemplificazione del primo. I relati, generalmente, sono sintagmi completamente equivalenti dal punto di vista formale e funzionale, come i sintagmi nominali in (3):

- (3) Singvögel, *also* Drossel, Fink und Nachtigall (Giacoma e Kolb 2009, 63)

In (3), *also* collega tre sintagmi nominali semplici tra loro coordinati (*Drossel, Fink und Nachtigall*) con il sostantivo che precede (*Singvögel*). I tre sostantivi introdotti da *also* servono a definire, esemplificando (“tordo, fringuello e usignolo”), il significato del primo sostantivo (“uccelli canori”).

Con riferimento all'uso causale-conclusivo – anch'esso appartenente all'ambito epistemico – i codici, in particolare i dizionari (Giacoma e Kolb 2009, 63; “*also*” in dwds.de), definiscono *also* come sinonimo di *folglich, demnach, demzufolge* e riportano, senza meglio spiegarne la funzione, esempi in cui il connettore compare in posizione preverbale come in (4) e esempi in cui il connettore compare nel campo centrale della frase come in (5):

- (4) Ich denke, *also* bin ich. (Giacoma e Kolb 2009, 63)

- (5) Wir können den Wagen heute Nachmittag drannehmen, Sie können ihn *also* gegen Abend abholen. (“*also*” in *Wörterbuch der deutschen Konnektoren*, grammis.de)

(4) è la traduzione tedesca del noto motto filosofico cartesiano *cogito, ergo sum*, in cui *also* occorre come traducente di *ergo* (“dunque, quindi”) e occupa la posizione preverbale della seconda di due frasi principali coordinate per asindeto. (4) si distingue da (2) per il fatto che non è contenuto in una frase a sé stante come nel titolo dell'opera di Nietzsche e si distingue anche da (3) perché, pur mantenendo in sottofondo un valore definitorio, connette due relati posti dal parlante in rapporto di dipendenza logica: il primo costituisce la premessa (“penso”) e il secondo la conseguenza (“sono”). Sebbene traducibile anche con ‘penso, ovvero sono’ (valore esplicativo), la componente causale-conclusiva appare più prominente: “sono perché/poiché penso” oppure “penso, dunque sono”. La relazione conclusiva sottintende una premessa generica che per (3) è esplicitabile come “se c'è qualcuno che pensa, allora quel qualcuno esiste”. In (5), la componente esplicativa che ancora mostra (4), sebbene non sia esclusa (“possiamo riparare l'auto nel pomeriggio, ovvero può passare a ritirarla in serata”), passa in secondo piano a favore della componente causale-conclusiva (“possiamo riparare l'auto nel pomeriggio, può dunque andare a ritirarla in serata”) che sottintende la premessa generica “se qualcuno deve passare a prendere qualcosa all'ora x in un luogo y, quel qualcosa deve essere pronto nel luogo y in un momento anteriore all'ora x”. Mentre in (4) il legame logico tra i due relati è opera del parlante, in (5) i due relati esprimono circostanze che sono oggettivamente consecutive. Se si elimina il connettore, in (4) la lettura causale-conclusiva va persa (“penso, sono”), mentre in (5) rimane espressa, anche se implicitamente (“possiamo riparare l'auto nel pomeriggio, può andare a ritirarla in serata”).

Nelle grammatiche e nei dizionari viene talvolta riportato, ma non spiegato, anche un uso di *also* simile a (5) che in pubblicazioni scientifiche è definito come riassuntivo (*Resumptivum*) e retroattivo (*Retraktivum*) (Auer e Günther 2003, 49; König 2012, 47):

- (6) Man muß *also* [...] feststellen, wer die rechte Mutter des Kindes ist. (“¹*also*” in dwds.de)

Così come riportato, l'esempio non permette di osservare la funzione espressa da *also*, cosa che è possibile se si rintraccia il testo originale da cui è tratto – un testo letterario di autore:

- (7) Das Kind ist zu bedauern. Man hat schon gehört, daß die Väter sich oft drücken und nicht die Väter sein wollen, die Schufte, aber hier melden sich gleich zwei Mütter. Der Gerichtshof hat ihnen so lange zugehört, wie sie es verdienen, nämlich einer jeden geschlagene fünf Minuten, und der Gerichtshof ist zu der Überzeugung gelangt, daß beide wie gedruckt lügen. Nun ist aber, wie gesagt, auch noch das Kind zu bedenken, das eine Mutter haben muß. Man muss *also*, ohne auf bloßes Geschwätz einzugehen, feststellen, wer die rechte Mutter des Kindes ist. (Brecht 1949, 24)

In (7) *also* collega l'ultima frase, in cui è integrato (*Man muss feststellen...*), con tutta la porzione di testo precedente. L'ampia porzione di testo iniziale costituisce la premessa articolata in più frasi; l'ultima frase costituisce la conclusione della lunga premessa. In attestazioni come (7), *also* mantiene il proprio carattere conclusivo, a cui si aggiunge una nuance riassuntiva e retroattiva che lo rende un segno con funzione metatestuale, ovvero illocutiva. Come mette in evidenza (7), il ricorso al testo permette di osservare sfumature semantiche che nei codici non trovano sufficiente spazio per essere esplicitate.

Un ultimo uso codificato per *also* riguarda la sua funzione come marcatore discorsivo, elemento tipico del parlato appartenente all'ambito illocutivo (Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 1232-33). Nel parlato spontaneo, *also* ricorre per lo più a inizio frase, nel campo anteriore alla posizione preverbale (*Vorvorfeld*), disintegrato dal resto della frase per mezzo di una pausa, che nella resa grafica si traduce in segni di punteggiatura coma la virgola in (8). Tipiche del parlato spontaneo sono anche frasi ellittiche in cui *also* compare accompagnato da altre espressioni ricorrenti nell'oralità come *gut* in (9):

- (8) *also*, gehen wir! (“¹*also*” in dwsds.de)

- (9) *also* gut! (“¹*also*” in dwsds.de)

Vediamo ora se il *Process* di Kafka permette di osservare esclusivamente gli usi di *also* descritti nei codici grammaticali e lessicografici oppure se consente di rintracciare ulteriori nuances di significato (cap. 2).

2. Gli *also kafkiani*

Nella narrativa kafkiana, *also* è un connettore particolarmente diffuso. Su un campione di mille occorrenze di *also* in testi narrativi restituite dal dwds-Kernkorpus (dwds.de) del periodo 1915-25, ca. il 29% delle attestazioni (ca. 290) proviene da testi di Kafka. Nel solo *Process*, il connettore compare con una frequenza assoluta pari a 0,14% su un totale di ca. 72.000 parole. A parte l'uso arcaico di *also* – quasi del tutto assente anche in altri testi dell'epoca – nel *Process* sono presenti tutti gli usi contemplati dai codici lessicografici e grammaticali, sia *also* epistemici

(ca. 54%) sia *also* illocutivi (ca. 8%). *Also* è presente come connettore esplicativo che connette due sintagmi (10), come connettore causale-conclusivo tra frasi, sia in *Vorfeld* (11) sia in *Mittelfeld* (12), e come marcatore discorsivo tipico degli atti illocutivi (13):²

- (10) Außerdem aber ist sein Proceß in den Anfängen, *also* wahrscheinlich noch nicht sehr verfahren, da beschäftigt sich der Advokat noch gern mit ihm. (Kafka 2023, 736)
- (11) Ich bin zum Prügeln angestellt, *also* prügle ich. (598)
- (12) Eben gibt hier neben mir der Herr Untersuchungsrichter jemandem von Ihnen ein geheimes Zeichen. Es sind *also* Leute unter Ihnen, die von hier oben dirigiert werden. (550)
- (13) Der Untersuchungsrichter kümmerte sich aber nicht darum, sondern saß recht bequem auf seinem Sessel und griff, nachdem er dem Mann hinter ihm ein abschließendes Wort gesagt hatte, nach einem kleinen Anmerkungsbuch, dem einzigen Gegenstand auf seinem Tisch. Es war schulheftartig, alt, durch vieles Blättern ganz aus der Form gebracht. „*Also*“, sagte der Untersuchungsrichter, blätterte in dem Heft und wandte sich im Tone einer Feststellung an K., „Sie sind Zimmermaler?“. (544)

In (10) il connettore unisce due sintagmi, nello specifico due predicativi del soggetto, di cui il secondo (*wahrscheinlich noch nicht sehr verfahren*) è la spiegazione del primo (*in den Anfängen*). In (11) *also* si trova in posizione preverbale (*Vorfeld*) del secondo relato e ha valore causale-conclusivo: ‘sono stato assunto per picchiare, dunque picchio’. In (12), *also* si trova in posizione postverbale, nel campo centrale, e unisce due frasi principali, vale a dire due proposizioni, di cui la prima è una premessa (“il giudice fa un gesto misterioso a qualcuno”) e la seconda è una deduzione logica (“ci sono allora persone tra voi comandate dall’alto”). La premessa generica è data dalla supposizione “se qualcuno fa cenni misteriosi a qualcun altro, se ne deduce che quel qualcuno comanda quel qualcun altro”. In (13), *also* illocutivo occupa il campo anteriore alla posizione preverbale (*Vorvorfeld*) e una virgola lo divide dal resto della frase. Il connettore serve al giudice per prendere la parola dopo una pausa narrativa relativamente lunga e porre la domanda *Sie sind Zimmermaler?*

In Kafka è inoltre presente *also* riassuntivo-retroattivo, uso esemplificato in grammatiche e dizionari, ma descritto approfonditamente solo in alcune descrizioni della lingua tedesca di ambito scientifico-academico (v. cap. 1):

- (14) [...] “der Herr Kanzleidirektor – ach so, Verzeihung, ich habe nicht vorgestellt – hier mein Freund Albert K., hier sein Neffe, Prokurist Josef K., und hier der Herr Kanzleidirektor – der Herr Kanzleidirektor *also* war so freundlich, mich zu besuchen. Den Wert eines solchen Besuches kann eigentlich nur der Eingeweihte würdigen, welcher weiß, wie der Herr Kanzleidirektor mit Arbeit überhäuft ist”. (Kafka 2023, 626)

In (14), l’avvocato inizia il discorso con *der Herr Kanzleidirektor*, poi si interrompe per divagare in una parentesi relativamente lunga in cui fa le presentazioni degli astanti, per poi riprendere – per mezzo di *also* in *Nacherstposition* (posizione successiva al costituente in *Vorfeld*) – il discorso iniziale (*der Herr Kanzleidirektor also*).

² Con funzione illocutiva compare anche un unico *also* in frase ellittica: “‘*Also* auf, Sie schwacher Mann’, sagte der Auskunftgeber” (Kafka 1925, 83).

Accanto a questi usi più canonici, diverse sono le occorrenze in cui *also* rivela un carattere polisemico (ca. 38%). Queste permettono di rintracciare sfumature di significato del segno linguistico non esplicitate nei codici. Ne è esempio (15):

- (15) "Die großen Advokaten?" fragte K. "Wer sind denn die? Wie kommt man zu ihnen?" "Sie haben *also* noch nie von ihnen gehört", sagte der Kaufmann. (Kafka 2023, 732)

In (15), *also* crea, da una parte, un legame logico tra due oggetti del sapere, di cui il primo (la premessa specifica) è dato dalle domande di K. e il secondo (la conclusione logica) dalla constatazione del commerciante, una sorta di domanda retorica indiretta: "se K. pone tali domande significa che non ha mai sentito parlare degli avvocati". La premessa generica è "chi già conosce qualcosa non pone troppe domande". Dall'altra, *also* crea un legame tra gli atti illocutivi dei due interlocutori: attraverso il connettore, il secondo interlocutore si riferisce a – e riprende – quanto espresso nel turno di parola precedente.

A prescindere dalla tendenza alla polisemia, in Kafka gli usi di *also* palesano sempre, a livello formale, funzionale o semantico, un certo grado di anomalia rispetto alle descrizioni fornite dai codici. In (10), per esempio, il connettore unisce due sintagmi equivalenti a livello funzionale, nello specifico due predicativi del soggetto, di cui il secondo è apparentemente una mera spiegazione del primo (valore esplicativo). A livello formale, tuttavia, non si tratta di due sintagmi equivalenti come nel caso di *Singvögel, also Drossel, Fink und Nachtigal*: mentre il primo è un sintagma preposizionale semplice (*in den Anfängen*), il secondo è un sintagma aggettivale con un elevato grado di complessità (*wahrscheinlich noch nicht sehr verfahren*). La testa del sintagma (*verfahren*) è dotata di una serie di supplementi (avverbio *sehr*, negazione *nicht*, avverbio *noch* e avverbio *wahrscheinlich*), che da destra verso sinistra creano una struttura a scatole cinesi, rappresentabile per mezzo di parentesi:

[wahrscheinlich [noch [nicht [sehr [verfahren]]]]]

Anche a livello semantico, *also* in (10) presenta un'anomalia. Sotto le spoglie di una funzione apparentemente esplicativa, *also* codifica una deduzione logica: "il processo è ancora agli inizi, dunque probabilmente non è ancora abbastanza avanzato". La premessa generica che sottostà al ragionamento è che "ciò che ancora agli inizi, non è ancora abbastanza avanzato, ovvero non è ancora ben determinato". Quest'uso di *also*, definibile come esplicativo-deduttivo, particolarmente diffuso nel *Process*, può essere considerato uno stilema tipicamente kafkiano.

Lungo il testo si evidenziano occorrenze in cui *also* esplicativo-deduttivo si discosta dall'uso canonico anche attraverso la tecnica della reiterazione, codificando deduzioni logiche particolarmente complesse aderenti a uno stile prettamente filosofico, come in (16):

- (16) Manche sagen nämlich, daß die Geschichte niemandem ein Recht gibt über den Türhüter zu urteilen. Wie er uns auch erscheinen mag, so ist er doch ein Diener des Gesetzes, *also* zum Gesetz gehörig, *also* dem menschlichen Urteil entrückt. Man darf dann auch nicht glauben, daß der Türhüter dem Manne untergeordnet ist. (Kafka 2023, 792)

Le due occorrenze di *also* in (16) hanno lo scopo di precisare le peculiarità proprie del guardiano della legge, partendo dalla premessa generica che "ciò che appartiene alla legge non può essere giudicato dall'uomo". Viene realizzata una catena di deduzioni logiche, di cui la deduzione risultante dalla prima premessa costituisce la premessa della seconda deduzione: "è un servitore della legge" (premessa 1) → "in quanto tale appartiene alla legge" (deduzione 1);

“appartiene alla legge” (premessa 2) → “in quanto tale è sottratto al giudizio umano” (deduzione 2). La legge viene così associata come il tempo e Dio a un’entità superiore che non può essere gestita dall’uomo.

Sugli usi di *also* Kafka gioca anche per trasmettere significati ambigui sul piano narrativo, la peculiarità che maggiormente rende il segno linguistico kafkiano un segno *sui generis*, carico di significati che richiedono al lettore un’attenta partecipazione all’atto interpretativo. Nella sua funzione illocutiva e riassuntiva-retroattiva, *also* serve, per esempio, spesso a creare contrasti stilistici e ironici. In (13), il giudice usa *also* per riprendere la parola dopo una lunga pausa narrativa e porre una domanda che divaga dalla serietà della situazione. Similmente, in (14) *also* riassuntivo-retroattivo va oltre la semplice ripresa del discorso. L’avvocato si interrompe per presentare gli astanti. La parentesi di interruzione mostra tutte le caratteristiche della lingua parlata spontanea con deissi, frasi semplici e schemi sintattici ripetuti (*ach so, Verzeihung, ich habe nicht vorgestellt – hier mein Freund Albert K, hier sein Neffe, Prokurist Josef K, und hier der Herr Kanzleidirektor*), mentre il discorso principale presenta tutte le caratteristiche della lingua scritta, addirittura aulica (*den Wert eines solchen Besuches kann eigentlich nur der Eingeweihte würdigen*). Si viene così a creare un contrasto stilistico e ironico, in cui la parentesi si configura come una divagazione che dissimula ancora una volta la serietà della situazione.

Il caso più rappresentativo di ambiguità è dato, tuttavia, da quegli usi di *also* che più di altri dovrebbero aderire alla logica, gli *also epistemici*, in particolare quelli esplicativi-deduttivi, per interpretare i quali in Kafka è sempre necessario ricollegare la funzione rivestita dal connettore con il sottofondo narrativo. La deduzione in (10), per esempio, dà luogo se non a un’infrazione della logica comune maggiormente diffusa, quantomeno a una relazione inconsueta tra la motivazione espressa dalla prima porzione di frase e la deduzione espressa dall’ultima unità sintattica: l’avvocato si occuperà volentieri di questo processo perché è ancora agli inizi e non particolarmente avanzato. Quest’ultima affermazione suggerisce un senso di sicurezza che contrasta, tuttavia, con l’intera vicenda narrata, caratterizzata da un crescendo di ambiguità e incertezze. Altri due esempi sono (17) e (18) (grassetto mio):

- (17) Er habe natürlich sofort zu arbeiten begonnen, und **die erste Eingabe** sei schon fast fertiggestellt. Sie sei sehr wichtig, weil der erste Eindruck, den die Verteidigung mache, oft die ganze Richtung des Verfahrens bestimme. Leider, darauf müsse er K. allerdings aufmerksam machen, geschehe es manchmal, daß die ersten Eingaben bei Gericht gar nicht gelesen würden. Man lege sie einfach zu den Akten und weise darauf hin, daß vorläufig die Einvernahme und Beobachtung des Angeklagten wichtiger sei als alles Geschriebene. Man fügt, wenn der Petent dringlich wird, hinzu, daß man vor der Entscheidung, sobald **alles Material** gesammelt ist, im Zusammenhang natürlich, **alle Akten, also auch diese erste Eingabe**, überprüfen wird. (Kafka 2023, 640)
- (18) Benutzten sie vielleicht den Advokaten dazu, um solche für den Angeklagten natürlich immer ungünstige Wendungen zu erzielen? Vielleicht taten sie das nicht in jedem Proceß, gewiß, das war nicht wahrscheinlich, es gab dann wohl wieder Processe, in deren Verlauf sie dem Advokaten für seine Dienste Vorteile einräumten, denn es mußte ihnen ja auch daran gelegen sein, seinen Ruf ungeschädigt zu erhalten. Verhielt es sich aber wirklich so, in welcher Weise würden sie bei K.s Proceß eingreifen, der, wie der Advokat erklärte, ein **sehr schwieriger, also wichtiger** Proceß war und gleich anfangs bei Gericht große Aufmerksamkeit erregt hatte? Es konnte nicht sehr zweifelhaft sein, was sie tun würden. (654-56)

In (17), *also* crea una catena esplicativo-deduttiva che lega tra loro più sintagmi nominali, ognuno dei quali specifica quello che precede (grassetto): tutto il materiale → tutti gli atti → anche la prima petizione. L'ultimo sintagma a sua volta si ricollega al sintagma *die erste Eingabe* presente all'inizio del passo citato. Anche in questo caso, *also* va oltre la mera funzione esplicativa e codifica una deduzione logica: “se si tratta di tutto il materiale, di tutti gli atti, allora questo materiale contiene anche la prima petizione”. La premessa generica può essere espressa come “il tutto contiene ogni parte che lo compone”. Il ragionamento appare aderire a una logica certa, come è tipico delle relazioni esplicativo-deduttive. Se si osserva, tuttavia, il contesto in cui ricorre, emerge una certa ambiguità, nonché ironia. L'esempio è contenuto in un passo in cui l'avvocato spiega lo svolgimento del processo, mettendo in evidenza l'importanza della prima istanza e specificando che anch'essa appartiene agli atti, se non che nel corso del discorso si evince che le prime istanze talvolta non vengono lette dal giudice. Il senso di ambiguità e ironia svuota *also*, almeno in parte, del proprio nucleo semantico di conseguenza logica, di quella conseguenza logica che è tipica del sillogismo, in cui il rapporto tra premessa e conclusione è dato per certo o per altamente probabile. L'esempio richiede una partecipazione attiva da parte del lettore all'atto interpretativo. In (18), *also* connette due sintagmi equivalenti a livello formale e funzionale, ma a livello semantico accosta tra loro due concetti non necessariamente attigui: il sintagma aggettivale *sehr schwierig*, che rimanda al significato di *kompliziert* (“complicato”), *schwer* (“difficile”), *nicht einfach* (“non facile”) e *bedenklich* (“preoccupante”), e il sintagma aggettivale *wichtig*, che rimanda al significato di *wesentlich* (“essenziale”), *dringend notwendig* (“urgemente necessario”), *von ausschlaggebender Bedeutung* (“di importanza decisiva”) e *äußerst beachtenswert* (“estremamente degno di nota”) (lemma “schwierig” e lemma “wichtig” in dwds.de). Dalla premessa generica “se qualcosa è molto complicato, allora quel qualcosa è importante” risulta l'implicazione logica “è un processo molto complicato, ovvero/ dunque → è un processo importante”, vale a dire la “logica” che è sottesa a tutto il romanzo: qualcosa è importante, se è molto complicato e preoccupante.

Il valore aggiunto del testo kafkiano si riscontra dunque, innanzi tutto, nell'ampio spettro di usi di *also* che lo caratterizzano, ma non solo. Anche gli esempi apparentemente più canonici presentano caratteristiche formali, funzionali e semantiche che lo rendono unico. In testi di questo tipo, anche una parola molto semplice come *also*, palesando usi ora polisemici ora ambigui, va costantemente oltre le funzioni descritte nei codici. Parimenti, l'interpretazione dei singoli *also* necessita costantemente di una partecipazione attiva da parte del lettore in relazione non solo agli aspetti più propriamente linguistici, ma anche al piano narrativo.

3. Conclusioni. Gli also kafkiani tra potenzialità expressive e potenzialità didattiche

Il testo letterario-poetico di autore, come è il caso del *Process* di Kafka qui preso in esame, giocando su effetti semanticci tendenzialmente non trasparenti, complessi, contraddittori, polisemici e ambigui, mostra potenzialità expressive insite nel segno linguistico che travalicano gli usi descritti nei codici grammaticali e lessicografici di una data lingua, nonché quelli rintracciabili in altri generi testuali. Il testo letterario-poetico costituisce, pertanto, una fonte preziosa per l'arricchimento della descrizione grammaticale di un dato sistema linguistico. Questa prospettiva, nel presente lavoro, è stata illustrata sull'esempio del connettore tedesco *also*.

In un primo passo sono stati presi in esame gli usi esemplificati nelle grammatiche e nelle risorse lessicografiche della lingua tedesca che distinguono quattro *also*, di cui uno come avverbio epistemico-deittico ormai desueto e gli altri tre ancora ricorrenti nella lingua contemporanea: esplicativo, causale-conclusivo (contenuto in *Vorfeld* o in *Mittelfeld*) e illocutivo. L'analisi degli

esempi forniti da grammatiche e dizionari ha rilevato, da una parte, la mancanza di informazioni relative alle diverse sfumature di significato trasmesse dai singoli *also* (es. *also* causale-conclusivo in *Vorfeld* e *Mittelfeld*), dall'altra, la presenza di esempi di *also* la cui funzione non è esplicitata, come nel caso di *also* con valore riassuntivo-retroattivo, per risalire al quale si rende necessario rintracciare il testo originale di provenienza dell'esempio. Successivamente, sono stati presi in esame gli usi di *also* nel *Process* di Kafka e ne sono state mostrate le potenzialità espressive. A parte il caso obsoleto come avverbio deittico, l'analisi ha rilevato la presenza di tutti gli usi menzionati nelle grammatiche e nei dizionari e ha evidenziato che nel testo kafkiano gli usi di *also* presentano sempre tratti anomali, già a livello morfosintattico, ma soprattutto a livello semantico. Con particolare riferimento al livello prettamente semantico, gli *also* kafkiani si caricano sempre di un significato complesso, spesso caratterizzato da polisemia e ambiguità. La complessità appare, inoltre, fortemente connessa al contesto in cui è inserito il segno linguistico: data la trama del romanzo, un connettore come *also*, fondamentalmente epistemico, ovvero legato al dominio della conoscenza, del vero/non vero, e contemporaneamente polisemico, si presta in modo naturale a palesare l'ampio ventaglio delle proprie potenzialità espressive.

Per tutte queste ragioni, testi letterari complessi come il *Process* di Kafka non sono solo una fonte preziosa per l'arricchimento della descrizione grammaticale e lessicografica della lingua: le potenzialità espressive del segno letterario-poetico si prestano a essere tradotte in preziose risorse didattiche. In ottica *DaF*, il segno linguistico kafkiano si presta sia alla trasmissione di conoscenze linguistiche avanzate, sia allo sviluppo di competenze linguistico-testuali complesse. Anche le connessioni apparentemente più aderenti alla norma presentano, per esempio, sempre una qualche anomalia, quantomeno a livello morfosintattico. In *sein Proceß [ist] in den Anfängen, also wahrscheinlich noch nicht sehr verfahren*, il connettore non collega tra loro due sintagmi completamente equivalenti dal punto di vista formale come accade nelle grammatiche e nei testi scientifici e giornalisti, bensì un sintagma preposizionale e un sintagma aggettivale. Il primo offre la possibilità di riflettere sulle diverse tipologie di sintagmi che, oltre ai sintagmi nominali e aggettivali che, negli esempi, ricorrono più di frequente, possono svolgere funzione predicativa del soggetto, il secondo sulla complessità morfosintattica che possono assumere i singoli sintagmi. Contenendo, inoltre, il *Process* tutti gli usi di *also* ancora diffusi nella lingua tedesca contemporanea, sulla base di un unico testo è possibile mostrare sia usi più tipici della scritturalità, come gli *also* esplicativi-deduttivi e causali-conclusivi, sia usi più tipici dell'oralità, come gli *also* marcatori del discorso, nonché usi ricorrenti sia in testi scritti sia in testi orali, come gli *also* riassuntivi-retroattivi. Caratterizzati da diverse posizioni all'interno della frase (*Vorfeld*, *Mittelfeld*, *Vorvorfeld* e *Nacherstposition*), i diversi usi connessi alla dicotomia concettuale scritto-parlato consentono sia di trasmettere sapere sintattico sia di riflettere sul concetto di varietà linguistica, contribuendo allo sviluppo di consapevolezza testuale. Tutti gli esempi presi in esame mostrano, infine, come il segno linguistico kafkiano si presti ad andare oltre la mera dimensione linguistica, aprendo le porte anche ad altre attività cognitive complesse come la capacità di riflessione sul testo, la sensibilità per la dimensione stilistica e la capacità interpretativa. Diversamente dagli esempi forniti dai codici grammaticali e lessicografici o dalle attestazioni contenute in altri generi testuali, il segno linguistico kafkiano assume sempre tratti di complessità: nella sua variabilità, polisemia e ambiguità, *also* è costantemente espressione di contrasti stilistici e ironici che si muovono tra il serio e faceto, tra il logico e l'assurdo; *also* non solo conduce il lettore nel kafkiano mondo del *Process*, ovvero nella realtà altra del romanzo, ma attiva anche processi di inferenza logica non sempre lineari che stimolano l'interpretazione critica. Conoscenze linguistiche avanzate, consapevolezza testuale, capacità riflessiva, com-

prensione del testo e interpretazione critica costituiscono, soprattutto in ambito accademico, lo scopo fondamentale della didattica della lingua straniera, sia come disciplina prettamente linguistica, sia nella sua veste di ancella di discipline affini come l'analisi stilistica, la critica letteraria e la traduzione.

