

Kafka a fumetti. La turbolenza come politica del tradurre

Paolo Sorrentino

Abstract. The article explores the semiotic concept of *turbulence* as a critical tool for analysing both Franz Kafka's writing and the dynamics of translation. In particular, turbulence is proposed not only as an interpretative key, but also as a possible poetic and political strategy of translation. In support of this hypothesis, the analysis focuses on *Kafkesque*, the comic strip adaptation of a selection of Kafka's short stories by Eisner Prize-winning author Peter Kuper. The work, which has received numerous awards, was described by the *Wall Street Journal* as "brilliant" for its ability to preserve and even enhance the Kafkaesque atmosphere. Through the study of the translation of two short stories, the article investigates the significance of this 'heightened atmosphere' and its relationship to the translation strategies adopted.

Bisogna avere il coraggio di tuffarsi e immergersi in profondità per poi riaffiorare nuovamente, ridendo e annaspando, alla superficie delle cose ora due volte rischiarata.

Franz Kafka

1. Introduzione

La citazione in esergo si presenta come uno strumento utile per pensare il funzionamento della scrittura di Franz Kafka e, più in generale, le dinamiche della traduzione.

L'occasione per questa riflessione è offerta dalla pubblicazione di *Kafkesque* (2017), l'adattamento dell'opera di Kafka realizzato dal vincitore del premio Eisner, Peter Kuper, e tradotto in italiano con il titolo *Gli incubi di Kafka* (2022).

Quest'opera, ampiamente apprezzata, propone una "lettura a fumetti" di alcuni dei racconti più emblematici dello scrittore praghese, tra cui *Una favoletta*, *La tana*, *L'artista del digiuno*, *Davanti alla legge*, *Nella colonia penale* e *L'avvoltoio*. Già insignito di numerosi riconoscimenti, tra cui il premio della National Cartoonist Society come miglior graphic novel, il volume è stato definito dal *Wall Street Journal* "brillante... L'atmosfera kafkiana è intatta, persino accresciuta".

Quali sono le condizioni che permettono di preservare e, al tempo stesso, accrescere un'atmosfera letteraria in un processo di traduzione intersemiotica? Per rispondere, proveremo a mettere in tensione l'adattamento di Kuper con l'idea della turbolenza, intesa come *forma-ritmo dell'imprevedibile* caratterizzata e dischiusa dall'esplorazione delle potenzialità di senso (Sedda 2022). La nostra ipotesi è che l'imprevedibilità sia implicata in ogni dinamica traduttiva e che, in particolare, la turbolenza costituisca un buon grimaldello per comprendere il meccanismo della traduzione intersemiotica, intesa come dinamica creativa, al contempo, poetica e politica.

Nelle pagine che seguono, quindi, analizzeremo il modo in cui l'opera di Kafka trova una rinnovata intensità nell'adattamento di Kuper, interrogandoci più in generale sulla *correlazione traduttiva* tra

letteratura e graphic novel¹. A questo scopo, prenderemo in esame due racconti inclusi nell'adattamento: *Una favoletta* e *Davanti alla legge*. La prima è una fiaba, la seconda una parabola. Ciò ci darà modo di vedere come i primi elementi a deflagrare sono le strutture di genere. La scelta di questi testi si fonda sulla loro capacità di condensare simultaneamente la poetica di Kafka e le strategie traduttive di Kuper, offrendo un campo d'indagine privilegiato per individuare nella loro tensione reciproca la dinamica della turbolenza. Ciò senza escludere la possibilità che durante l'analisi emergano altre forme dell'imprevedibile. Anzi, lo vedremo, la turbolenza non è che un inizio. Infine, per questa strada proveremo a chiarire il senso di quell'atmosfera accresciuta di cui parlano i lettori e la critica.

2. I ritmi dell'imprevedibile. Dall'esplosione alla turbolenza (e oltre)

L'idea di turbolenza viene introdotta negli studi semiotici dai lavori di Algirdas J. Greimas (1987, p. 55) e Jurij M. Lotman (1992, p. 33).

In particolare, sul crinale degli anni Novanta, in un tempo storico di forte rottura con il passato, i due maestri della semiotica, rispettivamente generativa e culturale, da luoghi e prospettive differenti, lavorano sui fenomeni di emersione del nuovo, dell'inatteso, dell'imprevedibile. Questi studi sono orientati a elaborare dei modelli descrittivi delle forme di imprevedibilità implicate nei processi di traduzione – e quindi di trasformazione – degli oggetti del mondo, delle sfere della natura e della cultura, delle forme di vita². Dalla storia alla politica, dalla scienza all'arte, dalla letteratura alla moda, e così via, fino alle minute esperienze del vissuto quotidiano.

