

Tradurre il silenzio: l'Ulisse di Franz Kafka

Francesca Padovano

Abstract: The present study's aim is to investigate how myth is translated within contemporary literature, particularly within the work of Franz Kafka and his short story entitled *The silence of the sirens*. Kafka give us two possible interpretations of the character of Ulysses. On the one hand we find a new Ulysses, far from the hero of the Homeric poems. On the other we see a Ulysses who sins of *hybris* and manage to escape the silence of sirens. The sirens pretend to sing but make no sound; Ulysses pretends to listen but is actually aware of the sirens' ruse. This fiction within fiction represents a stratagem to get through the Sirens' silence unscathed and raises, at the same time, questions about the nature of truth and fiction of myths and their interpretation in modern-contemporary debate.

1. La figura di Ulisse

Il mito, qualsiasi mito, è l'insieme delle sue varianti. E il tempo del mito è qualitativamente agostiniano: a ogni lettore, in qualsiasi epoca, la lettura o il racconto di un mito non possono che suggerire una dimensione temporale nella quale passato, presente e futuro si implicano reciprocamente:

il valore intrinseco attribuito al mito dipende dal fatto che questi avvenimenti, che si ritiene debbano svolgersi in un momento preciso del tempo, formano anche una struttura permanente. Quest'ultima si riferisce simultaneamente al passato, al presente, al futuro (Lévi-Strauss 2017, p. 199).

Vi sono alcune narrazioni che resistono al passare del tempo, che sopravvivono al suo scorrere: ovvero che riescono ad essere attuali nei mutati contesti. Tra essi il mito di Ulisse, uno di quei personaggi, di quei racconti, che in ogni epoca coniugano insieme invariante e nuovi sensi: un perfetto esempio di trasduzione letteraria. Dall'antica cultura mediterranea, orientale prima e occidentale poi, passa a quella medievale, rinascimentale e romantica fino ad arrivare agli autori della letteratura del Novecento che lo aprono a nuove possibilità narrative. Il mito di Ulisse persiste ma muta nelle sue forme espressive diventando poema, poesia, romanzo, racconto breve (come vedremo con Franz Kafka), cinema. "Il mito non sta' né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella *storia* che vi è raccontata" (Fabbri, Mangano, a cura, 2017, p. 48). Il mito è l'insieme di tutte le sue versioni, la struttura profonda che permane in ognuna di esse e le accomuna. Ma perché proprio il mito di Ulisse è tra quelli che resistono al tempo e che sembrano racconti universali?

Ulisse costituisce quello che alcuni critici contemporanei definirebbero un "discorso" della civiltà occidentale; per gli storici, un "immaginario di lunga durata" – in altri termini, un archetipo mitico che si sviluppa nella letteratura come un costante *logos* culturale (Boitani 2024, p. 12).

Ulisse è l'eroe senza tempo, che attraversa le culture, che racchiude in sé il modello dell'uomo virtuoso e *polytropos*. Ma è anche l'eroe che scopre l'inconoscibile, l'incontaminato, l'eroe – l'unico dopo l'Orfeo di Apollonio Rodio (cfr. Bettini, Spina 2007) – che ode cose mai udite come il canto delle sirene, che sorpassa le Colonne d'Ercole guardando oltre l'orizzonte del conoscibile. "Se Ulisse attraversa le epoche