Riferimenti bibliografici

- Anderson, Robert R., Ulrich Goebel, und Oskar Reichmann (Hrsgg.). 1989. *Friühneuhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. 1. Berlin-New York: de Gruyter. 11 Bde.
- Auer, Peter, und Susanne Günthner. 2003. "Die Entstehung von Diskursmarkern im Deutschen – ein Fall von Grammatikalisierung?". *InLiSt* Nr. 38. <<http://www.inlist.uni-bayreuth.de/issues/38/index.htm>> (09/2025).
- Ballestracci, Sabrina. 2016. "Literarische Texte als Stoff zur Beschreibung der sprachlichen Kreativität. Das Beispiel *also*". In *Germanistik zwischen Tradition und Innovation*, herausgegeben von Franciszek Grucza und Jianhua Zhu, 201-05. Frankfurt am Main: Lang. doi: 10.3726/978-3-653-06217-5.
- . 2019. *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*. Firenze: Firenze University Press. doi: 10.36253/978-88-6453-975-1.
- . 2025. "‘und stösselt’, oder ob der Konnektor *und* poetisch sein kann – am Beispiel von dichterischen Texten von Hans Arp". *LiLi – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Bd. 55, No. 4. doi: 10.1007/s41244-025-00397-y.
- Ballestracci, Sabrina, e Miriam Ravetto. 2015. "La polisemanticità del segno letterario. Analisi dei connettivi *also*, *dann* e *nun* in der Prozess di Franz Kafka". In *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di linguistica e letteratura tedesca*, a cura di Sabrina Ballestracci e Serena Grazzini, 121-47. Firenze: Firenze University Press. doi: 10.36253/978-88-6655-769-2.
- Baumgärtner, Klaus. 1965. "Formale Erklärung poetischer Texte". In *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser, 67-84. München: Nymphenburger.
- . 1969. "Der methodische Stand einer linguistischen Poetik". *Jahrbuch für internationale Germanistik* Bd. 1: 15-43.
- Bierwisch, Manfred. 2008. "Linguistik, Poetik, Ästhetik". *LiLi – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* Bd. 38: 33-55.
- Blühdorn, Hardarik. 2003. "Zur Semantik der Konjunktion *als*. Paradigmatische und syntagmatische Aspekte". *Linguistik online* Bd. 13, Nr. 1: 11-53.
- . 2010. "A Semantic Typology of Sentence Connectives". In *40 Jahre Partikelforschung*, herausgegeben von Theo Harden, und Elke Hentschel, 215-31. Tübingen: Stauffenburg.
- Blühdorn, Hardarik und Horst Lohnstein. 2012. "Verumfokus im Deutschen: Versuch einer Synthese". In *Wahrheit – Fokus – Negation*, herausgegeben von Horst Lohnstein und Hardarik Blühdorn, 171-262. Hamburg: Buske.
- Brecht, Bertolt. 1949. *Kalendergeschichten*. Berlin: Verlag Neues Leben.
- . 2019. "Vom instrumentell-handlungsorientierten zum literarischen Sprachverständnis und von der sprachlichen Handlungsfähigkeit zur poetisch-creativen Mitgestaltung von Sprache und Gesellschaft". In *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 125-40. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Brecht, Bertolt und Marina Foschi Albert (Hrsgg.). 2019. *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- DWDS – *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. <<https://www.dwds.de>> (09/2025).

- dwds-Kernkorpus*. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. <<https://www.dwds.de/d/korpora/kern>> (09/2025)
- Eichinger, Ludwig M. 2019. "Sprachwissenschaftliche Annäherung an die Literarizität: Familienähnliche Texte mit prototypischen Marken". In *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 195-206. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Foschi Albert, Marina. 2009. *Il profilo stilistico del testo. Guida al confronto intertestuale e interculturale (tedesco e italiano)*. Pisa: Pisa University Press.
- . 2012. "Kooperative und unkooperative Verwendung von Pronomen in Texten der Physik und der Literatur (Franz Kafka, Thomas Mann) aus dem frühen 20. Jahrhundert". In *Mensch – Sprachen – Kulturen*, herausgegeben von Grzegorz Pawłowski, Magdalena Olpińska-Szkiełko und Silvia Bonacchi, 50-73. Warszawa: EuroEdukacja.
- . 2015. "La negazione in poesia e l'uso 'poetico' di *nicht*". In *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di linguistica e letteratura tedesca*, a cura di Sabrina Ballestracci e Serena Grazzini, 15-39. Firenze: Firenze University Press. doi: 10.36253/978-88-6655-769-2.
- . 2019. "Ist Witz witzig oder schön? Poetizität und Komik in literarischen und nichtliterarischen Texten". In *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 227-50. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Giacoma, Luisa und Susanne Kolb (Hrsgg.). 2009. *Il nuovo dizionario di tedesco*. Bologna: Zanichelli-Klett PONS.
- Grazzini, Serena. 2019. "Das Wort, der Leser, Bob Dylan und Goethes Faust (kommentiert und bewertet von Robert Gernhardts, F. W. Bernsteins und F. K. Waechters Arnold Hau): Randbemerkungen zu Literatur und Umgebung". In *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 27-44. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Grazzini, Serena, und Sabrina Ballestracci. 2020. "Das Schon jetzt und Noch nicht der Moderne. Ironisches Komplizentum zwischen Autor und Leser bei Otto Julius Bierbaum". In *"Das Publikum wird immer besser". Literarische Adressatenfunktionen vom Realismus bis zur Avantgarde*, herausgegeben von Carmela Lorella Bosco und Giuliana Di Santo, 63-88. Köln-Wien: Bohlau.
- Grimm, Jakob, und Wilhelm Grimm. 1854-1961. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Hirzel, 32 Bde.
- Hepp, Marianne. 2019. "Merkmale der Poetizität am Vergleich von ausgewählten Alltagstextsorten und ihren literarischen Widerspiegelungen". In *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 207-26. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Ihwe, Jens. 1971-72. *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt am Main: Athenäum, 3 Bde.
- Jakobson, Roman. 2004 [1959]. "On Linguistic Aspects of Translation". In *The Translation Studier Reader*, edited by Lawrence Venuti. London: Taylor & Francis e-library.
- . 1960. "Closing Statement: Linguistics and Poetics". In *Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, 350-449. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Kafka Franz. 2023. *Der Process / Il processo*, testo tedesco a cura di Malcolm Pasley. In Id., *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, introduzione, traduzione e note a cura di Mauro Nervi, 457-851. Firenze-Milano: Bompiani.

- Klein, Wolfgang. 1971. "Formale Poetik und Linguistik". *Beiträge zu den Sommerkursen des Goethe-Instituts München*, 190-95.
- Kluge, Friedrich (Hrsg.). 1975. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin-New York: de Gruyter.
- König, Katharina. 2012. "Formen und Funktionen von syntaktisch desintegriertem deswegen im gesprochenen Deutsch". *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* Bd. 13: 45-71.
- Nietzsche, Friedrich. 1906. *Also sprach Zarathustra*. Aus dem Nachlaß 1882/85. Leipzig: Naumann.
- Paul, Hermann. 1992. *Deutsches Wörterbuch*. 9. vollständig neu bearbeitete Auflage, herausgegeben von Helmut Henne und Georg Objartel. Tübingen: Niemeyer.
- Ravetto, Miriam. 2015. "Also e nun: due connettivi semanticamente ambigui nella traduzione italiana di Der Prozess di Kafka". In *Riscritture e ritrazioni. Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca*, a cura di Marcella Costa e Silvia Ulrich, 103-130. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Ravetto, Miriam und Sabrina Ballestracci. 2019. "Sprachliche 'Indikatoren' von Poetizität: Das Beispiel von Konnektoren". In *POETIZITÄT INTERDISziPLINÄR Poeticità/letterarietà: Dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Michael Dobstadt und Marina Foschi Albert, 155-78. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Wahrig, Gerhard. 1997. *Deutsches Wörterbuch*, herausgegeben von Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh: Beyerlsmann Lexikon Verlag.
- Winko, Simone. 2009. "Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion". In *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, herausgegeben von Simone Winko und Jannadis Fotis, 374-96. Berlin-New York: de Gruyter.
- Weinrich, Harald. 1993. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag.
- Wöllstein, Angelika und Dudenredaktion. 2016. *Duden – Die Grammatik: Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. Berlin: Dudenverlag.
- Wörterbuch der Konnektoren. *Grammatisches Informationssystem grammis*. Herausgegeben von Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. doi: 10.14618/wb-konnektoren. <<https://grammis.ids-mannheim.de/konnektoren>> (09/25).



Citation: G. Giri (2025) Marcatori linguistici della modalità epistemica nella voce narrante di *Die Verwandlung*. Serie speciale “Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d’Oriente e d’Occidente” 8: pp. 115-132. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16813>.

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

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

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

Marcatori linguistici della modalità epistemica nella voce narrante di *Die Verwandlung*

Giovanni Giri

Università degli Studi di Firenze (<giovanni.giri@unifi.it>)

Abstract

The present study aims to examine the linguistic means by which uncertainty is denoted in Franz Kafka’s story *Die Verwandlung*, with a particular focus on the narrative voice created by the Bohemian author. The initial section of the essay delineates the theoretical framework surrounding Kafka’s function as a narrator and the narratological elements inherent within his literary compositions. The second part of the text illustrates the concept of epistemic modality as a means of expressing the writer’s greater or lesser certainty about what is being stated or described. The third part of the essay identifies the most frequent linguistic means of uncertainty in the text of *Die Verwandlung*, with an eye to the narrative attitudes that the author adopts throughout the text. The work concludes with brief considerations on the potential of the analysis conducted therein.

Keywords: *Die Verwandlung*, Epistemic Modality, Franz Kafka, Narrator, Uncertainty

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.
(Kafka, *Die Bäume* 1992, 33)

Introduzione

Uno degli aspetti messi in rilievo dalla critica letterario-narratologica in riferimento allo stile kafkiano, in particolare allo stile di opere quali *Der Prozess* e *Die Verwandlung*, è la questione della voce narrante. Beißner, per esempio, definisce il narratore tipico delle opere di Franz Kafka con termini molto netti: identificandosi con il protagonista, il narratore vuole spingere il lettore a fare altrettanto e assume quella che può essere definita

un “einsinniges Erzählen” (1952, 35-36). Alle considerazioni di Beißner, Walser aggiunge un ulteriore particolare: analizzando i vari aspetti del narrare kafkiano, osserva la tendenza al progressivo inserimento di ipotesi, impressioni, sensazioni da parte dei protagonisti, che cercano di interpretare la realtà che li circonda (1968, 45). Su questa stessa scia Allemann, in una riflessione su *Der Prozess*, usa l'espressione *hypothetisches Erzählen* e afferma che Kafka procede rendendo via via più “nebuloso” ciò che in un primo momento appare chiaro (1963, 237). Una lettura diversa viene da Pascal, che parla espressamente di *Impersonal Narrator*, ovvero di un narratore che osserva le vicende dall'alto, mantenendo, tuttavia, sempre il punto di vista del personaggio principale. Rilevando le occasionali oscillazioni nel comportamento della voce narrante, Pascal si pone un interessante interrogativo: perché mai Kafka abbia impiegato un narratore impersonale quando la sua unica funzione è comunicare la prospettiva del protagonista (1982, 37). Similmente, Alt descrive la voce narrante della *Verwandlung* paragonandola alle tecniche cinematografiche emergenti all'inizio del Novecento: mette in discussione la prospettiva monopolizzata di Beißner e preferisce paragonare la narrazione kafkiana alla tecnica cinematografica *camera-eye* (2005, 331-32).

Prendendo spunto da queste considerazioni, nel presente saggio, che ha per oggetto il racconto *Die Verwandlung*, la questione della voce narrante viene analizzata da una prospettiva linguistica. L'intento è mostrare che la voce narrante è rintracciabile nelle espressioni di certezza e incertezza. Queste, sul piano linguistico, si traducono in marcatori appartenenti all'ambito semantico della modalità epistemica, intesa come l'insieme di quei mezzi linguistici deputati a modulare in modo graduato – a partire dall'assoluta certezza, all'alta probabilità fino alla semplice possibilità – l'atteggiamento di chi parla verso il contenuto di verità del predicato. Per analizzare una dimensione così complessa, oltre che le diverse posizioni espresse in letteratura, prenderemo come punto di partenza un modello di voce narrante che, seppure con terminologie differenti, viene condiviso da svariati studi di ambito narratologico.¹ Si distingue:

- (i) in riferimento alla forma narrativa: tra racconto in prima persona e racconto in terza persona;
- (ii) in riferimento al comportamento del narratore: tra un narratore “autoriale”, che entra nel racconto con commenti, riflessioni e giudizi, un narratore “neutrale”, una sorta di spettatore esterno che racconta e osserva le vicende da lontano, e un narratore “personale” o “attoriale”;
- (iii) in riferimento alla prospettiva narrativa, ovvero al punto di vista del narratore e alla distanza che divide quest'ultimo dai personaggi e dalla vicenda: tra uno sguardo esteriore e uno sguardo interiore. Nel primo caso il narratore guarda la vicenda dall'alto, nel secondo vede gli eventi con i propri occhi o con quelli di un personaggio (atteggiamento che, nella narratologia tedesca e francese, viene definito anche *Mitsicht* o *vision avec*). Quanto alla posizione della voce narrante rispetto ai personaggi e alla sua distanza da essi si può parlare di “posizione olimpica” o “focalizzazione zero” nel caso di un narratore distante dai personaggi, che conosce già la storia dall'inizio alla fine, sa ciò che accade all'esterno ed è in grado di riferire anche il vissuto interiore

¹ La parte narratologica di questo lavoro si basa sui testi di riferimento nell'area tedesca e francese, in particolare *Bauformen des Erzählens* di Eberhard Lämmert (1955), *Figures III* di Gérard Genette (1972), *Theorie des Erzählens* di Frank K. Stanzel (1979), *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte* di Jürgen Petersen (1993) e *Einführung in die Erzählttheorie* (1999) di Matías Martínez e Michael Scheffel, giunto nel 2019 all'undicesima edizione, riveduta e ampliata. Particolarmente in sintonia con il tema della modalità epistemica è il saggio di Petersen del 1993, soprattutto per i concetti di *olympische Position*, *begrenzter Blick* e per la “conoscenza relativa” degli eventi in relazione al narratore personale.

dei personaggi (il cosiddetto “narratore onnisciente”); quanto alla voce narrante più vicina ai personaggi o alla vicenda gli studi narratologici parlano invece di “sguardo limitato” o “focalizzazione interna”. In questo caso il narratore non è in grado di conoscere tutta la vicenda né l’interiorità dei personaggi, ma si limita a vedere ciò che accade nei limiti imposti dalla percezione di un solo personaggio (posizione che ben si accorda con il narratore “personale” o “attoriale”);

(iv) in riferimento all’esposizione da parte della voce narrante: tra racconto del narratore, discorso indiretto libero, discorso indiretto, monologo interiore, dialogo e discorso diretto.

L’idea è che l’analisi linguistica dei marcatori della modalità epistemica che esprimono diverse sfumature di incertezza permetta di osservare come in *Die Verwandlung* le coordinate di cui sopra vengano a intrecciarsi di volta in volta in modi diversi, dando vita a una voce narrante complessa.

Il lavoro si divide in altre quattro parti. Innanzi tutto, la questione della voce narrante viene introdotta apportando il caso esemplare dell’incipit del racconto: si descrivono alcuni tratti fondamentali che caratterizzano la voce narrante di *Die Verwandlung*, mostrando il ruolo focale rivestito dalla dimensione della certezza/incertezza (cap. 2). Successivamente, si illustrano i mezzi di cui dispone la lingua tedesca per esprimere questa dimensione, in particolare avverbi epistemici, verbi modali e modi verbali (cap. 3). Nella terza parte (cap. 4) verranno esaminati i mezzi linguistici con cui la voce narrante di *Die Verwandlung* – e Franz Kafka – modula il contenuto di certezza/incertezza nel testo. Chiudono il lavoro alcune considerazioni a cavallo tra linguistica e narratologia, legate alla particolare condizione della voce narrante nel racconto (cap. 5).²

1. Tratti fondamentali della voce narrante in Die Verwandlung

Nel testo di *Die Verwandlung*, i tratti complessi assunti dalla voce narrante emergono sin dall’incipit:

(1)

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. »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 ausgebretet 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. (Kafka 1992, 115)

² In tutto il saggio le citazioni dal racconto di Kafka saranno indicate con numeri crescenti, mentre gli esempi usati per illustrare le questioni linguistiche saranno indicati con lettere in ordine alfabetico.

La narrazione in (1) è in terza persona. Il narratore, apparentemente onnisciente, sembrerebbe osservare le vicende dalla cosiddetta “posizione olimpica”, pur operando un’accurata descrizione della percezione visiva del proprio ventre da parte di Gregor Samsa. Nel primo paragrafo la voce narrante pare neutrale. Unica eccezione, che sottintende un intervento maggiormente autoriale, è l’avverbio valutativo *kläglich* riferito alla sottigliezza delle zampe. Il resto del paragrafo è improntato al resoconto narrativo.

Il secondo paragrafo si apre con il narratore che riporta un pensiero di Gregor Samsa. L’impostazione è quella del discorso diretto, tuttavia la battuta rimane isolata e seguita da una frase legata a uno sguardo esteriore e a una forte valutazione di tipo autoriale: “Es war kein Traum”. A chi attribuire questa lapidaria frase? Alla voce narrante che riferisce al lettore o a Gregor Samsa che, tra sé, prende coscienza della sua situazione? La narrazione prosegue poi all’insegna della neutralità, fatta eccezione per un altro aggettivo valutativo, “etwas zu klein”, riferito alla stanza. Seguono alcune indicazioni che parrebbero legate a un narratore onnisciente e in posizione “olimpica” (“Samsa war Reisender”, o “das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte”). In questo modo la voce narrante di *Die Verwandlung* fa intendere al lettore di conoscere la storia precedente di Gregor Samsa e di avere uno sguardo ampio sulle vicende narrate.

I pensieri di Gregor Samsa riportati dal narratore sul modello del discorso diretto ritornano dal secondo al quinto capoverso della prima parte del racconto, con lunghe battute di monologo interiore.

Sembrerebbe quindi emergere una tendenza del narratore a riportare come discorso diretto i monologhi interiori dello sventurato protagonista. Nel sesto capoverso, tuttavia, si assiste a un cambio di strategia narrativa:

(2)

Und er sah zur Weckuhr hinüber, die auf dem Kasten tickte. »Himmlischer Vater!«, dachte er. Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel. Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiß hatte er auch geläutet. Ja, aber war es möglich, dieses möbelerschütternde Läuten ruhig zu verschlafen? Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester. Was aber sollte er jetzt tun? (Kafka 1992, 118)

Il capoverso si apre con una nuova, brevissima battuta di monologo da parte di Gregor, ma poi il lettore si ritrova a dover capire se la parte restante consista in un racconto del narratore o in un discorso indiretto libero. Nel prosieguo del testo le battute di monologo riportate a mo’ di discorso diretto si fanno più rare, fatta eccezione per i dialoghi veri e propri. Da questo punto in poi la voce narrante di *Die Verwandlung* assume quasi sempre il punto di vista di Gregor Samsa.

L’incertezza del lettore, che non sa se ha a che fare con un possibile narratore impersonale che conosce i pensieri del protagonista (e quindi con un semplice resoconto narrativo) o con un narratore personale (e quindi con un discorso indiretto libero), rappresenta una componente importante dello stile narrativo kafkiano.

Nel resto del testo il punto di vista della voce narrante è quello di Gregor, il che impone una “restrizione” dello sguardo e delle percezioni. Questa incertezza, derivante anche da un narratore che talora dà, per brevissimi momenti, l’impressione di trovarsi “un po’ più in alto”, si riflette pure nelle valutazioni della critica. Ne è prova proprio la disparità di vedute tra gli studiosi che hanno analizzato la prospettiva narrativa di Kafka in *Die Verwandlung*.

Al di là delle riflessioni narratologiche, la voce narrante di *Die Verwandlung* osserva la vicenda come fosse una “telecamera” posta alle spalle del protagonista, seppure con qualche evasione e con la notevole eccezione costituita dalla “sopravvivenza” del narratore al protagonista. Se dunque la realtà viene osservata dagli occhi di Gregor Samsa, per forza di cose, vista la sua nuova condizione di “ungeheueres Ungeziefer”, il suo sguardo si fa limitato, incerto. Un’incertezza e una limitatezza che si riflettono chiaramente nei mezzi linguistici che Franz Kafka impiega.

2. Espressioni di certezza e incertezza nella lingua tedesca: la modalità epistemica

In letteratura non esiste una definizione unanime di modalità. La questione centrale della modalità sta nell’espressione dell’atteggiamento del parlante nei confronti di ciò che dice. Tra le numerose formulazioni (tra cui Bublitz 1978, 6; Öhlschläger 1989, 199-202; Zifonun, Hoffmann e Strecker 1997, 1882-85; Diewald 1999, 73-86; Bußmann 2008, 443; Eisenberg 2013, 86; Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 511) il tratto costante è l’individuazione di una modalità *epistemica*.

Nel presente lavoro intenderemo la modalità epistemica nella definizione fornita da Schümann nel volume curato da Hentschel nel 2010 *Deutsche Grammatik*:

Als epistemische Modalität (von griech. *epistemē*, ‚Wissen‘, ‚Kenntnis‘) werden modale Markierungen bezeichnet, mit denen der Sprecher signalisiert, welchen Gültigkeitsgrad er seiner Aussage beimisst. Er kann z. B. ausdrücken, dass sein Wissen eingeschränkt ist, etwa weil er nur eine Schlussfolgerung zieht oder etwas nur vom Hörensagen weiß [...]

Das Spektrum der epistemischen Modalität umfasst eine Skala, die von bloßer Möglichkeit über hohe Wahrscheinlichkeit bis hin zu absoluter Sicherheit reicht [...]. Entscheidend ist, dass diese Einschätzung der Wahrscheinlichkeit als die subjektive Sichtweise des Sprechers gekennzeichnet ist. Statt der Bezeichnung „epistemisch“ findet sich gelegentlich auch subjektive oder inferentielle Modalität.

Gelegentlich wird die sog. evidentielle Modalität als Sonderfall aus der epistemischen ausgegliedert. Bei evidentieller Modalität bringt der Sprecher zum Ausdruck, welche Evidenz er für den Inhalt einer Aussage hat, d. h. auf welche Quelle er seine Informationen stützt. Im Deutschen kann beispielsweise das Modalverb sollen dazu verwendet werden, eine Aussage als fremde Behauptung auszuweisen [...]. Auch wenn die evidentielle nicht unter die epistemische Modalität subsumiert wird, wird sie in einen engen Zusammenhang mit ihr gestellt. So fasst Palmer beide unter dem Begriff *propositional modality* zusammen. Der Zusammenhang besteht darin, dass man zum Ausdruck bringt, dass die Aussage nicht auf eigenem sicherem Wissen beruht. (182-83)

Prendendo spunto anche da altri autori, la definizione di Schümann sintetizza diversi concetti fondamentali attorno a cui ruota quello di modalità epistemica:

(1) la forza modale, con cui si intende la gradazione con cui è espresso il contenuto modale. La certezza epistemica è maggiore, ad esempio, nella frase “Sicuramente sarà già arrivato a casa” che non in “Dovrebbe essere arrivato a casa”. La valutazione sul contenuto di verità dell’enunciato può andare dal “dubbioso” (*doubtful*) al “fiducioso” (*confident*) (Coates 1983, 18);

(2) il concetto di evidenzialità: la maggiore o minore fiducia nel contenuto di verità dell’enunciato può essere legato a informazioni, convinzioni, dati, o comunque a evidenze a disposizione di chi parla o scrive. Aikhenvald e Dixon (2014, 9) classificano l’evidenzialità in base alla fonte della conoscenza, che può essere visiva (*visual*), sensoriale (*sensory*), inferenza (*inference*), supposizione (*assumption*), riferita (*reported*) o citativa (*quotative*). Esempi di evidenzialità associata alla modalità epistemica sono i verbi modali *sollen* e *wollen*, come nei seguenti esempi:

(a)

Nach Zeugenaussagen *soll* die Verschwundene noch einmal gesehen worden sein.

(b)

Er *will* vor Kriegsende nichts von den Verbrechern der Nazis im Osten gehört haben, obwohl er nachweislich mittendrin war. (Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 573-75)

In (a) *sollen* è un verbo modale epistemico legato a un'evidenza riferita: nelle deposizioni dei testimoni “si dice” che la donna scomparsa sia stata vista. *Sollen* viene utilizzato in chiave epistemica sulla base di un “sentito dire”. La fonte della conoscenza è al di fuori del soggetto, il quale apprende da altri ciò che dice o scrive. In (b) il verbo *wollen* ha funzione simile al *sollen* della frase precedente: l'evidenza deriva dalle parole del soggetto di cui si parla (evidenza riferita), che “sostiene” di non aver sentito parlare dei crimini nazisti prima della fine della guerra. Anche qui la fonte della conoscenza è esterna a chi scrive, che può solo riferirlo.