All'interno di questi lavori gli studiosi individuano nelle figure della *frattura* (Greimas) e dell'*esplosione* (Lotman). L'imprevedibile, in prima approssimazione, viene quindi identificato con un tratto di forte Discontinuità, di rottura della norma – di “congiunzione dell'incongiungibile”, per dirla con Lotman – , in opposizione al tratto di Continuità costitutivo dei linguaggi e dei vissuti conformi alle regolarità proprie di ciascuna forma di vita. È a partire da questa tensione che si apre un campo saturo di possibilità – di figure, di forme e di ritmi – che rendono conto dell'imprevedibilità, tra le quali appunto troviamo la *turbolenza*.

Negli anni i modelli sono stati messi a punto da diversi studiosi, fra cui Paolo Fabbri (2010) e Franciscu Sedda (2010). In particolare, Sedda inizia a lavorare sulle differenze tra le figure dell'esplosione e della turbolenza (2010, 2021), fino a maturare un diagramma dei *ritmi dell'imprevedibile* (2022, 2025).

Per orientarci in questo campo partiamo dalla tensione fra turbolenza ed esplosione. In sintesi, stando a Sedda, mentre la seconda è definita da una discontinuità che si manifesta in positivo, al contrario la prima è una forma di *esplosione negativa* (Sedda 2021). In altre parole, la turbolenza è “una figura strutturalmente complessa che emerge attraverso la *neutralizzazione* dell'opposizione fra Continuo e Discontinuo, e così facendo apre un varco” (Sedda 2022, p. 121). Occorre qui ricordare che nella teoria semiotica “il passaggio al neutro si configura spesso come una *linea di fuga* verso altre isotopie, altri campi semantici, altre categorizzazioni” (2025)³. L'idea di Sedda, invece, è che la turbolenza non sia riducibile esclusivamente ad una funzione strumentale, secondo una logica causale, ma possa essere riletta in chiave esistenziale, come il luogo di “un'effervescenza creativa che si opera quando l'esplorazione del gioco rivela un indeterminato che era già lì ed è al contempo saturo di possibilità” (c. n.).

Cos'è questa esplorazione del gioco potenzialmente generativa di effervescenza creativa?

La chiave va trovata nel saggio di Greimas “a proposito del gioco” (1980), a partire dal quale risulta interessante pensare i sistemi semiotici nel loro *gioco*, inteso tanto come spazio *del* gioco, denso di

¹ Per una introduzione alla *semiotica del fumetto* si rinvia all'omonimo Barbieri (2017), dove le specificità della graphic novel come sistema di significazione emergono nel dialogo con i linguaggi del cinema, della letteratura, del teatro, della pittura. Sul concetto di *correlazione traduttiva* si rinvia a Sedda (2018).

² È quasi superfluo ricordare che i padri della semiotica, Peirce e Saussure, situano la *traduzione* al cuore della semiosi, cioè delle definizioni del segno e dei rapporti tra i piani di espressione e contenuto (Sorrentino 2023).

³ Laddove non è indicato altrimenti le citazioni sono tratte da Sedda (2025, di prossima pubblicazione).

regolarità, quanto come spazio *nel* gioco, il vuoto interno alle regole. In tale prospettiva si apre una dinamica che attiva un *gioco nel gioco*. Non si tratta quindi *né* di una discontinuità che infrange le regole, *né* di una piatta continuità delle stesse, ma di cercare nella costrizione delle regole la possibilità di un'azione creativa. Da qui, chiosa Sedda, “quanto più la creazione scava in questo paradosso, rendendo percepibile (e significativo) il *fuori del dentro*, le potenzialità trasformative proprie al sistema stesso, quanto più essa risulta turbolenta”.

Per fornire un esempio di turbolenza lo studioso sardo riprende l'analisi di Umberto Eco di *Un drame bien parisien* di Alphonse Allais, un'opera che tematizza esplicitamente il problema del vuoto interno al sistema (Eco 1979). La rilettura del testo prende le mosse dalla “logica delle costrizioni semiotiche” studiata da Greimas e Rastier (1968), attraverso cui mostra come il *Drame* esplori lo spazio del *né vietato né permesso*, come l'adulterio nella società tradizionale francese. Senza poter qui ripercorrere tutta l'analisi ciò che ci interessa è che l'opera di Allais presenta due componenti essenziali della turbolenza: da un lato, sfrutta dei vuoti a diversi livelli del senso (strutture discorsive, schemi narrativi, categorie semantiche...), dall'altro, proprio questo elemento inatteso opera a livello *metasemiotico*, spingendo inevitabilmente il sistema ad un ripiegamento su sé stesso, ad una riflessione sul vuoto. Tale dinamica pone le condizioni per la generazione di un'effervescenza all'interno del sistema, intesa come apertura sull'impensato, sulle molteplici potenzialità di senso. Così, *una turbolenza apre su un'altra turbolenza*, vale a dire sulle molte pieghe del senso.

