



## FRANZ KAFKA: A 100 ANNI DALLA PRIMA EDIZIONE DE *IL PROCESSO*

Nel panorama letterario del Novecento, nessun autore ha saputo incarnare con tanta inquietante precisione le ansie, le contraddizioni e le lacerazioni dell'uomo moderno quanto Franz Kafka. Nato a Praga nel 1883, in una famiglia ebraica di lingua tedesca, Kafka visse e scrisse ai margini – sociali, linguistici, religiosi e psicologici – facendo dell'alienazione il centro nervoso della propria opera. Figura solitaria e sfuggente, è stato a lungo definito “scrittore dell'assurdo”, “profeta dell'esistenzialismo”, “allegorista dell'indecifrabile”. Eppure, nessuna etichetta riesce a contenere davvero la complessità del suo immaginario, la densità simbolica delle sue narrazioni, o la radicale ambiguità che le attraversa.

Attraverso racconti e romanzi spesso incompiuti – molti dei quali pubblicati solo postumi grazie all'amico Max Brod – Kafka ha messo in scena un universo opprimente e labirintico, dove la colpa non ha causa, il giudizio non ha volto, e la realtà si dissolve in una continua minaccia d'instabilità. La figura del padre autoritario, l'ebreo spaesato nella Mitteleuropa, la macchina burocratica impersonale, l'individuo schiacciato da forze invisibili ma pervasive: questi i volti del suo mondo, che trovano espressione nella parabola dell'insetto Gregor Samsa, nei corridoi senza uscita de *Il castello*, nell'ossessione giudiziaria de *Il processo*.

Eppure, Kafka non scrisse mai per fornire risposte. La sua è una letteratura della domanda senza soluzione, dell'angoscia senza catarsi, del significato sempre rimandato. Proprio in questa assenza, in questo “vuoto allegorico” di cui hanno parlato molti critici, si cela la forza magnetica della sua opera: Kafka non dice mai cosa dobbiamo capire – ci costringe a chiederci, continuamente, *cosa stiamo leggendo e chi siamo* mentre leggiamo.

In questa prospettiva, l'obiettivo dell'articolo che segue non è offrire una nuova “chiave” interpretativa, ma piuttosto avvicinarsi all'enigma Kaf-



332 Riccardo Renzi

ka con la consapevolezza che ogni interpretazione è, in fondo, un frammento destinato a perdersi nel silenzio abissale della sua scrittura. Un silenzio che continua a parlare, con voce flebile e insistente, all'uomo di ogni tempo.

Nel 2025 sono ricorsi i cento anni della sua opera di maggior successo: *Il processo*.

«Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., perché senza che avesse fatto niente di male, una mattina fu arrestato». Con questa frase inizia *Il Processo*, uno dei romanzi più inquietanti e visionari del Novecento. Scritto tra il 1914 e il 1915 ma pubblicato solo postumo nel 1925, l'opera di Franz Kafka è una delle vette della letteratura moderna: incompiuta, spettrale, filosofica, anticipatrice. Più che raccontare una storia, il romanzo costruisce un universo: un mondo in cui il diritto non è al servizio dell'uomo, ma l'uomo è sottomesso a un diritto che non comprende, che non gli viene spiegato, e che lo annienta<sup>1</sup>.

Josef K., impiegato di banca trentenne, viene arrestato senza sapere perché. Nessuno gli dice quale sia il reato, nessuno chiarisce i capi d'accusa. È questo l'elemento fondante dell'angoscia kafkiana: l'assenza di colpa evidente, la presenza di una condanna assoluta. Il protagonista si dibatte, cerca di comprendere, di reagire con logica, di farsi aiutare da un avvocato, da un pittore, persino da una donna. Ma niente funziona<sup>2</sup>. Josef K. è colpevole di esistere in un sistema che lo ha già giudicato.

Kafka descrive un processo che non ha bisogno di accuse, né di prove: basta l'ingranaggio stesso per legittimare la colpa. La giustizia è trasformata in un fenomeno naturale, autonomo, autoreferenziale. Non è fatta di leggi da interpretare o violazioni da dimostrare: è una macchina che si muove per inerzia, sorda a ogni appello umano. Il diritto diventa un'astrazione totalitaria e perversa<sup>3</sup>.

L'ambientazione è sempre uguale a sé stessa: soffitte, cortili oscuri, aule di tribunale nascoste tra i tetti di palazzi in rovina. La topografia del romanzo non obbedisce a regole reali, ma alla logica del sogno (o dell'incubo). È una geografia mentale, labirintica, disorientante. In questo mondo privo di riferimenti certi, Josef K. tenta di orientarsi con gli strumenti della razionalità borghese: l'efficienza, la logica, la strategia. Ma ogni sforzo si infrange contro l'assurdità del sistema.

<sup>1</sup> M. NERVI, *Il processo di Kafka: un'altra idea di letteratura*, Roma, Carocci, 2019, pp. 25-27.

