

## I disegni di Kafka. Somatizzazioni e caricature del giudizio

Tiziana Migliore

**Abstract.** Franz Kafka's drawings, published in a catalogue raisonné only in 2021, show a recurring element, that is the representation of human silhouettes in motion. This article explores the theme of the relationship between writing and picturing in Kafka and investigates these figures, as they appear in his universe of discourse and for the force of generalisation they have. Kafka's silhouettes, subjected to gravity, to the others' judgement, to self-esteem, to the conflicts between duty and will, provides, through a semiotic analysis, a better understanding of the individual and social problem of posture.

La recente pubblicazione dell'opera grafica di Franz Kafka, circa 150 disegni di proprietà della Biblioteca Nazionale di Israele a Gerusalemme dalla fine del 2019<sup>1</sup>, mette nelle condizioni di indagare, da un lato, il rapporto tra scrittura e figura in Kafka, dall'altro un tema che attraversa la sua produzione e che i disegni fanno emergere chiaramente: la rappresentazione delle posizioni del corpo nello spazio, con le trasformazioni semantiche che il procedere fisico comporta. Qui, con 'posizioni del corpo', non intendiamo l'occupazione umana di luoghi. Sempre i discorsi recano traccia di un'eternità nella quale ci si situa. Stiamo invece parlando degli adattamenti della persona all'ambiente, enunciati in questa poetica secondo timie, forie, passioni e credenze soggettive, ma che hanno forza di generalizzazione. Kafka permette di comprendere meglio, in semiotica e non solo, il problema individuale e sociale della postura, *continuum* morfodinamico, fra norme e usi, di stati psicosomatici, percettivi, di azione e simbolizzazione.

### 1. I disegni di Kafka

La storia dei disegni di Kafka è una storia di "tradimento". Le ultime volontà, espresse all'amico Max Brod, erano che "l'intero lascito (ossia tutto ciò che si trova nella biblioteca, nel guardaroba, nello scrittoio, a casa e in ufficio, o in qualsiasi altro luogo ti venga in mente), che siano i diari, i manoscritti, le lettere", andasse bruciato<sup>2</sup>. Brod, però, aveva già recuperato molti 'scarabocchi' dal cestino della carta straccia e conservato il più possibile. Ma ha commesso l'errore di donare in eredità questa preziosa collezione alla sua assistente, Ester Hoffe, che ne ha disposto fino al 2007, anno in cui è morta, come di un bene privato. La donna, dopo la morte di Brod, ha cominciato a vendere quote del lascito Kafka e ha custodito gelosamente i disegni, che perciò, durante il Novecento, sono rimasti sconosciuti. Al di là dello scarso apprezzamento, se non dell' "ostilità", che Kafka nutriva nei loro confronti, anche maggiore che verso le proprie opere letterarie (Kilcher in Kilcher, a cura di, 2021, p. 13), tali creazioni aprono spiragli. Gli studi in legge e l'interesse per le arti e la letteratura sono infatti concomitanti in Kafka, che, mentre frequenta la facoltà di giurisprudenza, prende lezioni di disegno, segue corsi universitari di storia dell'arte ed entra in contatto con circoli artistici della sua città. La maggior parte dei disegni è degli anni 1901-1907 e non si accompagna a testi verbali. Accanto a un quaderno specifico, troviamo supporti di

<sup>1</sup> Il volume *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, catalogo ragionato dei disegni di Kafka, è la fonte principale di questo articolo. Cfr. Kilcher (2021, a cura di). Altre riflessioni prendono spunto da Quadrio Curzio (2021), un'edizione italiana parziale dei disegni uscita lo stesso anno del catalogo tedesco.

<sup>2</sup> Lettera-testamento di Franz Kafka a Max Brod, 1921, s.d., in Kilcher (2021, a cura di pp. 13-14).

carta – fogli sciolti, ritagli di giornale, biglietti stampati o vergati a mano – sui quali Kafka traccia figure a matita o a china. Un secondo gruppo, più ristretto, è connesso a lettere, diari e taccuini riempiti fra il 1909 e il 1924. Il terzo gruppo riguarda ghirigori, cancellature e schizzi generati in fase di scrittura.

### 1.1. “Ho avuto una visione grafica”

Andreas Kilcher, che ha curato il catalogo dei disegni, evidenzia la tensione fra scrivere e disegnare. Ma, per dare massimo risalto all’opera grafica, sposa l’opinione comune che la scrittura di Kafka “urta contro un limite”. E ripropone la separazione fra il dire della scrittura e il mostrare del disegno, rovesciando il rapporto gerarchico: “il disegno non illustra la scrittura e non le è subordinato, anzi ne compensa i fallimenti, finendo con l’assumere una posizione preminente” (*ivi*, pp. 265-267). La questione, più complessa, si sbrogliava pensando che la *figuratività* è una componente della *semantica discorsiva* comune a tutti i sistemi di significazione e traducibile in sintassi di vario tipo, verbali, visive, musicali... (Greimas, Courtés 1979, voce “Figuratività”). Esplicitamente, in questo autore, disegno e scrittura sono sistemi con forme espressive e del contenuto che derivano da “visioni grafiche”, cioè da un livello di figuratività profonda, da come si immaginano le cose:

Prima di addormentarmi ieri ho avuto la *visione grafica* di un gruppo di persone, [...] la cui *tecnica grafica* mi è apparsa completamente nuova e, una volta concepita, di *facile realizzazione*. Attorno a un tavolo era raccolta una compagnia, il terreno si estendeva un poco oltre la cerchia delle persone, ma fra tutte queste, per il momento, *mettevo potentemente a fuoco* solo un giovane uomo con un vestito di foggia antiquata. Teneva appoggiato al tavolo il braccio sinistro, la mano gli pendeva sciolta davanti al volto, levato con espressione giocosa a guardare qualcun altro che si chinava su di lui preoccupato o interrogativo. Il suo corpo, in particolare la gamba destra, era allungato in una posa disinvolatamente giovanile, quasi era più sdraiato che seduto. Le due coppie di linee distinte che delimitavano le gambe si incrociavano e si univano senza sforzo ai contorni del corpo. Stupito di fronte a *questo bel disegno*, che *in testa* mi provocava una tensione a mio modo di vedere identica a quella, costante, con cui, nel momento in cui avessi voluto, avrei potuto *condurre la matita nella mia mano*, mi forzai di uscire dal dormiveglia, per poter meglio approfondire la *riflessione* sul *disegno* (corsivo ns.)<sup>3</sup>.