Si capisce quindi quanto la turbolenza rappresenti un terreno fertile per lo studio della traduzione intersemiotica, dove si deve sempre colmare qualche vuoto e si finisce per crearne di nuovi. Tuttavia, Sedda, lavorando sui differenti ritmi dell'imprevedibile, giunge a elaborare una *matrice della creatività* che consente una presa più fine delle dinamiche di traduzione (Sedda 2022). Vediamo brevemente le posizioni, le figure e i ritmi, presenti nel diagramma.

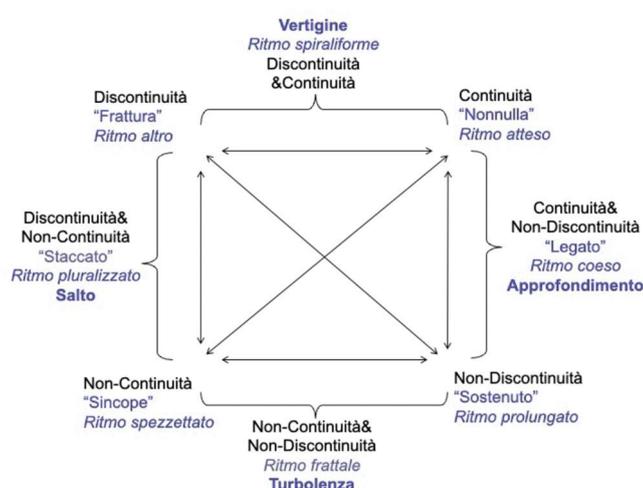


Fig. 1 – Matrice della creatività (Sedda 2022).

La matrice si fonda sulla tensione reciproca tra le posizioni di discontinuità e continuità. Dalla prima posizione emerge la figura della “frattura” caratterizzata da un *ritmo altro*. Vi rientrano le manifestazioni di infrazione delle procedure attese nella traduzione di un testo. Al contrario, dalla posizione di continuità emerge la figura del “nonnulla”, caratterizzata da un *ritmo atteso*. In questo senso la traduzione realizza varianti testuali impercettibili alla percezione comune. La negazione delle prime due posizioni genera altre due figure. La negazione del continuo produce la figura della “sincope”, fondata su un *ritmo spezzettato*. Sono le traduzioni che anticipano i tempi forti di un ritmo. Al contrario, la negazione del discontinuo genera la figura del “sostenuto”, caratterizzata da un *ritmo prolungato*. È il caso delle traduzioni che giocano sulla estensione del tempo forte. Il sincretismo di queste figure semplici produce quattro posizioni complesse. L'unione di discontinuità e non-continuità produce la figura dello

“staccato”, tessuta da un *ritmo pluralizzato*, calato nella deissi del Salto di isotopia o categoria. È una traduzione che sviluppa l’alterità di un ritmo spezzettandolo (come uno spin-off). Al contrario, l’unione di continuo e non-discontinuo produce la figura del “legato”, la quale è caratterizzata da un *ritmo coeso*, proprio della deissi dell’Approfondimento dei livelli del senso (come un sequel). Spostandoci sugli assi della matrice, l’unione delle negazioni del continuo e del discontinuo genera la figura della “turbolenza”, caratterizzata da un *ritmo frattale*. È la traduzione che esplora le possibilità del linguaggio nei diversi livelli. Al contrario, l’unione di continuo e discontinuo produce la figura della “vertigine”, definita da un *ritmo spiraliforme*. È una traduzione che spinge verso il fuori mantenendo il contatto con il dentro. Per riassumere, la turbolenza scava fino a trovare il *fuori del dentro*, la vertigine scambia la prospettiva fino a rivelare il *dentro del fuori*.

Possiamo ora tornare al nostro testo, dove risulta oltremodo interessante notare come Kuper, nel descrivere la dinamica di traduzione al cuore della sua opera, mobilita un linguaggio in cui riecheggia il ritmo della turbolenza. Si prenda il seguente passaggio: “con i testi di Kafka a farmi da ancora, ero in grado di *tendere e piegare la pagina* e il design della pagina senza perdere leggibilità. Nel linguaggio del fumetto, le immagini surreali fluivano in modo naturale e i sentimenti opposti di angoscia e umorismo trovavano felice convivenza” (Kuper 2017, p. 4, c. n.).

Questa idea di trovare una piega nella pagina grazie a cui risalire all’unione positiva delle opposte passioni di angoscia e umorismo – caratteristica della poetica kafkiana –, sembra rimare con il frammento citato in esergo, nel quale è lo stesso scrittore di Praga a tradurre il meccanismo alla base del processo di scrittura. Anche in questo caso, infatti, ci troviamo di fronte ad un movimento che prende avvio da un’immersione nella “profondità delle cose” – dell’esperienza, della coscienza, della cultura, della lingua –, per poi risalire in superficie “ridendo e annaspando”, cioè con una nuova sintesi creativa, una piega rinnovatrice del senso.