<sup>2</sup> F. S. GENTILE, *Kafka, processo alla giustizia: guida alla lettura di der Prozess*, Salerno, ELCAM, 1970, pp. 18-23.

<sup>3</sup> F. PROVINCIALI, *Il processo di Franz Kafka: a ciascuno il suo*, in *Diritto penale e umano*, 09.12.2021, [https://dirittopenaleuomo.org/contributi\\_dpu/il-processo-di-franz-kafka-a-ciascuno-il-suo/](https://dirittopenaleuomo.org/contributi_dpu/il-processo-di-franz-kafka-a-ciascuno-il-suo/)



Franz Kafka: a 100 anni dalla prima edizione de *Il processo* 333

Kafka accentua questa sensazione di smarrimento attraverso uno stile preciso e impassibile, che rende più agghiacciante la narrazione. Le contraddizioni, che potrebbero essere interpretate come sintomo di un testo incompiuto, sono invece parte integrante dell'opera: non servono a confondere il lettore, ma a impedirgli di trovare appigli, certezze<sup>4</sup>. *Il Processo* non chiede di essere capito: chiede di essere vissuto, come un'esperienza esistenziale.

Il processo che Josef K. subisce non è solo giudiziario: è una parabola della condizione umana. Kafka costruisce una giustizia senza legge, ma non priva di colpa. In questo senso, l'influenza di Dostoevskij è evidente: Kafka lo considerava suo "parente di sangue". Come Raskolnikov in *Delitto e castigo*, anche K. si confronta con una colpa profonda, ma mentre Raskolnikov può spiare, Josef K. è condannato senza redenzione.

Nel celebre episodio della cattedrale, un prete racconta a K. la parabola *Davanti alla legge*, che diventa la chiave di lettura simbolica del romanzo: l'uomo che cerca la legge e non riesce mai a entrarvi, poiché la porta era "solo per lui", e ora viene chiusa per sempre. È l'emblema della giustizia negata, della verità irraggiungibile, dell'individuo escluso dalla comprensione del proprio destino<sup>5</sup>.

Il romanzo si conclude con una delle scene più crude della letteratura del XX secolo: Josef K. viene condotto in una cava e giustiziato "come un cane". Nessuna rivolta, nessuna fuga, nessuna grazia. La morte arriva silenziosa, burocratica, inevitabile. Le sue ultime parole – «La vergogna gli doveva sopravvivere» – sono una condanna esistenziale: la vergogna della colpa che non si conosce, del processo che non si comprende, della vita che non si domina<sup>6</sup>.

Kafka non scrisse questo finale come parte conclusiva di un lungo sviluppo narrativo: lo compose mentre lavorava ai capitoli centrali, dimostrando che per lui l'esito era già chiaro sin dall'inizio. Non c'è salvezza. Non c'è verità. Solo la vergogna.

*Il Processo* è un'opera in anticipo sui tempi. Anticipa il senso di disorientamento dell'uomo del Novecento, la crisi dell'individuo di fronte alle istituzioni impersonali, la perdita della fede nella ragione e nella giustizia. È un romanzo totalitario prima che il totalitarismo esistesse pienamente. In

<sup>4</sup> M. NERVI, *Il processo di Kafka: un'altra idea di letteratura*, Roma, Carocci, 2019, p. 31.

<sup>5</sup> D. ONORI, *Il processo di Kafka: una critica filosofica del diritto moderno*, in *Centro Studi Livatino*, 29.07.2024, <https://www.centrostudilivatino.it/il-processo-di-kafka-una-critica-filosofica-del-diritto-moderno/>

<sup>6</sup> F. S. GENTILE, *Kafka, processo alla giustizia: guida alla lettura di der Prozess*, Salerno; ELCAM, 1970, p. 35.



334 Riccardo Renzi

Kafka si avverte già l'ombra del lager, del gulag, del processo stalinista, del labirinto burocratico orwelliano.

Ma non è solo una critica alla società. *Il Processo* è anche e soprattutto una meditazione sulla condizione umana, sull'impossibilità di accedere alla verità, sulla solitudine dell'individuo moderno. È una preghiera senza Dio, un dialogo con un'autorità muta. Non a caso, il cognome del protagonista non viene mai detto per esteso: Josef "K." è chiunque. È l'uomo moderno, in tutte le sue contraddizioni.

L'influenza di *Il Processo* è immensa. Il romanzo ha ispirato scrittori, filosofi, registi, psicoanalisti. L'adattamento cinematografico di Orson Welles del 1962 (con Anthony Perkins nel ruolo di K.) ne ha colto con potenza l'aspetto allucinato e labirintico. Ma forse nessuna versione potrà mai restituire pienamente il senso del testo, che non è solo narrativo, ma filosofico, simbolico, esistenziale<sup>7</sup>.