Nei tentativi di esteriorizzazione del senso, anziché di interiorizzazione e memorizzazione, le visioni possono proporsi in forma scritta e/o disegnata. Il senso è un andirivieni di modi di esistenza interni ed esterni: virtuali e potenziali nelle immagini che sorgono dagli immaginari e scatenano l’immaginazione, attuali e realizzati nei testi e nelle opere che enunciano ed espongono queste immagini (Migliore 2018). Lo scrittore praghese, consapevole della continuità e della differenza fra mentale e materiale, riporta la sua visione a parole, ma con le parole informa del desiderio di renderla meglio disegnandola. Proviamo a chiarire gli usi e i legami epistemici della feconda immaginativa di Kafka con la scrittura e il disegno.

### 1.2. Il cooperare di scrittura e disegno

A dispetto della tesi di una gerarchia fra le due arti e di un potere raffigurativo superiore del disegno sulla scrittura (Kilcher, *op. cit.*, pp. 265-267), i romanzi e i racconti di Kafka presentano *ekphrasis* di quadri inventati aventi valore metaforico, allegorico o parabolico (Benjamin 1934-37). Nel *Processo* (1925), ad esempio, i paesaggi di brughiera del pittore Titorelli venduti a K manifestano verbalmente la figura semantica della /nebbia della giustizia/, che permea il romanzo. La fiducia nell’efficacia della letteratura è confermata anche dall’altolà alla copertina della *Metamorfosi* (1915) con un’illustrazione del protagonista del racconto: “lasciar fuori l’insetto. Non lo si può disegnare”<sup>4</sup>. Gregor Samsa, trasformato in scarafaggio, è frutto di un faticoso lavoro di creazione di una prosa adatta a restituire, in modo mobile

<sup>3</sup> F. Kafka, *Diari*, 16 e 17 dicembre 1911, in Quadrio Curzio, *op. cit.*, p. 75.

<sup>4</sup> Lettera di Kafka a Kurt Wolff, editore della *Metamorfosi*, 25 ottobre 1915. Cfr. Kilcher (*op. cit.*, p. 274).

e preciso, tale figura ibrida umano-animale. Trasporre il romanzo in un disegno illustrativo dello scarafaggio ne sminuirebbe il divenire.

L'esercizio di traduzione intersemiotica non è felice sempre e in assoluto. Proprio perché il pensiero strutturalista non è un relativismo per cui *anything goes*, ma l'essere *relazionalisti*, cioè il vedere la realtà attraverso le relazioni che la costituiscono, alcune possibilità arricchiscono il senso e lo rinfrescano, altre lo impoveriscono o risultano inopportune. Non significa affermare, con un punto di vista uguale e contrario a Kilcher, che il disegno sia inferiore alla scrittura e che le sintassi visive non traducano vantaggiosamente le sintassi verbali; bisogna però considerare localmente che cosa si mette in relazione e traduce. Il nesso, in questo frangente, è tra il testo letterario e il suo paratesto principale, la copertina del libro: due grandezze *non proporzionali* sia per dimensioni, sia per differenze di genere. Kafka stesso, temendo l'effetto controproducente di un singolo disegno dello scarafaggio, suggerisce alternative: "scene quali i genitori e il procuratore davanti alla porta chiusa, o ancor meglio i genitori e la sorella nella stanza illuminata, con la porta aperta che dà sulla stanza attigua immersa nell'oscurità"<sup>5</sup>. Illustrazioni che, presentificando l'assenza, cooperano con il racconto: linguisticamente suscitano curiosità per la narrazione e aumentano la suspense; metalinguisticamente esaltano la capacità del visibile di impedire la vista, di far vedere l'invisibile.

Scrittura e disegno non competono in Kafka, ma si sostengono a vicenda. Così, in un altro caso, l'autore praghese racconta alla donna amata, Felice Bauer, di un sogno con lei e del loro particolare modo di passeggiare<sup>6</sup>. Lo descrive con cura, lamentandosi però di non riuscire a renderlo adeguatamente:

non camminavamo a braccetto, ma eravamo ancora più vicini di quando si va a braccetto. Ah Dio, è difficile sulla carta descrivere l'invenzione che avevo fatto per camminare non a braccetto, senza dare nell'occhio, eppure vicinissimo a te; [...] come dovrei descrivere dunque il modo in cui camminavamo in sogno! Mentre quando si va semplicemente a braccetto le braccia si toccano solo in due punti e ciascuno mantiene la sua condizione indipendente, le nostre spalle si toccavano, e le braccia erano appoggiate l'uno contro l'altro per tutta la lunghezza.

Insoddisfatto, ricorre alla matita (Fig. 1):

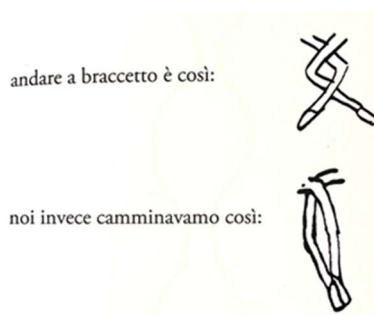


Fig. 1 – Disegno di Franz Kafka, lettera a Felice, 11-12 febbraio 1913.

L'enunciazione visiva che ne risulta, accompagnata da due frasi, non è una mera sintesi. Esibisce il tipo di contatto binariamente, semisimbolicamente, marcandone la valenza euforica in contrasto con il modo in cui questo camminare non è. Andare a braccetto è un doppio incrocio – per parafrasare Kafka (*ibid.*) – ma poi le mani restano separate; camminare come nel sogno è viceversa procedere fianco a fianco aderendo all'altro/a con le spalle e le mani. La prima figura, canonica, normata dalla prassi sociale, è non disgiunta, ma fredda; la seconda, spontanea, nata sul momento, ha un'articolazione congiunta, più intima e affettiva. Un'incisione del quadro *L'aratore* di Hans Thoma (Fig. 2), unico oggetto d'arredo dell'ufficio di Kafka oltre al calco in gesso di un piccolo bassorilievo antico con una menade danzante, condensa alla perfezione il sincretismo fra disegno e scrittura tipico di questa poetica.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lettera a Felice, 11-12 febbraio 1913, in Quadrio Curzio (2021, p. 93).



Fig. 2 – Hans Thoma, *L'aratore*, 1897, incisione.