storiche, lo deve al fatto di essere sin dai primordi un *segno* – nell’ambito culturale il segno di un’intera episteme” (Boitani 2024, p. 13). Tra l’XI libro dell’*Odissea* ed il XXVI canto dell’*Inferno* della *Divina Commedia* si interpone la profezia di Tiresia a Ulisse (ripresa anche nel XXIII libro, quando Ulisse dopo venti anni incontra Penelope). Tiresia svela ad Ulisse che egli, dopo esser tornato ad Itaca ed aver ritrovato i familiari, partirà per un ultimo viaggio e porterà con sé un remo. Partito, arriverà in una terra straniera i cui abitanti non conoscono il mare, tanto che uno degli indigeni scambierà il suo remo per un ventilabro. Egli allora pianterà il remo in questa terra, poi ripartirà per mare e la morte verrà a lui dal mare. Tra la profezia di Tiresia e quello che troviamo nell’*Inferno* di Dante sta l’episodio in cui Ulisse varca i limiti del conoscibile, cioè le Colonne d’Ercole, sfidando i propri limiti e il proprio contesto esistenziale. Ulisse viene così associato all’altro e al nuovo mondo: quello della vita dopo la morte e quello dei nuovi confini geografici. Le epoche storiche successive riconoscono e accolgono questo segno inserendolo nel proprio momento storico, nel proprio sistema di valori. E dunque “se i miti sono soggetti a mutamento sotto la pressione che su di loro esercita la storia” (Boitani 2024, p. 34), Ulisse passa di bocca in bocca da un emisfero all’altro del globo, in un incessante transito fra passato e futuro, come segno al quale possono essere attribuiti più significati. Ulisse è uno, Nessuno e centomila, ma è anche colui che permette a Primo Levi – ad Auschwitz – di ricordarsi che egli è un essere umano: è quel pezzo di cultura – di mito – a cui ci si può aggrappare con forza per ricordarsi di restare umani. Levi riprende il mito nell’undicesimo capitolo (intitolato *Il canto di Ulisse*) di *Se questo è un uomo* e successivamente nel suo ultimo testo *I sommersi e i salvati*. Racconta di un episodio nel quale in poco più di un’ora deve tentare di insegnare un po’ di italiano all’amico Jean. Gli sovengono immediatamente alla mente i versi del XXVI canto dell’*Inferno* di Dante. Così comincia a recitarlo, parafrasandolo, sciogliendo i versi, cercando di renderlo accessibile all’amico in lingua francese. “Ma misi me per l’alto mare aperto” (Dante Alighieri, 1982, vv. 100), ripete Levi, e quei versi recitati in quel contesto mettono i brividi. “Ulisse è divenuto prigioniero nel campo di concentramento” (Boitani 2024, p. 184) ma Levi si accorge anche, ricordando quei versi, che è “come se la poesia acquistasse un senso più profondo nel ricordo e nell’esaltazione subitanea in mezzo alla morte-in-vita di Auschwitz; come se la critica letteraria potesse aver avuto origine proprio in questa suprema ora di sofferenza” (*ibid.*). Quello di Auschwitz – pur nella sua umanissima assurdità – diventa uno spazio di resistenza, se la poesia è anche un modo di resistere alla crudeltà della Storia. A testimoniare la polivalenza simbolica della figura¹ di Ulisse ci occorre in aiuto anche il XXVI canto dell’*Inferno* di Dante. Come sappiamo Ulisse, che fra le altre cose è affabulatore, loico, retore, convince i suoi compagni “ormai vecchi e tardi” (Dante Alighieri 1982, vv. 106) a fare un ultimo viaggio con una “orazion picciola” (Dante Alighieri 1982, vv. 122), perché non può non placare la sua sete di conoscenza:

né dolcezza di figlio, né la pietà
del vecchio padre, né l’debito amore
lo qual dovea Penelope far lieta,

vincer potero dentro a me l’ardore
ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto,
e de li vizi umani e del valore;

ma misi me per l’alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò (Dante Alighieri 1892, vv. 94, 102).

Ulisse intraprende così l’ultimo viaggio, quello in cui peccherà – nella visione cristiana e dantesca – di tracotanza, sfidando il dio in cui crede Dante con la presunzione di varcare i confini del conoscibile e del conosciuto, oltrepassando lo stretto di Gibilterra verso un nuovo ed un altro mondo: “dov’Ercule segnò li suoi riguardi, acciò che l’uom più oltre non si metta” (Dante Alighieri 1982, vv. 108-109). Ad

¹ “Figura” viene qui inteso nel senso in cui lo usa Boitani: “Un personaggio o un evento dell’Antico Testamento ‘prefigura’ un personaggio o un evento del Nuovo Testamento: Giona per tre giorni nel ventre della balena ‘anticipa’ Cristo per tre giorni nella tomba. Giona è *figura* o *typos* di Cristo: Cristo ‘compie’ gioia” (Boitani 2024, p. 19).