Nel 1999, *Le Monde* lo ha inserito al terzo posto tra i migliori libri del XX secolo, riconoscendone il ruolo fondamentale nella letteratura moderna. Eppure, *Il Processo* resta anche un'opera irrisolta, disturbante, che rifiuta una chiusura, una morale, una soluzione.

Kafka non racconta la storia di un uomo, ma di tutti gli uomini. *Il Processo* è la rappresentazione spietata dell'alienazione, della solitudine, dell'incomprensibilità del reale. È il sogno – o l'incubo – dell'uomo moderno, privo di punti di riferimento, abbandonato a un universo che non gli spiega le regole del gioco.

In un tempo in cui le istituzioni sembrano sempre più lontane dalla vita quotidiana, in cui la giustizia è spesso opaca, e la colpa viene percepita più come sensazione che come fatto, Kafka continua a parlarci con forza.

Josef K. non è solo un personaggio: è uno specchio. Ed è difficile non riconoscersi.

Kafka, però, non fu solo *Il processo*, ma uno dei più grandi rivoluzionari della narrativa europea.

Ma dove risiede l'innovazione in Kafka? Ma è possibile fare un uso foucaultiano, strettamente letterario di Kafka? Per troppi anni l'opera di questo autore è stata letta solo in chiave filosofico-politica, è ora di restituire l'opera kafkiana a Kafka. Ora sarà solo la sua scrittura intricata, complessa e che spesso genera vertigine a farci da filo conduttore. Centrale in Kafka è il non-rapporto uomo animale, consistente nella loro problematica

<sup>7</sup> M. NERVI, *Il processo di Kafka: un'altra idea di letteratura*, Roma, Carocci, 2019, p. 42.



Franz Kafka: a 100 anni dalla prima edizione de *Il processo* 335

separazione<sup>8</sup>. In questa sede Kafka si pone agli antipodi della filosofia rousseauiana<sup>9</sup>. Per lo scrittore praghese, uomo e animale sono molto più vicini di quello che possa sembrare<sup>10</sup>. Quello attuato da Kafka è un cambio della prospettiva, per vedere differentemente la realtà umana. Tale mutazione di prospettiva è possibile solo se l'uomo diviene altro da sé e appunto si trasforma in ciò che in natura c'è di più simile ad esso: l'animale. Se, come afferma Nietzsche, per comprendere la realtà bisogna mutare la propria prospettiva, non bisogna porre troppa attenzione sulla mutazione psico-corporea e corporale dell'individuo, ma allo spazio e alla fisica dello spazio stesso. Lo spazio e la mutata visione che lo riguarda fungono da filo conduttore della narrazione stessa<sup>11</sup>. Lo spazio narrativo è specchio dello spazio letterario nel quale si muove lo scrittore proprio come un animale, che ormai ha mutato le sue prospettive narrative<sup>12</sup>. Lo sperimento letterario kafkiano forte si accese a partire dagli anni successivi al 1914. La sperimentazione letteraria, nello scrittore praghese è intesa sempre come processo di deformazione o rarefazione del mondo, così come è conosciuto e concepito. Tutto ciò si riflette pienamente nell'espansione o nella riduzione dello spazio psicofisico dei personaggi. A tal proposito si pensi al racconto *Una relazione per un'accademia*<sup>13</sup>, ove i protagonisti sono degli animali che subiscono una mutazione in quasi-uomini. La particolarità di tale racconto, come altri dei medesimi anni<sup>14</sup>, è che il processo metamorfico non viene mai descritto, ma rimane nell'ombra ed è taciuto. Dunque, la *metamorfosi*, in questo primo approccio narrativo rimane enigmaticamente oscura. La vertigine qui è data dal fatto che non esistono più confini tra uomo e animale<sup>15</sup>. Tutto però muta nel finale, poiché come sottolineato da

<sup>8</sup> T. W. ADORNO, *Note per la letteratura*, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 2012, pp. 124-128.

<sup>9</sup> Per Aristotele e Rousseau l'uomo è un animale sociale. Anche se Rousseau riconosce che la solitudine permette all'uomo di aprirsi a sé stesso: «Queste ore di solitudine e di meditazione sono le uniche della giornata in cui sono davvero me stesso e con me stesso...» in J. J. ROUSSEAU, *Le passeggiate del sognatore solitario*, traduzione di B. Sebaste, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 37.

<sup>10</sup> La critica ha letto tale rapporto sempre in maniera differente, ad esempio secondo Canetti, il motivo dell'animale nella produzione letteraria kafkiana ammicca al farsi piccolo dell'uomo/scrittore di fronte al potere incontrovertibile e alle umiliazioni, mentre il "divenire o essere minore" dell'animale di fronte alla legge umana costituisce il perno della letteratura guattariana di Kafka. Si veda: E. CANETTI, *L'altro processo: le lettere di Kafka a Felice*, traduzione di Alice Ceresa, Milano, Mondadori, 1980, p. 22.