Il contadino intento ad arare un campo con ampi solchi ricorda il celebre indovinello veronese medievale allegoria della scrittura – *Se pareba boves / Alba pratalia araba / Et albo versorio teneba / Et negro semen seminaba* – che esalta la traccia come un atto sensibilmente verbovisivo. Sta curvo e di schiena, in asse con il punto di vista del destinatario, su un terreno sterminato. Scrivere e disegnare interessano il medesimo supporto, la carta, e la medesima scena predicativa, su strade che poi divergono. Del resto la scrittura funziona sempre in Kafka “trascrivendo in concatenamenti e smontando i concatenamenti stessi” (Deleuze, Guattari 1975, p. 224). Va in una direzione per poi deterritorializzarsi e prendere linea di fuga (*ivi*, p. 225). Sondato il rapporto fra i due linguaggi, vorremmo ora sviluppare un’ipotesi sui disegni, esplorando un’isotopia che ci permetta di apprezzarne il valore.

## 2. Sui passi di Kafka

Protagonisti dei disegni di Kafka sono gli *arti* somatici, gambe e braccia di corpi letteralmente *discorsivi*, cioè in movimento. Il *leit motif* del *procedere*, finora incontrato come traccia verbovisiva o concatenamento di segmenti verbali, caratterizza a sorpresa anche i lavori a china e a matita, che mettono in figura i passi, le andature e le pose del corpo. L’esempio di poc’anzi, con le due figure del camminare insieme, fissa questa costante, espressa, nella maggior parte dei casi, in divenire: sagome di uomini rimpiccioliti sospesi nel vuoto ma mostrati *in actu*, in corso d’azione. È una “processualità del discorrere” (Pezzini 1996) già peculiare della letteratura di Kafka e che il visibile pensa con le sue strategie, attraverso gesti che trasformano i discorsi in corpi a loro volta marcati da gestualità, da modi di tenersi al mondo.

### 2.1. La sagoma: diagrammi e fermi immagine

Nel Quaderno del 1901-1907 una singola pagina può contenere un’unica figura o diverse, a mo’ di casistica, non in sequenza temporale. Si tratta di sagome, forme umane dai contorni schematici, numerosissime in questo autore. Chiare e vuote, di profilo, creano lo spazio, con piani alti e bassi, e sono orientate da destra verso sinistra, in direzione contraria al senso della scrittura occidentale. In uno dei fogli un grande autoritratto ne circonda alcune (Fig. 3). I piedi non sono paralleli, ma alcune figure stendono avanti la gamba, altre stirano il braccio, altre ancora alzano il ginocchio per salire o si sporgono

con la schiena. La linea è sottile e il bordo a volte non è chiuso, come se la mano avesse tracciato rapidamente le *silhouette*, che però, nel complesso, risultano definite. Spiccano le curve, in grado di conferire un carattere nervoso ai corpi, e in certi punti il tratto è annerito, creando zone d'ombra ed esigui volumi.



Fig. 3 – Franz Kafka, Quaderno dei disegni, 1901-07.

Un secondo gruppo di sagome, presenti nella sezione centrale del Quaderno, contrasta con quelle descritte finora. Sono tutte molto piccole, scure ed eseguite a china su cartoncini beige incollati al centro delle pagine. Pur essendo dello stesso periodo e non posteriori, queste figure, nere su fondo bianco, precisano il tema della posa, un gesto ogni cartoncino (Figg. 4-5).



Figg. 4-5 – Franz Kafka, Quaderno dei disegni, 1901-07.

Ai sintagmi della prima serie, fogli nei quali si trovano varie *silhouette* riunite insieme con differenze e ripetizioni (e...e), subentrano qui paradigmi di posture, opzioni, comunque singole, dell'atteggiarsi somatico (o...o). Ipoteticamente potremmo ricondurle a un medesimo personaggio, colto in diverse

posizioni. Il volto, astratto, è a volte frontale. Quando è in piedi, incrocia le gambe accanto a una lavagna o cammina sinuoso con il bastone (Fig. 4), porta i gomiti al petto o va in affondo con la spada oppure si copre la faccia con le mani. In piedi è anche la variante più nota, perché usata per illustrare le edizioni italiane del *Processo* (1925): sta di spalle, le mani unite dietro la schiena, a ridosso di una transenna tipica dei tribunali (Fig. 7)<sup>7</sup>. Il corpo seduto si presenta invece sdraiato con il busto su un banco o mentre poggia la mano destra su un tavolo e porta la sinistra a una guancia, rannicchiato a terra con il capo, la schiena e un ginocchio flessi (Fig. 5) oppure curvo su una sedia, il braccio sinistro sulla spalliera, il destro con il gomito sulla gamba a reggersi la testa (Fig. 6). Due pose del *Quaderno* disegnate non a china, ma a matita, formano una coppia perché uguali e contrarie: la prima si orienta e si muove verso l'alto, la seconda piega il corpo verso il basso.



Figg. 6-7 – Franz Kafka, *Quaderno dei disegni*, 1901-07.

È possibile assegnare i lavori di entrambi i gruppi al genere dell'esperimento *ad hoc*<sup>8</sup>. Kafka infatti disegna non per esercitarsi, con schizzi o bozzetti, in vista di opere da esporre ma, come dimostra la quantità di versioni della sagoma, per riflettere sul portamento del corpo. Le *silhouette* chiare possono essere considerate diagrammi, rappresentazioni iconiche di forze nella mobilità spaziale. In termini di semiotica del gesto (Kristeva 1968; Greimas 1993; De Luca 2021a, 2021b), il disegno qui è un *tracciato* rapido e leggero di configurazioni che indicano una traiettoria, un percorso in estensione. Rende rilevante il “discorso” come divenire, “camminare di un corpo eretto e camminante” (Dorra 2013, p. 31), più che come ciò che si diviene o non si è più. E i movimenti fisici, vettoriali e anaforici, costituiscono le sagome in sé e l'intero campo delle pagine, di cui scandiscono anche il ritmo. A livello di aspettualizzazione attoriale, se il tratto enunciazionale svelto dà l'impressione di un carattere transitorio, fugace di questi personaggi, le posture evidenziano però l'associazione fra le loro esteriorizzazioni realizzate e lo spettro di reazioni virtuali o potenziali del mondo su di esse. Nella serie delle sagome scure, invece, il disegno vale come *marcatore* di qualità volumetriche (superficie, spessore, volume, peso)

<sup>7</sup> Più di una di queste versioni è stata concessa per le copertine delle edizioni originali o in lingua straniera di scritti di Kafka.