un certo punto, durante la traversata, la nave si troverà davanti ad una montagna. I compagni si rallegreranno, ma l'entusiasmo passerà in pochi secondi. L'altura, infatti, "rappresenta la 'grande montagna pietrosa' che compare nelle fiabe di Propp a segnalare il mondo dei morti" (Boitani 2024, p. 47). È ciò che simboleggia la fine del viaggio, l'impossibilità di sfidare i limiti della conoscenza. Così finisce il "folle volo" (Dante Alighieri 1982, vv. 125) di quegli uomini che erano stati esortati a "non viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza" (Dante Alighieri 1982, vv. 119-120).

C'è un altro episodio dell'*Odissea* nel quale Ulisse cerca di sfidare ciò che nessun altro ha sfidato: quando affronta le sirene facendosi legare dai compagni all'albero della nave per poter udire il loro fatale canto. Lo stratagemma, tuttavia, non è farina del suo sacco. Ulisse è stato in realtà avvertito da Circe, che gli ha svelato come proteggere i compagni e passare indenne dal tratto di mare nel quale avrebbe incontrato le Sirene.

2. Le possenti cantatrici non cantarono

Kafka riprende due volte il mito di Ulisse e le sirene: la prima volta nel racconto *Il silenzio delle sirene* scritto nel 1917, la seconda in una lettera² del 1921. Seguendo la triplice definizione di traduzione data da Jakobson in questo caso ci troveremo davanti ad un esempio paradigmatico di traduzione intralinguistica. Nel racconto *Il silenzio delle sirene* Kafka offre due interpretazioni del personaggio di Ulisse, come si evince dal doppio finale. Kafka racconta di un Ulisse che tenta di sfuggire all'incantesimo delle sirene in modo puerile. Egli si tappa le orecchie con la cera, analogamente ai compagni: questa rappresentazione introduce un Ulisse inedito, lontano dall'eroe valoroso e astuto dei poemi Omerici che usa uno stratagemma che – prima di lui – qualsiasi altro marinaio avrebbe potuto utilizzare. Ma il canto delle sirene avrebbe dovuto superare ogni barriera che provasse a sfidarlo, e Ulisse tuttavia a ciò non sembra badare: "Egli ripose completa fiducia nella sua cera e nelle sue catene e [...] fece vela incontro alle sirene" (Kafka 1990, p. 296). Sembra che ad Ulisse basti credere che la cera riuscirà a coprire il canto delle sirene per uscire immune dall'impresa. L'unico inconveniente è che Ulisse ignora che le sirene hanno un'arma ancor più forte del loro canto, che è il loro silenzio:

[...] le sirene hanno un'arma ancor più terribile del loro canto, ed è il loro silenzio. Non è mai accaduto, ma forse non è del tutto inconcepibile, che qualcuno si possa salvare dal loro canto, ma dal loro silenzio certo no (*ibid.*).

E infatti quando Ulisse giunge davanti alle sirene, esse non cantano sia perché credono che "a un tale avversario convenisse soltanto il silenzio" (Kafka 1990, p. 296) sia perché vengono ammaliate dalla bellezza di Ulisse al punto di dimenticarsi del canto. Ulisse le guarda, con le bocche semiaperte, e immagina che loro cantino e che lui non stia udendo quella melodia: "Distorta una volta, la finzione poetica tradizionale viene pervertita sino in fondo. Né il canto né il silenzio contano più: vale soltanto l'infondata presunzione dell'io" (Boitani 2024, p. 215). Presto Ulisse viene distratto da qualcos'altro, il suo sguardo si sposta all'orizzonte, le sirene "scomparvero davanti alla sua risolutezza" (Kafka 1990, p. 296) e proprio mentre sono a lui più vicine egli non le guarda nemmeno, dimenticandosi di tutto ciò che avrebbe voluto conoscere e piombando "nella più totale ignoranza" (Boitani 2024, p. 215). D'altra parte anche le sirene, così distratte dalla bellezza di Ulisse, non pensano più a cantare, non vogliono più sedurre ma piuttosto "cogliere al volo, il più a lungo possibile, la luce riflessa nei grandi occhi di Ulisse" (Kafka 1990, p. 296): "Le 'legatrici' sono legate. È l'uomo ormai ad ammalciare, ad essere specularmente divenuto una sirena. In questa capovolta identità, nel grande sguardo dell'eroe, si cela la distruzione finale" (Boitani 2024, p. 216).