<sup>11</sup> A. CASTELLI, *Lo sguardo di Kafka: dispositivi di visione e immagine nello spazio della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 112-113.

<sup>12</sup> Secondo Blanchot, colui che ha scelto di essere un letterato è condannato ad appartenere al regno animale dello spirito, hegelianamente detto. La letteratura, a dispetto della poesia, costituisce un rischio mortale. Si veda: M. BLANCHOT, *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 47.

<sup>13</sup> F. KAFKA, *Una relazione per un'accademia*, introduzione di Micaela Latini, traduzione di Ginevra Quadrio Curzio, Milano, La vita felice, 2022.

<sup>14</sup> In tale sede si pensi anche al racconto *La tana*, dove i protagonisti sono ridotti a mere astrazioni.

<sup>15</sup> W. BENJAMIN, *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 33: «si possono legge-

336 *Riccardo Renzi*

Agamben, tutte le storie di Kafka contengono un possibile rovesciamento che vada a riabilitare il tutto<sup>16</sup>. Ciò impedisce inequivocabilmente una interpretazione univoca, andando ad indicare una via di fuga.

Parlando di *metamorfosi* e dell'ottica della *metamorfosi*, non possiamo non ricordare quella di Carlo, protagonista di *Petrolio* di Pasolini. Carlo una sera subisce una transizione da uomo a donna, ma qui l'autore sposta tutta l'attenzione non sulla nuova prospettiva con cui il protagonista osserva il mondo, ma su quella con sé stesso mutato di sesso. Tutta l'attenzione è spostata sul corpo e non sullo spazio come in Kafka:

Così Carlo osservava, ai suoi piedi, il proprio corpo supino: ecco il suo viso pallido, quasi bianco o giallastro di adenoideo, la fronte di persona intelligente e ostinata sotto i capelli lisci e incolori, che, nella sgradevole circostanza, si erano un po' scomposti, in modo ridicolo, ecco gli occhi tondi e cerchiati, che, non protetti dagli occhiali (che nella caduta si erano sfilati dal naso, e giacevano lì accanto, con le loro sottili stanghette di metallo) parevano denudati e troppo espressivi; la pelle tirata del viso lungo e liscio<sup>17</sup>.

In Kafka, il fenomeno delle metamorfosi evolve, si rinnova e muta l'accezione. In questo, però, egli è erede di una lunga tradizione che è bene esaminare. Questo fenomeno, sin dall'alba dei tempi, ha sempre attratto profondamente l'uomo. Il termine derivante dalla parola greca μεταμόρφωσις composta da μετα- «meta-» e μορφή «forma», sta a significare proprio mutare la forma, trasformarsi. Tale termine è profondamente legato sia al folklore che alla storia della letteratura. L'opera più famosa legata a tale termine sono proprio le *Metamorfosi* di Lucio Apuleio<sup>18</sup>, in XI libri.

re per un buon tratto le storie di animali di Kafka senza avvertire che non si tratta di uomini».

<sup>16</sup> G. AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 65.

<sup>17</sup> P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2012, p. 12.

<sup>18</sup> Lucio Apuleio Madaurense (in latino: Lucius Apuleius Madaurensis oppure Lucius Appuleius Madaurensis; Madaura, 125 circa-Cartagine, post 170), meglio conosciuto semplicemente come Apuleio, è stato uno scrittore, filosofo e retore romano. Autore poliedrico, compose molte opere di vario argomento delle quali ci sono pervenute: l'*Apologia* (Difesa) o la *Pro se de magia liber* (Libro sulla magia a favore di se stesso), prima opera retorica, è l'orazione tenuta per disculparsi dall'accusa di magia nel processo di Sabrata; i *Florida*, seconda opera retorica, sono una raccolta di ventitré brani oratori sui temi più disparati; le *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri XI*), note anche come *L'asino d'oro* (*Asinus aureus*), un romanzo che racconta le ridicole avventure di un certo Lucio, che sperimenta con la magia e viene accidentalmente trasformato in un asino; e tre trattati filosofici: il *De deo Socratis* (Il demone di Socrate), un trattatello di demonologia, in cui si distinguono più classi di dèmoni, spiriti che per natura stanno in mezzo tra gli dèi e gli uomini; il *De mundo* (L'universo), rifacimento piuttosto che una traduzione di uno scritto omonimo attribuito falsamente ad Aristotele; e il *De Platone et eius dogmate* (Platone e la sua dottrina), un'introduzione esegetica alla filosofia di Platone. Ad Apuleio viene attribuito un prenome, Lucius, ma molto probabilmente questi gli è stato affibbiato per il fatto che l'autore viene identificato con il protagonista del suo romanzo, Lucio appunto. L'appellativo di Madaurense, invece, deriva dalla sua città natale, Madaura (attuale Mdauruch, in Algeria). Su Apuleio si veda: G. F. GIANOTTI, *Rileggendo Petronio e Apuleio*, Canterano, Aracne, 2020.