<sup>8</sup> Nello studio dedicato all'opera di Joan Miró e alla teoria del linguaggio dei miroglifici, è stato possibile distinguere più tipi di disegno, con funzioni progettuali, legate all'elaborazione dei quadri, o con valore autonomo: abbozzo, schizzo, studio topologico, esperimento *ad hoc*, paradigma di segni, test locale, maquette definitiva. Questa classificazione è generalizzabile e applicabile ad altre poetiche. Cfr. Migliore (2011).

e lavora in intensità. Le sagome scure sono fermi immagine di movenze. “Fotogrammi” tratti dalla quotidianità, istantanee, consentono di ragionare sul senso e sulle ripercussioni delle pose.

## 2.2. La marchiatura del giudizio

Ben vestite, le sagome di Kafka sembrano percorrere spazi pubblici senza interagire. Il richiamo è alle *silhouette* di Alberto Giacometti, altrettanto filiformi e decise nel *dover volere* e nel *diritto* di avanzare. Tullio Pericoli, in una recente versione illustrata e commentata del *Digiunatore* (1922) di Kafka, convoca appunto Giacometti, scultore “di ‘digiunatori’, figure compresse dal peso dell’aria che le avvolge e che, allo stesso tempo, risucchiano verso il proprio interno la materia di cui sono fatte” (Pericoli 2022, p. 86)<sup>9</sup>. Con quale differenza? Potremmo dire che lo scultore italiano assesta lo schema culturale dell’*homme qui marche*: il passo del camminante non varia. In Kafka, al contrario, I] la figura umana presenta più figure gestuali della marcia, con stati d’animo omologabili; II] è sempre rimpicciolita, ma di una piccolezza che, come nella metamorfosi di Samsa “non corrisponde a una semplificazione” (Canetti 2019, pp. 26-27). III] E il procedere, i procedimenti, si trasformano in giudizi, riflessivi e transitivi.

I gesti sono “segni di una morale”. Un destinante trascendente, fonte della dicotomia tra bene e male, sta nel discorso come un *a priori*, come griglia di lettura a statuto connotativo che prevede tre soggetti cognitivi: uno persuasivo, uno interpretativo e un terzo che garantisce la griglia culturale di riferimento (Greimas 1993, pp. 59-61). In tutti i disegni kafkiani, infatti, mancano interazioni a livello enunciativo ma, confusi fra le sagome, stanno osservatori e informatori enunciazionali. Alcuni si riconoscono dietro a *silhouette* che, nel camminare, compiono virate con le braccia; uno, da un parapetto, vigila su un personaggio pronto a scagliare qualcosa; un altro ancora, con bastone e cappello, sta in groppa a un uomo enorme e ci interpella. L’unica figura femminile presente, con il capo inclinato a destra e le mani giunte, sembra cercare consolazione e compassione nel nostro sguardo (Fig. 8).



Fig. 8 – Franz Kafka, Quaderno dei disegni, 1901-07.

La somatizzazione del giudizio si avverte nelle sagome bianche, in successione come a pedinarsi o quando poste su piani diversi, superiore e inferiore, e soprattutto nelle sagome nere. Nuovamente a livello semisimbolico il bianco si oppone al nero, come la leggerezza della postura alla sua pesantezza.

<sup>9</sup> Ringraziamo Gianfranco Marrone per averci suggerito il racconto intersemiotico, verbale e visivo, di Pericoli. Altri spunti preziosi per la stesura di questo articolo arrivano da Denis Bertrand, Valeria De Luca, Paola Del Zoppo, Micaela Latini, Susanna Mati, Luca Renzi.

Le sagome chiare, pur sotto osservazione, non appaiono gravate dal giudizio quanto quelle scure, isolate e di fronte a noi. Grazie ai disegni, traspare il senso del discorso kafkiano come condizione dell'essere in scena e scrutati. Pericoli li ridipinge (Fig. 9) collegandoli al racconto del *Digiunatore* (1922) e dando rilievo ai “sorveglianti permanenti”: “nulla era più gravoso all'artista che questi guardiani; lo rendevano ipocondriaco [...], il capo gli pendeva sul petto come se fosse rotolato fin lì e fosse rimasto lì sospeso per miracolo, il corpo era come svuotato; le gambe si stringevano l'una all'altra nelle ginocchia per un istinto di conservazione” (Pericoli, *op. cit.*, p. 20; pp. 38-40). L'abitudine all'attenzione del pubblico su di sé è “una sentenza definitiva” (*ivi*, p. 66).

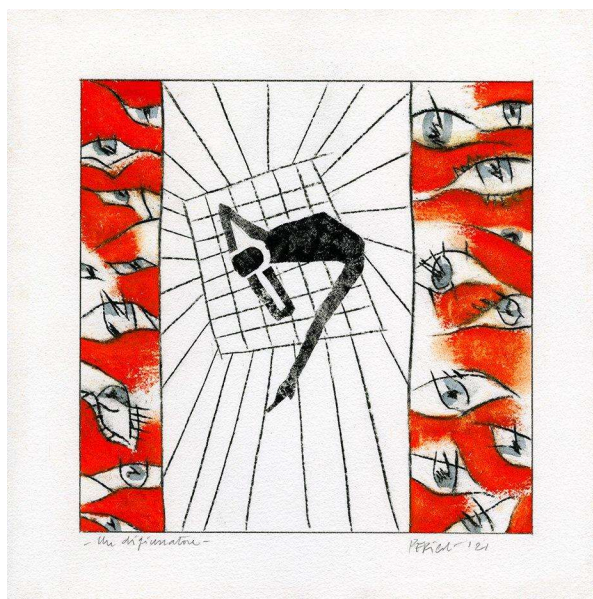


Fig. 9 – Tullio Pericoli, *Un digiunatore*, carboncino e acquerello su carta, 30x30 cm.

### 3. Posture in cerca d'autore

L'isotopia della postura è un grimaldello semiotico per rileggere l'intero Kafka. Si è detto dell'ideologia soggiacente ai romanzi e alla grafica per cui il processo, il discorrere, il gesto come evento valgono più dell'esito (Pezzini, *op. cit.*; Benjamin 1934-37, p. 136; Marrone 2024b, p. 82). In quest'ottica va inquadrato il tema ricorrente, se non ossessivo, del portamento del corpo. “La politica di Kafka, una macchina di contenuti ed espressioni formalizzati a gradi diversi” (Deleuze e Guattari, *op. cit.*, p. 15), non esisterebbe, a nostro avviso, senza uno specifico dispositivo che di volta in volta la svela: il corpo umano in quanto bersaglio, ricettacolo e riverbero.