Conclude Kafka scrivendo che "se le sirene avessero una coscienza, sarebbero rimaste annientate" (Kafka 1990, p. 297), proprio come nell'episodio omerico, ma non avendola esse sopravvivono, mentre

² "Anche le sirene hanno cantato così. Si farebbe loro torto a credere che essere volessero sedurre. Sapevano di avere gli artigli e un grembo sterile, e di questo si lamentavano ad alta voce. Non potevano farci nulla se i loro lamenti erano così belli" (Boitani 2024, p. 216).

Ulisse ha scampo. Di seguito Kafka inserisce un'appendice al racconto, che apre a una diversa interpretazione del personaggio: ci viene presentato l'Ulisse dal multiforme ingegno, quello del "fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza" (Dante Alighieri 1982, vv. 119-120). Un Ulisse che pecca di *hybris* e che tramite la sua finta sordità riesce a sfuggire persino al seducente silenzio delle sirene, arma più forte del loro fatale canto. Le sirene fingono di cantare ma sono afone; Ulisse finge di ascoltare ma è consapevole dello stratagemma delle sirene. Egli raggira anche la dea del destino: "si è ben accorto che le sirene tacevano, e soltanto a guisa di scudo ha opposto a esse e agli dèi quella commedia" (Kafka 1990, p. 297). (1) Ulisse, come nell'Odissea, si pone come anti-soggetto delle Sirene. E se nel racconto omerico dopo averle oltrepassate indenne, esse si suicidarono, nella variante kafkiana Ulisse sfugge al loro silenzio (e agli obblighi del destino) con un ribaltamento a specchio dei ruoli: è lui in realtà ad ammaliare le sirene con la sua bella convinzione e lo sguardo perso verso l'orizzonte. Per analizzare *Il silenzio delle sirene* come discorso configurantesi in quanto "luogo fragile in cui si iscrivono e si leggono le verità e le falsità, la menzogna e il segreto" (Bertrand 2002, p. 150) nonché "l'esatto riflesso dell'universo figurativo della fiaba popolare" (Bertrand 2002, p. 151), riteniamo utili i termini di seconda generazione del quadrato di veridizione.

Il credere gioca un ruolo cruciale nel processo attraverso il quale si costruisce il riconoscimento condiviso di ciò che in letteratura chiamiamo "effetto di realtà", che rende il mondo finzionale simile al nostro, perché il credere, leggendo, istituisce il momento della sospensione dell'incredulità del lettore senza la quale non c'è percezione della verità del racconto. Ma la credenza, per così dire, si stabilisce principalmente attraverso il contratto enunciativo che stabilisce una connessione tra l'atto di enunciare e la validità della verità riconosciuta dal discorso. La fiducia nella verità del testo è elemento essenziale per costruire e comprendere il senso in una qualsiasi narrazione letteraria. Già per Greimas la veridizione rappresenta una modalità per comprendere "gli eventi imprevedibili che caratterizzano la circolazione dei saperi all'interno dei racconti: i segreti e i misteri, le menzogne e i malintesi, le frodi e gli imbrogli" (Bertrand 2002, p. 151). Il quadrato di veridizione (Fig. 1) è costruito sull'opposizione principale fra l'*apparire* e l'*essere*, e si presenta come una combinazione tra i valori di *essere* e *apparire* e le loro negazioni. Le combinazioni fra i valori positivi e le loro negazioni danno vita ai termini di seconda generazione, che nel quadrato di veridizione sono verità, menzogna, segreto e falsità.