Franz Kafka: a 100 anni dalla prima edizione de *Il processo* 337

L'opera, assieme al *Satyricon* di Petronio e *Storia di Apollonio re di Tiro* di autore ignoto, costituisce uno dei soli tre romanzi dell'antichità<sup>19</sup>. Apuleio, nato attorno al 125 a Madaura in Nord Africa, visse il periodo d'oro della seconda sofistica, quando per ottenere la fama servivano cultura letteraria e abilità oratoria. Da una parte, l'attività letteraria e retorica di Apuleio si inquadra così bene nel panorama della sofistica greca a lui contemporanea che si è di recente adottata per lui la definizione di "sofista latino"; dall'altra, vi sono anche notevoli ed evidenti legami con la cultura letteraria latina. Egli veniva dalla stessa élite culturale della quale facevano parte Frontone e Aulo Gellio, inoltre era nutrito di culti misterici e folklore popolare<sup>20</sup>. L'opera di Apuleio ebbe un'enorme fortuna già a partire dall'antichità e Sant'Agostino così la ricorda in *La città di Dio*, 18, 8, 1: «Anche Apuleio, nei libri che intitolò *L'asino d'oro*, rivelò o immaginò che a sé stesso fosse accaduto, per aver assunto un veleno, di diventare un asino pur restando in lui l'animo umano». Dal Santo cristiano viene immediatamente messo in luce il *focus* dell'opera, cioè la metamorfosi del protagonista e il fatto che, pur essendo diventato un asino, il suo carattere/animo resta umano. Prendiamo ora il passo latino della metamorfosi:

*Haec identidem adseverans summa cum trepidatione inrepat cubiculum et pyxidem depromit arcula. Quam ego amplexus ac deosculatus prius utque mihi prosperis faveret volatibus deprecatus abiectis propere laciniis totis avide manus immersi et haurito plusculo uncto corporis mei membra perfricui. Iamque alternis conatibus libratis brachiis in avem similis gestiebam; nec ullae plumulae nec usquam pinnulae, sed plane pili mei crassantur in setas et cutis tenella duratur in corium et in extimis palmulis perditio numero toti digiti coguntur in singulas unguilas et de spinae meae termino grandis cauda procedit. Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus. Nec ullum miserae reformationis video solacium, nisi quod mihi iam nequeunt tenere Photidem natura crescebat<sup>21</sup>.*

<sup>19</sup> L. GRAVERINI, W. KEULEN, A. BARCHIESI, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 91-94.

<sup>20</sup> Ivi, p. 148.

<sup>21</sup> L. APULEIO, *L'Asino d'oro o Le metamorfosi*, Milano, BUR Rizzoli, 1992, p. 93: «Assicurando ciò più volte, con grande trepidazione entra piano piano nella camera da letto ed estrae il vasetto dallo scrigno. Strettolo al petto e baciato e supplicato affinché mi favorisse con voli felici, gettati a terra in fretta tutti i vestiti, immersi avidamente le mani e, preso un bel po' d'unguento, mi frizionai le membra del mio corpo. E poi mi abbandonavo a sforzi alterni, bilanciate le braccia, simile ad un uccello; né piume né penne, ma i miei peli si ispessiscono del tutto come setole e la pelle delicata si indurisce come il cuoio e alle palme estreme, perso il numero, tutte le dita si riuniscono in un'unica unghia e dalla terminazione della mia colonna vertebrale spunta una grande coda. E poi, una faccia enorme, una bocca ampia, narici spalancate e labbra pendule; allo stesso tempo le orecchie, smisuratamente cresciute, hanno il pelo dritto. E nulla della miserabile trasformazione noto come conforto, se non che l'organo genitale era cresciuto non potendo, però, più avere Fotide tra le braccia».



338 Riccardo Renzi

Come si evince dal testo, l'autore pone tutta l'attenzione nelle mutazioni fisiche del protagonista, il quale le narra in prima persona. Nessun riferimento viene fatto a come ora il protagonista vede e percepisce il mondo attorno a sé. Sicuramente quella narrata da Apuleio è una delle metamorfosi più celebri dell'antichità, ma non di sicuro la prima. Se ci rivolgessimo alla letteratura greca, non può non venirci in mente il celebre passo dell'*Odissea* nel quale i compagni di Odisseo vengono trasformati in porci dalla maga Circe:

Μιαν δε ναυν εχων Αιαιη νησω προσισχει Ὀδυσσευς. Ταυτην κατοκει Κιρκη, θυγατηρ Ἥλιου και Περσης, Αητου δε αδελφη, παντων εμπειρος ουσα φαρμακων. Διαιρει τους εταιρους και αυτος μεν κληρω μενει παρα τη νηι, Ευρυλοχος δε πορευεται μεθ εταιρων εικοσιδυο τον αριθμον προς Κιρκην. Καλουσης δε αυτης, χωρις Ευρυλοχου παντες εισερχονται. Ἡ δ' εκαστω κυκεωνα παρεχει τυρου και μελιτος και αλφιτων και οινου μεστον, και μγνυει φαρμακω. Πιοντων αυτων, εφαπτομενη ραβδω τας μοφας ηλλοιου, και τους μεν εποικει λυκους, τους δε συς, τους δε ονους, τους δε λεοντας. Ευρυλοχος ταυτα ορων Ὀδυσει απαγγελλει<sup>22</sup>.