I mezzi linguistici con cui viene realizzata la modalità epistemica sono numerosi. Tra gli avverbi epistemici, che ricadono nella più ampia categoria dei *Modalwörter*, i più frequenti sono *eventuell*, *vielleicht*, *anscheinend*, *möglicherweise*, *wahrscheinlich*, *vermutlich*, *gewiss*, *sicher(lich)*, *offenbar*, *bestimmt*, *offensichtlich* e *zweifellos*. È possibile suddividere gli avverbi epistemici in tre gruppi: a bassa forza modale, a forza modale intermedia e a elevata forza modale. Al primo gruppo appartengono *eventuell*, *vielleicht* e *möglicherweise*, al secondo *wahrscheinlich* e *vermutlich*, al terzo *sicher(lich)*, *gewiss*, *bestimmt*, *offenbar*, *angeblich* e *zweifellos*. Come avviene per i verbi modali, alcuni avverbi epistemici come *offensichtlich*, *offenbar* e *angeblich* hanno una componente evidenziale, tendenzialmente visiva per i primi due, riferita per il terzo.

Per comprendere la minore o maggiore forza modale e il carattere di evidenzialità dei singoli avverbi può essere utile fare riferimento alla loro etimologia, come quella di *vielleicht* che deriva dall'alto tedesco medio *vil līhte* (*sehr leicht*) con il significato di “probabilmente” (Kluge 1989, 765).³ Un'altra etimologia interessante è quella di *wahrscheinlich*, che deriva da un calco del latino *veri similis* (letteralmente “simile al vero” come nell’italiano *verosimile*) tramite il nederlandese *waarschijnlijk*, a sua volta calco del francese *vraisemblable* (773). L'etimologia di *gewiss* è molto indicativa in considerazione del discorso sull'evidenzialità. Deriva infatti dall'alto tedesco antico *giwis* (la forma dell'alto tedesco medio è *gewis*) con il significato di “sicuro”. Le forme verrebbero dall'indoeuropeo **uidto-*, forma participiale di una radice **ueid-* (“vedere”), da cui deriva il verbo *wissen* (e il latino *vidēre*). Secondo Pfeifer il significato complessivo è “ciò che è stato visto e quindi conosciuto”, in pratica la definizione dell'evidenzialità visiva (“gewiss” in Pfeifer *et al.* 1993).

Tra le particelle, quella maggiormente deputata a esprimere modalità epistemica è *wohl*, anch'essa compresa nella categoria dei *Modalwörter*, più specificamente alle particelle modali (*Modalpartikeln*). Come tutte le particelle modali, *wohl* si caratterizza per il fatto di non avere alcuna flessione, come gli avverbi ma, a differenza di questi, può trovarsi soltanto nel *Mittelfeld*. Weydt e Hentschel scrivono: “Die unbetonten Formen von *wohl* können unter der Kategorie ‚Vermutung‘ zusammengefasst und erklärt werden” (Weydt e Hentschel 1983, 17-18). La frase “Das hat er *wohl* nicht gewollt” equivale alla frase “Das hat er wahrscheinlich nicht gewollt”.

³ Si pensi a come, anche nell’italiano orale e popolare, si usi l’aggettivo predicativo *facile*, con possibile ellissi della copula, per esprimere la probabilità di un’azione, come nella frase “Facile che ritorno stasera stessa”. Fenomeno analogo si riscontra in inglese con l'avverbio *easily*, come nella frase “She is easily the most intelligent person in the class”.

Una funzione importante spetta anche ai verbi modali, ovvero *mögen*, *dürfen*, *können*, *sollen*, *müssen* e *wollen*. La forza modale dei verbi rappresenta esattamente il grado di maggiore o minore certezza che comunicano, come nel seguente esempio:

(c)

Der Maler *mag* das Bild jetzt fertig haben. [= eventuell]

(d)

Der Maler *kann* das Bild jetzt fertig haben. [= vielleicht]

(e)

Der Maler *könnte* das Bild jetzt fertig haben. [= möglicherweise]

(f)

Der Maler *müsste* das Bild jetzt fertig haben. [= sehr wahrscheinlich]

(g)

Der Maler *dürfte* das Bild jetzt fertig haben. [= mit ziemlicher Sicherheit]

(h)

Der Maler *muss* das Bild jetzt fertig haben. [= fast sicher, nach menschlichem Ermessen]
(Leibniz-Institut für Deutsche Sprache 2010)

Gli esempi riportati sono posti in ordine di forza modale crescente: per *müssen* e *können*, a “dosare” la forza modale è anche il modo verbale. Per *müssen*, il passaggio dal presente indicativo (h) al *Konjunktiv II* (f) riduce la forza modale, e dunque la certezza, mentre *können* indica minore certezza all’indicativo presente (d) che non al *Konjunktiv II* (e). *Dürfen* con significato epistemico si presenta soltanto al *Konjunktiv II*. La forza modale, nel caso della modalità epistemica, esprime il livello di fiducia (*confidence*) di chi parla o scrive nei confronti della verità di ciò che afferma. Per quanto riguarda i verbi modali *sollen* e *wollen*, come abbiamo visto, entra in gioco, oltre alla certezza/incertezza, la dimensione dell’evidenzialità.

Ai verbi modali si affiancano i cosiddetti *Modalitätsverben*, o *Halbmodale*. In chiave epistemica il principale rappresentante della categoria è *scheinen*, che regge una costruzione del tipo *scheinen+zu+Infinitiv*, come in (i). Peraltra il verbo *scheinen* può essere utilizzato in forma impersonale con *es* e seguito da una comparativa ipotetica, come in (j) o da una completiva, proposizioni che spesso prevedono verbi al *Konjunktiv* come in (k):

(i)

Er scheint im Stehen zu schlafen.

(j)

Es scheint, als wollte es nicht Frühling werden.

(k)

Es scheint, dass du helfen könntest.

Con riferimento al modo verbale, svolge un ruolo fondamentale nell'esprimere modalità epistemica soprattutto il *Konjunktiv* che, in tedesco, abbraccia anche l'area semantica del condizionale, modo epistemico per eccellenza, come nella frase

- (l)
Wenn sie käme, spräche ich mit ihr.

Tanto “käme” quanto “spräche” sono entrambe forme di *Konjunktiv II*, ma il secondo assume lo stesso significato del condizionale italiano (“Se [lei] venisse, ci parlerei”). Il *Konjunktiv II* ha, tra le sue funzioni, quella di comunicare la potenzialità di un’azione (cfr. Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 528) e ricorre spesso in proposizioni ipotetiche o dell’irrealtà. Il *Konjunktiv I* ha invece la funzione di segnalare il discorso indiretto nella forma della *berichtete Rede* e il suo contenuto epistemico consiste nel fatto che il messaggio non viene da chi scrive, ma rappresenta il pensiero di altri. Il suo contenuto evidenziale è in tutto e per tutto citativo:

- (m)
Der Bundeskanzler hat gesagt, dass die Umweltverschmutzung zu stark sei. Es gehe vor allem darum, den Energieverbrauch zu reduzieren.

In (m) il primo periodo ha un *verbum dicendi* nella principale e un’oggettiva con verbo al *Konjunktiv I* a esprimere il discorso indiretto. La seconda frase presenta il verbo allo stesso tempo e modo nella principale, segno che chi scrive continua a riportare le parole del cancelliere, e che a fare questa affermazione sulla riduzione del consumo energetico *non* è l’autore del testo (Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 534-43).

Un discorso a parte meritano sia il *Futur I* (n), sia il *Futur II* (o), che in tedesco non esistono come tempi morfologicamente autonomi, ma vengono costruiti con l’ausiliare *werden*.

- (n)
Fritz wird zu Hause sein
- (o)
Fritz wird krank gewesen sein

La frase (f) può essere parafrasata con “Wahrscheinlich ist Fritz zu Hause”. Lo stesso vale per il *Futur II*, per cui la frase (g) ha lo stesso significato di “Wahrscheinlich ist Fritz krank gewesen” (Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 519-21; Strecker 2018b).

La modalità epistemica può essere resa anche con verbi epistemici tra cui *glauben*, *denken*, *meinen*, *vorstellen*, *annehmen* e *vermuten*, o anche con aggettivi predicativi deverbali derivati grazie a suffissi come *-bar*. In quest’ultimo caso si ha modalità epistemica solo per derivazione dai verbi appena menzionati, come in *denkbar*, *vorstellbar* e *annehmbar* (Blühdorn 2022).

Un ultimo, importante mezzo per comunicare incertezza è dato dalle frasi interrogative. In particolare l’incertezza epistemica si manifesta in misura maggiore nelle domande di conferma (*Bestätigungsfragen*; Strecker 2018a)⁴ come nella frase (p):

⁴ “Bestätigungsfragen werden gestellt, wenn bereits Bekanntes oder bereits eindeutige Vermutungen ausdrücklich bestätigt werden sollen” (Strecker 2018a).

(p)

Sie sind also die neuen Sachbearbeiterin?

La domanda richiede una conferma ma in realtà, ancor prima di farlo, ipotizza che la persona con cui si sta parlando sia la nuova impiegata.

3. La modalità epistemica in Die Verwandlung

La voce narrante di *Die Verwandlung* si trova a dover gestire la restrizione di sguardo a cui abbiamo accennato nel capitolo iniziale. Tale restrizione impone l'utilizzo di numerosi marcatori linguistici della modalità epistemica, in particolare: (I) avverbi epistemici, (II) la particella modale *wohl*, (III) il verbo modale *müssen*, (IV) il semimodale *scheinen*, (V) il *Konjunktiv*, (VI) le frasi interrogative.

(I) Partendo dagli avverbi epistemici, quelli che Kafka usa più di frequente nel racconto sono *gewiss* (forza modale elevata), *vielleicht* (bassa forza modale), *möglicherweise* (bassa forza modale) e *wahrscheinlich* (forza modale intermedia). L'avverbio *gewiss*, atto a esprimere certezza, svolge una funzione essenziale in diverse parti del testo. Un esempio è la scena iniziale, in cui Gregor Samsa si è appena reso conto della sua tremenda trasformazione, il protagonista guarda la sveglia:⁵

(3)

Es war halb sieben Uhr, und die Zeiger gingen ruhig vorwärts, es war sogar halb vorüber, es näherte sich schon dreiviertel. *Sollte* der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; *gewiß* hatte er auch geläutet. (118)

Nella prima frase la descrizione visiva della sveglia e delle lancette è compatibile con un narratore "di ampia veduta". Seguono però una frase interrogativa con verbo modale e un'anotazione di tipo evidenziale. La scelta del pronomine impersonale *man* è molto significativa, in questo rapido passaggio da una voce narrante impersonale a una saldamente ancorata al punto di vista del protagonista. Poiché la sveglia era sulle quattro, chi scrive si dice *certo* che avesse suonato, pur non avendola udita. Con *gewiss*, avverbio a elevata forza modale, il narratore si dice certo del fatto che la sveglia abbia suonato basandosi sull'evidenza visiva delle lancette. L'enunciato dimostra un alto livello di certezza epistemica (*confidence*) da parte del narratore/Gregor.

L'avverbio *vielleicht*, che indica un grado di certezza molto inferiore, ricorre anch'esso con frequenza molto elevata. Dopo l'arrivo del procuratore, l'atteggiamento del narratore palesa la limitatezza del suo punto di vista:

(4)

Im Nebenzimmer war es inzwischen ganz still geworden. *Vielleicht* saßen die Eltern mit dem Prokuren beim Tisch und tuschelten, *vielleicht* lehnten alle an der Türe und horchten. (132)

⁵ Tutti gli esempi numerati e riportati d'ora in avanti sono tratti da Kafka 1992 e tutti i passi in corsivo sono mie evidenziazioni..

Un narratore onnisciente e “olimpico” saprebbe ciò che avviene nella stanza accanto. Gradualmente, e anche grazie agli avverbi epistemici, il lettore si rende conto che la voce narrante replica le limitate percezioni di Gregor Samsa nella sua nuova, tragica condizione. I due *vielleicht* trasmettono grande incertezza.

L'avverbio *vielleicht* non caratterizza la voce del narratore solo quando è incentrata su Gregor, ma anche quando si sposta sugli altri personaggi: ignorandone i pensieri, si limita a fare ipotesi, come farebbe il protagonista. Nel passo a seguire, dopo l'uscita di Gregor dalla sua stanza e l'orrore dei familiari, il narratore descrive la reazione del padre:

(5)

[...] und so begann er, unter unaufhörlichen ängstlichen Seitenblicken nach dem Vater, sich nach Möglichkeit rasch, in Wirklichkeit aber doch nur sehr langsam umzudrehen. *Vielleicht* merkte der Vater seinen guten Willen, denn er störte ihn hierbei nicht, sondern dirigierte sogar hie und da die Drehbewegung von der Ferne mit der Spitze seines Stockes. (141)

Il narratore, che ha assunto il punto di vista di Gregor, si limita a ipotizzare la reazione psicologica del padre, basandosi sulla percezione visiva del suo comportamento. Se il lettore è in cerca di certezze, difficilmente le avrà dalla voce narrante.

Möglichlicherweise è un altro avverbio che condivide con *vielleicht* la bassa forza modale: nel seguente passo è chiara l'assunzione del punto di vista del protagonista. Gregor è ancora chiuso nella sua stanza ma cerca di capire come, nella stanza accanto, vengano percepiti i suoni che emette:

(6)

Um für die sich nähernden entscheidenden Besprechungen eine möglichst klare Stimme zu bekommen, hustete er ein wenig ab, allerdings bemüht, dies ganz gedämpft zu tun, da *möglichlicherweise* auch schon dieses Geräusch anders als menschlicher Husten klang, was er selbst zu entscheiden sich nicht mehr getraute. (132)

La voce narrante ipotizza che il suono emesso da Gregor possa essere differente da quello di una “tosse umana”. È difficile, per il lettore, capire se attribuire il passo (6) al narratore o al monologo interiore di Gregor. Vi è una componente sensoriale (uditiva), ma l'affermazione è puramente presuntiva, per l'impossibilità di sapere come venga percepito il suono nell'altra stanza.

Wahrscheinlich, avverbio di forza intermedia, compare in quei passi in cui la voce narrante formula ipotesi per inferenza partendo da altre informazioni, seppure sommarie, già in suo possesso, come nel seguente esempio, in cui il protagonista vede tornare il padre dopo il tentativo di ribellione durante lo sgombero della sua stanza:

(7)

Er warf seine Mütze, auf der ein Goldmonogramm, *wahrscheinlich* das einer Bank, angebracht war, über das ganze Zimmer im Bogen auf das Kanapee hin und ging, die Enden seines langen Uniformrockes zurückgeschlagen, die Hände in den Hosentaschen, mit verbissenem Gesicht auf. Gregor zu (169)

Dopo una riflessione di Gregor sulla trasformazione del padre da uomo pigro e depresso a fonte di sostentamento familiare, il narratore ipotizza che il simbolo sul berretto sia quello

di una banca. La fonte evidenziale è visiva e *anche* inferenziale, avendo introdotto poche righe prima la possibilità che il padre avesse trovato impiego proprio in un istituto bancario.

Gli avverbi epistemici vengono talvolta utilizzati in massa, anche in combinazione con altri mezzi modalizzanti, come nel seguente paragrafo, in cui il tema centrale è l'alimentazione di Gregor, oltre alla ritrosia dei genitori nel provvedervi, mansione affidata unicamente alla sorella:

(8)

Gewiß wollten auch sie [die Eltern] nicht, daß Gregor verhungere, aber *vielleicht hätten* sie es nicht ertragen *können*, von seinem Essen mehr als durch Hörensagen zu erfahren, *vielleicht wollte* die Schwester ihnen auch eine *möglicherweise* nur kleine Trauer ersparen, denn *tatsächlich* litten sie *ja* gerade genug. (149)

L'avverbio ad alta certezza *gewiss* è riferito al verbo *wollen*. In questo caso il narratore sembra voler “garantire” al lettore che i genitori di Gregor non volessero far morire di fame il figlio (l'evidenzialità è riferita, e deriva dalle parole dei genitori stessi). Tuttavia, la voce narrante personale “abbandona” il punto di vista di Gregor per riportare al lettore la posizione della signora e del signor Samsa. La sua conoscenza della vicenda e dei pensieri dei personaggi si fa, dunque, di colpo più estesa, meno limitata (si vedano le oscillazioni osservate da Pascal, cap. 1). Troviamo poi un altro avverbio epistemicò, stavolta a bassa certezza, *vielleicht*, riferito a un modale non epistemicò (*können*) coniugato al *Konjunktiv Plusquamperfekt*. Si tratta di una valutazione del tutto presuntiva e ipotetica, seppur seguita da una formula ironica. Stavolta la fonte di evidenza necessaria all'affermazione è presuntiva, proprio perché legata all'avverbio debole *vielleicht*. La struttura *vielleicht+nicht-epistemisches Modalverb* torna subito dopo: la voce narrante ipotizza l'intento della sorella e, all'interno della stessa frase, grazie a *möglicherweise*, presenta al lettore la possibilità che il dolore dei genitori di Gregor possa essere “nur klein”. Il gioco di opposti ironici del narratore fa largo uso di espressioni modalizzanti e culmina nell'utilizzo dell'avverbio *tatsächlich*, che esclude qualsiasi incertezza epistemicà, e della particella modale *ja*, usata in tedesco per presupporre il consenso dell'interlocutore. Chi parla o scrive afferma cioè qualcosa che, a suo modo di vedere, chi ascolta o legge senza dubbio sa e condivide (cfr. Weydt e Hentschel 1983, 13). Si tratta di uno dei rari passi in cui il narratore, anche soltanto con mezzi linguistici (la *Modalpartikel*), “comunica” con il lettore assumendo un vaghissimo comportamento autoriale.

(II) La particella modale *wohl* serve, in *Die Verwandlung*, a marcare i brani in cui vengono formulate ipotesi. Un esempio è (9), la sua prima occorrenza, nella situazione in cui la madre, fuori della stanza, chiede a Gregor se va tutto bene, e quest'ultimo risponde con la sua “nuova” voce:

(9)

„Ja, ja, danke Mutter, ich stehe schon auf“. Infolge der Holztür war die Veränderung in Gregors Stimme draußen *wohl* nicht zu merken, denn die Mutter beruhigte sich mit dieser Erklärung und schlürfte davon. (119)

La voce narrante pare ancora riferire la situazione che osserva in *Außensicht*. L'evidenza costituita dal vedere la madre tranquillizzarsi e andarsene permette al narratore di ritenere probabile che, grazie al filtro costituito dal legno della porta, la voce di Gregor non avesse nulla di acusticamente troppo insolito. La valutazione è inferenziale e basata sul comportamento successivo della donna.

Un altro esempio in cui *wohl* serve a formulare le ipotesi del narratore si incontra subito dopo che Gregor si è mostrato a madre e sorella, all'arrivo del padre:

(10)

Der Vater war gekommen. „Was ist geschehen?“ waren seine ersten Worte; Gretes Aussehen hatte ihm *wohl* alles verraten“. (167)

Il narratore/Gregor ipotizza che il padre abbia avuto un'idea di ciò che è appena accaduto soltanto guardando Grete. Di nuovo, per il lettore, è molto difficile capire se l'ultima affermazione dopo il punto e virgola sia del narratore o del protagonista.

(III) La limitazione della prospettiva narrativa passa anche dall'uso di verbi modali: quello su cui ci concentreremo è *müssen*. Parlando di Kafka, *müssen* ricorre in chiave epistematica anche in un altro celebre incipit dell'autore, quello di *Der Prozess*: „Jemand *mußte* Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet“ (Kafka 1990, 7). Nel *Prozess* l'enigma dell'accusa che pende sul capo del protagonista, e che pervade tutto il romanzo, ha inizio proprio con questo modale.

In *Die Verwandlung* l'uso di *müssen* da parte della voce narrante cade in corrispondenza di passi descrittivi, come il seguente:

(11)

[...] der Prokurist war schon auf der Treppe; das Kinn auf dem Geländer, sah er noch zum letzten Male zurück. Gregor nahm einen Anlauf, um ihn möglichst sicher einzuholen; der Prokurist *mußte* etwas ahnen, denn er machte einen Sprung über mehrere Stufen und verschwand; »Huh!« aber schrie er noch, es klang durchs ganze Treppenhaus. (139)

Il narratore deduce dal comportamento del procuratore che quest'ultimo possa aver previsto le intenzioni di Gregor accelerando la fuga. L'aggiunta della supposizione alla semplice descrizione sottolinea uno sforzo di interpretazione della realtà da parte di chi narra. *Müssen* è utilizzato anche per riferire le sensazioni fisiche di Gregor nella seconda parte del racconto:

(11)

Seine Wunden *mußten* übrigens auch schon vollständig geheilt sein, er fühlte keine Behinderung mehr, er staunte darüber und dachte daran, wie er vor mehr als einem Monat sich mit dem Messer ganz wenig in den Finger geschnitten, und wie ihm diese Wunde noch vorgestern genug weh getan hatte. »*Sollte ich jetzt weniger Feingefühl haben?*«, dachte er und saugte schon gierig an dem Käse, zu dem es ihn vor allen anderen Speisen sofort und nachdrücklich gezogen hatte. (147)

La voce narrante riporta i pensieri di Gregor supponendo che le sue ferite si siano del tutto rimarginate. Una semplice descrizione da parte del narratore darebbe al lettore la *certezza* della loro guarigione. A questa supposizione si aggiunge il pensiero, stavolta espresso per mezzo del discorso diretto e di una frase interrogativa con il modale *sollen*, della possibile insensibilità al dolore da parte del protagonista. Neanche Gregor sa dire se questa sua facoltà abbia risentito dell'evento straordinario che gli è capitato. Un altro utilizzo del modale cade nel momento in cui Grete suona il violino per i pensionanti. Il narratore ipotizza l'irritazione della giovane:

(12)

[...] die Zimmerherren dagegen, die zunächst, die Hände in den Hosentaschen, viel zu nahe hinter dem Notenpult der Schwester sich aufgestellt hatten, so daß sie alle in die Noten hätten sehen können, was *sicher* die Schwester stören *müsste*, zogen sich bald unter halblauten Gesprächen mit gesenkten Köpfen zum Fenster zurück, wo sie, vom Vater besorgt beobachtet, auch blieben. (185)

La voce narrante si dice sicura che l'eccessiva vicinanza dei pensionanti al leggio di Grete disturbi la ragazza. Il grado di *confidence* espresso dalla relativa "was sicher die Schwester stören musste" è notevole per via della compresenza del verbo epistemico a elevata forza modale *müssen* e dell'avverbio *sicher*, altrettanto forte. Il lettore tende ad attribuire questa osservazione più a Gregor che non al narratore. Immediatamente dopo questo passaggio, inoltre, la voce narrante riferisce il desiderio di Gregor di restare solo nella sua stanza con Grete.

(IV) A ricorrere spesso è anche il semimodale *scheinen*. Ecco due esempi:

(13)

[...] [die Mutter] setzte sich, als sie bei ihm angekommen war, wie in Zerstreutheit, eilig auf ihn [den Tisch]; und *schien gar nicht zu merken*, daß neben ihr aus der umgeworfenen großen Kanne der Kaffee in vollem Strome auf den Teppich sich ergoß. (139)

(14)

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. (172)

In (13) la madre, inorridita dalla visione di Gregor, si siede sul tavolo, e il narratore ipotizza che la donna non si fosse neanche accorta del caffè che si riversava sul tappeto. In (14) l'evidenzialità è "a posteriori" ("erinnert zu haben"). In pratica la condotta del padre dopo il celebre bombardamento con le mele fa ipotizzare alla voce narrante che quell'evento avesse modificato l'atteggiamento del genitore nei confronti del figlio.

(V) Il *Konjunktiv* in Kafka è usato spesso in concomitanza con i verbi modali, da solo e in altri due caratteristici contesti d'uso: a) i periodi ipotetici dell'irrealtà e b) le proposizioni comparative ipotetiche.

La voce narrante di *Die Verwandlung* usa il *Konjunktiv* già nei primissimi paragrafi del racconto, in cui il lettore non sa ancora quale sarà la prospettiva narrativa. Nei seguenti due esempi, il primo è di natura evidenziale: il narratore "stima" la durezza del dorso di Gregor, oppure Gregor giudica sufficientemente resistente il proprio dorso, e valuta le conseguenze di una caduta sul tappeto. Il secondo configura una voce narrante impersonale, che conosce il passato:

(15)

Wenn er sich auf diese Weise aus dem Bett fallen ließ, blieb der Kopf, den er beim Fall scharf heben wollte, voraussichtlich unverletzt. Der Rücken *schien* hart zu sein; dem *würde wohl* bei dem Fall auf den Teppich nichts *geschehen*. (123)

(16)

Wie nun, wenn er sich krank meldete? Das *wäre* aber äußerst peinlich und verdächtig, denn Gregor war während seines fünfjährigen Dienstes noch nicht einmal krank gewesen. (118)

In (15) la voce narrante, nel giudicare la consistenza del dorso di Gregor, usa il modalizzante *scheinen* (“schien hart zu sein”). Il contributo epistemico è amplificato ulteriormente dal congiuntivo con *würde* e dalla particella modale *wohl*. Il passo (16) si apre con una frase interrogativa (temporale e dubitativa), un periodo ipotetico in cui la principale è surrogata da “Wie nun”. La voce narrante sa che Gregor non è mai stato assente per malattia, oppure si limita a riferire la riflessione del protagonista? Il dubbio tra semplice resoconto narrativo o discorso indiretto libero è onnipresente.

La narrazione di *Die Verwandlung* usa il *Konjunktiv II* in periodi ipotetici dell’irrealità e in frasi in cui il congiuntivo riguarda situazioni irrealizzabili. In questo modo chi legge riceve il messaggio che la condizione descritta viene percepita come soltanto immaginata (e idealizzata):

(17)

Er *hätte* Arme und Hände *gebraucht*, um sich aufzurichten; statt dessen aber hatte er nur die vielen Beinchen, die ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung waren und die er überdies nicht beherrschte. (121)

L’espressione di un desiderio (*Plusquamperfekt Konjunktiv II*) contrasta con la situazione reale del protagonista (*Präteritum Indikativ*). A volte questo desiderio si combina a un’incertezza percettiva, come quando Gregor sente la sorella suonare il violino:

(18)

sie [die Schwester] sollte neben ihm auf dem Kanapee sitzen, das Ohr zu ihm herunterneigen, und er wollte ihr dann anvertrauen, daß er die feste Absicht gehabt habe, sie auf das Konservatorium zu schicken, und *däß er dies, wenn nicht das Unglück dazwischen gekommen wäre*, vergangene Weihnachten – *Weihnachten war doch wohl schon vorüber?* – *allen gesagt hätte*, ohne sich um irgendwelche Widerreden zu kümmern. (152-53)

Di nuovo il narratore comunica il desiderio di Gregor e la sua volontà, ormai irrealizzabile. A questo sogno si aggiunge la perduta cognizione del tempo, espressa da una frase interrogativa con *wohl*, che ne amplifica il contenuto di incertezza. Un altro contesto di utilizzo del *Konjunktiv* è costituito dalle proposizioni comparative ipotetiche:

(19)

Und ein Weilchen lang lag er ruhig mit schwachem Atem, *als erwarte er vielleicht von der völligen Stille die Wiederkehr der wirklichen und selbstverständlichen Verhältnisse*. (123)

(20)

Und während Gregors Rede stand er keinen Augenblick still, sondern verzog sich, ohne Gregor aus den Augen zu lassen, gegen die Tür, aber ganz allmählich, *als bestehe ein geheimes Verbot, das Zimmer zu verlassen.* (137)

Il narratore usa il *Konjunktiv I* in proposizioni subordinate comparative. Si tratta di proposizioni che descrivono un'impressione più che un fatto, e conferiscono un'aura di indeterminatezza alle vicende narrate. In mancanza di un'evidenza chiara, ormai impossibile data la compromissione dei sensi di Gregor, il paragone è un mezzo con cui tentare di descrivere la realtà.