Tuttavia, a guardare bene, il processo creativo che Kafka e Kuper portano a sintesi conta due ritmi dell’imprevedibile. Il primo ritmo, la Turbolenza, scende in profondità a perlustrare il fondo del senso, lo scava, lo tende, lo piega, fino a trovare un varco. Il *fuori del dentro*⁴. Il secondo ritmo, la Vertigine, risale verso la superficie in un *vortice di complessità* che “ci trascina verso un fuori, un contatto con un’alterità, senza farci totalmente uscire dal nostro spazio” (Sedda 2022, p. 123). Ciò ci dà la possibilità di cogliere il *dentro del fuori*. Come quando svegliati da un sogno alcuni suoi frammenti tracimano nella realtà. O ancora come le esperienze allucinate dei racconti di Kafka.

È quindi in questa transizione di fase, dallo scavo nel linguaggio allo scambio di prospettiva, che il senso delle cose appare due volte rischiarato.

3. Una favoletta. Far esplodere la fiaba

Per entrare nell’atmosfera kafkiana sembra propizio cominciare da un testo breve, anzi brevissimo, come “Piccola favola” (*Kleine Fabel*), pubblicato postumo nel 1931 da Max Brod, che Franz Kafka scrive probabilmente tra il 1920 e il 1924⁵. Si tratta di una parabola fulminea e intensa in cui un topo, consapevole dell’inesorabile restringersi del mondo intorno a sé, si trova intrappolato e senza scampo. Una favola – ma è davvero tale? – tanto piccola da poter essere letta d’un fiato:

‘Ahimè,’ disse il topo ‘il mondo diventa ogni giorno più angusto. Prima era talmente vasto che ne avevo paura, corsi avanti e fui felice di veder finalmente dei muri lontano a destra e a sinistra, ma

⁴ Per dare un esempio molecolare dello scavo nello spazio di gioco, che ci introduce per ritmo frattale nel fuori del dentro, si può pensare ad una superficie piana nella quale la percezione comune si fermerebbe alla visione di una struttura liscia, mentre un fisico delle particelle vedrebbe un groviglio infinito di nodi, di buchi, di crepe, fino a riconoscere nel suo fondo la forma dell’atomo e in essa la stessa struttura dell’universo.

⁵ In questo caso come nel seguente le citazioni dell’opera di Kafka sono tratte dalla raccolta omnia a cura di Nervi (Kafka 2023), a cui rinviamo anche per le informazioni sulla biografia editoriale.



questi lunghi muri precipitano così in fretta l'uno verso l'altro che io mi trovo già nell'ultima camera, e là nell'angolo sta la trappola in cui andrò a cadere'.
'Non hai che da mutar direzione' disse il gatto, e se lo mangiò.

La brevità non deve essere confusa per rinuncia della complessità⁶. Piccola favola è infatti capace di portare a sintesi, grazie alla sua forza icastica, un'intera esistenza. In essa troviamo intrecciati, in modo più o meno implicito, molti degli elementi che definiscono la cifra poetica kafkiana: il rapporto con l'alterità, l'animalità, l'angoscia, il desiderio, la ricerca di una qualche via d'uscita, l'ossessiva iterazione del gesto, la sensazione di un destino ineluttabile⁷. L'essere in trappola. Un intreccio che se non riflette tutta la condizione umana, porta a sintesi molti vissuti della nostra forma di vita.

Ancor meglio ciò che il racconto manifesta con particolare forza è il rapporto tra il corpo e lo spazio come fondamento della soggettività (cfr. Sedda 2003; Pezzini 2018; Marrone 2024b). Una *triangolazione* che prende forma nella tensione fra l'indeterminato e il determinato, l'infinito e il finito, l'alterità e l'identità⁸. Questa tensione si sviluppa in una storia che rovescia il classico canone della fiaba. Mentre quest'ultima, come ha mostrato la narratologia, mette in scena un universo nel quale la regolarità dello stato di cose viene bruscamente interrotta dall'azione di un anti-soggetto – il cattivo di turno, un evento imprevisto –, nella Piccola favola di Kafka accade esattamente il contrario. L'azione prende avvio in una situazione di imprevedibilità in rapporto alla quale il soggetto cerca una qualche *via d'uscita* (Marrone 2024a, 2024b) nelle forme di vita.

Vediamo ora come Kuper traduce l'universo kafkiano nelle pagine del fumetto non solo con degli adattamenti, ma soprattutto attraverso dei ritmi che intensificano il senso del racconto.

3.1. Prima tavola. Il labirinto e lo specchio

La prima tavola di *Una favoletta* – il gioco della traduzione inizia con la variante del titolo –, si apre con una sequenza di frattura, una presa estetica del soggetto. Una forma emblematica della poetica di Kafka e dello stile di Kuper⁹. Ma procediamo con ordine.