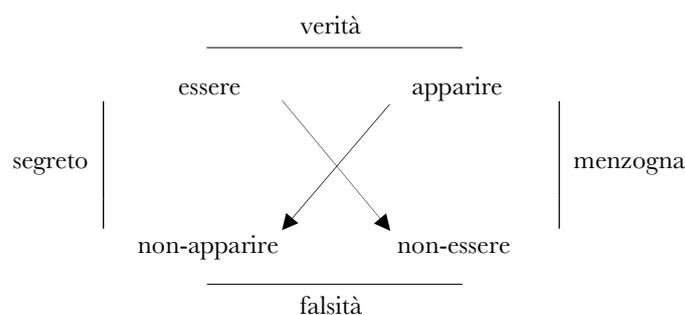


Fig. 1 – Quadrato della veridizione (Greimas, Courtés 1979).

Ne *Il silenzio delle sirene* la condizione di presentazione dell'eroe kafkiano è quella della falsità (non apparire, non essere). Il suo stato di comune marinaio che si tappa le orecchie con della cera, quindi con mezzi puerili, come tutti gli altri compagni rivela lo stato della menzogna (appare come qualsiasi altro marinaio della nave, ma non lo è). Più avanti Ulisse finge di non ascoltare mentre le sirene fingono di cantare e l'aiutante (la cera con la quale si è coperto le orecchie) pare funzionare ma in realtà non funziona in quanto non ha nessun suono cui opporre resistenza. Tuttavia i personaggi si comportano come se l'intera scena stia funzionando come dovrebbe ed in questa fase passiamo al terzo stato, quello del segreto, in cui il soggetto (come l'anti-soggetto) non appare più ma persiste nel suo essere. Ultimo stato è quello della verità, nel caso del nostro racconto breve introdotto da un *débrayage* tramite il quale

l'autore ci suggerisce la possibilità che tutto quello a cui abbiamo assistito non sia altro che una commedia messa in scena dal personaggio protagonista. La fine del racconto consiste dunque nella risoluzione dell'apparente contraddizione tra ciò che è parso e ciò che realmente è, attraverso ciò che fondamentalmente non è stato altro che una pièce teatrale. Anche ne *Il silenzio delle sirene* potremmo trovare una delle isotopie che rilevano Deleuze e Guattari nell'intera opera kafkiana. Si tratta dell'isotopia testa-bassa/testa-alta dove l'una corrisponde ad un blocco del desiderio e l'altra al desiderio che si rialza, “aprendosi a nuove connessioni” (Deleuze, Guattari 2021, p. 9), deterritorializzandosi, “raddrizzando il desiderio invece di piegarlo [...] facendolo passare in altre intensità” (*ibid.*). La dimensione sonora è particolarmente rilevante per alcuni personaggi di Kafka e sovente contribuisce a creare l'identità stessa dei personaggi. Lo vediamo, ad esempio, attraverso:

Il pigolio di Gregorio che confonde le parole, il fischio di Giuseppina, la tosse della scimmia; ma anche il pianista che non suona, la cantante che non canta e fa nascere il suo canto dal fatto stesso di non cantare, i cani musicanti, la cui musicalità è diffusa in tutto il corpo nella misura in cui non emettono musica (Deleuze, Guattari 2021, p. 34).

In qualche modo il silenzio che identifica le sirene fa sì che esse abbiano analogie con i personaggi sopraccitati. Infatti “è curioso come in Kafka l'intrusione del suono avvenga spesso in connessione con il movimento di sollevare o risollevare la testa [...]” (Deleuze, Guattari 2021, p. 10). Così in Ulisse: alza la testa quando crede che le sirene emettano suono. E quel gesto, il proiettare il suo sguardo al di là di esse, secondo Boitani segna una sorta di ingresso nell'ignoranza. Invece Ulisse – Kafka vi allude in ciò che presenta come appendice al mito – sta consapevolmente godendo del silenzio delle sirene, benché il suo sguardo sembri già proiettato verso ciò che deve ancora venire. Non siamo sicuri che lo sguardo di Ulisse sia prova della sua ignoranza: pre-vedere è solo il primo passo del conoscere. E quel silenzio, per lui, è sonoro come tutti i silenzi.