(VI) Anche le frasi interrogative sono una risorsa a cui Kafka attinge di frequente per esprimere i dubbi del narratore e, indirettamente, di Gregor:

(21)

Sollte der Wecker nicht geläutet haben? Man sah vom Bett aus, daß er auf vier Uhr richtig eingestellt war; gewiß hatte er auch geläutet. *Ja, aber war es möglich, dieses möbelerschütternde Läuten rubig zu verschlafen?* Nun, ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester. *Was aber sollte er jetzt tun?* Der nächste Zug ging um sieben Uhr; um den einzuholen, hätte er sich unsinnig beeilen müssen, und die Kollektion war noch nicht eingepackt, und er selbst fühlte sich durchaus nicht besonders frisch und beweglich [...] *Wie nun, wenn er sich krank meldete?* (118)

In (21) il lettore si chiede se le frasi interrogative siano di Gregor Samsa o del narratore: nel primo caso saremmo di fronte a un discorso indiretto libero, nell'altro al resoconto della voce narrante. In entrambi i casi le frasi interrogative fanno apparire nebulose le percezioni di Gregor e, indirettamente, del narratore.

Il tratto distintivo, dal punto di vista narratologico, di *Die Verwandlung*, sta però nel “sopravvivere” della voce narrante alla figura che le dona occhi, sensi, emozioni e pensieri. Nell'ultima parte del racconto il narratore si stacca da Gregor Samsa:

(22)

Als am frühen Morgen die Bedienerin kam – vor lauter Kraft und Eile schlug sie, wie oft man sie auch schon gebeten hatte, das zu vermeiden, alle Türen derartig zu, daß in der ganzen Wohnung von ihrem Kommen an kein ruhiger Schlaf mehr möglich war –, fand sie bei ihrem gewöhnlichen kurzen Besuch an Gregor zuerst nichts Besonderes. *Sie dachte, er liege absichtlich so unbeweglich da und spiele den Beleidigten; sie traute ihm allen möglichen Verstand zu.* (194)

Il passo (22) è il primo, in *Die Verwandlung*, in cui il narratore non deve sottostare alla prospettiva monopolizzata di Gregor Samsa. È un narratore che conosce i pensieri della donna di servizio. Un narratore più “olimpico”, tendenzialmente costretto dalla dipartita del protagonista a osservare la vicenda da più in alto. Di sicuro non è però un narratore onnisciente, perché i marcatori linguistici dell'incertezza permangono anche nell'ultima parte del testo:

(23)

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. (195)

(24)

„Abends wird sie entlassen“, sagte Herr Samsa, bekam aber weder von seiner Frau, noch von seiner Tochter eine Antwort, denn die Bedienerin schien ihre kaum gewonnene Ruhe wieder gestört zu haben. (199)

Nonostante la scomparsa di Gregor, la voce narrante continua a ipotizzare, soprattutto nella descrizione dei comportamenti. L'incertezza del narratore, dunque, pare non dipendere dalla “visione limitata” del protagonista, ma si fa atteggiamento costante, a confermare l'*hypothetisches Erzählen* con cui Allemann aveva definito il narrare di Kafka in *Der Prozess*.

Conclusioni

Lo sguardo sul mondo di Gregor Samsa è limitato, tanto che in molti casi le sue percezioni consentono soltanto, a lui e/o al narratore, di procedere per ipotesi, anziché per certezze. L'incertezza pare essere cifra costante dello stile narrativo e linguistico kafkiano. Ne è prova il fatto che, come abbiamo appena constatato, la tendenza a relativizzare il contenuto di realtà del narrato e a formulare congetture permane anche dopo l'uscita di scena del “monopolizzatore della prospettiva” Gregor Samsa.

Franz Kafka ricorre a quasi tutti i mezzi della cosiddetta modalità epistemica che la lingua tedesca gli offre, dai più esplicativi, come gli avverbi epistemici, il congiuntivo e le frasi interrogative, fino alle *Modalpartikeln*, alle costruzioni comparative ipotetiche, ai verbi modali e ai *Modalitätsverben*. Quanto alle questioni narratologiche, emerge da questa analisi la presenza di un narratore “centrato” sul protagonista, ma talora capace di occasionali atteggiamenti più autoriali.

Tracciando un bilancio possiamo dire che, tra tutti, in *Die Verwandlung*, Kafka privilegia numericamente gli avverbi epistemici e gli utilizzi del congiuntivo da solo, in proposizioni comparative ipotetiche e in periodi ipotetici dell'irrealtà. Una parte importante delle forme dell'incertezza viene anche dalle frasi interrogative, tanto più significative dal momento che vengono da un narratore che, nelle primissime righe del racconto, dà l'impressione di avere una conoscenza più ampia delle vicende.

La questione centrale che fa intersecare la componente narratologica con quella linguistica è l'interpretazione della voce narrante: in ogni istante il lettore si chiede se si tratti davvero di una voce narrante autonoma o se non sia una semplice “verbalizzatrice” dei pensieri e dei monologhi di Gregor (che ormai di esprimersi non è più in grado) tramite il discorso indiretto libero. Possiamo dire senza alcun dubbio che quello di *Die Verwandlung* è un narratore “oscillante”: nella grandissima maggioranza dei casi vede la realtà con uno sguardo limitato, con gli occhi, i sensi e il pensiero del protagonista, ma talora (più spesso all'inizio, ma sporadicamente anche nelle parti successive del testo) dà vaghi segni di un atteggiamento autoriale o di un livello di conoscenza delle vicende superiore, che possono lasciare perplesso il lettore.

Dall'analisi, in conclusione, emerge che per Franz Kafka l'aspetto linguistico è un fattore decisivo nella creazione del narratore per *Die Verwandlung*. Una voce narrante che “sa” solo di tanto in tanto, e soprattutto all'inizio, mentre per tutto il resto della vicenda “osserva”, riferisce

e, laddove la sua (limitatissima) conoscenza non lo assiste, “ipotizza”. La riflessione letteraria ha senz’altro il compito di approfondire quanto, del narratore di *Die Verwandlung*, rispecchi e rappresenti lo stesso Kafka. L’analisi linguistica della prosa kafkiana, però, nelle sue specifiche dimensioni della modalità epistemica e dell’evidenzialità, ci svela una voce narrante dalla conoscenza molto limitata. In un racconto scritto in terza persona, un narratore onnisciente e “olimpico” darebbe a chi legge tante più certezze. Il narratore della triste vicenda di Gregor Samsa, che sia personale, autoriale, “monopolizzato” dalla prospettiva del protagonista o fruitore di tecniche mutuate dal cinema, punteggia implacabile il suo racconto di mille congettture, ora dubiosissime, ora esageratamente fiduciose, ora basate su quel poco che riesce a dedurre, a vedere, a sentire, a captare, incapace di dare una versione del tutto affidabile della realtà che descrive.

Troppe congetture perché non siano percepite dal lettore, che comprende, ma con una notevole dose di dubbio, una storia in cui il dato di fatto più solido, in principio, è la trasformazione di un essere umano in una creatura simile a una blatta. È un lettore che continua a leggere Kafka da oltre un secolo, e da un secolo gli sente attribuire interpretazioni spiritualiste, marxiste, psicologiche, esistenzialiste e biografiche senza poter dire quale sia l’interpretazione definitiva.

Parte del dilemma, crediamo, sta senz’altro anche in quell’inesorabile “Chissà?” che trasuda dal testo.

Riferimenti bibliografici

- Aikhenvald, Alexandra Y., and Robert M. Ward Dixon (eds). 2014. *The Grammar of Knowledge: A Cross-Linguistic Typology*. Oxford: Oxford University Press.
- Allemann, Beda. 1963. “Kafka. Der Prozess”. In *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Bd. 2, herausgegeben von Benno von Wiese, 234-90. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- Alt, Peter A. 2005. *Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Beck.
- Beißner, Friedrich. 1952. *Der Erzähler Franz Kafka*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Blühorn, Hardarik. 2022. “‘Die Würde des Menschen ist unantastbar’ – Bedeutung von Adjektiven mit -bar”. In *Grammatik in Fragen und Antworten*. Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. Grammatisches Informationssystem grammis. <<https://grammis.ids-mannheim.de/fragen/4545>> (09/2025).
- Bublitz, Wolfram. 1978. *Ausdrucksweisen der Sprechereinstellung im Deutschen und Englischen. Untersuchungen zur Syntax, Semantik und Pragmatik der deutschen Modalpartikeln und Vergewisserungsfragen und ihrer englischen Entsprechungen*. Tübingen: Niemeyer.
- Bußmann, Hadumod. 2008. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner 4 Verlag.
- Coates, Jennifer. 1983. *The Semantics of the Modal Auxiliaries*. London-Sydney-Dover: Croom Helm.
- Diewald, Gabriele. 1999. *Die Modalverben im Deutschen: Grammatikalisierung und Polyfunktionalität*. Tübingen: Niemeyer.
- Eisenberg, Peter. 2006. *Grundriss der deutschen Grammatik. Der Satz*. Stuttgart: Metzler.
- . 2013. *Grundriss der deutschen Grammatik. Das Wort*. Stuttgart: Metzler.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- Hentschel, Elke (Hrsg.). 2010. *Deutsche Grammatik*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Kafka, Franz. 1990. *Kritische Ausgabe. Der Proceß*. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1992. *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kluge, Friedrich. 1989. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Auflage*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Lämmert, Eberhard. 1972 [1955]. *Bauformen des Erzählers*. Stuttgart: Metzler.
- Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. 2010. “Modalverben im Verbalkomplex”. In *Kontrastive Sicht. Grammatisches Informationssystem grammis*. <<https://grammis.ids-mannheim.de/progr@mm/1699>> (09/2025).

- Martínez, Matías, und Michael Scheffel. 2019. *Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage*. München: Beck.
- Nuyts, Jan. 2006. "Modality: Overview and Linguistic Issues". In *The Expression of Modality*, edited by William Frawley, 1-26. Berlin-New York: de Gruyter.
- Öhlschläger, Günther. 1989. *Zur Syntax und Semantik der Modalverben des Deutschen*. Tübingen: Niemeyer.
- Palmer, Frank R. 1986. *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pascal, Roy. 1982. *Kafka's Narrators. A Study of his Stories and Sketches*. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press.
- Petersen, Jürgen H. 1993. *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Pfeifer, Wolfgang et al. 1993. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>> (09/2025).
- Stanzel, Franz K. 1982 [1979]. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Strecker, Bruno. 2018a. "Fragemodus". In *Systematische Grammatik*. Grammatisches Informationssystem grammis. <<https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/1873>> (09/2025).
- . 2018b. "Futur". In *Systematische Grammatik*. Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. Grammatisches Informationssystem grammis. <<https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/263>> (09/2025).
- . 2022. "Futurperfekt". In *Systematische Grammatik*. Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. Grammatisches Informationssystem grammis. <<https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/266>> (09/2025).
- Walser, Martin. 1968 [1961]. *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*. München: Hanser.
- Weydt, Harald, und Elke Hentschel. 1983. "Kleines Abtönungswörterbuch". In *Partikeln und Interaktion*, herausgegeben von Harald Weydt, 3-24. Tübingen: Niemeyer.
- Wöllstein, Angelika, und Dudenredaktion. 2016. *Die Grammatik*. Berlin: Dudenverlag.
- Zifonun, Gisela, Ludger Hoffman, und Bruno Stecker. 1997. *Grammatik der deutschen Sprache*. Bd. 3. Berlin-New York: de Gruyter.



Citation: G. Palilla, M. Rivadossi (2025) "...wie in einem schweren Traum versinkend": partecipi presenti tra indefinitezza e complessità nella raccolta *Ein Landarzt* di Kafka. Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 133-149. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16890>.

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

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

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

"...wie in einem schweren Traum versinkend": partecipi presenti tra indefinitezza e complessità nella raccolta *Ein Landarzt* di Kafka

Giovanni Palilla, Marco Rivadossi

Università della Tuscia;

Università degli Studi di Firenze e Universität Innsbruck

(giovanni.palilla@unitus.it;

[<marco.rivadossi@unifi.it>](mailto:marco.rivadossi@unifi.it), [<Marco.Rivadossi@student.uibk.ac.at>](mailto:Marco.Rivadossi@student.uibk.ac.at))

Abstract

This essay offers a linguistic analysis of the use of present participles contained in Franz Kafka's short story collection *Ein Landarzt* and shows the key role played by these forms in constructing the dreamlike dimension thanks to their temporal indeterminacy and their formal complexity. Through a combined quantitative and qualitative linguistic investigation, this essay aims to show how both simple and extended participle constructions contribute to the syntactic complexity in Kafka's prose. The analysis aligns with a line of research at the intersection between linguistic and literary studies, and demonstrates the potential of grammatical-linguistic approach when applied to literary texts.

Keywords: Kafka's Style, Linguistic Analysis of Literary Texts, Participial Constructions, Present Participle, Temporality

Introduzione

Delle opere di Kafka presenti tra gli scaffali delle librerie e delle biblioteche, solo una parte¹ è stata pubblicata in vita dall'autore. Anche al vasto pubblico è nota la vicenda secondo cui i tre romanzi (*Der Prozess*, *Der Verschollene* e *Das Schloss*), così come molti dei racconti più famosi e altri scritti furono dati alle stampe dall'amico Max Brod contro la volontà di Kafka, il quale

¹ Nell'edizione critica *Drucke zu Lebzeiten* del 1994, i curatori Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch e Gerhard Neumann contano tra le opere pubblicate in vita dallo scrittore: le tre raccolte *Betrachtung* (1912), *Ein Landarzt* (1919) e *Ein Hungerkünstler* (1924); i racconti *Der Heizer* (1913), *Die Verwandlung* (1915), *Das Urteil* (1916) e *In der Strafkolonie* (1919) pubblicati in formato libro; diversi racconti pubblicati in rivista, tra cui *Die Aeroplane in Brescia*.

aveva richiesto esplicitamente la distruzione dei suoi manoscritti (Dutlinger 2013, 122-23). Recentemente, la ricerca sui testi kafkiani² sembra mostrare un interesse significativo proprio per le raccolte pubblicate in vita: ciò è giustificato dal fatto che Kafka dava molta importanza alla successione dei racconti all'interno delle singole raccolte e li ordinava in modo da creare un dialogo extra-narrativo; in tal senso si tratta di opere che rendono osservabile l'autentica volontà autoriale (cfr. Blank 2010, 221). Questo destino lo ha avuto anche la raccolta *Ein Landarzt* del 1919³, che per tale ragione ha riscosso un notevole successo da parte della critica. Negli ultimi anni questo interesse si è tradotto in un significativo incremento di contributi scientifici dedicati all'opera.⁴ Il volume, che raccoglie quattordici racconti, si caratterizza per una narrazione antirealista ed è immerso all'interno di una dimensione profondamente onirica: il penultimo racconto, ad esempio, si intitola esplicitamente *Ein Traum*. Pertanto, le principali interpretazioni legate a questa raccolta fanno riferimento al campo della psicanalisi, in quanto i racconti sono ricchi di “unendlich deutbare Symbolik” (Blank 2010, 227) e seguono la logica tipica dei sogni legata a compressioni temporali e distorsioni spaziali (cfr. anche Hiebel 1984; von Jagow 2008, 504-505). Tale dimensione è costantemente sottolineata per mezzo di generalizzazione (*Verallgemeinerung*) e di indeterminatezza (*Unbestimmtheit*), meccanismi simili che rimarcano l'aspetto onirico dell'opera. La prima si concretizza nel testo attraverso la neutralizzazione identitaria dei protagonisti, i quali non sono resi noti al lettore mediante nome proprio, bensì attraverso il loro mestiere, per esempio l'avvocato, il dottore, il guardiano, l'imperatore, risultando sempre soggetti anonimi di genere maschile (Blank 2010, 224-25). Le eccezioni sono poche, come Rosa nel racconto *Ein Landarzt*, Rotpeter in *Ein Bericht für eine Akademie* o ancora i protagonisti di *Ein Brudermord*.⁵ Dal canto suo, l'indeterminatezza si concretizza soprattutto nella sospensione del tempo: “die Kafkaschen Helden tappen in einem zeitlosen Milieu herum und können keinen Weg, keinen Ausweg finden, weil es weder im Raum noch in der Zeit eine Richtung gibt” (Thieberger 1979, 190). Nello specifico di questa raccolta, “i protagonisti dei racconti di *Un medico di campagna* vivono in uno stato di sospensione perché nessun tempo misura più la loro vita. [...] il tempo scompare perché il mondo è giunto in prossimità della sua fine” (Crescenzi 2023, xix-xx). Esattamente questa dimensione temporale è stata già oggetto di diversi studi con un impianto prevalentemente letterario (cfr. Kleinschmidt 1994; Allemann 1998; Sandrin 2009; Rühle 2012). Esistono anche studi più prettamente linguistici: ad esempio, Cohn (1968) nota che un uso inconsueto dei tempi verbali – in particolare presente e preterito – contribuisce in egual misura alla *Unbestimmtheit*. Nell'analisi del racconto che dà il titolo alla raccolta rileva che “a long present tense passage, framed by two much briefer past tense passages, forms the body of the story, a brief present tense passage forms the epilogue” (Cohn 1968, 146); nelle sue conclusioni, lega il largo utilizzo del presente al “desire to eliminate distance in time between narration and experience” (Cohn 1968, 150).

² Musial afferma che: “die gegenwärtige Kafka-Forschung ist von Publikationen zu Kafka überfüllt” (2022, 145). Pochi autori nella letteratura tedesca possono vantare una letteratura critica così ampia: la bibliografia della *Modern Language Association of America* (MLA) registra più di ottocento pubblicazioni (tra monografie e articoli) dedicati a Kafka solo dal 1990 al 2000 (cfr. Sell 2002, 8).

³ Il colophon riporta l'anno 1919, ma il volume è stato pubblicato nella primavera del 1920 (cfr. Blank 2010, 218).

⁴ Tra i lavori principali pubblicati negli ultimi anni sulla raccolta: Storch (2012), Rothe (2015), Krings (2017), Akaltun Süner (2019), Foschi Albert (2022), Crescenzi (2024), Drobe (2024), Schmitz-Emans (2024), Weinberg (2024) e Zechner (2024). Si segnala anche la recente ritraduzione dell'intera raccolta a cura di Luca Crescenzi (2023) per la collana *I Meridiani*, Mondadori.

⁵ I cognomi dei protagonisti di questo racconto, sebbene realmente esistenti nell'Europa centrale, sono chiaramente allusivi: ad esempio, *Pallas* può riferirsi alla dea Atena (cfr. Mitchell 1981, nota 30, 61).

Sulla descrizione della dimensione temporale si concentra anche il presente contributo che si colloca nell’ambito linguistico. Sulla scia di svariati lavori che hanno mostrato come l’analisi linguistica del testo letterario possa essere proficua sia per la linguistica sia per la letteratura (cfr. Ballestracci 2019; Ballestracci e Ravetto 2019; Foschi Albert e Dobstadt 2019; Palilla 2025), ci si avvale di strumenti e metodi della linguistica per mostrare come tale dimensione temporale non sia solo indeterminata, bensì anche complessa e ambigua, tratti che, come mostrano studi precedenti (cfr. Cohn 1968; Thieberger 1979; Bosco Coletsos 1985; Nekula 2003 e 2007; Ballestracci e Ravetto 2015; Foschi Albert 2022; Giri 2024 e 2025), caratterizzano tutta l’opera di Kafka. Tale complessità non è data da una mera deviazione dalla norma grammaticale, bensì da una logica inusuale realizzata, a livello linguistico, attraverso ambiguità semantiche (De Angelis 2007, 106-07) e referenziali, come per esempio nell’utilizzo dei pronomi (Foschi Albert 2009). Sul versante temporale, oltre al peculiare uso del presente e alla sua alternanza non convenzionale con il *Präteritum* notato da Cohn (1968), un ulteriore fenomeno particolarmente ricorrente in tutta la raccolta è costituito dall’uso di forme verbali infinitive come il participio presente. In alcuni racconti della raccolta *Ein Landarzt*, la predominanza del participio presente rispetto ad altre forme indefinite emerge chiaramente fin da una prima lettura. Nel racconto *Auf der Galerie*, per esempio, si contano 17 partecipi presenti su un totale di 287 parole. Studiato come elemento letterario in riferimento ad altri autori come Thomas Mann, del participio presente è già stata messa in evidenza la predisposizione a svolgere funzione descrittiva, di strutturazione testuale, di organizzatore del discorso, di condensatore di informazioni e di elemento aulico-poetico (Kwaśniak 2012, 530-59), ed è anche portatore di ambiguità (Bungarten 1976). In Kafka, in particolare nella raccolta *Ein Landarzt*, il participio presente, al momento poco preso in considerazione dalla critica, appare avere un ruolo rilevante come elemento di complessità e ambiguità, date la sua forma neutra e indeterminata da una parte e la sua capacità di esprimere tutti i livelli temporali dall’altra (Weber 1971, 152-56; cfr. anche Weber 2000, 120; Heringer 1988, 293). Su questo aspetto in particolare intende concentrarsi il presente saggio, che si compone di quattro ulteriori paragrafi.⁶ Nel secondo paragrafo viene delineata una panoramica sulle proprietà del participio presente così come descritte nei codici grammaticali, mostrando come questa struttura linguistica si presti a contribuire sia alla complessità sia all’indeterminatezza. Nei due paragrafi a seguire si propone rispettivamente un’analisi quantitativa e una qualitativa dei partecipi presenti nella raccolta *Ein Landarzt*, con lo scopo di mostrare come questa struttura sia un elemento di complessità e ambiguità. Nell’ultimo paragrafo si offrono, infine, alcune riflessioni sul contributo che l’indagine linguistica può fornire all’analisi letteraria nonché alla descrizione grammaticale stessa, in quanto potrebbero emergere alcuni usi aggiuntivi del participio presente che nei codici, spesso per motivi di spazio, non vengono trattati.

1. Il participio presente in alcune descrizioni grammaticali della lingua tedesca

Dal latino *participium*, il participio presente (*Partizip I* o *Partizip Präsens*), così come il participio passato (*Partizip II* o *Partizip Perfekt*), è classificato dai codici grammaticali come forma verbale infinita, vale a dire non caratterizzato dalle categorie verbali di persona, numero,

⁶ Il lavoro è stato concepito dai due autori in stretta collaborazione. In particolare, Giovanni Palilla ha curato l’introduzione e il paragrafo 3, Marco Rivadossi i paragrafi 1 e 2. Le conclusioni sono state elaborate da entrambi gli autori.

tempo e modo. Risalente a un antico participio indogermanico⁷ ottenuto per mezzo dell'affissione di *-nt-* alla radice (Weber 2000, 122), il participio presente viene descritto dalle grammatiche tedesche in modo sintetico e spesso non unanime (Weinrich 2005; Wöllstein e Dudenredaktion 2016 e 2022; Eisenberg 2020). Wöllstein e Dudenredaktion (2016) descrivono il participio presente con status verbale e aggettivale riportandolo nella sezione *vom Verb zum Satz* all'interno del capitolo dedicato al predicato. Similmente, Weinrich (2005) lo inserisce nella sezione *das Partizip zwischen Adjektiv und Verb*, descrivendo il participio presente in forma flessa come un aggettivo verbale (*Verbal-Adjektiv*; Weinrich 2005, 534) che, in virtù delle proprietà e condizioni speciali legate alla sua origine verbale, si distingue dal gruppo degli altri aggettivi (es. *blau, schön, falsch*). Diversamente, Eisenberg (2020) lo attribuisce alle costruzioni infinitive e lo categorizza come aggettivo deverbale con funzione sintattica di attributo. Comune alla maggior parte delle descrizioni appare essere il suo doppio status morfosintattico a metà strada tra verbo e aggettivo e la sua doppia funzione come avverbio (i) e attributo (ii) (Hentschel e Vogel 2009, 273).

(i) Può svolgere la funzione di mero avverbio (spesso definito come *adverbiales Adjektiv*; cfr. Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 858) senza essere accompagnato da alcun ampliamento in strutture come (1):

- (1) Sie sitzt *lesend* im Bus. (Eisenberg 2020, 269)

Participi presenti con funzione avverbiale come in (1) hanno valore di costituente e possono anche essere parte di costruzioni più complesse tipiche della lingua scritta, ovvero come aggiunto all'interno di costruzioni participiali (*Partizipialkonstruktionen als Adjunkte*; cfr. Eisenberg 2020, 374) con valore di frase secondaria (*nebensatzwertige Partizipphrasen*; Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 865). Si tratta di strutture prive di soggetto, costituite da partecipi presenti non flessi (cfr. Eisenberg 2020, 250), ampliate da almeno un complemento o modificatore aggiuntivo come in (2):

- (2) Die Katze setzte sich auf meinen Schoß, vor Vergnügen laut *schnurrend*. (Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 864)

Di questo tipo di costruzioni participiali le grammatiche menzionano la possibilità di una parafrasi per mezzo di una secondaria congiunzionale con verbo finito, come in (2a):

- (2a) Die Katze setzte sich auf meinen Schoß, *wobei sie vor Vergnügen laut schnurrte*. (*Ibidem*)

Per strutture come (2) si mette inoltre in evidenza che il participio presente può occupare la posizione preverbale (*Vorfeld*) o il campo posteriore (*Nachfeld*) della frase e generalmente è riferito al soggetto (865). La differenza tra la funzione esercitata dal participio in (1) e in (2) non è ulteriormente specificata. Anche (1) potrebbe, per esempio, essere parafrasato per mezzo di una frase secondaria congiunzionale che serve a contestualizzare l'azione descritta nella principale come in (1a):

- (1a) Sie sitzt im Bus, *während sie liest*.