L'autore articola il racconto in sequenze che ricalcano con relativa fedeltà la partizione originale del piano del contenuto. Questa è spesso segnalata da marcatori sul piano dell'espressione, come la punteggiatura o i disgiuntivi come "ma". In questo caso, la tavola sembra corrispondere alla prima frase del testo letterario, che va dall'esclamazione in apertura, "Ahimè," fino al primo punto fermo.

Tuttavia, la continuità della traduzione si fende nella configurazione degli attori, spazi, tempi. Infatti, il testo letterario può presentare dei vuoti relativi agli elementi plastico-figurativi relativi ai personaggi e all'ambiente delle vicende, mentre il fumetto di norma deve mostrarli nel dettaglio. Questo scarto costituisce una delle principali ragioni di relativa (*in*)traducibilità fra due materie dell'espressione, la letteratura e il fumetto, ma è anche ciò che rende la traduzione aperta sulle potenzialità di senso.

Questo è il caso della prima tavola nella quale l'autore deve saturare le caselle vuote dell'enunciato e tradurre quelle piene dell'enunciazione. La soluzione trovata da Kuper consiste in una pagina nella quale domina la componente spaziale: la figura del labirinto dove si trova il topino. A livello compositivo la tavola è divisa verticalmente in due vignette nelle quali si ripetono l'attore, lo spazio e il tempo (la durata dell'azione), mentre a mutare è la focalizzazione delle strutture discorsive. La composizione infatti

⁶ Come ha mostrato I. Pezzini nell'analisi delle forme brevi (2001).

⁷ Roberto Calasso in rapporto al racconto *La piccola favola* ha osservato come: "in poche righe, Kafka condensa la sensazione di un destino ineluttabile, dove la consapevolezza dell'essere intrappolati non conduce alla ribellione, ma a un'accettazione passiva e quasi rassegnata" (Calasso 2002).

⁸ Nelle pagine che seguono proveremo a mostrare come questa triangolazione sia non solo messa in scena a livello dell'enunciato ma anche messa in opera a livello dell'enunciazione.

⁹ L'inciso sul titolo ci dà modo di ricordare che stiamo lavorando su *traduzioni di traduzioni*: Kafka è ceco ma scrive in tedesco, Kuper lo traduce in inglese, passando da versioni asciugate dei racconti originali, infine, quella stiamo leggendo è una traduzione italiana di E. Dardano dell'adattamento di Kuper (2022, p. 6).

offre un diverso punto di accesso sulla medesima situazione: in alto, vediamo il topino che si affaccia titubante fra le strettoie del dedalo, vestito con un elegante abito scuro, con tanto di bombetta, papillon e valigetta ventiquattrore, al modo di un anonimo personaggio di René Magritte – o il che è lo stesso – alla moda borghese di inizio Novecento; in basso, lo ritroviamo, ma stavolta gli siamo accanto, di spalle, in una semi-soggettiva che lo mostra ingobbito puntare il naso verso la linea di fuga del labirinto¹⁰. Questo passaggio opera l'identificazione del soggetto dell'enunciazione e del soggetto dell'enunciato. A livello delle strutture discorsive si compie l'immedesimazione del lettore con il protagonista del racconto.



Fig. 2 – Peter Kuper, *Gli incubi di Kafka*, prima tavola di *Una favoletta* (© 2022 Tunué/Kuper).

Proviamo ad indagare le condizioni di questo rispecchiamento.

Il concatenamento fra discorso oggettivante e soggettivante, che nella forma di un graduale slittamento conduce all'enunciazione enunciata, partecipa alla vibrazione dello *spazio di gioco* situato tra il nostro mondo e quello del topo¹¹. In altri termini, la tavola attiva un meccanismo che fa deflagrare il confine fra gli spazi dell'enunciazione e dell'enunciato.

In sintesi, noi siamo dentro il labirinto. E mentre noi scivoliamo nel mondo del topo, il mondo del topo avvolge il nostro. Sul piano visivo è il raffinato gioco fra prospettiva e chiaroscuro a rendere il labirinto uno spazio tanto avvolgente e oppressivo. Uno spazio, a dire il vero, che si restringe intorno a noi e dal quale sembra già difficile scappare. Come lo è per il topo. Così la tavola ci fa sentire una vertigine, come il topo nella trappola.

L'effetto è reso ancora più intenso dalla linea di fuga, dalla posizione del topo e della didascalia. Abbiamo detto che siamo accanto al topo. Ma a guardar bene è lui che sta al nostro fianco, a lato del dedalo, mentre noi siamo al centro della visuale. Di fronte ad un vicolo cieco. In definitiva è il nostro corpo di lettrici e di lettori a essere situato nello spazio. È così che finiamo coinvolti nel racconto.