Anche nel caso dell'*Odissea* tutta l'attenzione del lettore si va a focalizzare sulle mutazioni fisiche dei compagni di Odisseo e non sulla loro percezione del mondo circostante.

L'opera dell'antichità che racchiude più storie legate al fenomeno della metamorfosi è sicuramente l'omonima opera di Ovidio<sup>23</sup>. L'opera è stata realizzata tra il 2 e l'8 d.C. ed è strutturata in quindici libri, i quali contengono più di duecentocinquanta miti e leggende legate al fenomeno della metamorfosi. Le *Metamorfosi* di Ovidio (che, dopo *Ars amatoria* e le *Heroides*, costituiscono il testo della maturità del poeta) si presentano come un'opera raffinata e colta, che attinge ad una sterminata cultura mitologica e letteraria (in primis, *Illiade* e *Odissea*) e si ispira alla poetica alessandrina, dagli *Aitia* di Callimaco (310 ca. a.C.-240 ca. a.C.) alla poesia didascalica e mitologica, dalle *Mutazioni* di Nicandro di Colofone (II secolo a.C.) alle *Metamorfosi* di Partenio di Nicea (I secolo a.C.), ai *Catasterismi* di Eratostene di Cirene (275 ca. a.C.-195 ca. a.C.) all'*Origine degli*

<sup>22</sup> Omero, *Odissea*, a cura di Pierdomenico Baccalario, Milano, RCS MediaGroup, 2022: «Odisseo sbarca con una sola nave sull'isola Eea. (La) abitava Circe, figlia del Sole e di Perseide, sorella di Eeta, che era esperta di ogni genere di veleno. (Odisseo) divide a sorte i (suoi) compagni e lui stesso resta presso la nave, mentre Euriloco parte con un numero di ventidue compagni per andare da Circe avendoli lei chiamati, tutti entrano eccetto Euriloco. Costei offre a ciascuno un miscuglio di formaggio, di miele e d'orzo e pieno di vino, e lo rimescola con il veleno. Mentre bevevano, il loro aspetto cambiava toccandoli con una bacchetta, e alcuni li rendeva lupi, altri maiali, altri ancora asini, altri leoni. Euriloco, vedendo queste cose, le racconta ad Odisseo».

<sup>23</sup> A. PATRIOLI, D. CATALI, *Le metamorfosi di Ovidio*, Milano, L'Ippocampo, 2023.



Franz Kafka: a 100 anni dalla prima edizione de Il processo 339

*uccelli (Ornithogonia)* di Emilio Macro (I secolo a.C.)<sup>24</sup>. Il termine principale di confronto letterario è tuttavia l'*Eneide* di Virgilio: al poema della fondazione mitica della gens Iulia Ovidio contrappone la mutevolezza e l'eterno divenire della metamorfosi e della fusione di umano e divino, di Storia e mito.

Giungendo al Medioevo, c'è da dire che neanche la *Commedia* dantesca risulta essere scevra del fenomeno metamorfico. Nell'*Inferno* alcuni dannati sono visti nella perdita delle fattezze umane provocata dalla degradazione del peccato e della dannazione, e così sono metamorfosati in piante o animali. Una fra le più spettacolari metamorfosi infernali è quella dei suicidi (*Inferno*, XIII), privati dell'aspetto umano e trasformati in alberi dai rami «nodosi e 'nvolti», mentre le loro fronde «di color fosco» sono straziate dalle «brutte Arpie», esseri mostruosi dal volto di fanciulle e corpo di uccello rapace, provenienti dall'*Eneide* virgiliana, come molti dei mostri dell'*Inferno* dantesco, nei quali la mostruosità sembra nascere da una metamorfosi bloccata, in cui il passaggio da una natura all'altra è come interrotto per sempre a metà, rendendo le due nature inconciliabili eternamente compresenti. Si pensi, oltre alle Arpie, ai Centauri, al Minotauro, a Gerione<sup>25</sup>.