⁷ L'indoeuropeo disponeva di una varietà di suffissi per la formazione del participio. Di questi, il greco ne ha conservati diversi, mentre il latino ha mantenuto solo ie. **-ent-* e *-ont-*. Il participio presente è l'unico participio del sistema indoeuropeo che sopravvive in italiano e tedesco attraverso la mediazione del latino (cfr. Fantino 2013, 234).

In funzione avverbiale, il participio presente può comparire in strutture complesse anche a livello di sintagma, per esempio in sintagmi aggettivali aventi per testa un aggettivo rispetto a cui il participio costituisce un ampliamento, come in (3), e in tal caso è parte di costituente:

- (3) Die Herdplatte war noch [sehr *glühend* heiß]. (858)

(ii) Anche in funzione attributiva, il participio presente può comparire in strutture più o meno complesse e più o meno integrate. In (4), per esempio, il participio presente è la testa di una struttura participiale ed è ampliato da un sintagma nominale oggetto accusativo del participio. La struttura participiale, nel suo complesso, si riferisce all'elemento nominale che precede (*dem Bild*), rispetto a cui è disintegrata sia ortograficamente per mezzo di virgole sia morfologicamente in quanto non flessa:

- (4) Vor dem Bild, [eine Landschaft *darstellend*], stehen drei Leute. (865)

In secondo luogo, il participio presente può esercitare funzione attributiva anche internamente a un sintagma nominale, similmente a un aggettivo attributivo. In questo caso, il participio presente è parte di costituente e viene integrato nel sintagma e flesso per numero, genere e caso, dando forma a una struttura più complessa:

- (5) Das [*blinkende*] Lämpchen warnte uns. (Wöllstein e Dudenredaktion 2022, 451)

Considerando i partecipi presenti come attributi, è necessario specificare che essi non godono di tutte le proprietà tipiche degli attributi, a meno che non si tratti di partecipi presenti totalmente lessicalizzati come lessemi autonomi.⁸ La distinzione tra partecipi presenti attributivi e lessemi aggettivali lessicalizzati riflette l'uso limitato del participio, già raro in qualità di complemento predicativo accessorio come in (1), così come in qualità di attributo come in (5), e completamente escluso come complemento predicativo obbligatorio (*prädiktative Ergänzung*) di un verbo copulativo (*sein, werden, bleiben*) o di un verbo causativo (*machen, lassen*):

- (6) Die Kinder sind/bleiben **schlafend*. (Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 363 e 2022, 458)

I sintagmi aggettivali contenenti un partecipio in funzione attributiva possono essere ampliati da ulteriori espansioni poste a sinistra del partecipio. Ad esempio, la parentesi nominale con segno di apertura *das* e segno di chiusura *Lämpchen* in (5) può espandersi come in (5b):

⁸ Si ha uno status aggettivale completo se il significato del partecipio in funzione attributiva cambia attraverso il processo linguistico della conversione, sia se si registra una modifica nella sua valenza, sia se il verbo sottostante non è più riconoscibile, come in *ein reizendes Kind* (Wöllstein e Dudenredaktion 2022, 451); in tal caso i partecipi dispongono della forma comparativa, dell'uso predicativo e della prefissazione aggettivale con *un-* (es. *unzutreffend*). La maggior parte dei partecipi lessicalizzati sono legati a vecchie metafore che si sono affievolite a causa del loro uso frequente e perciò non possono più essere facilmente associate alla loro origine verbale (Weinrich 2005, 535). Al contrario, in quanto ancora saldamente legati al verbo sottinteso, i partecipi attributivi non lessicalizzati fanno riferimento a tutti quegli aggettivi che non hanno forme comparative e che indicano perciò una caratteristica che non può avere intensità diverse (“der *bellende* Hund — der **bellendere* Hund, der **bellendste* Hund”; Wöllstein e Dudenredaktion 2016, 341), mentre i modificatori del partecipio in funzione attributiva la ammettono (“der lauter/heftiger *bellende* Hund, der am lautesten/heftigsten *bellende* Hund”; *ibidem*). A volte, se il significato è figurato, le forme comparative sono tuttavia possibili (“Die *schreidendsten* Farben sind die beliebtesten”; Wöllstein e Dudenredaktion 2022, 782).

(5b) Das [[rasch] *blinkende*] Lämpchen warnte uns. (2022, 451)

Il participio presente è modificatore semantico e determina la qualità del sostantivo che accompagna: nell'esempio appena citato specifica il modo in cui le spie lampeggiano, ovvero “rapidamente”.

Per mezzo del participio in funzione attributiva è possibile realizzare costruzioni participiali ancora più estese e complesse (467-68) nelle quali possono essere integrati diversi complementi e sintagmi:

- (7) Der [seit Stunden auf seine Klasse *wartende*] Lehrer. (Esempio modificato da Wöllstein e Dudenredaktion 2022, 468)

Tale integrazione è possibile perché il participio porta con sé la sua valenza verbale e la “ricicla” (Ágel 2007, 717) a livello sintagmiale, come mostrato in (8), in cui il verbo principale (*rauchte*) si “ricicla” in funzione avverbiale in (8a) e attributiva adnomimale in (8b):

- (8) Ullrich rauchte lustlos.
 (8a) Lustlos *rauchend* blickte Ullrich in den Garten.
 (8b) Der lustlos *rauchende* Ullrich. (*ibidem*)

Oltre alle caratteristiche dell'aggettivo, il participio presente in funzione attributiva porta con sé, rendendole non esplicite, anche peculiarità tipiche della classe verbale.⁹ Una di queste, accennata in alcune grammatiche e particolarmente rilevante ai fini del presente lavoro, riguarda l'aspetto temporale, rispetto a cui i partecipi vengono definiti come “neutri” (*Neutral-Partizip*; cfr. Weinrich 2005, 539), in quanto non evidenziano né una prospettiva temporalmente anteriore né una posteriore. Nel testo essi possono essere combinati con qualsiasi avverbio di tempo, come nel seguente esempio:

- (9) Ich halte mich an die einst (gestern, heute, morgen, demnächst, in Zukunft, immer, ewig) *geltenden* Gesetze. (540)

Nel complesso, dalle descrizioni grammaticali emerge che il participio presente può assumere diverse funzioni¹⁰ all'interno della struttura sintattica; le due funzioni principali sono quella attributiva e quella avverbiale, laddove in funzione avverbiale ha tendenzialmente valore di costituente, ma può anche esserne solo parte (per esempio in sintagmi aggettivali), mentre in funzione attributiva è sempre parte di costituente; la distinzione tra le due funzioni non è

⁹ Ad esempio, è possibile distinguere tra participio attivo e passivo. Il participio presente attivo corrisponde al tipo di participio illustrato all'inizio del paragrafo, mentre quello passivo, definito anche “modale” o “gerundivo”, acquista un significato modale e presuppone la transitività del verbo (Weinrich 2005, 539). A livello strutturale, il participio passivo si forma allo stesso modo del corrispettivo attivo, aggiungendo inoltre il morfema preposizionale *zu* prima del verbo per i verbi inseparabili (“die *zu treffende* Entscheidung”; 542) tra il prefisso separabile e la radice verbale nel caso di verbi separabili e strutture verbali funzionali (“die *anzustrebende* Lösung, die in Rechnung *zu stellenden* Schwierigkeiten”; *ibidem*).

¹⁰ Si segnala anche la presenza di un'ulteriore funzione che il participio può assumere, ovvero quella sostantivale, una struttura molto presente nel tedesco contemporaneo, soprattutto in relazione alle *gendersensiblen Formulierungen* (Bross 2023, 40), ma tuttavia secondaria rispetto agli scopi del presente lavoro e per tanto non approfondita in questa sede.

sempre netta; in entrambe, la sua “riciclabilità” (deverbale) lo rende sia un elemento espandibile che può dar luogo a strutture più o meno complesse e più o meno sintatticamente e morfologicamente integrate, sia portatore di una temporalità che tendenzialmente rimane implicita, ovvero neutra. Per queste loro peculiarità, i partecipi presenti si prestano a descrivere circostanze ed eventi ambigui, più o meno complessi e temporalmente indeterminati come quelli che in letteratura sono attribuiti alla prosa di Kafka, in particolare alla raccolta *Ein Landarzt*.

2. Distribuzione del partecipio presente in Ein Landarzt: un'analisi quantitativa

Il testo *Ein Landarzt* (da qui in poi EL) è composto da 13.135 parole distribuite su 46 pagine. Salvo errori, sono stati identificati 129 partecipi presenti, con una distribuzione di 1 : 101, vale a dire un partecipio presente ogni 101 parole circa o 2,8 partecipi a pagina.¹¹ Dei 129 partecipi presenti estratti dal testo di Kafka, se ne identificano 94 (72,8%) con status di partecipio a metà tra la classe verbale e aggettivale (come *versinkend* saldamente legato al suo sottostrato verbale *versinken*), e 35 (27,2%) con status di partecipi pienamente lessicalizzati ad aggettivi e perciò come lessemi autonomi (es. *unzutreffenden*).

Il 61,2% dei partecipi (79 occorrenze) forma strutture participiali semplici, all'interno delle quali il partecipio presente è parte del sintagma senza essere ampliato da ulteriori elementi, come in (10) e (11):

- (10) [...] schicken das *fehlende* Pferd [...]. (EL 2, 202)¹²
- (11) Ihrer Natur *entsprechend* lagern sie unter freiem Himmel, denn Wohnhäuser verabscheuen sie. (EL 4, 208)

Il restante 38,8% (50 partecipi) forma strutture participiali più complesse tra cui si annoverano le attributive (12) o le disintegrate con valore di frase (13):

- (12) [...] die unmäßig sich *wölbende* Brust [...]. (EL 11, 225)
- (13) “Soll ich anspannen?” fragte er, auf allen Vieren *hervorkriechend*. (EL 2, 200)

I 94 partecipi non lessicalizzati presenti nella raccolta possono essere suddivisi in due tipologie: da una parte quella contenente partecipi in funzione aggettivale (51,1%), che espande il sintagma nominale, come in (14); dall'altra, quella costituita da partecipi in funzione avverbiale (48,9%), come in (15):

- (14) [...] und nach den Höfen der zweite *umschließende* Palast [...]. (EL 9, 222)
- (15) Frau Wese schließt, beruhigt durch die Glocke, *klirrend* ihr Fenster. (EL 12, 230)

¹¹ Il conteggio è stato effettuato manualmente nel corso della lettura della raccolta. Le attestazioni sono state successivamente raccolte e catalogate in un file Excel. Non si esclude la possibilità che alcune attestazioni non siano state registrate; tuttavia, si ritiene che il margine di errore sia verosimilmente minimo. Sono stati considerati anche i partecipi presenti lessicalizzati a aggettivi.

¹² Per l'analisi è stata utilizzata come riferimento la versione contenuta all'interno dei *Gesammelte Werke* a cura di Hans-Gerd Koch (cfr. citazione completa in bibliografia). La raccolta *Ein Landarzt* viene abbreviata tramite la sigla EL; il numero che segue indica il racconto in cui si trova l'esempio: (1) *Der neue Advokat*; (2) *Ein Landarzt*; (3) *Auf der Galerie*; (4) *Ein altes Blatt*; (5) *Vor dem Gesetz*; (6) *Schakale und Araber*; (7) *Ein Besuch im Bergwerk*; (8) *Das nächste Dorf*; (9) *Eine kaiserliche Botschaft*; (10) *Die Sorgen des Hausvaters*; (11) *Elf Söhne*; (12) *Ein Brudermord*; (13) *Ein Traum*; (14) *Ein Bericht für eine Akademie*.

La breve indagine statistica effettuata permette l'osservazione di peculiarità legate alla tipicità della scrittura kafkiana. Alcuni partecipi presenti vengono utilizzati più frequentemente rispetto ad altri all'interno del testo: tra il gruppo dei lessicalizzati si trovano *wütend*, che ricorre tre volte, mentre *dringend*, *entsprechend*, *vermögend*, *stehend*, *unwissend* due volte; tra il gruppo di partecipi con status linguistico a metà tra aggettivo e verbo si annoverano *irrend* o *zitternd* con due occorrenze. La loro rilevanza all'interno dell'economia testuale è differente: mentre i partecipi pienamente lessicalizzati, in quanto attributi, determinano le qualità di referenti inanimati (16) o animati (17), i partecipi presenti, in quanto neutri, servono maggiormente a descrivere eventi e circostanze (18):

- (16) [...] meine *blühende* Praxis ist verloren [...]. (EL 2, 206)
- (17) Und einem Ruck seines Kopfes *folgend* kam ein Schakal herbei, der an einem Eckzahn eine kleine, mit altem Rost bedeckte Nähschere trug. (EL 6, 216)
- (18) Pallas, alles Gift durcheinander *würgend* in seinem Leib, steht in seiner zweiflügelig *aufspringenden* Haustür. (EL 12, 231)

In tutti e tre i casi le strutture possono essere più o meno complesse e indefinite.

3. Complessità e infinitezza delle strutture participiali in Ein Landarzt

I partecipi presenti nel testo di Kafka preso in esame compaiono, innanzitutto, in strutture con funzione attributiva, come nel seguente esempio:

- (19) Dem Kerl sollte [jedes Fingerchen (seiner *schreibenden* Hand)] einzeln weggeknallt werden. (EL 14, 236)¹³

In (19) il participio presente in funzione attributiva ha una forma relativamente semplice non presentando ampliamenti. Si trova, tuttavia, integrato in una struttura complessa: un sintagma nominale flesso al genitivo (*seiner schreibenden Hand*) che funge da attributo del sintagma nominale *jedes Fingerchen*. Nel suo insieme, il gruppo nominale (*jedes Fingerchen seiner schreibenden Hand*) svolge funzione di soggetto. A partire da questo esempio è possibile osservare la qualità atemporale del participio: l'attività dello scrivere (*eine Hand, die schreibt*) viene cristallizzata in forma attributiva (*schreibend*) e compattata in un sintagma nominale con l'effetto di sospensione dell'azione, dando luogo a una dimensione statica che non sembra essere ancorata né al presente né al passato.

Nei seguenti esempi, invece, il participio compare non solo in funzione attributiva (20)-(22), bensì anche avverbiale (23)-(25):

- (20) Wie eine kleine *rasende* Pumpe [...]. (EL 6, 217)
- (21) [...] der über dem Ehepaar sich wie der Rasen eines Grabes *schließende* Pelz [...]. (EL 12, 231)
- (22) [...] wie auf einem *reißenden* Wasser [...]. (EL 13, 232)
- (23) [...] die wohlgeformten Köpfe wie Kamele *senkend* [...]. (EL 2, 201)
- (24) [...] wie in einem schweren Traum *versinkend* [...]. (EL 3, 208)
- (25) [...] wie ein Versucher neben ihm *herlaufend* [...]. (EL 7, 218)

¹³ Le parentesi quadre, il grassetto nonché i partecipi in corsivo in questo e negli altri esempi sono degli autori.

In (20)-(25) si distinguono casi di partecipi contenuti in strutture più o meno complesse. Semplici sono, per esempio, il sintagma nominale e il sintagma preposizionale in cui sono integrati rispettivamente *rasende* in (20) e *reißenden* in (22). Leggermente più complessi sono i partecipi in (23), (24) e (25), ampliati da un sintagma (rispettivamente *wie Kamele*, *in einem schweren Traum* e *neben ihm*). Più complesso è il partecipio (21), integrato nel sintagma nominale *der... Pelz* e ampliato dal sintagma preposizionale (*über dem Ehepaar*), così come dal sintagma congiunzionale complesso introdotto da *wie* (*wie der Rasen eines Grabes*). Di conseguenza, si può rilevare un gradiente di complessità che va da una densità minima aggettivale a una massima densità quasi frasale. Tutti i partecipi in (20)-(25) contribuiscono, inoltre, alla costruzione della complessità tipica del segno linguistico letterario, essendo impiegati all'interno di similitudini. La loro particolarità risiede nel fatto che da un lato rafforzano il valore descrittivo delle similitudini, dall'altro essi ampliano il potere figurativo del testo perché trasportano un movimento statico all'interno della cornice nominale. I partecipi fungono da ponte dinamico tra i due piani semantici messi a paragone, rendendo l'immagine che Kafka vuole raffigurare più vivida.

Sebbene negli esempi (23)-(25) sia facilmente distinguibile la funzione avverbiale, in molti altri la costruzione participiale mostra una funzione che potrebbe essere considerata anche come attributiva, sia preposta sia posposta al nome. Di seguito un caso esemplare:

(26) “Wirst du mich retten?” flüstert [schluchzend] der Junge [...]. (EL 2, 204)

In (26) la posizione del partecipio presente tra verbo (*flüstert*) e soggetto (*der Junge*) è molto peculiare: si potrebbe sia considerare avverbio, ovvero complemento circostanziale di *flüstert*, sia attributo preposto di *der Junge* (la frase potrebbe essere riformulata in: “flüstert der schluchzende Junge”, senza apportare cambiamenti nel significato). In questo caso, oltre alla sospensione temporale, la posizione del partecipio nella frase potrebbe dar origine a una sospensione interpretativa. Di conseguenza, il posizionamento strategico di *schluchzend* può essere indizio di una certa sensibilità da parte dell'autore nell'utilizzo del partecipio presente: tramite il suo peculiare posizionamento, azione e soggetto vengono concentrati da Kafka in una sorta di “istantanea emotiva”, in cui il ragazzo sta parlando e piangendo allo stesso tempo,¹⁴ giocando ancora una volta con la percezione del lettore.

La funzione ibrida del partecipio trova riscontro anche in altri esempi che mostrano l'uso del partecipio presente come complemento predicativo obbligatorio del verbo *sein*, utilizzo che non trova piena corrispondenza con la descrizione dei partecipi non lessicalizzati illustrati nei codici (cfr. es. (6) in par. 1 del presente articolo). Di seguito vengono riportati alcuni esempi:

- (27) “Du fährst mit,” sage ich zu dem Knecht, “oder ich verzichte auf die Fahrt, so *dringend* sie auch ist [...]. (EL 2, 201)
- (28) Der fünfte Sohn ist lieb und gut; versprach viel weniger als er hielt; war so *unbedeutend*, daß man sich förmlich in seiner Gegenwart allein fühlte [...]. (EL 11, 226)
- (29) Mit diesem Ganzen weiß er allerdings selbst am wenigsten etwas anzufangen; das Rad der Zukunft wird er nicht ins Rollen bringen; aber diese seine Anlage ist so *aufmunternd*, so hoffnungsreich; ich wollte, er hätte Kinder und diese wieder Kinder. (EL 11, 227)

In (27) e (28) figurano partecipi lessicalizzati (*dringend* e *unbedeutend*), in (29) un partecipio non lessicalizzato (*aufmunternd*). Anche in (27)-(29) i partecipi sono contenuti in strutture

¹⁴ Un'immagine di dantesca memoria nello zeugma: “parlare e lagrimar vedrai insieme” (*Inferno*, canto xxxiii).

relativamente semplici, la cui funzione è, tuttavia, complessa. In tutti e tre i casi il participio è accompagnato dall'avverbio epistemico *so* che assolve diverse funzioni semantiche: in (27) ha funzione condizionale, insieme a *auch*, in (28) consecutiva, insieme a *daß* e in (29) è coordinato per asindeto con un'altra struttura gemella ugualmente introdotta da *so* e contenente un aggettivo (*hoffnungsreich*).

Un ulteriore fenomeno testuale ricorrente individuato in quest'opera è dato dalla presenza di partecipi in strutture parallele, come illustrato nella seguente porzione di testo:

- (30) Mein eigenes Pferd war in der letzten Nacht, infolge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter, verendet; mein Dienstmädchen lief jetzt im Dorf umher, um ein Pferd geliehen zu bekommen; aber es war aussichtslos, ich wußte es, und immer mehr vom Schnee überhäuft, [immer unbeweglicher *werdend*], stand ich zwecklos da. (EL 2, 200)

In (30) la costruzione participiale, delimitata da due virgole e avente valore di frase, si trova in posizione preverbale della frase coordinata che ha come verbo principale *stand*; inoltre, la costruzione participiale è preceduta da una costruzione gemella retta da un participio passato e anch'essa introdotta da *immer*. Entrambe le costruzioni sono complementi circostanziali con funzione avverbiale e sono caratterizzate da un valore accrescitivo: nella prima, tale valore è dato dalla combinazione degli avverbi *immer* e *mehr*, mentre nella seconda è reso dall'aggettivo al grado comparativo (*unbeweglicher*). In entrambe, le parole di contenuto (il sostantivo *Schnee* e l'aggettivo *unbeweglich*) esprimono un senso di immanenza e immobilità, e sono collegate a forme verbali indefinite; questa sensazione di staticità è rintracciabile anche all'interno della principale nell'aspetto imperfettivo del verbo *stehen* seguito dall'avverbio *zwecklos*. Il participio presente contribuisce a rendere la situazione in cui si trova il protagonista ancora più indefinita, amplifica la tensione narrativa e intensifica la percezione della progressiva immobilizzazione del personaggio, facendo vivere al lettore in prima persona una stasi oppressiva.

Se nell'esempio appena discusso è possibile osservare un partecipio presente in combinazione con un partecipio passato, non sono rari gli esempi in cui sono in combinazione tra loro due partecipi presenti. Un primo caso è individuabile all'inizio della raccolta in *Der neue Advokat*: si tratta di un testo in cui il protagonista è il dott. Bucephalus, il cavallo da guerra di Alessandro il Macedone, che nel racconto svolge la professione di avvocato. La sospensione della realtà è tangibile già dalle prime righe ed è di conseguenza significativa l'occorrenza di due partecipi presenti in due funzioni diverse:

- (31) Doch sah ich letzthin auf der Freitreppe selbst einen ganz einfältigen Gerichtsdiener mit dem Fachblick des kleinen Stammgastes der Wettrennen den Advokaten bestaunen, als dieser, [hoch die Schenkel *hebend*], [mit auf dem Marmor *aufklingendem* Schritt] von Stufe zu Stufe stieg. (EL 1, 199)

(31) è una frase complessa composta da una principale (da *Doch* fino a *bestaufen*) e da una secondaria introdotta da *als*. All'interno della secondaria si trovano come costituenti obbligatori del verbo *stieg* il soggetto *dieser* – a sua volta ripresa pronominale di *Advokat* – e un sintagma preposizionale complesso (*von Stufe zu Stufe*). Sono poi presenti due espansioni contenenti entrambe partecipi. La prima è una costruzione participiale (“*hoch die Schenkel hebend*”), che funge da attributo postposto del soggetto, in forma non flessa e completata dall'oggetto all'accusativo (*die Schenkel*) e da un avverbio (*hoch*). La seconda è contenuta in un gruppo preposizionale (*mit auf dem Marmor *aufklingendem* Schritt*), che funge da complemento circostanziale con

funzione predicativa di *stieg*. Il participio, che ha funzione attributiva, è ampliato dal sintagma preposizionale *auf dem Marmor*. Per mezzo dei partecipi presenti e degli ampliamenti cui danno luogo, l'azione del verbo collocato alla fine della secondaria viene rallentata, grazie anche alla sua lontananza dal soggetto. Tale rallentamento dà al lettore il tempo di percepire dettagli fisici (*hebend*) e uditi (*aufklingend*), conferendo profondità sensoriale a una parte di testo in cui il protagonista non è umano. Di conseguenza, l'autore sembra ingannare il lettore in un gioco letterario in cui cerca di rendere ancora più reale ciò che reale non è.

La ricorrenza in coppia di partecipi presenti sembra verificarsi frequentemente nelle descrizioni, come è possibile vedere nel seguente esempio:

- (32) In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handtellergroße Wunde aufgetan.
Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, [*hellwerdend* zu den Rändern], zartkörnig, [mit ungleichmäßig sich *aufsammlendem* Blut], offen wie ein Bergwerk obertags.
(EL 2, 204)

In (32) sono individuabili due partecipi presenti: il primo all'interno di una costruzione participiale, il secondo all'interno di un sintagma preposizionale. Una particolarità di queste costruzioni participiali rispetto a quelle viste finora consiste nell'essere contenute in una frase ellittica, che nel complesso funge da attributo del sostantivo *Wunde*, contenuto nella frase precedente. Inoltre, i partecipi contribuiscono a rendere la struttura ellittica particolarmente complessa per mezzo di una concatenazione di attributi che specificano la testa *Rosa*: Rosa → in vielen Schattierungen → dunkel in der Tiefe → *hellwerdend* zu den Rändern → zartkörnig → mit ungleichmäßig sich *aufsammlendem* Blut. Entrambi i partecipi sono ampliati. (32) è tratto dal racconto *Ein Landarzt*, ed è situato in una parte del testo in cui il narratore passa dal Präteritum al Präsens: la descrizione della ferita procede senza un verbo finito; gli unici verbi che compaiono sono forme indefinite, di cui il secondo (*aufsammlendem*) flesso come aggettivo. Ciò rafforza ancora di più il senso di ambiguità e indeterminatezza contenuto in questo passaggio testuale, il quale ha la particolarità di aprirsi con *Rosa*, qui usato come aggettivo, mentre in tutta la prima parte del racconto è stato unicamente impiegato per indicare il nome di uno dei personaggi. Inoltre, il fatto che sia posto come primo attributo rispetto agli altri ha due conseguenze: da un lato, giustifica l'utilizzo della lettera maiuscola; dall'altro, fa in modo che il lettore colleghi immediatamente questo aggettivo al personaggio con lo stesso nome. Nell'insieme, il lettore del testo viene colpito da un profondo senso di straniamento.