Ma c'è di più. Per rendere più fluido lo scivolamento tra l'oggettiva e la soggettiva, la tavola gioca sullo *spazio bianco* che nel linguaggio del fumetto separa e unisce le vignette. Kuper lo fa coincidere con il bordo alto delle mura del labirinto in modo non solo da articolare ma anche da attraversare le vignette della tavola. In questo modo uno spazio penetra nell'altro. E le due immagini si trovano legate.

Questo impiego dello spazio bianco fa sì che il dispositivo dell'enunciazione scivoli dentro l'enunciato. Un meccanismo che viene reiterato ribaltato anche nell'uso della *cornice* della tavola. La quale viene

¹⁰ L'abbigliamento e l'ambiente sono invenzioni di Kuper (ci torneremo nelle conclusioni).

¹¹ A questo effetto partecipa lo stile grafico della tavola che ricorda le transizioni di fase dei disegni di Escher.



denegata e fatta coincidere con il bordo della pagina. Per cui i personaggi e gli ambienti del fumetto sembrano estendersi al di là della pagina. Come se i soggetti dell'enunciato scivolino nell'enunciazione. Si tratta di una vera e propria *esplorazione delle possibilità* della pagina. Una sfida ai limiti del linguaggio. Portando l'attenzione alla componente verbale sembra che l'adattamento di Kuper neghi parzialmente l'impiego del discorso diretto del testo di Kafka¹². A prima vista il testo di Kuper sembra fedele all'originale alternando le voci del narratore e del personaggio: in alto, usa il discorso diretto con il *balloon*, "Ahimé," mentre in basso rende la voce del narratore, "Disse il topo", attraverso l'impiego della *didascalia*¹³. Tuttavia, osservando l'enunciato "giorno dopo giorno il mondo si restringe", che nell'originale è fra virgolette, come il seguito del racconto, si può notare l'assenza del *balloon*¹⁴. Di chi è questa voce?

A noi pare tradurre la strategia discorsiva di Franz Kafka che spesso, ma non in questo racconto, impiega il *discorso indiretto libero*, una procedura che congiungendo le voci del narratore e del personaggio definisce una terza voce. Una voce (quasi) impersonale che generalizza il soggetto del racconto.

Un'ultima osservazione va fatta per la resa dello spazio cognitivo del soggetto dell'enunciato. Nel racconto di Kafka il protagonista descrive un ambiente che non solo si restringe intorno a sé ma anche precipita su di sé. All'interno del fumetto questa percezione non è solo marcata verbalmente ma pure tradotta visivamente sia nella figura del labirinto sia con il gioco di prospettive e chiaro/scuri che mentre addensano la parte sovrastante del testo sembrano far letteralmente precipitare il labirinto sulla testa del topo.

3.2. Seconda tavola. Il linguaggio dell'interiorità

Voltando pagina è il volto del topo a occupare quasi interamente la scena. Un primo piano che trascina il lettore dall'*esteriorità* della vicenda narrata all'*interiorità* del suo protagonista. A livello narrativo si tratta del racconto della motivazione che fonda il programma d'azione. Una sequenza che procede secondo la logica del nonnulla, per definire "il volto del soggetto".

Il meccanismo enunciativo viene ripreso in questa seconda tavola, che copre il brano del testo letterario che va dal punto fermo al "ma", dove il monologo del protagonista prosegue senza l'uso dei *balloon*: in alto, "all'inizio era così grande che, spaventato, continuavo a correre e a correre"; in basso, "mi sentii sollevato quando alla fine vidi delle mura in lontananza, a destra e a sinistra"¹⁵.

Sul piano visivo la tavola riprende l'organizzazione precedente con l'aggiunta di un riquadro in basso. Anche in questo caso la ripartizione serve ad alternare la focalizzazione sulla scena: a tutta pagina il volto terrorizzato del protagonista, nel quadrante in basso la sua fuga verso le mura.

L'uso tempo verbale al passato è un'analessi, l'attivazione di un secondo livello dell'enunciazione, tipica del linguaggio dell'interiorità. Il topo riavvolge il nastro dell'esistenza sino all'origine del suo programma d'azione: una forma di *horror vacui* che lo porta al desiderio di confine. Così il soggetto trova il suo destino nella tensione fra il caos e l'ordine, l'infinito e il finito, l'alterità e l'identità.

Un tale intreccio di temi e patemi viene condensato nel ritratto del topo. A iniziare da suo abbigliamento: la falda del suo cappello funziona da spazio bianco, mentre la bombetta si trasfigura nell'immagine di

¹² In altri termini, il testo di Kafka opera una delega dell'enunciazione al soggetto dell'enunciato. Per cui passa dal *debrayage* enunciativo di primo livello, al *debrayage* enunciazionale di secondo livello. Mentre il testo di Kuper sembra tendere al discorso indiretto libero.