#### 3.1. I due poli volo/caduta

Lettere, diari e racconti di Kafka abbondano di annotazioni su condotte somatiche ideali e reali. Quattro casi sono emblematici di modelli di postura che lo scrittore praghese vorrebbe emulare: l'“indiano, subito pronto e sul cavallo in corsa, torto nell'aria [...], sopra il terreno tremante [...], la terra innanzi a sé come una brughiera falciata, ormai senza il collo e la testa del cavallo!” (Kafka 1909-10, p. 132); il *Gladiatore Borghese*, “là dove il piede poggia a terra, l'altra gamba distesa in tutta la sua lunghezza attrae lo sguardo stupefatto, che vola sicuro, al di sopra dell'inarrestabile schiena, fino al braccio e all'arma protesi in alto”<sup>10</sup>; gli “sciatori, con il loro serio e fluido passeggiare sulla strada principale, lo scivolare

<sup>10</sup> F. Kafka, settembre 1911 in Kafka (1990, pp. 1007-1008). Il disegno di Kafka della sagoma con la spada trae esplicitamente spunto da questa celebre scultura greca del I secolo a.C., conosciuta durante una visita al Louvre.



giù dall'alto, la marcia in salita dal basso [...]. Per loro non c'erano discese, avvallamenti, scarpate, scorrevano sul paesaggio come tu scrivi sulla carta. Certo in discesa erano molto più veloci, era un vero e proprio sfrecciare, ma anche in salita era quantomeno un volo"<sup>11</sup>; e "i giocolieri giapponesi", che "si arrampicano su una scala che però non poggia a terra, ma sulle piante dei piedi sollevate di un altro, semisdraiato, e che non sta appoggiata al muro, ma sale semplicemente nell'aria. Io non lo so fare, a prescindere dal fatto che la mia scala non dispone neppure delle piante dei piedi di cui sopra" (Kafka 1909 in Kafka 1972, pp. 81-82). Una logica sistematica accomuna queste note: è l'euforia associata all'elevazione *versus* la disforia dell'assuefazione al suolo e della caduta. Particolarmente significativo è il confronto fra l'altezza degli equilibristi orientali, raggiunta grazie a un accordo fisico intersoggettivo, e la propria "scala", priva di tale supporto e dunque anche non autosufficiente.

In altri passaggi le valutazioni riguardano se stesso e ribadiscono la polarizzazione fra alto/basso e positivo/negativo. Si sa che Kafka non amava molto il proprio corpo, "troppo lungo per le sue deboli forze, non ha nemmeno quel poco di grasso per produrre un calore benefico, mantenere il fuoco interno"<sup>12</sup>. Lo riteneva un ostacolo, temeva di apparire inadeguato ed era convinto che solo su di sé "gli abiti prendessero quell'aspetto prima rigido come una tavola, poi spiegazzato e cadente"<sup>13</sup>. Perciò si rassegnava "agli abiti brutti anche nel portamento, andando in giro con la schiena curva, le braccia storte, braccia e mani impacciate [...]. Durante le passeggiate domenicali sopportavo che mia madre mi pungolasse delicatamente nella schiena e dispensasse ammonimenti e profezie, troppo astratte perché io fossi in grado di stabilire un nesso con quello che erano allora le mie preoccupazioni"<sup>14</sup>. Immedesimarsi nella struttura di un ponte non sortisce un effetto migliore, perché le regole precedono la forma delle cose e anche solo immaginare una deroga provoca la distruzione:

Ero teso e freddo, ero un ponte, stavo steso sopra un abisso, da una parte stavano conficcate le punta dei piedi, dall'altra parte le mani, mi tenevo aggrappato con le unghie e con i denti all'argilla friabile. Stenditi ponte, mettimi in posizione, trave senza ringhiere, sorreggi colui che ti viene affidato, riequilibra impercettibilmente le incertezze del tuo passo [...]. Allora mi voltai per vederlo. Il ponte si gira! Non ero ancora voltato che già precipitavo, precipitavo e già ero lacerato e infilzato dai ciottoli appuntiti che mi avevano sempre fissato così pacifici dall'acqua furiosa (Kafka 1914, pp. 3-4).

La metamorfosi in questione comporta il mutamento della carne e della pelle umana nella sostanza espressiva del viadotto, ma soprattutto il farsi carico dei suoi doveri. Anche i non umani sono gravidi di responsabilità sociali e per esempio i ponti non hanno il diritto di muoversi né di voltarsi, pena il perire crollando. Nessuno può esimersi dal portare un fardello sulla schiena. I romanzi kafkiani, "rovinosi e insieme leggiadri come la maggior parte dei suoi testi" (Marrone 2024a, p. 219), seguono questo medesimo principio.

### 3.2. A testa bassa

Nei tre K del *Processo* (1925) e del *Castello* (1926) e di *America* (1927), ogni enunciazione individuale è un procedimento già innestato nel campo sociale, una procedura virtuale infinita che implica l'apparato della legge, il protocollo politico. Chi posa il piede a terra avverte l'insicurezza di un suolo che è già governato e controllato. Così, nel *Castello*, nessuno spiega o chiede perché alcune cose stiano in alto: la gerarchia è un fatto naturale (Canetti, *op. cit.*, p. 12). I personaggi sono ridotti a entità geometriche che rendono conto dei rapporti di potere e dei confini reciproci nelle differenze sociali. La prossemica, cioè – ed è un fattore riscontrato anche nei disegni – non la stabiliscono i soggetti reciprocamente, ma giudici impliciti su vasta scala. *Come funziona la legge attraverso gli individui*, non quale sia il suo senso, è l'invariante semantica della poetica di Kafka, in concatenamenti dettati dalla necessità dell'applicazione e della

<sup>11</sup> F. Kafka, *Lettera a Max Brod*, fine gennaio 1921, in Kafka (1902-1924).

<sup>12</sup> F. Kafka, 22 novembre 1911, in Kafka (1972).

<sup>13</sup> F. Kafka, 2 gennaio 1911, in Kafka (1972).

<sup>14</sup> *Ibid.*

punizione. Perciò le sagome non hanno caratteri particolari, mentre il K del *Processo*, che è il protagonista dei romanzi meno spersonalizzato, vive sulla pelle la demolizione fisica e sociale per mezzo della legge (Agamben 2009). La giustizia resta inconoscibile perché vuota di ogni interiorità: contano gli iter giudiziari, le esecuzioni e gli effetti che hanno, indipendentemente dalle ragioni che li determinano. Nella *Colonia penale* (1919) un marchinegno delle autorità incide lettere arabesche sulla schiena dei colpevoli, moltiplica i fori, accumula gli ornamenti, finché il dorso non diventa chiaroveggente e decifra lo scritto, dalle cui lettere il condannato apprenderà il nome della sua colpa ignota (Latini 2021). La schiena accusa il peso del giudizio.