Un altro esempio in cui figurano più partecipi è il seguente:

- (33) Ich schwang mich aufs Pferd. [Die Riemen lose *schleifend*], ein Pferd kaum mit dem andern verbunden, [der Wagen *irrend* hinterher], der Pelz als letzter im Schnee. (EL 2, 206)

(33) contiene due partecipi presenti, accompagnati e inframmezzati da uno passato: l'intera porzione testuale rappresenta un'apposizione di *ich*, contenuto nella frase precedente (“*ich schwang mich aufs Pferd*”; EL 2, 206), e in essa non figura alcun verbo finito. Nell'ultima porzione di testo, inoltre, non è presente nessuna forma verbale. In questo caso, la classificazione di *schleifend* e *irrend* con funzione avverbiale non è immediata, in quanto potrebbero entrambi essere considerati attributi rispettivamente di *Riemen* e *Wagen* – problema di categorizzazione già discusso per (26) -. Questa ipotesi è avvalorata anche dalla posizione del partecipio nella seconda costruzione participiale: come in (32), una costruzione participiale tradizionale richiederebbe il verbo alla fine (ossia “*der Wagen hinterher irrend*”), mentre in (33) il partecipio presente è

posto strategicamente al centro. Un ultimo aspetto da tenere in considerazione riguarda anche la posizione di questo gruppo di incisi all'interno del racconto *Ein Landarzt*: si trova nelle ultime pagine del racconto, nelle quali il narratore in prima persona torna a utilizzare il *Präteritum*. È possibile concludere che l'uso del participio presente, qui arricchito da una posizione non consueta, crea una frattura nel tempo, in quanto, data l'ambiguità temporale tipica del participio presente, le descrizioni contenute in (33) possono riferirsi sia al presente sia al passato. Tale scena indefinita, simile a un'immagine pittorica (ovvero statica, come un quadro), prepara il lettore al finale del racconto, in cui il medico protagonista cavalca senza una meta definita. L'accumulo di segmenti participiali potrebbe, inoltre, servire all'autore per spostare l'attenzione dallo *ich* all'insieme della scena, nella quale il protagonista sembra dissolversi in una sequenza simultanea di eventi.

In (34) è possibile leggere una descrizione ricca di partecipi e inserita in una porzione testuale ancora più complessa:

- (34) Als ich aber meine Handtasche schließe und nach meinem Pelz winke, die Familie beisammensteht, [der Vater *schnuppernd* über dem Rumglas in seiner Hand], [die Mutter, von mir wahrscheinlich enttäuscht – ja, was erwartet denn das Volk? – tränenvoll in die Lippen *beißend*] und [die Schwester ein schwer blutiges Handtuch *schwenkend*], bin ich irgendwie bereit, unter Umständen zuzugeben, daß der Junge doch vielleicht krank ist. (EL 2, 204)

La posizione preverbale della principale (*bin ich irgendwie bereit*) è occupata da una secondaria introdotta da *als*; alla secondaria seguono una serie di strutture che creano una lunga parentesi di sospensione che rallenta l'arrivo della principale: un'altra secondaria coordinata alla precedente per asindeto (*die Familie beisammensteht*) e tre costruzioni particolarmente complesse in cui sono coinvolti partecipi presenti. Nella prima il participio presente (*schnuppernd*), postposto al sostantivo cui si riferisce (*der Vater*), è ampliato da un sintagma preposizionale complesso (*über dem Rumglas in seiner Hand*). La seconda costruzione ha per testa il sintagma nominale *die Mutter*, seguito da una struttura attributiva contenente un participio passato (*von mir wahrscheinlich enttäuscht*), una parentesi con frase interrogativa (*ja, was erwartet denn das Volk?*) e una participiale presente (*beißend*) ampliata da un sintagma preposizionale (*in die Lippen*) accompagnato da un aggettivo in funzione avverbiale (*tränenvoll*). Nel complesso, i partecipi non solo dilatano la frase e ne rallentano il ritmo, ma lo rendono anche oscillante, alternando riflessioni interne a circostanze esterne. Anche in questo esempio, dopo una sequenza di *Präsens* (*schließe, winke, beisammensteht*), nel momento in cui l'autore passa alla descrizione, l'azione e il tempo si dilatano in una sorta di stasi, in cui non sembrano esserci un inizio e una fine nell'esecuzione di quei gesti, quasi come una sorta di "istantanea narrativa" – simile alla "istantanea emotiva" in (26) –, nella quale a ogni azione del personaggio corrisponde uno stato psicologico ed emotivo: lo *schnuppernd* del padre potrebbe suggerire curiosità nei confronti del nuovo arrivato, il dottore; l'azione *beißend* è un chiaro segno di nervosismo da parte della madre per il risponso del medico; lo *schwenkend* dell'asciugamano insanguinato, gesto compiuto dalla sorella, sembra invece un'azione rituale.

(34) esemplifica come diversi partecipi presenti possano rendere una descrizione molto complessa e allo stesso tempo indefinita e svincolata da coordinate temporali. Come già accennato nell'introduzione di questo lavoro, la concentrazione di partecipi all'interno di un racconto raggiunge il suo culmine nel terzo racconto, *Auf der Galerie*, che contiene 17 partecipi presenti. L'intero testo è composto da soli due periodi molto complessi, in cui le frasi principali sono poste a lunghe frasi secondarie (grassetto nell'esempio):

- (35) Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege [auf *schwankendem* Pferd] vor einem unermüdlichen Publikum [vom *peitschenschwingenden* erbarmungslosen Chef] monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, [auf dem Pferde *schwirrend*], [Küsse *werfend*], [in der Taille sich *wiegend*], und wenn dieses Spiel [unter dem *nichtaussetzenden* Brausen des Orchesters und der Ventilatoren] [in die immerfort weiter sich *öffnende* graue Zukunft] sich fortsetzte, [begleitet vom *vergehenden* und neu *anschwellenden* Beifallsklatschen der Hände], die eigentlich Dampfhämmer sind – **vieleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, riefe das: Halt! [durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.]**

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen *suchend*, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es *knallend* gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die *reihenhaltenden* Reitknechte *wütend* zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom *zitternden* Pferde hebt, auf beide Backen küsst und keine Huldigung des Publikums für *genügend* erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, **legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlufmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.** (EL 3, 207)

La complessità di (35) è evidente per diverse ragioni. Il primo periodo è, per esempio, condizionale ed è costituito da una lunga protasi, contenente due secondarie coordinate con differente soggetto (*wenn irgendeine ... Kunstreiterin ... getrieben würde* e *wenn dieses Spiel [...] sich fortsetzte*), e da un'apodosi contenente l'avverbio epistemico *vieleicht*. Anche i verbi al *Konjunktiv II* esprimono, oltre che possibilità, incertezza. A questo periodo segue un periodo causale, costituito da una lunga frase secondaria introdotta dalla congiunzione subordinante *da*, seguita da una lunga serie di materiale aggiuntivo che va da *eine schöne Dame* fino a *teilen will*. Segue un trattino lungo che crea una cesura contenente un'altra secondaria introdotta da *da e*, finalmente, la frase principale. Se la prima secondaria introdotta da *da* contiene una negazione che annulla la possibilità di quanto espresso nel primo periodo ipotetico (*da es nicht so ist*), la seconda contiene la stessa frase al grado positivo (*da dies so ist*), che riprende la prima, ma si riferisce al materiale aggiuntivo. Si viene così a creare una concatenazione di pensiero molto complessa, sintetizzabile come segue: se fosse così (*wenn*) → potrebbe essere così (*vieleicht + Konjunktiv II*) → poiché non è così (primo *da*) → è così (da *eine Dame a teilen will*) → poiché è così (secondo *da*) → ne consegue che (certezza, presente). Un ruolo centrale nella costituzione della complessità, dell'incertezza e della sospensione è svolto dai partecipi, in particolare quelli presenti nel primo periodo, sia all'interno di costruzioni participiali sia come aggettivi all'interno di sintagmi preposizionali. La particolarità della prima metà del racconto consiste nel fatto che non vi è un vero e proprio svolgimento di un'azione o una trama, in quanto ci troviamo sul piano puramente condizionale. Allo stesso tempo però, il lettore ricostruisce la scena caotica dentro cui si muove la *Kunstreiterin* per mezzo dei numerosi complementi circostanziali e

costruzioni participiali, i quali, normalmente, svolgono un ruolo di secondo piano, ma che in una narrazione siffatta giocano un ruolo determinante nel tratteggiare l'azione, o meglio, la non azione in questa parte di testo. I partecipi rendono tutto cristallizzato in un presente statico e indefinito che si fa ipotetico grazie alla presenza del *Konjunktiv I* e *II*.

Conclusioni

Nel presente saggio si è condotta un'analisi linguistica della raccolta *Ein Landarzt* di Franz Kafka, testo caratterizzato da una chiara dimensione onirica dentro alla quale i personaggi si muovono come spettri dispersi in un tempo indefinito. L'attenzione posta dalla ricerca per gli scritti pubblicati in vita, in particolare per questa raccolta, ha rappresentato il punto di avvio della ricerca. Sulla base di studi di natura linguistica, in cui vengono descritti quali elementi contribuiscono a rendere complessa la prosa kafkiana, è stata proposta l'ipotesi secondo cui la dimensione onirica nonché l'ambiguità presente nell'opera ha origine anche, e soprattutto, da alcune strutture grammaticali ricorrenti. Si è scelto di porre l'attenzione sulla funzione del partecipio presente per via del suo status di classe di parola ambigua, a metà tra aggettivo e verbo, e per alcune sue proprietà, tra cui la neutralità temporale e la "riciclabilità" (nel senso di Ágel 2007).

Dalle descrizioni grammaticali prese in considerazione emerge che il partecipio presente tedesco svolge due funzioni principali: avverbiale e attributiva. L'analisi ha mostrato che entrambi sono rintracciabili nell'opera, sia in strutture semplici sia complesse. Per entrambe figurano numerose attestazioni nonostante la brevità dell'opera, di appena 46 pagine: un dato quantitativo che permette di considerare il partecipio un elemento che contribuisce a costruire il disegno testuale che si caratterizza per la sua complessità. Tale frequenza mostra la funzione del partecipio presente in strutture simili a quelle contenute nelle descrizioni grammaticali, ma soprattutto, permette di discutere la funzione di queste forme in strutture molto complesse nelle quali esse si trovano in combinazione tra loro (a gruppi di due, tre o anche più partecipi). L'analisi consente l'osservazione del partecipio presente in porzioni testuali più complesse rispetto agli esempi delle descrizioni grammaticali, le quali sono spesso semplici e prive di contesto. Ciò evidenzia alcune proprietà grammaticali non messe in risalto nei codici, come ad esempio l'uso predicativo del partecipio non lessicalizzato nonché la funzione temporale neutra, la quale lo rende segno linguistico polifunzionale che si presta all'ambiguità e, di conseguenza, alla letterarietà. Come già osservato in altri studi, anche in questo caso l'uso del testo letterario per l'analisi linguistica si profila come un punto di osservazione privilegiato.

Per concludere, la descrizione della complessità formale del partecipio ha contribuito a mostrare alcuni pilastri dell'architettura generale della raccolta kafkiana, in particolare sul piano dell'indeterminatezza. Da un lato, anche in strutture apparentemente semplici, il partecipio contribuisce comunque alla letterarietà del testo, ad esempio nelle costruzioni di similitudini (uso del partecipio in letteratura, questo, non nominato in altri studi). Dall'altro, l'impiego del partecipio per costruire strutture linguistiche complesse serve a rimarcare, grazie alla sua funzione neutra, l'indeterminatezza della dimensione temporale in un'opera come *Ein Landarzt* che, come altre kafkiane, è caratterizzata da una dimensione onirica in cui il tempo non è definito né definibile.

Riferimenti bibliografici

- Akaltun, Evren, and Ahmet Süner. 2019. "The Uncanny Homes and Homelessness in Kafka's *A Country Doctor*". *DEU Journal of Humanities* vol. 6 no. 2: 363-79.
 Allemann, Beda. 1998. *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Göttingen: Wallstein.

- Ballestracci, Sabrina. 2019. *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione*. Firenze: Firenze University Press.
- Ballestracci, Sabrina, e Miriam Ravetto. 2015. “La polisemanticità del segno letterario. Analisi dei connettivi *also*, *dann* e *nun* in *Der Prozess* di Franz Kafka”. In *Punti di vista – punti di contatto: studi di letteratura e linguistica tedesca*, a cura di Sabrina Ballestracci e Serena Grazzini, 121-47. Firenze: Firenze University Press.
- Ballestracci, Sabrina, und Lucia Salvato. 2022. “Partizipiale Attributivgruppen als Elemente der Textkomplexität: Identifikationsstrategien für die DaF-Didaktik des Textleseverstehens bei italophonen Studierenden”. In *Attribution in Text, Grammatik, Sprachdidaktik*, herausgegeben von Christian Fandrych, Marina Foschi Albert, Marianne Hepp et al., 253-79. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Binder, Hartmut (Hrsg.). 1979. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2. *Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Kröner.
- Blank, Juliane. 2010. “*Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*”. In *Kafka Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, herausgegeben von Manfred Engel und Bernd Auerochs, 218-40. Stuttgart: Springer.
- Bosco Coletsos, Sandra. 1985. “Tradurre e ritradurre *La Metamorfosi*”. *AION. Sezione Germanica* vol. 28: 229-68.
- Bross, Fabian. 2023. “Von biertrinkenden Studierenden, schlafenden Lachenden und gender-sensibler Sprache: zur Interpretation der Gleichzeitigkeit nominalisierter Partizipien”. *Sprachreport* vol. 39, no. 2: 40-44.
- Bungarten, Theo. 1976. *Präsentische Partizipialkonstruktionen in der deutschen Gegenwartssprache*. Düsseldorf: Pedagogischer Verlag Schwann.
- Cohn, Dorrit. 1968. “Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in *Ein Landarzt* and Other First-Person Stories”. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* vol. 83 no. 1: 144-50.
- Crescenzi, Luca. 2023. “Introduzione. Il libro del tempo”. In *Un medico di campagna*, di Franz Kafka, a cura di Luca Crescenzi, vii-xxxii. Milano: Mondadori.
- . 2024. “Zeitmaß und Raumverhältnisse. Paradoxe Vermessungen im Landarzt-Zyklus”. In *Landvermessungen – Franz Kafka und das Landleben*, herausgegeben von Marc Weiland und Manfred Weinberg, 91-104. Bielefeld: transcript Verlag.
- De Angelis, Enrico. 2007. *Finzioni Contingenza Sistema. Su letteratura e dintorni. Jacques e i suoi quaderni* 49.
- Drobe, Christian. 2024. “Alfred Kubins Bilder zum Landarzt. Grotesker Realismus und künstlerischer Primitivismus in Kafka-Illustrationen der Zwischenkriegszeit”. In *Landvermessungen – Franz Kafka und das Landleben*, herausgegeben von Marc Weiland und Manfred Weinberg, 325-46. Bielefeld: transcript Verlag.
- Duttlinger, Carolin. 2013. *The Cambridge Introduction to Franz Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenberg, Peter. 2020. *Grundriss der deutschen Grammatik – Der Satz*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Eisenberg, Peter, Kathrin Kunkel-Razum, Franziska Münzberg et al. (Hrsgg.). 2009. *Duden. Die Grammatik: unentbehrlich für richtiges Deutsch*. Mannheim: Dudenverlag.
- Engelstein, Stefani. 2006. “The Open Wound of Beauty: Kafka Reading Kleist”. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* vol. 81 no. 4: 340-59.
- Fantino, Enrica. 2013. “Il participio presente tedesco come espeditivo stilistico di contrazione sintattico-semantica e i suoi corrispettivi in italiano”. In *Italiano e tedesco. Questioni di linguistica contrastiva*, a cura di Marcella Costa e Sandra Bosco Coletsos, 233-62. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Foschi Albert, Marina. 2009. “Pronomi ambigui in Kafka”. In *Wo bleibt das "Konzept"? Dov'è il "concetto"?* *Festschrift für Enrico De Angelis/studi in onore di Enrico De Angelis*, a cura di Carlo Carmassi, Giovanna Cervelli, Marina Foschi Albert et al., 219-37. München: Iudicium.
- . 2022. “Tradurre lo stile – tradurre con stile. Esempi di analisi: stile di genere (il microgiallo) e stile individuale (*Elf Söhne* di Kafka)”. *Trame di letteratura comparata* vol. 6: 83-102.

- Foschi Albert, Marina, e Michael Dobstadt (a cura di). 2019. *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore Verlag.
- Gilman, Sander Lawrence. 2002. "A Dream of Jewishness Denied: Kafka's Tumor and *Ein Landarzt*". In *A Companion to the Works of Franz Kafka*, edited by James Rolleston, 263-80. Rochester: Boydell and Brewer.
- Giri, Giovanni. 2024. "Franz Kafka and the 'Semikolon': The Use of Semicolons in *Die Verwandlung* and in Some of its Italian Translations". *L'Analisi Linguistica e Letteraria* vol. 31 no. 3: 25-48.
- . 2025. "Tradurre e ritradurre *La Metamorfosi*". *Nuova secondaria* vol. 6: 101-12.
- Hentschel, Elke, und Petra Maria Vogel (Hrsg.). 2009. *Deutsche Morphologie*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Heringer, Hans J. 1988. *Lesen, lehren, lernen*. Tübingen: Niemeyer.
- Hiebel, Hans H. 1984. *Franz Kafka "Ein Landarzt"*. München: Fink.
- Kafka, Franz. 1994 [1919]. *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 2023 [1919]. *Un medico di campagna*, traduzione e cura di Luca Crescenzi. Milano: Mondadori.
- Kleinschmidt, Klaus. 1994. *Augenblick und Irritation Figuren der Zeit in Kafkas "Proceß"*. Münster: Lit Verlag.
- Krings, Marcel. 2017. *Franz Kafka, der "Landarzt"-Zyklus: Freiheit – Schrift – Judentum*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kwaśniak, Renata. 2012. *Infinitiv- und Partizipialkonstruktionen. Ihre Strukturen und Funktionen am Beispiel Thomas Mann*. Berlin: Weidler Buchverlag.
- Mitchell, Breon. 1981. "Ghosts from the Dungeons of the World within: Kafka's *Ein Brudermord*". *Monatshefte* vol. 73 no. 1: 51-62.
- Musiał, Ewa. 2022. "Hans-Christoph Graf von Nayhauss: *Wege mit Kafka – Wege der Literaturwissenschaft*. Bio-Bibliographische und literaturwissenschaftliche Annäherungen an ausgewählte Werke Franz Kafkas". Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2020, 252 S.". *Germanica Wratislaviensis* vol. 147, 144-46.
- Nekula, Marek. 2003. "Franz Kafkas Deutsch". *Linguistik Online* vol. 13, no. 1: 215-64.
- . 2007. "Franz Kafkas Sprachen und Sprachlosigkeit". *brücken N.F.* vol. 15: 99-130.
- Palilla, Giovanni. 2025. "Bachmanns *Radio-Essays* an der Schnittstelle zwischen poetischer, argumentativer und mündlicher Sprache. Aber als Kaleidoskop". *LiLi* vol. 55, no. 4.
- Ravetto, Miriam, e Sabrina Ballestracci. 2019. "Sprachliche 'Indikatoren' von Poetizität: das Beispiel von Konnektoren". In *POETIZITÄT INTERDISZIPLINÄR Poeticità/letterarietà: dibattito interdisciplinare tra linguistica, letteratura, didattica L2 Poetizität/Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*, herausgegeben von Marina Foschi Albert und Michael Dobstadt, 155-78. Loveno di Menaggio: Villa Vigoni Editore.
- Rothe, Wolfgang. 2015. *Franz Kafka "Der Landarzt", wiedergelesen: Notizen zu einer Deutung*. Münster-schwarzach: Benedict Press, Vier-Türme.
- Rühle, Volker. 2012. "Zeit der Geschichte und Zeit des Gerichts. Zur Spannung von geschichtlicher und schöpferischer Erfahrung im Werk Kafkas". In *Kafka und Prag*, herausgegeben von Peter Becher, Steffen Höhne, und Marek Nekula, 275-98. Köln: Böhlau Verlag.
- Sandrin, Chiara. 2009. "Dietro la storia. Temporalità e sublime in Franz Kafka". In *Raccontare la storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'età contemporanea*, a cura di Stefano Bronzini, 129-36. Roma: Edizione di Storia e Letteratura.
- Schmitz-Emans, Monika. 2024. "Traumhafte Bilderwelten vom 'Lande'. *Ein Landarzt* im Spiegel neuerer visueller Inszenierungen". In *Landvermessungen - Franz Kafka und das Landleben*, herausgegeben von Marc Weiland, und Manfred Weinberg, 347-68. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sell, Robert. 2002. *Bewegung und Beugung des Sinns*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Storch, Michael. 2012. *Franz Kafkas "Ein Landarzt": die Inversion der Parabel*. München: AVM.
- Thieberger, Richard. 1979. "Sprache". In *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Bd. 2. *Das Werk und seine Wirkung*, herausgegeben von Hartmut Binder, 177-203. Stuttgart: Kröner.

- Weber, Heinrich. 1971. *Das erweiterte Adjektiv- und Partizipialattribut im Deutschen*. München: Hueber.
- . 2000. “Partizip Präsens und Partizip Perfekt im Deutschen - eine Aspektopposition?”. In *Aspektualität in germanischen und slawischen Sprachen*, herausgegeben von Andrzej Katny, 109-23. Poznań: Wydawn. Naukowe UAM.
- Weiland, Marc, und Manfred Weinberg (Hrsgg.). 2024. *Landvermessungen - Franz Kafka und das Landleben*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Weinberg, Manfred. 2024. “Landarzt vs. Stadtarzt. Anmerkungen zur (Un-)Ordnung in Franz Kafkas *Ein Landarzt und Arthur Schnitzlers Traumnovelle*”. In *Landvermessungen - Franz Kafka und das Landleben*, herausgegeben von Marc Weiland, und Manfred Weinberg, 309-24. Bielefeld: transcript Verlag.
- Weinrich, Harald. 2005 [1993]. *Textgrammatik der deutschen Sprache*, unter der Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl, und Eva-Maria Willkop. Hildesheim-Zürich-New York: Olm.
- Wöllstein, Angelika, und Dudenredaktion. 2016. *Duden – Die Grammatik: unentbehrlich für richtiges Deutsch. 9. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage*, herausgegeben von Angelika Wöllstein, Kathrin Kunkel-Razum, Franziska Münzberg, und Saskia Ripp. Berlin: Dudenverlag.
- . 2022. *Duden – Die Grammatik. 10., Völlig neu verfasste Auflage* herausgegeben von Angelika Wöllstein, und die Dudenredaktion. Berlin: Dudenverlag.
- Zechner, Dominik. 2024. *Kafka und das Problem der Endlichkeit*. Wien: Sonderzahl.



Citation: A. Amatruda (2025) Una “non-conversazione” kafkiana: Gespräch mit dem Betrunkenen. Serie speciale “Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d’Oriente e d’Occidente” 8: pp. 151-163. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16891>.

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

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

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

Una “non-conversazione” kafkiana: *Gespräch mit dem Betrunkenen*

Arianna Amatruda

Università degli Studi di Firenze (<arianna.amatruda@unifi.it>)

Abstract

Kafka’s *Gespräch mit dem Betrunkenen* is one of his early prose texts that incisively engages with the *fin-de-siècle* crisis of language. In this work, the crisis takes shape as a *Gesprächskrise* – a conversational breakdown – since the failure of communication occurs entirely within the domain of oral interaction. The article examines the collapse of conversational structure in the text, both from a linguistic and a dialogic-literary perspective, in order to demonstrate how Kafka enacts a new textual genre: the ‘non-conversation’. This is shown, on one hand, by pushing to the extreme the form of “pure conversation” (Bauer 1977) and, on the other, through the total violation of the cooperative conversational principle (Grice 1975).

Keywords: Bauer’s Pure Conversation, Crisis of Dialogue, Grice’s Cooperative Principle, Kafkaesque Dialogue, Non-Conversation

Introduzione

Oggetto del presente contributo è *Gespräch mit dem Betrunkenen*¹ (Conversazione con l’ubriaco), una delle prime prose di Franz Kafka e una delle poche pubblicate quando l’autore era ancora in vita. Espunto dalla novella *Beschreibung eines Kampfes*,² il testo apparve su *Hyperion* (marzo-aprile 1909) insieme a *Gespräch mit dem Beter* (Conversazione con l’orante); i due racconti erano stati proposti da Max Brod al direttore della rivista, Franz Blei, con il titolo collettivo *Gespräche im Zwielicht* (Conversazioni al crepuscolo), per essere infine pubblicati con il titolo *Gespräch mit dem Beter und dem Betrunkenen* (Kafka 1996, 501).

¹ Per la traduzione italiana del racconto *Gespräch mit dem Betrunkenen* si fa riferimento d’ora in avanti alla prima edizione de *I Racconti* di Kafka tradotti da Henry Furst (Kafka 1953).

² Kafka si era rifiutato di dare alle stampe *Beschreibung eines Kampfes* (1904-1907), ma aveva acconsentito a pubblicare solo i due dialoghi contenuti nella novella, pubblicata integralmente postuma da Brod solo nel 1969 (Unseld 1982, 27).

Interpretati dalla critica alla luce della cosiddetta “crisi del linguaggio di fine secolo” (Grimminger 1995), i due racconti sono stati letti più specificamente nell’ambito di una “critica della dialogicità” (*Gesprächskritik*; Schenk 2005), che affonda le radici nella poetica di Hugo von Hofmannsthal, nelle riflessioni sul linguaggio di Fritz Mauthner e negli scritti di Friedrich Nietzsche. Di quest’ultimo, Kafka aveva letto nel 1903 *Also sprach Zarathustra* e *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, che avrebbero avuto un ruolo centrale nella stesura di *Beschreibung eines Kampfes* (Trabert 1987). A questo quadro critico si aggiungevano le teorie freudiane sulla dissociazione dell’io e sulla crisi del soggetto (Neymeyr 2004), che Kafka traduce nella novella attraverso motivi romantici come il sogno e il *Doppelgänger*, sviluppando una scrittura fantastica che implementa il senso di spaesamento e allucinazione, in un paesaggio onirico privo di coordinate spazio-temporali (Glinski 2004).

All’interno di un panorama critico che spesso ha uniformato le manifestazioni della *Sprachkrise* all’inizio del Novecento, è possibile individuare uno scarto tra la crisi del linguaggio di Hofmannsthal e quella di Kafka. Se *Lord Chandos* (1902) rappresenta il “manifesto del deliquio della parola” (Magris 1974, 10) entro un genere come quello epistolare ancora sospeso tra scritturalità e oralità, i dialoghi kafkiani, che d’altro canto appaiono “come sospesi su un abisso” (Fontana 2024, 107), accentuano in maniera evidente la perdita di ogni ancoraggio logico. Ciò è particolarmente evidente in *Gespräch mit dem Betrunkenen*, in cui Kafka non radicalizza solo l’impasse linguistica, ma ne sposta il fuoco dall’interiorità alla dimensione interazionale, rendendo visibile il fallimento dell’atto comunicativo su ogni fronte.³ Sul piano formale, la tendenza a considerare *Gespräch mit dem Beter* come il racconto cornice (*Rahmenerzählung*) e *Gespräch mit dem Betrunkenen* come una narrazione interna (*Binnenerzählung*) o una semplice variazione del primo (Neymeyr 2004, 77) ha relegato quest’ultimo in secondo piano, oscurandone le peculiarità. Benché i due testi condividano le medesime coordinate spaziali (Praga) e il medesimo interesse sul piano tematico-formale (il sogno, il doppio), lo stesso non può dirsi della struttura dialogica, che a un’analisi più attenta appare profondamente differente.