¹³ Ricordiamo che nella grammatica del fumetto la *didascalia* indica la voce del narratore mentre il *balloon*, al pari delle virgolette, segnala la delega del racconto alla voce dei protagonisti.

¹⁴ Come afferma lo stesso Kuper la resa della *voce* di Kafka si definisce attraverso i disegni e il posizionamento nel testo. Fondamentale in tal senso è anche l'impiego di "diversi *lettering a mano* per distinguere i personaggi" e l'uso di "un *carattere standard* per ricordare al lettore la persistente provenienza delle fonti" (Kuper 2022, p. 6, *c.n.*). Si noti come Kuper sia ben consapevole del carattere "persistente" della voce di Kafka nel corso del testo.

¹⁵ In generale l'abbandono del *balloon* è una tecnica raffinata nel fumetto, ma qui entra in correlazione con i meccanismi enunciativi di Kafka.

un “mondo grande e terribile”, per citare il coevo Antonio Gramsci, lo spazio (cognitivo) nel quale il topo corre impaurito verso la sua linea di fuga.

Così, a ben guardare, nella partizione plastica e figurativa della pagina, si articolano le tre dimensioni del senso: cognitiva (la testa), patemica (il volto), pragmatica (il corpo).

3.3. Terza tavola. Il destino del topo

La terza tavola è un *embrayage*, un ritorno al presente. L'isotopia passionale lascia posto alla descrizione dell'ambiente in cui il topo è entrato e alle conseguenze del gesto: “ma queste mura si sono ristrette così velocemente – che sono già nell'ultima stanza – e lì c'è la trappola in cui devo cadere”. Il ritmo dunque presenta un carattere sincopato. Rispetto al testo letterario tutto – dall'enunciazione all'enunciato, a partire dalla preferenza assegnata al verbo modale “devo” – gioca a *intensificare il senso dell'azione*. La stessa non è presentata come una scelta, ma come un destino. Si guardi alla composizione della tavola: alterna un'oggettiva in alto (topo di profilo) a una soggettiva in basso (topo frontale). Così si profila un gioco di specchi: il topo guarda verso il lettore, il lettore guarda verso il topo. Ma tutti sono – o siamo? – nel labirinto, posti di fronte ad una trappola. Un fatale *mise en abyme*.

3.4. Quarta tavola. La trappola nella trappola

“Devi solo cambiare direzione” disse il gatto, e se lo mangiò. Nell'ultima tavola un terribile gatto nero fa capolino sul labirinto dove il topino lo guarda atterrito. A fare da *trait d'union* con la prima tavola è il ritorno delle “marche dell'enunciazione fumettistica”, che ritroviamo in una inflessione dello schema precedente: le didascalie sono usate per il discorso diretto (del gatto), ma con il lettering in corsivo, mentre la voce del narratore fluttua, in tondo e senza margini, nello spazio della vignetta. Ulteriore escamotage per tradurre l'oscillazione delle voci tipica del discorso kafkiano.

Come in ogni fiaba la sequenza conclusiva è una moralizzazione del soggetto. Ma la favola di Kafka è senza lieto fine: la ricerca di salvezza nello *spazio molare* dell'identità si rivela una trappola. Il topo fugge dall'imprevedibilità dello spazio indefinito, ma cade in quella dello spazio finito.

La forma di vita è una trappola nella trappola.



Fig. 3 – Peter Kuper, *Gli incubi di Kafka*, quarta tavola di *Una favoletta* (© 2022 Tunué/Kuper).

4. Davanti alla legge. Una strana parabola

Un secondo racconto utile a indagare il senso dell'atmosfera accresciuta è "Davanti alla legge" (*Vor dem Gesetz*). Si tratta di un altro breve testo di Franz Kafka, scritto nel 1915 e pubblicato lo stesso anno all'interno della rivista *Selbstwehr*¹⁶. Successivamente è stato inserito nel romanzo *Il processo* (1925) come parabola raccontata da un sacerdote al protagonista Joseph K.

L'opera presenta un dialogo tra un uomo di campagna e un guardiano che gli impedisce di accedere alla Legge. Ma a rendere la parabola assai *strana* è la sostituzione dell'isotopia del sacro con quella della legge. Così il racconto, apparentemente semplice, si carica di significati simbolici sulla giustizia, l'autorità e l'inaccessibilità della verità¹⁷.

Provando a mettere in tensione i due testi, sorgente e d'arrivo, emerge a livello dell'enunciazione una interessante – e poco esplorata dalla critica – potenzialità di senso.

Un elemento che considerando solo il testo letterario potrebbe passare inosservato. Si tratta della ripetizione nel titolo dell'attacco della parabola: "Davanti alla legge sta un guardiano". Tale raddoppiamento non è innocente, esso intensifica la valenza dell'enunciato, senza ridurre il carattere enigmatico. Un dettaglio che nella traduzione dalla letteratura alla graphic novel viene reso non solo esplicito ma anche intensificato¹⁸.