Nessuno poteva essere *dritto*. Era una proibizione per tutti. Se qualcuno invece era dritto, si trattava di un fatto raro. Occorreva osservarlo. Allora si formavano delle categorie: gli *storti*, che non si riconoscevano, non avevano un nome – e i dritti, che avevano tutti un passato e si era curiosi di indagarlo. A volte, i dritti avevano una storia molto chiara e *comica*. Si aveva l'impressione di vederli vagare per la loro casa, un po' stantia. Erano esseri abitudinari, abituati alle stesse *pantofole* (Calasso 2021, p. 283).

L'inevitabile fuoriuscita da casa costringe a resistere: “quel giorno la testa mi ciondolava tanto pesante che la sera notai con stupore che il mento mi si era saldato con il petto. Il giorno seguente tornai a portare la mia testa bella dritta”<sup>15</sup>. La posizione eretta è segno di dominio, ma mette allo scoperto, rende più esposti e quindi attaccabili. Fra i gesti della narrativa di Kafka il più consueto, e che apre “finestre cognitive (Campisi 2018), è quello dell'uomo che piega la testa sul petto. Lo ha evidenziato Benjamin (*op. cit.*, p. 148), aggiungendo che non si vede quasi nulla degli occhi. E buona parte del saggio di Deleuze e Guattari (*op. cit.*) approfondisce l'argomento, tramite gradienti e casi di binarietà fra testa alta e testa bassa. Il sistema familiare si fonda sulla coesistenza dei due poli: “abbassare e far abbassare la testa”, “tirannia e schiavitù” (*ivi*, p. 138, nota 4), con le cerimonie che tendono ad “allontanare il contiguo: Stai al tuo posto! Una riverenza, un saluto troppo calcolato, una sottomissione insistente” (*ivi*, p. 140). Orientamenti calanti e levanti tornano continuamente e confliggono fra loro: la *Descrizione di una battaglia* (1912) sviluppa per intero questo doppio movimento; K, nella sala dell'osteria del *Castello*, scopre il ritratto di un portinaio con il mento schiacciato contro il petto, a cui si contrappone la rievocazione del “campanile del paese natio, che saliva deciso, senza esitazione, rastremato in alto” (Kafka 1926); *Il Digunatore*, che se ne sta “nella paglia” con il “corpo incavato” e “doveva invece rizzarsi in tutta la sua lunghezza”, leva lo sguardo verso gli occhi di due signore, apparentemente così gentili, in realtà così crudeli, e scuote “la testa così pesante per il suo debole collo” (Kafka 1922, p. 569); nella *Metamorfosi*, se la madre tiene la testa bassa che non si può risollevare, Gregorio si ripropone di arrampicarsi fino al collo nudo della sorella. Il divenire-cosa, come nel racconto-parabola del ponte, o il divenire-animale possono varcare soglie d'intensità e aprire nuovi possibili, ma mettendo a rischio l'individuo. Rimpicciolirsi e dileguarsi è una via di fuga, vivendo alla stregua dei topi nei sotterranei di una *Tana* (1931), per esempio, o sdraiandosi: “voglio darti invece l'interpretazione del tuo sogno, se non ti fossi sdraiata per terra in mezzo agli animali, non avresti potuto contemplare il cielo stellato e non ti saresti salvata. Forse non saresti nemmeno sopravvissuta all'angoscia della posizione eretta”<sup>16</sup>.

Nemmeno i giudici o in generale i potenti sono risparmiati dal fatto di avere capi chini, spalle piegate e giacche cascanti da tutte le parti. Semisimbolicamente, la testa bassa si correla alla testa alta come “il desiderio bloccato, che sottomette o è sottomesso, neutralizzato”, si correla al “desiderio di rialzarsi o di svignarsela, aprendosi a nuove connessioni, deterritorializzandosi” (Deleuze, Guattari, *op. cit.*, p. 11). Le donne a volte svolgono il ruolo di connettori, spezzando queste catene e “facendo fuggire il campo sociale a cui partecipano sulla linea illimitata del desiderio” (*ivi*, p. 112). Deleuze e Guattari (*ivi*, pp. 13-14) accennano anche alle “teste basse, teste alte o rialzate, e capi fitti” nei disegni di Kafka, che però non hanno potuto conoscere nella loro totalità. Meravigliati dalla coerenza di questo universo di discorso, torniamo ora ai disegni.

<sup>15</sup> F. Kafka, *Lettera a Max Brod*, 29 agosto 1904, in Kafka (1902-1924).

<sup>16</sup> F. Kafka, *Lettera a Felice*, in Canetti, *op. cit.*, p. 122.

#### 4. Controfigure caricaturali

C'è un aspetto plastico delle sagome kafkiane, chiare e scure, che finora volutamente non abbiamo considerato: è la sproporzione, la deformazione (anch'essa coerente!) degli arti. Se queste membra risaltano fino a far pensare che Kafka non abbia disegnato o dipinto altro, è perché appaiono smisurate, sbilanciate rispetto all'unità integrale dei corpi<sup>17</sup>. La fisionomia facciale è quasi del tutto assente, ma accentuazioni mereologiche significative, sul piano della lunghezza, interessano sia le gambe, nel procedere ripetuto, nelle pose dei personaggi in piedi, seduti o rannicchiati, sia le braccia, aperte, rilassate e dinoccolate, piegate oppure chiuse a segnare la contrazione fisica. La delega a queste controfigure di “un posto nel mondo ritenuto insopportabile e che non lo attirerà mai, ma potrà invece rovinarlo del tutto”<sup>18</sup>, avviene mediante un'enunciazione caricaturale degli atti di allungamento verso il mondo. Vi sono leggibili passioni articolate soprattutto con la foria, con la tensione e l'intensità<sup>19</sup>. Le pose erette o spinte in avanti contrastano con quelle inarcate o rincantucciate, come lo slancio, l'orgoglio e l'onore contrastano con l'avvilimento, la soggezione e la vergogna. Fra le *silhouette* nere, quella “spadaccina” che sferra il colpo, tesa, è un'acme della condotta estroversa; quella con il bastone da passeggio e le articolazioni sciolte, rilassata (Fig. 4), è disinvolta; quella curva sulla sedia, raccolta (Fig. 6), è meditabonda; quella stesa a terra, contratta (Fig. 5), è introversa e avvilita. La testa bassa, la mano sulla fronte, il braccio caduco (Fig. 6), a confronto con l'*aplomb* del camminante (Fig. 4), sono inoltre indizi di turbamento. Riusciamo a distinguere tipologie passionali in virtù non solo di *frame* codificati o di un'opposizione culturale stabile che lega, come si è visto, ascendente/discendente e positivo/negativo<sup>20</sup>, ma di salienze – spinte e orientamenti centrifughi e centripeti – e di pregnanze – modificazioni corporee che investono lo sguardo (Thom 1981) – produttive di effetti figurativi. Così è saliente la gobba dei due personaggi piegati (Fig. 5, Fig. 6), mentre è pregnante, dietro la transenna, il gesto delle mani giunte (Fig. 7), che punge l'occhio dello spettatore favorendo l'immedesimazione.