La struttura linguistico-pragmatica di *Gespräch mit dem Betrunkenen* non è stata finora oggetto di molti studi. La critica letteraria si è concentrata in particolare sui dialoghi contenuti in *Der Prozess* (Schütze 1980; Hess-Lüttich 2004) e in *Das Urteil* (Abraham 1985) e ha rivolto il proprio interesse prevalentemente al genere testuale dell’interrogatorio (*Verhör*) e del dialogo giudiziario (*Gerichtsdialog* o *Verhördialog*), focalizzandosi su aspetti quali le dinamiche gerarchiche e di potere che si instaurano tra parlanti, dando luogo a conversazioni fallimentari e ricche di incomprensioni (Hess-Lüttich 1984 e 2021, 554). Sul fronte linguistico, Nishijima (2022) conduce una vera e propria analisi conversazionale, prendendo tuttavia in esame testi della narrativa maggiore, quali *Das Urteil*, *Das Schloß*, *Brief an den Vater* e pochi altri. Altri studi ancora, che si avvalgono degli strumenti della linguistica e grammatica testuale, analizzano altre opere e comunque tangono solo in parte la descrizione della struttura dialogica, essendo incentrati più in generale sulla dimensione ambigua e polisemica del segno linguistico kafkiano (Foschi Albert 2009; Ballestracci e Ravetto 2015). L’unico studio che offre una prima disamina dei

³ La centralità della crisi conversazionale trova riscontro anche nella biografia: nei diari, Kafka lamenta la propria incapacità di interagire con gli altri che definisce “Unfähigkeit zu leben, zu reden” (Kafka 1990, 734). La conversazione, in particolare, è sentita come fonte di disagio, noia, ostacolo alla scrittura, togliendo a tutto ciò che pensa importanza, serietà e verità. Il motivo dell’incomunicabilità ha un risvolto anche culturale-identitario: Kafka era assillato dalla questione dell’assimilazione degli ebrei di lingua tedesca nel ghetto di Praga e dal non poter disporre degli stessi mezzi di comunicazione di un boemo che parla ceco o di un ebreo di lingua yiddish (Nervi 2017, 321).

Gespräche contenuti in *Beschreibung eines Kampfes* è di ambito letterario-teorico (Bauer 1977).⁴ Bauer ascrive i dialoghi della prima prosa kafkiana all'interno di due categorie dialogiche tipiche della modernità letteraria, da lui formulate per la prima volta: il dialogo dialettico di derivazione platonica e la conversazione pura. Quest'ultima, tipologia, estremamente sofisticata ha, come si vedrà, caratteristiche di autonomia, finalità in sé, gioco linguistico, inautenticità. Una tipologia dialogica talmente radicale che è possibile collocarla da un punto di vista linguistico al polo opposto di una conversazione normata, descritta sia sulla base del principio di cooperazione (Grice 1975), sia sulla base dei criteri di testualità (de Beaugrande e Dressler 1981).

Partendo da queste premesse e utilizzando un approccio linguistico-pragmatico, il presente saggio intende mostrare come un testo che sin dal titolo è definito come dialogo, di fatto costituisca il luogo in cui Kafka performa a livello sia retorico sia stilistico una vera e propria crisi conversazionale. A tal fine, si illustreranno brevemente le peculiarità messe in rilievo dallo studio di Bauer, che serve a circoscrivere il dialogo letterario di Kafka dal punto di vista della specifica modalità di interazione tra i parlanti (cap. 1), per poi mostrare, attraverso il modello conversazionale di Grice e l'apporto della linguistica testuale (cap. 2), come il dialogo kafkiano preveda nelle sue peculiarità linguistiche una totale violazione del principio di cooperazione conversazionale (cap. 3). Dall'analisi emergerà che *Gespräch mit dem Betrunkenen* pur presentando la struttura superficiale di un dialogo, si configura come una "non-conversazione" (Conclusione).

1. Gespräch mit dem Betrunkenen *tra dialogo dialettico e conversazione pura*

Il modello proposto da Bauer (1977)⁵ permette di introdurre alcune specificità relative alla configurazione complessiva del dialogo kafkiano e di mettere in rilievo alcuni tratti che ne caratterizzano lo stile. Si tratta di un modello che definisce il processo dialogico come relazione tra parlante (*Sprecher*) e ascoltatore (*Hörer*), spostando il focus dal piano superficiale del discorso al piano dello stile che caratterizza l'interazione tra i parlanti (*Stil des Umgangs miteinander im Reden*; 10), analizzabile quest'ultimo sulla base di quattro categorie fondamentali:

- (a) la vicinanza tra i parlanti, che può essere caratterizzata da connessione, separazione, contaminazione, autonomia (*Verbundenheit, Getrenntheit, Kontamination, Selbständigkeit*);
- (b) la configurazione linguistica del dialogo (*sprachliche Gestaltung*);
- (c) il grado di affidabilità rispetto alla verità dell'informazione trasmessa, che può essere caratterizzato da esattezza, diffidenza, relatività oppure da un linguaggio fine a se stesso (*Genauigkeit, Mißtrauen, Relativität, Sprache als Selbstzweck*);
- (d) lo stile di discussione (*Besprechungsweise*);
- (e) l'eventuale presenza di elementi extra-linguistici (*aufßersprachliche Mittel*).

Sulla base di queste categorie, Bauer teorizza quattro principali tipologie di dialoghi letterari: il dialogo vincolato (*gebundenes o geschlossenes Gespräch*), il dialogo libero o non vincolato (*offenes o ungebundenes Gespräch*), il dialogo dialettico o sperimentale (*dialektisches Gespräch*) e

⁴ Lo studio di Bauer, seppur datato, è l'unico finora ad aver analizzato i dialoghi contenuti in *Beschreibung eines Kampfes*. Nonostante non abbia potuto avvalersi degli strumenti analitici della *Gesprächslinguistik* ancora da venire, Bauer ha il merito di aver descritto una "Phänomenologie des dichterischen Gesprächs" applicando le teorie dialogico-letterarie allora consolidate in ambito drammatico (Betten 1994, 522).

⁵ L'edizione citata per Bauer sarà da qui in avanti quella del 1977.

la conversazione pura (*reine Konversation*). Se le prime due rappresentano le principali forme del dialogo drammatico tradizionale, le seconde due caratterizzano le forme dialogiche tipiche della modernità letteraria. I dialoghi dialettici assumono in particolare la forma di parabole di intrattenimento (*parabolische Unterhaltungen*; Bauer 1977, 18), il cui modello è il dialogo filosofico di Platone. La conversazione pura ha una forma dialogica più complessa e divergente: il rapporto tra interlocutori è autonomo, vale a dire che non è fondato su legami sociali autentici, e può essere ipotetico, fittizio, temporaneo o creato ad hoc per agevolare lo scambio verbale. Ne consegue che l'intesa fra gli interlocutori è spesso illusoria, superficiale e sorretta unicamente dall'accettazione reciproca di regole arbitrarie stabilite nel corso del dialogo, secondo un meccanismo che garantisce estrema flessibilità e instabilità nelle posizioni espresse. La possibilità di correggere quanto detto è un tratto che, a sua volta, lega la conversazione pura al dialogo dialettico in cui le espressioni restano aperte a revisioni e precisazioni. A fondamento resta l'inautenticità insita nell'artificio retorico, nei costrutti elaborati, sofisticati e nel registro galante, talvolta saccante. Altre caratteristiche fondamentali della conversazione pura sono: ironia, menzogna, finalità in sé, gioco linguistico, inautenticità ed elementi extra-linguistici come gesti, espressioni facciali, sguardi, movimenti e silenzi (*Ironie, Verlogenheit, Sprache als Selbstzweck, Uneigentlichkeit, außersprachliche Mittel*; Bauer 1977, 19-128).

Gespräch mit dem Betrunkenen contiene tutti gli elementi per poter essere ascritto alla conversazione pura secondo il modello di Bauer. Si tratta di un dialogo tra due sconosciuti: un pensatore (*Nachdenkender*) e un ubriaco (*Betrunkener*), incontratisi accidentalmente in una piazza praghese al chiaro di luna. Ad agganciare l'ubriaco è il pensatore, mosso dal desiderio di porgli alcune domande. I due instaurano uno scambio dialogico che si caratterizza come non impegnativo, non vincolante, non particolarmente complesso o profondo, ma avente un certo grado di sofisticazione. La relazione tra i parlanti è del tutto casuale: non poggia su norme sociali pregresse, ma si costruisce all'interno della finzione narrativa e funziona perché tenuta salda da un gioco linguistico le cui regole, altrettanto anticonvenzionali, vengono definite di volta in volta da chi guida la conversazione. Nel racconto, questo ruolo è affidato al pensatore, l'unico soggetto dialogante ed eloquente sul piano verbale, mentre l'ubriaco svolge una funzione compensativa, atta a sostenere il gioco dialogico portato avanti dal pensatore, al quale risponde per mezzo di elementi extra-linguistici (specificamente rutti). La sofisticazione dialogica emerge a più livelli: dall'atteggiamento ridondante, verboso nonché ironico del pensatore, fino alla costruzione linguistica di una realtà altamente improbabile, messa in moto dall'ironia e dalla comicità derivante da libere associazioni, che ha la prerogativa di invertire la gerarchia stessa degli interlocutori. Questa dinamica è sorretta dalla finzione creata appositamente e in maniera burlesca dal pensatore, il quale attribuisce deliberatamente all'ubriaco status di gentiluomo parigino: ("Sie aber kommen sicher mit erstaunlichem, ja mit singbarem Namen aus dieser großen Stadt Paris"; KKA, 397).⁶ Nella finzione conversazionale così studiata, Kafka gioca sull'identità dell'ubriaco per ribaltare la gerarchia fra un borghese *flâneur* e un senzatetto ubriaco. L'olezzo degli abiti logori e sporchi di vomito diventa, grazie a questo rovesciamento comico, "il profumo innaturale della corte di Francia" ("Der ganz unnatürliche Geruch des ausgleitenden Hofes von Frankreich umgibt Sie"; *ibidem*), deformando lo status dell'ubriaco in senso caricaturale.⁷ A supporto di questa dimensione burlesca, il pensatore adotta una modalità espressiva affettata

⁶ D'ora in avanti con la sigla KKA si farà riferimento all'edizione critica di Kafka, *Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di Born *et al.* (1994).

⁷ Il rapporto di Kafka con lo humor e in particolare nelle sue declinazioni comiche che sfociano nel grottesco è indagato tra gli altri, da Kassel (1969).

e un registro galante in linea con la finzione costruita, che serve a rafforzare parossisticamente l'inversione tra le parti. L'inautenticità, altra caratteristica essenziale della conversazione pura, si esprime qui non solo nell'affettazione del registro, ma anche nella reinterpretazione del linguaggio dell'ubriaco, dal momento che il pensatore relativizza la maleducazione del gesto del rutto e al contempo se ne fa beffa: "Ich weiß, es widerfährt mir eine große Ehre [...] Ich weiß, Sie halten mich eine Antwort nicht für würdig" (397-98).

Quanto alla configurazione linguistica dell'interlocuzione, nel cuore del *Gespräch* troviamo un interrogatorio comico-frivolo composto da una serie di domande che il pensatore pone all'ubriaco, mosso dalla curiosità di conoscere la verità su Parigi. Il motivo della verità qui è centrale, ed è anticipato nella prima parte del racconto in cui il pensatore vagabondo per le strade di Praga si interroga sulla verità epistemologica del linguaggio che nomina gli oggetti circostanti, secondo il principio dialettico "certezza-verità" (Benelli 2002). Come nel dialogo platonico *Cratilo*, dove ci si interroga sulla corrispondenza fra nome e cosa designata, anche nel *Betrunkenen* la domanda si fa strumento retorico privilegiato della ricerca in senso socratico sulla verità di ciò che è: "Was ist es doch das Ihr tut, als wenn Ihr wirklich wäret..." (KKA, 395). Ma la prospettiva è duplice: il pensatore si interroga non solo sulla verità delle cose, ma anche su se stesso, supponendosi a sua volta irreale e comico ("unwirklich", "komisch"; *ibidem*).

Emerge poco a poco una dimensione inautentica che si evidenzia non solo nelle domande astruse del pensatore, ma anche dalla modalità responsiva extra-linguistica dell'ubriaco, che crea un vero e proprio teatro pantomimico dell'assurdo: ad ogni domanda l'ubriaco emette un sonoro rutto che può essere interpretato in maniera duplice, sia in senso grottesco come negazione corporea di ciò che viene detto dall'altro, sia come segno dell'incomprensione linguistica tra il parlante praghese e il parlante francese, secondo la finzione montata dal pensatore. Le reazioni dell'ubriaco vengono trasmesse tramite la tecnica del discorso indiretto libero nello stile *komisch* di Kleist (Bauer 1977, 63), dove discorso e replica, affidati al narratore, si esprimono in due frasi speculari che enfatizzano in parallelo le reazioni di sconcerto e di imbarazzo del pensatore di fronte al gesto dell'ubriaco: "Da er rülpste, sagte ich fast erschrocken [...] Als er wieder rülpste, sagte ich verlegen" (KKA, 397). La sequenza domanda-rutto potrebbe proseguire all'infinito all'interno di tale *eingezähltes Gespräch* (Bauer 1977, 201) a meno che non intervenga un evento esterno a interromperla. Ciò avviene alla fine del *Gespräch* in maniera simbolica con la transizione dal giorno alla notte: all'alba, venendo meno l'elemento notturno tipicamente romantico e inquietante, anche la conversazione si spezza. La dimensione diurna irrompe sulla scena attivando il parlare dell'ubriaco e ricomponendo un ordine socio-conversazionale mancato. Solo al termine di "ganz ruhige Pause zwischen Tag und Nacht" (Kafka 1994, 399), l'ubriaco esce dal torpore e articola un proprio discorso che resta a suo modo privo di logica. Nonostante la reciprocità mancata tra i due interlocutori sul piano dialogico, possiamo comunque asserire che il loro rapporto sia solo parzialmente o apparentemente autonomo. Diversamente da altri dialoghi kafkiani più noti, nel *Betrunkenen* i due individui coinvolti non instaurano infatti gerarchie opppositive, ma complementari. Nelle battute finali il pensatore si offre di accompagnare l'ubriaco offrendogli il braccio, poiché il gentiluomo parigino lontano da casa non avrebbe la possibilità di essere scortato dalla servitù. Il pensatore e l'ubriaco si allontanano così a braccetto, come sostenendosi l'un l'altro, diretti verso un luogo non identificabile, verso l'ignoto.

Gespräch mit dem Betrunkenen rimane così un dialogo chiuso in se stesso e sigillato nel mondo fittizio e che solo in esso trova la propria giustificazione, collocandosi al polo opposto delle norme che regolano i dialoghi vincolati, ovvero ancorati alla realtà.

2. Le norme e i criteri testuali della conversazione

Sul piano linguistico-pragmatico, le peculiarità stilistiche individuate per mezzo del modello analitico di Bauer per *Gespräch mit dem Betrunkenen* appaiono corrispondere a una violazione del principio di cooperazione descritto da Grice (1975, 45-58), che comprende quattro massime⁸ o criteri di riferimento:

- (a) relazione: “Be relevant” (46);
- (b) quantità: “Make your contribution as informative as is required”, “Do not make your contribution more informative than is required” (45);
- (c) qualità: “Do not say what you believe to be false”, “Do not say that for which you lack adequate evidence” (46);
- (d) modo: “Avoid obscurity of expression”, “Avoid ambiguity”, “Be brief (avoid unnecessary prolixity)”, “Be orderly” (*ibidem*).

Il criterio di relazione stabilisce che i parlanti condividano informazioni rilevanti, vale a dire pertinenti, utili, informative e attinenti al contesto comunicativo. L'informazione trasmessa deve allinearsi al tema e agli scopi della conversazione.

Il criterio di quantità stabilisce invece che l'informazione non ecceda in quantità, che sia dunque ponderata, sufficiente, non eccessiva e non più informativa del necessario.

Il criterio di qualità riflette il grado di veridicità e verificabilità dell'informazione trasmessa e indica che ciò che viene detto sia supportato da prove evidenti.

Il criterio di modo stabilisce di evitare ogni ambiguità di espressione, di essere sempre e il più possibile trasparenti, chiari e concisi, evitando di conseguenza ogni forma di prolissità.

Descrivendo dunque il dialogo come un'interazione basata essenzialmente sulla cooperazione, il modello di Grice permette altresì di individuare forme dialogiche più o meno devianti dalla norma e stabilire, ad esempio, in quale misura e fino a che punto una conversazione possa dirsi realmente tale. Quanto più un dialogo aderirà al principio di cooperazione tipico della conversazione, tanto più rispetterà i principi che lo regolano destinando ai vari atti linguistici la funzione cui sono destinati da norma. Una domanda, per esempio, si configurerà come un atto linguistico finalizzato a chiedere informazioni, la risposta, a sua volta, sarà un atto linguistico finalizzato a fornire le informazioni richieste (si veda a tale proposito anche Searle 1969, 66). Una domanda può avere anche funzione di conferma o di accertamento e in tal caso potrà essere marcata da specificità grammaticali (ad esempio, connettori) atte a stabilirne la funzione pragmatica (Brinker 2010, 81-82).

Inteso in senso più ampio come testo, quanto più il dialogo sarà aderente alla norma, tanto più si avverrà di criteri di testualità che valgono come principi costitutivi e regolativi della comunicazione in senso lato. In particolare, de Beaugrande e Dressler (1981) distinguono sette criteri testuali, tra cui: coesione, data dal modo in cui gli elementi grammaticali si legano tra loro garantendo la struttura testuale a livello superficiale; e coerenza, data dal modo in cui gli enunciati si legano a livello profondo a formare un testo dotato di unità semantica. In un testo contenente un dialogo, svolgono un ruolo fondamentale anche il criterio di informatività e situazionalità che stabiliscono l'uno il grado di prevedibilità o probabilità delle informazioni trasmesse, l'altro il grado di rilevanza, adeguatezza e ancoraggio alla realtà esterna. In una con-

⁸ Il termine originale utilizzato da Grice, “maxim”, è convenzionalmente reso in italiano come “massima”. Per chiarezza, nel presente articolo sarà adottato il termine “criterio”.

versazione svolge un ruolo anche il criterio di accettabilità che stabilisce che un dato messaggio sia recepito e accolto dal ricevente, rispondendo alle aspettative di una data situazione comunicativa e coadiuvando la cooperazione dialogica e informativa. Questi criteri incidono a loro volta sui criteri di coerenza e coesione testuale garantendo il concetto di "testo" (de Beaugrande e Dressler 1981, 12).⁹ Se un testo non soddisfa uno o più criteri testuali è definito "non-testo" (*Nicht-Text*; de Beaugrande e Dressler 1981, 35). Se una conversazione non soddisfa criteri testuali specifici a livello comunicativo-interazionale, violando il principio di cooperazione di Grice, sarà allora possibile parlare di "non-conversazione".

3. Gespräch mit dem Betrunkenen come "non-conversazione"

Il dialogo contenuto in *Gespräch mit dem Betrunkenen* presenta caratteristiche formali e di contenuto che evidenziano una totale violazione dei criteri previsti dal principio di cooperazione conversazionale e una completa non aderenza ai criteri di testualità.

Anzitutto è infranto il criterio di relazione: gli enunciati mancano di pertinenza rispetto al contesto conversazionale. Come già accennato, nel *Gespräch* il pensatore avvia una conversazione dal nulla senza aver testato la disponibilità altrui al dialogo. Egli si appella all'ubriaco presumendo di conoscerne l'identità, senza averla né chiesta né verificata; infatti, egli è convinto di trovarsi di fronte a un gentiluomo parigino e come tale gli si rivolge:

Guten Abend, zarter Edelmann, ich bin dreiundzwanzig Jahre alt, aber ich habe noch keinen Namen. Sie aber kommen sicher mit erstaunlichem, ja mit singbarem Namen aus dieser großen Stadt Paris. Der unnatürliche Geruch des ausgleitenden Hofes von Frankreich umgibt Sie. (KKA, 397)

Privo di consenso e di ancoraggio logico, il dialogo così instaurato prosegue sulla base di un'implicazione erronea, su cui è costruita un'intera impalcatura conversazionale. Pur muovendo da una realtà improbabile, tale implicazione rappresenta una certezza per il pensatore, segnalata dalle particelle *sicher* e *ja* che rafforzano la credenza erronea. Gli enunciati che seguono, pur coerenti con la finzione creata, continuano a non ancorarsi alla realtà, mancando di soddisfare il criterio di situazionalità. Da parte sua, l'ubriaco si dimostra non cooperativo poiché manca di rispondere – per lo meno verbalmente – alle domande del pensatore. Dal punto di vista del pensatore, invece, la reazione dell'ubriaco rappresenta un "sì", così che il tutto diventa una sorta di asserzione comica:

Da er rülpste, sagte ich fast erschrocken: 'Wirklich, ist es wahr, Sie kommen, Herr, aus unserem Paris, [...]?' Als er wieder rülpste, sagte ich verlegen: 'Ich weiß, es widerfährt mir eine große Ehre'. (*Ibidem*).

La sproporzione tra le domande del pensatore e le risposte dell'ubriaco evidenzia un'infrazione del criterio di quantità. La reazione dell'ubriaco è, come visto sopra, segno extra-linguistico e si contrappone con la sua brevità e la sua schiettezza al parlare verboso e innaturale del pensatore. Ma non solo: il tutto rappresenta un gesto corporeo che, oltre a definire il personaggio in senso caricaturale, ha la prerogativa di rompere la catena conversazionale obbligando l'interlocutore a cambiare argomento e formulare un nuovo quesito, che a sua volta rimane privo di risposta. In questo modo si crea una struttura conversazionale sbilanciata, in cui il peso dialogico è spo-

⁹ Oltre ai criteri di coerenza, coesione, informatività, situazionalità e accettabilità qui menzionati e utili alla presente analisi, il concetto di testualità è garantito anche dai criteri di intenzionalità e intertestualità (de Beaugrande e Dressler 1981).

stato su uno solo degli interlocutori. In un'interazione bilanciata, equamente cooperativa, gli interlocutori condividono conoscenze, aderiscono a convenzioni comuni e rendono esplicite le proprie finalità comunicative, garantendo i criteri rispettivamente di informatività, accettabilità e intenzionalità. Nel *Gespräch*, nulla di tutto ciò accade e il dialogo appare piuttosto un soliloquio, dove le domande rimbalzano nel vuoto. Nonostante ciò, la figura dell'ubriaco risulta funzionale all'economia dialogica, in quanto rappresenta il correlato necessario alla possibilità di domandare: "Gott, wie zuträglich muß es erst sein, wenn Nachdenkender vom Betrunkenen lernt!" (396).

Il criterio di quantità è violato anche nel numero delle informazioni trasmesse dal pensatore nelle domande. Desideroso di sapere se è vero quello che si racconta su Parigi, il pensatore formula dei quesiti in forma di accertamento, la cui struttura, estremamente complessa, rallenta o impedisce ogni tentativo di comprensione. Il criterio di economicità è violato in maniera netta in una serie di digressioni prolisse, dove la domanda arriva a perdersi in frasi incoerenti, articolate in lunghezza e astrusità crescente:

Sicher haben Sie mit ihren gefärbten Augen jene großen Damen gesehn, die schon auf der hohen und lichten Terrasse stehn, sich in schmaler Taille ironisch umwendend, während das Ende ihrer auch auf der Treppe ausgebreiteten bemalten Schleppre noch über dem Sand des Gartens liegt. – Nicht wahr, auf langen Stangen, überall verteilt, steigen Diener in grauen, frechgeschnittenen Fräcken und weißen Hosen, die Beine um die Stange gelegt, den Oberkörper aber oft nach hinten und zur Seite gebogen, denn sie müssen an Stricken riesige graue Leinwandtücher von der Erde heben und in die Höhe spannen, weil die große Dame einen nebligen Morgen wünscht. (397)

L'improbabilità dei lunghi quesiti, corroborata dalla supposizione (falsa) della provenienza dell'ubriaco, conferisce a tutto il dialogo un carattere menzognero che mina al contempo il criterio di qualità. Come visto, nel *Gespräch* kafkiano domina sin dall'inizio un clima notturno simbolo di spaesamento e dissociazione. Il dubbio aleggia ovunque e investe non solo la possibilità per il pensatore di conoscere la realtà, ma anche di definire la propria identità. Si tratta di un problema epistemologico ed ontologico che Kafka rende attraverso la metafora della luna che sfugge a ogni tentativo di definizione ("Gott sei Dank, Mond, du bist nicht mehr Mond, aber vielleicht ist es nachlässig von mir, daß ich dich Mondbenannten noch immer Mond nenne..."; 395-96). Lo spaesamento viene così trasferito dagli oggetti nominati all'instabilità della dinamica dialogica.¹⁰ La domanda di accertamento "Nicht wahr auf langen Stangen, überall verteilt, steigen Diener [...] weil eine Dame einen nebligen Morgen wünscht" (397), ad esempio, presenta un contenuto proposizionale estremamente dettagliato e già presupposto dal parlante. La sua funzione non è tanto interrogativa e di richiesta di informazione – di fatti non termina con un punto di domanda, quando formalmente dovrebbe – quanto espressiva: veicola stupore e incredulità nel rafforzamento iperbolico di una credenza, cercando consenso nell'interlocutore. Ricco di particolari fantasiosi che descrivono una realtà improbabile ("[...] auf langen Stangen [...], steigen Diener [...], denn sie müssen an Stricken riesige graue Leinwandtücher von der Erde heben [...], weil die große Dame einen nebligen Morgen wünscht"; *ibidem*), l'enunciato ha la prerogativa di evocare un immaginario mitico sulla città di Parigi che si prolunga lungo tutto il monologo del pensatore. Ma il presupposto su cui si basano tali enunciati invalida ogni statuto di verità, rendendo vana la ricerca del pensatore che si sgretola a sua volta a causa della

¹⁰ Tale instabilità è stata spiegata anche in termini biografico-psicanalitici: Kafka avrebbe trasferito "l'oscura arbitrarietà del sistema normativo a quello linguistico in cui la sua ipocondriaca sensibilità vede rispecchiato il rapporto di arbitrarietà di fondo che caratterizza la relazione tra parola e oggetto" (Treder 1979, 273).

manipolazione linguistica. Il motivo della ricerca, puntellato epistemologicamente dal dubbio e dalla dialettica "certezza-verità" (Benelli 2002), è possibile da un punto di vista linguistico grazie alla presenza di marcatori di certezza (*sicher, ja, wirklich, wahr, nicht wahr, schon*) che sono volti a verificare le credenze del pensatore su Parigi ("Wirklich ist es wahr [...]; ist das wahr, was man mir erzählt hat. Gibt es in Paris Menschen [...]"; und ist es wahr, daß an Sommertagen der Himmel [...]; "Nicht wahr, diese Straßen von Paris sind plötzlich [...]" KKA, 397-98). Che il pensatore domandi per il solo piacere di domandare e non per accertarsi realmente di qualcosa che desidera sapere, è testimoniato dalla sentenza finale in cui liquida queste informazioni come menzognere: "Und dann noch diese Nachricht! Diese offenbar lügnerische Nachricht!" (397). Prive così di un reale scopo informativo, ma destinate a soddisfare una curiosità di nessuna necessità, le domande sono piuttosto non-domande.¹¹ Finalizzate esclusivamente a sostenere il gioco conversazionale, esse rivelano una ulteriore e principale funzione, diversa dal tradizionale "chiedere per ottenere", prolungando la finzione e moltiplicando all'infinito la possibilità di domandare per il semplice bisogno o piacere di farlo: "ich müßte ein verweintes Leben führen, wenn ich Sie heute nicht frage" (398). Il criterio di qualità è violato anche nel contenuto fantasioso e incongruente delle domande, in cui salti bruschi da un argomento all'altro mettono a repentina ognì coerenza e coesione tra gli enunciati. Alcune di queste domande sono tautologiche e violano il criterio di quantità, per esempio:

[...] gibt es dort Häuser, die bloß Portale haben und ist es wahr, daß in Sommertagen der Himmel über der Stadt fliehend blau ist...? (Ibidem)

Sono domande che in nessun modo possono soddisfare il bisogno informativo del parlante. Chiedere se "[...]" ist es wahr, daß an Sommertagen der Himmel über der Stadt fliehend blau ist" (ibidem) suona ridondante, dal momento l'informazione rematica (*blau*) è già in parte esplicitata nel tema (*Sommertagen*). Altre domande sono iperboliche e violano anch'esse il criterio di quantità: sono caratterizzate da uno stile retorico ampolloso, che eccede da un punto di vista informativo, come ad esempio si vede nel climax che amplifica la simbologia legata alla capitale francese: "aus unserem Paris, aus dem stürmischen Paris, ach, aus diesem schwärmerischen Hagelwetter?" (397).