Giungendo invece ai primi anni Duemila, non possiamo non menzionare l'opera della Rowling, *Harry Potter*. La scrittrice britannica per la costruzione dei suoi personaggi, come da lei stessa affermato, molto è debitrice al mondo classico. Il libro che contiene il maggior numero di metamorfosi/trasformazioni è certamente il III, *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*<sup>26</sup>. Qui i personaggi ad essere sottoposti a metamorfosi sono ben quattro: Lupin che al chiarore di luna piena si trasforma in lupo mannaro; Sirius Black, che volontariamente può mutarsi in cane nero, Peter Minus, il quale dalla morte dei Potter mediante un incantesimo si è trasformato in ratto; il Molliccio, un essere mutaforma che diviene ciò che a chi gli sta più vicino fa paura. Sofferamoci ora proprio su quest'ultimo. Proviamo a lasciare la parola per un attimo allo stesso professor Lupin, dal romanzo *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* nella traduzione in italiano di Beatrice Masini, Salani Editore (il film, il mio preferito, è del 2004, per la regia di Alfonso Cuarón). L'insegnante è in piedi di fronte ai suoi

<sup>24</sup> Macro sarà citato da Quintiliano nell'*Institutio oratoria* come poeta dallo stile facile, contrapposto alla difficoltà stilistica di Lucrezio.

<sup>25</sup> R. RENZI, *Cinque saggi per l'Alighieri. La modernità di Dante a 700 anni dalla morte*, Padova, Primiceri, 2023, p. 24.

<sup>26</sup> J. K. ROWLING, *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, illustrazioni di Serena Riglietti; traduzione di Beatrice Masini, Milano, Salani Editore, 2002.



340 Riccardo Renzi

alunni, tutti raggruppati in fondo all'aula, dove si trova un vecchio armadio apparentemente abbandonato. Ma ecco che l'armadio si mette a oscillare e a sbattere contro il muro. I ragazzi si ritraggono spaventati e subito vengono rassicurati dall'insegnante che spiega che lì dentro è rinchiuso un Molliccio.

«(...) il Molliccio che sta lì al buio non ha ancora assunto una forma. Non sa ancora che cosa spaventerà la persona dall'altra parte della porta. Nessuno sa che aspetto ha un Molliccio quando è solo, ma quando lo farò uscire, diventerà immediatamente ciò di cui ciascuno di noi ha più paura. Questo significa,» disse il professor Lupin, ben deciso a ignorare il farfugliare terrorizzato di Neville, «che abbiamo un grosso vantaggio sul Molliccio prima di cominciare. Hai capito quale, Harry?».

Cercare di rispondere a una domanda con Hermione al fianco che saltellava da un piede all'altro, la mano per aria, era piuttosto spiazzante, ma Harry ci provò.

«Ehm... forse... siccome siamo in tanti, lui non sa che forma prendere?»

«Precisamente» disse il professor Lupin, e Hermione abbassò il braccio, un po' delusa. «È sempre meglio avere compagnia quando si ha a che fare con un Molliccio. Così lo si confonde. Che cosa diventerà, un cadavere senza testa o una lumaca carnivora? Una volta ho visto un Molliccio commettere l'errore di cercare di spaventare due persone contemporaneamente. Alla fine si è trasformato in mezza lumaca. Nemmeno lontanamente spaventoso»<sup>27</sup>.

Anche in questo caso, come tutti i casi di letteratura presi in esame, l'attenzione è posta sull'aspetto esteriore, meramente estetico.

Dunque, che c'entra in tutto questo Kafka e dove risiede il suo essere innovativo, anche rispetto ai posteri? La sperimentazione letteraria, nello scrittore praghese è intesa sempre come processo di deformazione o rarefazione del mondo, così come è conosciuto e concepito. Tutto ciò si riflette pienamente nell'espansione o nella riduzione dello spazio psicofisico dei personaggi. A tal proposito si pensi al racconto *Una relazione per un'accademia*<sup>28</sup>, ove i protagonisti sono degli animali che subiscono una mutazione in quasi-uomini. La particolarità di tale racconto, come altri dei medesimi anni<sup>29</sup>, è che il processo metamorfico non viene mai descritto, ma rimane nell'ombra ed è taciuto. Dunque, la *metamorfosi*, in questo primo approccio narrativo, rimane enigmaticamente oscura. La vertigine qui è data dal fatto che non esistono più confini tra uomo e animale<sup>30</sup>, e contemporanea-

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> F. KAFKA, *Una relazione per un'accademia*, introduzione di Micaela Latini, traduzione di Ginevra Quadrio Curzio, Milano, La vita felice, 2022.

<sup>29</sup> In tale sede si pensi anche al racconto *La tana*, dove i protagonisti sono ridotti a mere astrazioni.

<sup>30</sup> W. BENJAMIN, *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 33: «si possono leggere per un buon tratto le storie di animali di Kafka senza avvertire che non si tratta di uomini».