3. Un deserto tutto per sé

Anche ne *Il silenzio delle sirene* emerge il tono ironico di Kafka nel raccontarci Ulisse che sfida l'astuzia delle sirene. Milan Kundera ci ricorda, nel suo saggio *I testamenti traditi*, quanto sia importante guardare all'opera di Kafka sotto la luce della comicità e dell'ironia, distaccandosi dall'immagine dipinta da Max Brod, depositario del suo testamento e *mitografo* attraverso il quale a noi è pervenuta tutta la sua opera.

era un santo del nostro tempo, un autentico santo... [...] così santamente lucido di fronte a qualsiasi mitologia, pur essendovi intimamente legato ed essendo lui stesso quasi una figura mitologica... Aspirava a una vita di purezza assoluta, non poteva aspirare a null'altro (Kundera 2000, p. 46).

La locuzione “un santo del nostro tempo” era stata usata da Brod per la prima volta nel suo romanzo *Il regno incantato dell'amore*, un romanzo secondo Kundera “all'acqua di rose” (Kundera 1993, p. 46) “[...] racconto di un sentimentalismo caricaturale [...] esattamente agli antipodi dell'arte di Kafka”. Ciò che rimane di Brod è, più che la sua arte narrativa, l'impronta interpretativa che ha condizionato la ricezione letteraria di Kafka tra mito e agiografia. “Sulle orme di Brod, *la biografia di Kafka diventa agiografia* sotto la penna dei kafkologi” (Kundera 1993, p. 50). Secondo Kundera “imporre un'opera vuol dire presentarla, interpretarla” (Kundera 1993, p. 48). Le interpretazioni di Brod sono soltanto un riscrivere la biografia di Kafka tramite sovrapposizioni che non rendono giustizia all'uomo né all'opera. E invece l'opera non dovrebbe mai essere mezzo per comprendere ciò che non è la letteratura stessa, prescindendo dalle vicende personali dell'autore. Sotto la lente della critica Kafka non è più il Kafka uomo ma diventa il Kafka personaggio, avulso dalle passioni (cfr. Pezzini 1998), sovrapposto ed appiattito su ogni protagonista delle sue opere (Gregor Samsa, Il digiunatore, Josephine la cantante etc.) e, come loro, incapace di ridere poiché totalmente oppresso dai propri demoni. “I romanzieri combattono da sempre contro quel *furore biografico*, secondo Marcel Proust impersonato da Sainte-Beuve” (Kundera 1993, p.

266). L'opera deve funzionare da sola, senza alcun riduzionismo biografico. Questa è la critica di Proust al *sainte-beuismo*, contraria all'idea che la letteratura sia inseparabile dal suo autore, fautrice della tesi opposta: che ogni opera d'arte debba e possa – se è tale – stare in piedi da sola. Deleuze e Guattari, d'altra parte, pensano a Kafka come a un esponente di una letteratura minore (cfr. Deleuze, Guattari 2021), segno nella sua opera di 'un forte coefficiente di deterritorializzazione' (Deleuze, Guattari 2021, p. 27). Questo perché già la sua lingua è deterritorializzata cioè fuori dal suo territorio abituale: deterritorializzata è per esempio la bocca durante l'esercizio della parola "poiché la bocca, la lingua e i denti trovano la loro territorialità primitiva negli alimenti" (Deleuze, Guattari 2021, p. 32). Kafka scrive in una 'lingua disseccata' (Deleuze, Guattari 2021, p. 34), un tedesco frammisto di ceco e di yiddish che fatalmente riflette nel suo uso i drammi (anche quelli venturi) di un intero secolo. Kafka si muove da estraneo nella sua lingua ma ciò gli consente di inventarne una nuova:

Kafka era dentro la lingua tedesca come un viaggiatore in un albergo [...] La casa delle parole non era veramente sua. [...] Kafka spogliò il tedesco fino all'osso del significato diretto, scartando, ovunque possibile, l'involucro di risonanza storica, regionale o metaforica (Steiner 2001, p. 134).