Il criterio di modo è violato sia nell'adozione di un registro alto, innaturalmente inadatto alla situazione, sia nell'ambiguità di certi costrutti. La scelta del registro dipende chiaramente dal sarcasmo del pensatore, che sin dall'inizio ha ribaltato in maniera comica lo *status sociale* del povero ubriaco. E più l'ubriaco rutta, più il pensatore si dichiara onorato: "Als er wieder rülpste, sagte ich verlegen: 'Ich weiß, es widerfahrt mir eine große Ehre'" (ibidem). L'ambiguità è marcata dalla presenza di dettagli superflui che appesantiscono le domande e rendono inverosimile il contenuto. Con il progredire dell'interrogatorio, ogni nuova domanda si fa più lunga e contorta, specchio di una complessità iperbolica crescente – come si vede dall'ultima domanda che presenta una struttura complessa, ricca di incisi, frasi incassate e ipotetiche dell'irrealità:

Nicht wahr, diese Straßen von Paris sind plötzlich verzweigt; sie sind unruhig, nicht wahr? Es ist nicht immer alles in Ordnung, wie könnte es auch sein! Es geschieht einmal ein Unfall, Leute sammeln sich, aus den Nebenstraßen kommend mit dem großstädtischen Schritt, der das Pflaster nur wenig berührt; alle sind zwar in Neugierde, aber auch in Furcht vor Enttäuschung; sie atmen schnell und

¹¹ Domande simili, che non trovano risposta, ricorrono anche in *Der Prozess*. Esse hanno la prerogativa di creare un vuoto comunicativo, laddove il silenzio rappresenterebbe la metafora dell'inconsistenza delle logiche della legge (Palumbo 2008).

strecken ihre kleinen Köpfe vor. Wenn sie aber einander berühren, so verbeugen sie sich tief und bitten um Verzeihung: 'Es tut mir sehr leid, – es geschah ohne Absicht – das Gedränge ist groß, verzeihen Sie, ich bitte – es war sehr ungeschickt von mir – ich gebe das zu. Mein Name ist – mein Name ist Jerome Faroche, Gewürzkrämer bin ich in der Rue du Cabotin – gestatten Sie, daß ich Sie für morgen zum Mittagessen einlade – auch meine Frau würde so große Freude haben.' So reden sie, während doch die Gasse betäubt ist und der Rauch der Schornsteine zwischen die Häuser fällt. So ist es doch. Und wäre es möglich, daß da einmal auf einem belebten Boulevard eines vornehmen Viertels zwei Wagen halten. Diener öffnen ernst die Türen. Acht edle sibirische Wolfshunde tänzeln hinunter und jagen bellend über die Fahrbahn in Sprüngen. Und da sagt man, daß es verkleidete junge Pariser Stutzer sind. (398-99)

Qui, per altro, è inserito un dialogo fintizio tra personaggi inventati sul momento e mai introdotti prima. La struttura sintattica interrogativa è così interrotta da un lungo inserto narrativo che sostituisce progressivamente la domanda. In questo microlivello testuale, il pensatore immagina una serie di scenette che hanno luogo a Parigi: la sequenza parte da una riflessione sulle strade della capitale che vengono quasi personificate, prosegue con la descrizione di un ipotetico incidente e la folla che si raduna e si scontra chiedendosi scusa, devia in una scena di cortesia iper-formalizzata con presentazioni e inviti a pranzo, per finire con un'immagine surreale di otto cani siberiani che escono da una vettura saltellando. La porzione di testo è densa di accumulazioni e incisi che amplificano l'incoerenza del testo e il senso di frammentazione logico-discorsiva, minando il criterio di modo.

Per riassumere, possiamo affermare che – non essendo né pertinenti, né utili, ma formulate in maniera ridondante, retoricamente sofisticata, contorta e perfino tautologica, contenenti dettagli prolissi e descrizioni oscure e iperboliche, basate per giunta su un presupposto falso – le non-domande contenute in *Gespräch mit dem Betrunkenen* infrangono al contempo il criterio di relazione, di quantità, di qualità e di modo.

In chiusura al *Gespräch*, la finzione conversazionale, simbolicamente circoscritta nella dimensione onirica e notturna, si spezza improvvisamente, come già si diceva, con l'irrompere del giorno. La transizione è marcata da un indicatore temporale (*als*) che segnala un nuovo ordine dialogico, dove il pensatore tace e l'ubriaco dopo aver chiuso gli occhi come addormentato, si sveglia improvvisamente e prende la parola:

Das ist so nämlich – ich bin nämlich schlaftrig, daher werde ich schlafen gehn. – Ich habe nämlich einen Schwager am Wenzelsplatz – dorthin geh' ich, denn dort wohne ich, denn dort habe ich mein Bett. (400)

Qui si evidenzia una rottura del criterio di relazione, poiché il discorso dell'ubriaco, del tutto sconnesso rispetto a quanto domandato in precedenza dal pensatore, manca di ogni ancoraggio situazionale. Sembra infatti che l'ubriaco non abbia prestato minimamente ascolto alle astruse domande del suo interlocutore, preoccupandosi piuttosto di giustificare il suo vagabondare notturno. Ma nonostante ogni tentativo di giustificazione, capiamo che il parlare dell'ubriaco non è per nulla coerente con quanto appena asserito:

[...] – Ich geh' jetzt. – Ich weiß nämlich nur nicht, wie er heißt und wo er wohnt – mir scheint, das habe ich vergessen – aber das macht nichts, denn ich weiß ja nicht einmal, ob ich überhaupt einen Schwager habe. – Jetzt gehe ich nämlich. – Glauben Sie, daß ich ihn finden werde? (*Ibidem*)

I connettori causali *nämlich* e *denn* che dovrebbero esprimere un rapporto di causa-effetto, nonché chiarire o supportare delle evidenze mantenendo il testo coeso, sembrano tuttavia perdere ogni validità a livello sia grammaticale sia semantico, rivelando uno scollamento sostanziale tra

forma logico-sintattica e funzione pragmatica. Il fatto di dichiarare di non sapere se si ha un cognato invalida l'intero discorso. I connettori divengono ornamenti vuoti, incapaci di costruire coesione e inferenze pragmatiche. *Nämlich* in particolare è ripetuto meccanicamente, come un tic linguistico, mentre *denn* non introduce nuove motivazioni, ma ripete tautologicamente lo stesso concetto (“ci vado perché ci abito, perché lì ho un letto”). Come il discorso del pensatore, anche il discorso dell'ubriaco emerge come un recinto, una catena logico-consequenziale vuota, circolare e non informativa.

Conclusioni

Il presente contributo ha proposto un'analisi linguistico-testuale del racconto kafkiano *Gespräch mit dem Betrunkenen*. Raramente oggetto di studio, questo testo è stato collocato dalla critica entro il vasto problema della cosiddetta crisi del linguaggio di fine secolo e specificamente come rappresentazione di una critica del dialogo. Per sostanziare questa dimensione critica si è scelto di indagare il particolare genere dialogico kafkiano sulla base di un modello integrato che coniuga in sé approccio letterario e linguistico.

La metodologia dialogico-letteraria di Bauer (1977) ha permesso di definire lo stile conversazionale del *Gespräch* kafkiano come sottogenere della conversazione pura e del dialogo dialettico. Bauer, che già annovera la prosa di *Beschreibung eines Kampfes* come esemplare di tale genere dialogico, ha individuato alcuni elementi caratteristici – l'ironia, il gioco, l'inautenticità e la dimensione extra-linguistica – che proprio in questo racconto Kafka radicalizza fino a costruire una sorta di parodia della conversazione. Lo stile di conversazione tra i due interlocutori, il pensatore e l'ubriaco, si caratterizza come altamente asimmetrico: il pensatore monopolizza la parola con argomentazioni sofisticate, l'ubriaco ricorre a un linguaggio non-verbale corporeo – il rutto – che smonta ogni convenzione linguistica e sovrastruttura sociale. Il pensatore è prolioso, tendente a un eccesso verbale, l'ubriaco è silenzioso e inattivo. Il pensatore è collocato in una dimensione filosofica e dialettica del linguaggio, l'ubriaco in una dimensione alogica, non-verbale. Il pensatore adotta un registro formale, riverente, quasi demodé, l'ubriaco ricorre a una gestualità che consegna la performance a un teatro pantomimico. È proprio nello scarto dialogico tra i due che lo scambio verbale perde ogni tradizionale funzione cooperativa per evolvere in una parodia conversazionale.

Da un punto di vista linguistico, l'analisi del principio di cooperazione nel *Gespräch mit dem Betrunkenen* rende evidente come Kafka performi una conversazione altamente divergente e totalmente non-cooperativa, che nelle sue strategie linguistiche viola in maniera sistematica tutti e quattro i criteri sottesi al principio di cooperazione conversazionale: relazione, quantità, qualità e modo (Grice 1975). Anche da un punto di vista testuale, il dialogo del *Gespräch* manca di soddisfare alcuni criteri atti a garantire il principio di testualità specificamente connessi alla dimensione comunicativa: coerenza, coesione, situazionalità, accettabilità e informatività (de Beaugrande e Dressler 1981).

Ciò che emerge dal *Gespräch* kafkiano non è perciò una conversazione vera e propria, quanto la sua negazione: una “non-conversazione”. Una conversazione, cioè, che non si fonda su esigenze informative o relazionali, ma si svolge piuttosto come uno scambio comico e retorico, privo di uno scopo comunicativo e che mette a nudo una relazionalità dialogica asimmetrica, distorta e incoerente – in perfetta analogia, per altro, con la definizione di “non-testo” offerta da de Beaugrande e Dressler (1981, 35). Per sostanziare questa definizione, si è indagato in particolare il ruolo della “non-domanda” e della “non-verità” o ambiguità degli enunciati, così come la centralità dell'elemento extra-linguistico che non solo marca in modo netto il senso di incomunicabilità, ma riconfigura il tutto in chiave comico-grottesca.

Con *Gespräch mit dem Betrunkenen*, Kafka dimostra di fondare *ex negativo* un nuovo genere testuale, che dello scambio dialogico conserva solo l'involucro, svuotandone progressivamente il contenuto per trasformarlo in un esercizio di stile, in un gioco retorico fine a se stesso. La rottura totale dei criteri cooperativi che emerge dall'analisi proposta amplifica a sua volta questa negazione, producendo una sorta di effetto retroattivo sul genere testuale. Quale radicale prototipo di "non-conversazione", il *Gespräch* kafkiano disattende consapevolmente le aspettative evocate dal titolo (*Gespräch*), inteso come segnale paratestuale di genere e funzione. La forma dialogica non coincide con la situazione comunicativa del testo, ma ne costituisce piuttosto un pretesto: il rivestimento esterno di un incontro che, anziché essere dialogico, si configura come un soliloquio grottesco e paradossale.

Riferimenti bibliografici

- Abraham, Ulf. 1985. *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*. München: Fink.
- Ballestracci, Sabrina, e Miriam Ravetto. 2015. "La polisemanticità del segno letterario. Analisi dei connettivi *also, dann e nun* in *Der Prozess* di Franz Kafka". In *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, a cura di Sabrina Ballestracci e Serena Grazzini, 121-48. Firenze: Firenze University Press.
- Bauer, Gerhard. 1977 [1969]. *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Beaugrande, Robert-Alain de, und Wolfgang Ulrich Dressler. 1981 [1972]. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Benelli, Giuseppe. 2002. *Certezza e verità*. La Spezia: Luna Editore, società editrice ligure apuana.
- Betten, Anne. 1994. "Analyse literarischer Dialoge". In *Handbuch der Dialoganalyse*, herausgegeben von Gerd Fritz und Franz Hundsürcher, 519-44. Tübingen: Niemeyer.
- Brinker, Klaus. 2010 [1985]. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, bearbeitet von Sandra Ausborn-Brinker. Berlin: Erich Schmidt.
- Fontana, Giorgio. 2024. *Kafka. Un mondo di verità*. Palermo: Sellerio.
- Foschi Albert, Marina. 2009. "Pronomi ambigui in Kafka". In *Wo bleibt das «Konzept»? / Dov'è il «conetto»? Festschrift für / Studi in onore di Enrico De Angelis*, a cura di Carlo Carmassi, Giovanna Cermelli, Marina Foschi Albert e Marianne Hepp, 219-37. München: Iudicium.
- Glinski, Sophie von. 2004. *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*. Berlin-New York: de Gruyter.
- Grice, H. Paul. 1975. "Logic and Conversation". In *Speech Acts (Syntax and Semantics 3)*, edited by Peter Cole and Jerry L. Morgan, 41-58. New York: Academic Press.
- Grimminger, Rolf. 1995. "Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende". In *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Rolf Grimminger, Jurij Murašov, und Jörn Stückrath, 169-200. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. 1984. *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen: Gunter Narr.
- . 2004. "Understanding Misunderstanding: Kafka's The Trial". In *Dialogue Analysis VIII: Understanding and Misunderstanding in Dialogue*, edited by Karin Aijmer, 69-86. Berlin: de Gruyter.
- . 2021 [2016]. *Handbuch der Gesprächsrhetorik*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Kafka, Franz. 1953. *Conversazione con l'ubriaco*. In *I Racconti*, traduzione di Henry Furst, 78-81. Milano: Longanesi&Co.
- . 1972. *Confessioni e diari*, traduzione di Ervino Pocar, note a cura di Max Brod. Milano: Mondadori.
- . 1990. *Tagebücher. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Hans Gerd-Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1994. *Gespräch mit einem Betrunkenen*. In *Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe (KKA)*, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemann, unter Bearbeitung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert, 395-400. Frankfurt am Main: Fischer.

- . 1996. *Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe. Apparatband*, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kassel, Norbert. 1969. *Das Groteske bei Franz Kafka*. München: Fink.
- Magris, Claudio. 1974. "L'indecenza dei segni". In Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, 5-12. Milano: Rizzoli.
- Nervi, Mauro. 2017. "Jargon ist alles'. Kafka e la lingua jiddisch". *Studi germanici*, n. 12: 311-28.
- Neymeyer, Barbara. 2004. *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas Beschreibung eines Kampfes*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Nishijima, Yoshinori. 2022. *A Linguistic Analysis of Fictional Conversations in Kafka's Works*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Palumbo, Filippo. 2008. "K e la non-domanda". *Segni e Comprendione* vol. 22, n. 66: 106-15.
- Schenk, Klaus. 2006. "Gespräche mit dem Fremden. Sprachkritik als Gesprächskritik bei Franz Kafka". *Brücken - Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei*, Neue Folge, 12, 231-40.
- Schütze, Fritz. 1980. "Interaktionspostulate – am Beispiel literarischer Texte". In *Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Ernest W.B. Hess-Lüttich, 72-94. Wiesbaden: Athenaion.
- Searle, John R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trabert, Lukas. 1987. "Erkenntnis- und Sprachproblematik in F.K.s *Beschreibung eines Kampfes* vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne". *DVjs*, n. 61: 298-324.
- Treder, Uta. 1979. "Verità e inganno in Kafka". *Rivista di letteratura moderna e comparata* vol. 32, n. 1: 271-82.
- Unseld, Joachim. 1982. *Franz Kafka, ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen*, mit einer Bibliographie sämtlicher Drucke und Ausgaben der Dichtungen Franz Kafkas 1908-1924. München: Carl Hanser.



Citation: Autori (2025) Serie speciale "Quaderni di Lea – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente" 8: pp. 165-166.
doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16892>.

Autori

Arianna Amatruda (<arianna.amatruda@unifi.it>) ha conseguito un Dottorato in Germanistica presso le Università di Firenze e di Bonn. Insegna Letteratura tedesca e Linguistica tedesca presso l'Università di Genova, nonché Didattica della letteratura tedesca all'Università di Firenze. I suoi interessi di ricerca includono l'opera di Heine, la letteratura del *Vormärz* e la letteratura ebraico-tedesca.

Sabrina Ballestracci (<sabrina.ballestracci@unifi.it>) è Professoressa Associata di Linguistica tedesca presso l'Università di Firenze. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'acquisizione e la didattica del tedesco come L2, la grammatica contrastiva, i connettori, la linguistica testuale e la stilistica linguistica. Fra i suoi attuali interessi figurano l'acquisizione della sintassi, il transfer interlinguistico in tedesco come seconda/terza lingua, i connettori avversativi e concessivi, la complessità testuale, e la traduzione di terminologia storico-artistica.

Benedetta Bronzini (<benedetta.bronzini@unimore.it>), ha conseguito un Dottorato in Letteratura tedesca presso le Università di Firenze e Bonn. Attualmente è Assegnista presso l'Università di Modena e Reggio Emilia dove si sta occupando di studi sul teatro, soprattutto da un punto di vista performativo. I suoi principali campi di ricerca riguardano l'opera di Franz Kafka, Heiner Müller, W. G. Sebald, il cinema tedesco del XX e XXI secolo, il teatro postdrammatico tedesco e gli studi sull'adattamento.

Silvia Burgio (<silvia.burgio@unifi.it>) è Dottoranda in Letteratura tedesca presso l'Università di Firenze. Nel 2024 ha conseguito la Laurea magistrale presso l'Università di Udine, ricevendo una menzione speciale presso la Scuola Superiore di Toppo Wassermann. Le sue attuali ricerche vertono sulla letteratura austriaca e sulla televisione austriaca dopo la Seconda guerra mondiale.

Marina Foschi Albert (<marina.foschi@unipi.it>) è Professoressa Ordinaria di Linguistica tedesca presso l'Università di Pisa. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la linguistica testuale, la stilistica, la comprensione e la lettura del testo, il lessico e la sintassi. Tra i suoi attuali interessi di ricerca vi sono le strategie del comico nei testi di lingua tedesca, il lessico politico-religioso di Lutero e i rapporti della lingua tedesca con l'Intelligenza Artificiale.

Matteo Galli (<matteo.galli@unifi.it>) è Professore Ordinario di Letteratura tedesca presso l’Università di Firenze. I suoi principali campi di ricerca includono il Romanticismo, la *Klassische Moderne*, la letteratura tedesca contemporanea, il rapporto tra cinema e letteratura, l’interculturalità e l’intermedialità, e il rapporto tra letteratura e psicanalisi.

Giovanni Giri (<giovanni.giri@unifi.it>) è RTDa di Linguistica tedesca presso l’Università di Firenze. Ha conseguito un Dottorato in Scienze del testo, specializzandosi in Germanistica. Dal 2002 al 2022 ha lavorato come traduttore presso numerosi editori italiani e come contrattista di traduttologia presso varie università italiane. I suoi interessi di ricerca includono la traduzione, la linguistica contrastiva e la linguistica letteraria. Nel 2021 ha pubblicato *Troni e scrivanie. Le prime traduzioni italiane della Metamorfosi di Franz Kafka*.

Carmen Mitidieri (<carmen.mitidieri@unifi.it>) è Dottoranda presso l’Università di Firenze. I suoi interessi includono la letteratura della DDR e della post DDR, il Nuovo Cinema Tedesco, il Romanticismo, gli studi di ricezione e gli studi sulla memoria. Tra le sue attuali ricerche figurano la censura cinematografica, E.T.A. Hoffmann, Uwe Tellkamp, Margarethe von Trotta, R.W. Fassbinder.

Mauro Nervi (<mauronervi@gmail.com>) ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Filologia presso l’Università di Pisa. Le sue pubblicazioni vertono su Kafka, Büchner, Kleist, Hölderlin, Goethe e Rilke. Nel 2023, ha pubblicato la traduzione dei romanzi di Kafka e di tutti gli scritti pubblicati in vita, integrandola con le varianti dei manoscritti e corredandola di apparati critici (Bompiani, 2023). Ha inoltre pubblicato l’edizione italiana della biografia di Franz Kafka in tre volumi scritta da Reiner Stach (Il Saggiatore, 2024).

Giovanni Palilla (<giovanni.palilla@unitus.it>) è RTT presso l’Università della Tuscia. Ha conseguito un Dottorato in Linguistica tedesca presso l’Università di Firenze con una dissertazione sulla semantica del connettore tedesco *aber*. Ha lavorato anche come lettore di lingua italiana presso l’Università di Bonn e come Assegnista presso l’Università Ca’ Foscari dove ha preso parte a un progetto PRIN sulle particelle modali. I suoi principali interessi di ricerca comprendono la semantica dei connettivi, le particelle modali, gli studi traduttorologici e il tedesco come lingua straniera (*DaF*).

Marco Rivadossi (<marco.rivadossi@unifi.it>; <Marco.Rivadossi@student.uibk.ac.at>) è Dottorando di Germanistica presso l’Università di Firenze con co-tutela presso l’Università di Innsbruck. Sta lavorando su un progetto volto a sviluppare un modello di dizionario bilingue italo-tedesco delle collocazioni tipiche della lingua scientifico-accademica, per studenti universitari italofoni del tedesco come seconda lingua. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la fraseologia, la lessicografia e la grammatica da una prospettiva contrastiva italo-tedesca, nonché le varietà diatopiche del tedesco.

DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES, LITERATURES AND PSYCHOLOGY
ADVISORY BOARD OF
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA:
SERIES, JOURNALS, AND OA PUBLISHING WORKSHOP

Published Works

*The works listed below were submitted to Firenze University Press by
the Advisory Board of the Department
and set up for publication by its Open Access Publishing Workshop*

Open Access Volumes
(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofilica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saracgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)

- Valentina Vannucci, *Lettture anti-canonicali della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, The relentless body. *L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghelli*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*: Madness and Poetry. 1676-1774», 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saracgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghelli. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilitate e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnolletti, «*Si risponde lavorando*». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)

- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), "Still Blundering into Sense". *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), "Granito e arcobaleno". *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, "Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)
- Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 61)
- Annalisa Martelli, «The good comic novel: la narrativa comica di Henry Fielding e l'importanza dell'esempio cervantino», 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 62)
- Sara Svolacchia, *Jacqueline Risset. Scritture dell'istante*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 63)
- Benno Geiger, *Poesie scelte: introduzione e traduzione con testo a fronte*, a cura di Diana Battisti, Marco Meli, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 64)
- Gavilli Ruben, Ljósvetninga saga / Saga degli abitanti di Ljósavatn, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 65)
- Samuele Grassi, Brian Zuccala (eds), *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 66)
- Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 67)
- Cheti Traini, *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 68)
- Francesco Algarotti, *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 69)
- Giovanna Siedina (a cura di), *Itinerari danteschi nelle culture slave*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 70)
- Federica Rocchi, «Auf Wiedersehen in Florenz!». *Voci di ebrei tedeschi dall'Italia*, 2022 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 71)
- Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio (a cura di), «Il tramonto d'Europa»: *Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 72)
- Diego Salvadori, *Il tempo del diaspro*, 2023 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 73)
- Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (a cura di), *Flâneries, sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 74)
- Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (a cura di), "Ognuno porta dentro di sé un mondo intero": *saggi in onore di Ayşe Saragil*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 75)
- David Matteini, *L'esperienza del mondo: Goethe e Sade tra viaggio e romanzo*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 76)
- Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (a cura di), *Meneghello 100*, 2024 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 77)
- Fernando Cioni (a cura di), *Libertà e limite: adattamenti e forme di espressione nella letteratura e nella linguistica*, 2025 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 78)
- Letizia Vezzosi (edited by), *Monsters, Sorcerers, and Witches of Northwestern Europe: The Medieval and Early Modern Construction of Otherness in Literature*, 2025 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 79)

Open Access Journals
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 7149-2279
«LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente», ISSN: 484-1824x
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 7220-2421
«Rivista Italiana di Educazione Familiare», ISSN: 2037-1861
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978