Eccetto i volti frontali, simulacri di informazione e di testimonianza di tali processi pubblici, *embrayage* al luogo originario della messinscena, prevalgono le sagome impersonali. Offrono una via di scampo al sentimento della colpa perché la moralizzazione che subiscono è amplificata, esagerata. L'omotetia, trasformazione retorica che allunga le linee, dà spettacolo di sé e scimmiotta posture diventate stereotipiche. Forza la mano, una volta tanto, non sui tratti della faccia – caricatura è il “ritratto carrico” (Malvasia 1678), come nel noto viso “a pera” di re Luigi Filippo I del maestro Honoré Daumier – ma sulle articolazioni. Alla stregua dello scimpanzè protagonista di *Una relazione per un'Accademia* (1917), le silhouette salvano chi le “redige”, e coloro che ne afferrano il meccanismo, perché sono parodie oggettive di gesti che conosciamo, che siamo abituati ad assumere. La normalità è intrisa di humour in Kafka (Crespi 1983), che attua una letteralizzazione radicale di verità tragiche, solitamente trattate come metafore, e propone una resistenza sghignazzante (Wallace 2005, p. 64). “Il gioco è fatto e il giogo è eliminato” (Marrone 2024a, p. 89). Anche l'evoluzione della scimmia si compie, al “galoppo” come “l'indiano” in corsa<sup>21</sup>, recitando ironicamente la parte dell'uomo.

#### 5. Che sagoma!

L'analisi del corpus di disegni kafkiani ha reso più intelligibile la sfera semantica della postura, attraverso Kafka e al di là di lui. Abbiamo scoperto qualcosa in più del sistema teorico e della poetica dello scrittore boemo, straordinariamente coerenti, e al contempo di un tema generale, che lui tratta in maniera estesa

<sup>17</sup> Sui concetti di proporzione e sproporzione cfr. Migliore, Colas Blaise (2022).

<sup>18</sup> “Il mio posto mi è insopportabile perché in contrasto col mio unico desiderio e con la mia sola professione che è la letteratura. Siccome non sono altro che letteratura e non posso né voglio essere altro, il mio posto non mi attirerà mai, ma potrà invece rovinarmi del tutto”. Kafka, *Diari*, 21 agosto 1913, in Id., 1972, trad. it., p. 380.

<sup>19</sup> Sui fattori che compongono le passioni cfr. Fabbri, Sbisà (1985).

<sup>20</sup> La moralizzazione stessa dipende dalla capacità collettiva di riconoscere schemi passionali. Cfr. il percorso passionale canonico in Fontanille (1993).

<sup>21</sup> Kafka (1917, trad. it., p. 280 e cfr. § 3.1).



ed egregia: la rappresentazione del portamento umano, vincolato alla forza di gravità, al giudizio altrui, alla coscienza di sé e all'autostima, al rapporto fra saperi sulle norme, fra poteri in conflitto, fisici e politici, fra senso del dovere e volere. Uno spaccato ricchissimo e denso di storie, sue e nostre, affiora dalla presa di visione di questo universo letterario e grafico. Del resto, il bello e il buono delle descrizioni semiotiche è che sposano un approccio ipotetico-deduttivo. Incoraggiano l'osservazione al microscopio, da vicino, per poi allargare la visuale e vedere se proprietà reperite nel singolo testo o in una serie di testi non possano valere altrove, "oltremente" e "altrimenti" (Paolo Fabbri), anche risemantizzate e trasformate. In Kafka la figura della postura abita per esempio ampiamente nei due linguaggi verbale e visivo. E si è visto quanto artisti prossimi per generazione a lui o contemporanei, Giacometti, Pericoli, di recente Nicolas Mahler (2023) trattino in modo simile il tema, Giacometti per affinità con Kafka, Pericoli e Mahler con forme di traduzione e ripensamento delle sue stesse sagome.

In chiusa ripartiamo da una domanda: e se i disegni di Kafka fossero un buon *Gedankenexperiment* dell'idea che una sequenza gestuale può esplicitare strutture narrative basate su modelli di saper fare pratici o mitici (Greimas 1968, pp. 32-33)? Appunto, una volta appreso il meccanismo, cioè la sovranità della legge e le regole dell'etichetta, la persona acquisisce un saper fare e lo usa a suo favore, sfuggendo in sordina a sorveglianti e controllori e "combattendo per non perdersi" (Blanchot 1981). "Che sagoma!", si dice di chi è stravagante, fuori dagli schemi, non irregimentabile. Una massima sproporzione del piano dell'espressione, ipertrofico, rispetto al piano del contenuto, abituale, esangue, mostra il ruolo creativo della contraddizione fra il cliché, che Kafka (d)enuncia, e l'apertura di nuove possibilità. Viene a galla la differenza fra la morale e l'etica, per come Ricœur (1990) l'ha definita. La morale si fonda su norme, su una rete di obblighi, una deontologia; è l'ambito della comprensione retrospettiva, cognitiva e valutativa. L'etica fonda invece un progetto di vita, e dunque una teleologia; dipende e risulta da un'intenzione prospettica, sensibile e inventiva. Imitare, enfatizzandole, le regole di condotta del teatro sociale dà un certo agio pratico e risolve contraddizioni penibili fra stasi e movimento, prigionia e libertà, peso e leggerezza.