Kafka riesce a fare a meno delle metafore senza che la sua scrittura perda di forza visionaria e analogica. Deleuze e Guattari sostengono addirittura che l'idea stessa di metamorfosi, come ben esemplifica il racconto omonimo, sia incompatibile con l'idea generale stessa di metafora: "La metamorfosi è il contrario della metafora" (Deleuze, Guattari 2021, p. 36). Perché non si tratta di dire qualcosa dicendo qualcos'altro, ma di un processo di traduzione che crea uno spazio semiotico in cui non ci sono più senso proprio e senso figurato ma soltanto variazioni di intensità delle parole che si deterritorializzano a vicenda "in un continuum di intensità reversibile" (*ibid.*).

Anche chi ha la sventura di nascere nel paese d'una grande letteratura deve scrivere nella propria lingua come un ebreo ceco scrive in tedesco, o come un uzbeko scrive in russo. Scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé (Deleuze, Guattari 2021, p. 31).

E se la traduzione è sempre in qualche modo un tradimento (cfr. Migliore 2023), cosa deve lasciarsi indietro Kafka per generare nuovo senso? Di fatto, una lingua che non gli calza a pennello diventa il suo idioletto: e Ulisse, che rimane quello della tradizione plurale cui appartiene, diviene però altro rispetto a ciò che la medesima tradizione ha intessuto. Chi è Ulisse, dunque? Non altro che la somma di tutte le sue traduzioni, i suoi adattamenti, le sue riscritture, come anche il diagramma che traccia la linea delle sue metamorfosi. Processo che ricomincia ogni volta che un lettore si trova alle prese con il mito in una delle sue varianti. Il lettore, partecipando attivamente alla sua interpretazione, assume un ruolo fondamentale nella costruzione del senso del testo: testo da non intendere mai come un semplice riflesso della realtà, ma come processo attraverso cui il senso prende forma e si manifesta. La verità del mito non è, pertanto, una verità oggettiva, universale, ma dipende dal percorso interpretativo di ciascun lettore, il quale, tramite il proprio atto di lettura situato nella propria enciclopedia culturale di riferimento, ne esplora e rielabora le molteplici sfaccettature, i possibili sensi. Perciò un racconto non è aprioristicamente realistico: lo può diventare attraverso il processo esegetico, ovvero l'interpretazione e la consapevolezza che il lettore sviluppa nei confronti della *factio*. La lettura – la letteratura – così intesa, è un'occasione per interrogarsi sul mondo, per riflettere su ciò che succede intorno a noi e dentro di noi. Il linguaggio smette di essere meramente referenziale quando riscopre i propri limiti cercando di valicarli. Questo è il tratto pertinente dell'universo narrativo di Kafka dove, come in ogni autentico universo narrativo, il coefficiente di verità del testo si misura, di volta in volta, nel singolo atto di lettura, perché "è attraverso processi di interpretazione che noi, cognitivamente, costruiamo mondi, attuali e possibili" (Eco 2004, p. 12).



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Edition Nahtan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Milano-Udine, Meltemi 2002.
- Bettini, M., Spina, L., 2007, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi.
- Boitani, P., 2024, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino.
- Dante Alighieri, 1982, *Inferno*, Firenze, Le Monnier.
- Deleuze, G., Guattari, F., a cura, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Editions de Minuit; trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet 2021.
- Eco, U., 2004, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., Mangano, D., a cura, 2017, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci.
- Gardini, N., 2014, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad.it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Kafka, F., 1931, *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag; trad. it. *Il messaggio dell'imperatore*, Milano, Adelphi 1990.
- Kundera, M., 1993, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard; trad. it. *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi 1993.
- Levi, P., 2014, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss, C., 2017, "La struttura dei miti", in P. Fabbri, D. Mangano, a cura, pp. 197-212.
- Migliore, T., "Tradurre la parola di uno Zar", in M. A. Brachiesi, M. La Matina, A. Nardi, a cura, 2023, pp. 35-57.
- Pezzini, I., 1998, *Le passioni del lettore. Saggi di semiotica del testo*, Milano, Bompiani.
- Steiner, G., 1967, *Language and Silence*, London, Macmillan Pub Co; trad. it. *Linguaggio e Silenzio*, Milano, Garzanti 2001.