*Franz Kafka: a 100 anni dalla prima edizione de Il processo* 341

mente vengono trasferite al lettore tutte le sensazioni percettive di colui che ha mutato la propria forma. Il *focus* non si pone più sul corpo e sulla sua mutazione, ma sulla psiche e sulla sua nuova condizione prospettica di percezione della realtà. La metamorfosi costituisce una via di fuga certa per l'uomo che è costantemente schiacciato da una realtà scandita da leggi. Incomprensibile e assurda appare a Kafka la vicenda dell'uomo: questa è certo dominata da una legge, ma proprio dal fatto che all'uomo non è dato conoscerla deriva la dimensione di assurdo e tragedia nel quale esso è costantemente immerso, e l'unica via di fuga/salvezza è costituita proprio dalla metamorfosi in altro, in qualcosa che sia altro da sé. Ma andando a mutare il proprio corpo, automaticamente muta anche la prospettiva con la quale si osserva la realtà ed è proprio su tale punto che Kafka pone il suo essere innovativo. Ma dove lo scrittore praghese è andato a prendere spunto per le sue innovazioni fisico-spaziali e psicologiche? Già Wagenbach, seguendo pedissequamente gli studi di Max Brod, rileva che il giovane Franz frequenta il salotto di Berta Sohr Fanta<sup>31</sup>.

Qui tenevano incontri e conferenze le menti più vivaci dell'epoca: dal matematico Gerhard Kowalewski (1876-1950) a Philipp Frank (1884-1966), fisico e insigne rappresentante del Circolo di Vienna. Allievo del grande Ludwig Boltzmann Frank succede ad Einstein alla cattedra di Fisica teorica dell'Università Carolina di Praga, allorché quest'ultimo torna, dopo poco più di un anno, a Zurigo per assumere la docenza all'ETH a partire dall'autunno 1912<sup>32</sup>.

Pochissime sono le testimonianze che collegano Kafka a Einstein, ma naturalmente è innegabile che lo scrittore praghese sia entrato in contatto con le sue teorie nei vari salotti che frequentava, così pure con le teorie innovative sulla psicanalisi di Freud. Anche se Kafka inizialmente criticò la parte terapeutica della psicoanalisi<sup>33</sup>, da subito egli si mostrò purtuttavia

<sup>31</sup> Sul Circolo Fanta e le relazioni che Kafka vi intrattenne si veda, tra gli altri, Binder, al quale si rifà anche Stach (569, nota 16). Nella Sezione Kafka und seine Zeit solo un accenno ad Einstein in Schmitz-Emans (35); lo stesso in Engel; Auerochs (12). Stach si limita a menzionare il nome di Einstein a Praga e in casa Fanta (466-467 e 569 note). Pure Alt, che ben coglie e riassume la temperie culturale nella quale si muove lo scrittore insieme agli amici del Louvre e dei circoli praghese, sottolinea la passione di Kafka per il cinematografo con riferimento a Nietzsche limitando la presenza di Einstein al quadro culturale dell'epoca (138-140; 695 note; 216-218 e 700 note). Su Kafka e Einstein si veda, già nel 1976, Kuna; per il tema della Legge Pesic. Su Kafka, cinema e MQ si veda Scheidegger. Debbo quest'ultima segnalazione al professor Karlheinz Fingerhut che qui espressamente ringrazio; parimenti ringrazio il dottor Manuel Scheidegger per avermi fatto leggere il suo saggio.

<sup>32</sup> R. MALETTA, *Franz Kafka: la letteratura tra serie complementare freudiana e meccanica quantistica*, in *Enthymema*, XXII, n. 65, 2018, p. 3.

<sup>33</sup> Si veda il frammento di lettera a Milena (NSF II, 341-342, databile al novembre 1920: NSF II -Apparatband, 84 ss) nonché la missiva del novembre 1920 (Briefe an Milena 292-293). Una rassegna delle differenti metodologie interpretative atte a cogliere la peculiarità della psicoanalisi nella scrittura di Kafka è Schenk (129-142, specialmente 133-134). Schenk individua l'efficacia di una lettura psicoanalisi-

342 *Riccardo Renzi*

consapevole del fatto che le analisi e gli studi di Freud erano in grado di fornire alla sua epoca un commento tanto indispensabile quanto lo fu quello di Rashi de Troyes per la trasmissione della *torah* (NSF II526-530). Dunque, l'innovazione narrativa kafkiana è spinta contemporaneamente su due fronti: da una parte quello fisico-spaziale forte delle nuove teorie di Einstein e dall'altra quello psicologico e della psicoanalisi che si basò sulle teorie freudiane.

A cento anni dalla morte dello scrittore praghese possiamo affermare con certezza che la sua scrittura fu del tutto innovativa, in grado di generare vertigine nel lettore, fu così innovativa da restare rivoluzionaria anche per i posteri.

*Riccardo Renzi*

tica non già nella classificazione dei complessi e dei sintomi dei personaggi e/o delle situazioni bensì nelle procedure inerenti all'atto di scrittura. Su Kafka e i suoi rapporti con psicologia e psicoanalisi si veda Dutlinger (in particolare 216-224 e passim).