## Bibliografia

- Agamben, G., 2009, “K.”, in Id., *Nudità*, Roma, nottetempo.
- Benjamin, W., 1934-37, “Franz Kafka. Nel decennale della morte”, in *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi 2004.
- Blanchot, M., 1981, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981; trad. it., *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli 1983.
- Calasso, R., 2021, “Gli uomini storti”, in Kilcher, A., a cura di, 2021, pp. 283-288.
- Campisi, E., 2018, *Che cos'è la gestualità*, Roma, Carocci.
- Canetti, E., 2019, *Prozesse. Über Franz Kafka*, München, Carl Hanser Verlag; trad. it., *Processi. Su Franz Kafka*, a cura di S. Lüdemann, K. Wachinger, Milano, Adelphi 2024.
- Crespi, G. 1983, *Kafka umorista*, Roma, Shakespeare and Company.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1975, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit; trad. it., *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli 1975.
- De Luca, V., 2021a, *Le tango argentin. Gestes, formes, sens*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- De Luca, V., 2021b, “Les gestes dansés ont-ils une vocation déictique? L'exemple de l'esquisse et du marquage dans le tango argentin”, in A. Biglari, M. Colas-Blaise, a cura di, *Les Déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques*, Paris, Garnier, pp. 253-273.
- Dorra, R., 2013, *La maison et l'escargot. Pour une sémiotique du corps*, Paris, Hermann.
- Fabbri, P., Shisà, M., 1985, “Appunti per una semiotica delle passioni”, *Aut-Aut*, n. 208, luglio-agosto, pp.73-83; ora in P. Fabbri, G. Marrone, *Semiotica in nuce 2. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2000, pp. 237-249.
- Fontanille, J., 1993, “Le schéma des passions”, *Protée*, 21, 1, pp. 33-41; trad. it. “Lo schema passionale canonico”, in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce 2*, Roma, Meltemi 2001, pp. 250-263.
- Greimas, A. J., 1968, “Conditions d'une sémiotique du monde naturel”, *Langages*, n. 10, juin, *Pratiques et langages gestuels*, pp. 3-35.
- Greimas, A. J., 1993, “Le beau geste”, *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 13, nn. 1-2, pp. 21-35; trad. it. “Il bel gesto”, in M.P. Pozzato, a cura di, *Estetica e vita quotidiana*, Milano, Lupetti 1995, pp. 59-75.
- Greimas, A. J., Courtés J., a cura di, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Kafka, F., 1902-1924, *Briefe*; trad. it., *Lettere*, a cura di F. Masini, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001.
- Kafka, F., 1909-10, *Wunsch, Indianer zu werden*; trad. it., “Desiderio di diventare un indiano”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, p. 132.
- Kafka, F., 1912, *Beschreibung eines Kampfes*; trad. it., “Descrizione di una battaglia”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, pp. 5-54.
- Kafka, F., 1914, *Die Brücke*; trad. it., *Il ponte. E altri racconti*, a cura di S. Mati, Pistoia, Via del Vento ed. 2005.
- Kafka, F., 1915, *Die Verwandlung*; trad. it., “La metamorfosi”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, pp. 157-220.
- Kafka, F., 1917, *Ein Bericht für eine Akademie*; trad. it., “Una relazione per un'Accademia”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, pp. 266-281.
- Kafka, F., 1919, *In der Strafkolonie*; trad. it., “Nella Colonia penale”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, pp. 285-318.
- Kafka, F., 1922, *Ein Hungerkünstler*; trad. it., “Un digiunatore”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, pp. 565-577.
- Kafka, F., 1925, *Der Prozess*; trad. it., “Il processo”, in *Kafka. Romanzi*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2009.
- Kafka, F., 1926, *Das Schloss*; trad. it., “Il castello”, in *Kafka. Romanzi*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2009.
- Kafka, F., 1931, *Der Bau*; trad. it., “La tana”, in *Kafka. Racconti*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori, ed. 2001, pp. 509-547.
- Kafka, F., 1972, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, I Meridiani, Milano, Mondadori; ed. Mondadori, Milano 1996.
- Kafka, F., 1990, *Tagebücher*, a cura di H.G. Koch, M. Müller, M. Pasley, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Kilcher, A., a cura di, 2021, *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, Munich, C.H. Beck; trad. it. *I disegni di Kafka*, Milano, Adelphi 2022.
- Kristeva, J., 1968, “Le geste, pratique ou communication?”, *Langages*, n. 10, juin, *Pratiques et langages gestuels*, pp. 48-64.
- Latini, M., 2021, “La potenza del tarlo. A proposito della variazione di finale nella *Colonia penale* di Kafka”, postfazione a *Franz Kafka. Nella colonia penale*, Roma, Castelvecchi, pp. 75-88.



- Mahler, N., 2023, *Kafka für Boshafte: Ausgewählt und gezeichnet*, Lipsia, Insel; trad. it., *A tutto Kafka*, Firenze, Edizioni Clichy 2023.
- Malvasia, C. C., 1678, *La Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*; ed. Forni, Bologna 2005.
- Marrone, G., 2024a, "La scimmia di Kafka", in *Nel semiocene. Enciclopedia incompleta delle vite terrestri*, Roma, Luiss University Press, pp. 67-89.
- Marrone, G., 2024b, "Arte del digiuno, metamorfosi strategica", in R. Finocchi, P. Peverini, F. Sedda, B. Terracciano, a cura di, *Miti Galeotti. A intelligenza del resto. Saggi in onore di Isabella Pezzini*, Milano, Mimesis, pp. 219-222.
- Migliore, T., 2011, *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Miró*, Milano, Et-Al.
- Migliore, T., 2018, *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Milano, Mimesis.
- Migliore, T., Colas-Blaise, M., 2022, "Categorie metriche in semiotica", in Id., a cura di, *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni, scala*, Milano, Mimesis, pp. 7-59.
- Pericoli, T., 2022, *Un digiunatore di Franz Kafka*, Milano, Adelphi.
- Pezzini, I., 1996, "Percezione e spazialità nella *Metamorfosi* di Kafka", *Versus*, nn. 73-74, *La spazialità: valori, strutture, testi*, pp. 103-121.
- Quadrio Curzio, G., 2021, *Scarabocchi. I disegni di Franz Kafka*, Milano, La coda di paglia.
- Ricœur, P., 1990, "Éthique et morale," *Revue de l'Institut Catholique de Paris*, n. 34, avril-juin, pp. 131-142.
- Thom, R., 1981, "Morphologie du sémiotique", *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 4, pp. 301-309; trad. it., "Morfologia del semiotico", in *René Thom. Arte e morfologia*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mimesis 2011, pp. 119-131.
- Wallace, D. F., 2005, "Some Remarks on Kafka's Funniness from Which Probably Not Enough Has Been Removed", in Id., *Consider the Lobster, and Other Essays*, New York, Little, Brown & Company, pp. 60-65; trad. it. "Alcune considerazioni sulla comicità di Kafka che forse dovevano essere tagliate ulteriormente", in Id., *Considera l'aragosta*, Torino, Einaudi 2006, pp. 64-65.