4.1. Prima tavola. Posso entrare?

Vediamo quindi la prima tavola del fumetto in cui Kuper traduce la sequenza della parabola che va dal titolo al disgiuntivo "ma". Anche in questo caso il testo letterario presenta una serie di vuoti a livello delle strutture discorsive. Vediamo quindi come Kuper lavora sul fumetto.

Come di consueto la pagina è divisa verticalmente in due parti. Nella prima in alto si vede un imponente palazzo in stile neoclassico, figura architettonica selezionata dall'autore per dare corpo all'immagine della legge. Nella fascia dell'architrave al di sotto del timpano è inscritto il titolo della parabola, mentre nel colonnato, alla destra della porta aperta (della legge), c'è il guardiano con la *testa china* su un libro¹⁹. Tuttavia, l'aspetto interessante è la costruzione della prospettiva frontale sulla scena. Essa crea una situazione imprevista nel testo letterario. O meglio manifesta che davanti al titolo c'è il lettore. Come a dire che il testo avanza verso di noi²⁰. Ci ritorneremo.

¹⁶ In realtà è uno dei pochi racconti che Kafka consegna alla stampa (Kafka 2023).

¹⁷ Lo studioso Giorgio Agamben ha osservato: "Kafka mostra che la Legge non vieta né comanda in modo assoluto, ma rimanda, differisce, lascia in sospenso: il suo potere risiede nell'attesa stessa" (Agamben 2007). Il racconto è spesso interpretato come una riflessione sulla burocrazia, sul potere e sulla condizione umana di attesa e incertezza.

¹⁸ A conferma della tesi per cui le variazioni manifestano latenze (Fabbri 2012).

¹⁹ Un'invenzione di Kuper che sarebbe piaciuta a Deleuze e Guattari (1975).

²⁰ Da una comunicazione di P. Fabbri al XLI congresso dell'AISS.

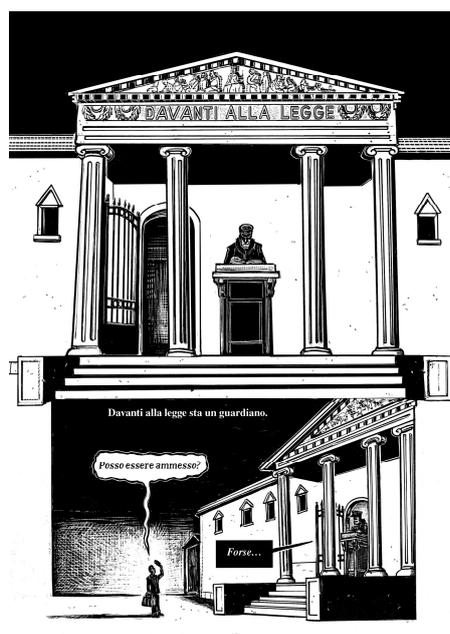


Fig. 4 – Peter Kuper, *Gli incubi di Kafka*, prima tavola di *Davanti alla legge* (© 2022 Tunué/Kuper).

La vignetta in basso ribalta il dispositivo dell'enunciazione. Vediamo la stessa scena della legge ma questa volta presa lateralmente, a costruire una prospettiva oggettivante. Nell'oscurità del cielo notturno Kuper iscrive la voce narrante "davanti alla legge sta un guardiano", al di sotto c'è l'uomo di campagna che chiede "posso essere ammesso?". "Forse..." è la risposta del guardiano. Il dialogo introduce così la doppia isotopia del potere e del credere (fra incertezza e illusione) che si svilupperà lungo il racconto con diverse modulazioni, fluttuazioni, trasformazioni.

Nel fumetto il rapporto di forza fra i personaggi viene espresso con una serie semisimbolismi. Ad esempio, per dare corpo alla voce si modulano le componenti eidetiche e cromatiche dei balloon: bianco, incerto e circolare per l'uomo; nero, definito e rettangolare per il guardiano. Inoltre, i corpi dei protagonisti sono disposti lungo una gerarchia verticale, le loro sagome hanno un diverso "formato", l'uomo di campagna ha un corpo minuto rispetto al robusto guardiano. Ma come vedremo saranno le posture, l'insieme dei tratti somatici, i rapporti prossemici inglobante/inglobato, le azioni e passioni a rinforzare e sviluppare la relazione tra i due attori.

4.2. Dalla seconda alla quarta tavola. L'iterazione del gesto

La seconda tavola con un ritmo sostenuto, sviluppa l'assetto plastico e figurativo della prima. Essa ingloba la sequenza del testo letterario che va dalla voce narrante "Ma il guardiano..." alla risposta del guardiano "Ma non ora". Nella tavola la voce narrante viene sostituita dal dialogo. Kuper traduce la situazione in una semi-soggettiva grazie a cui osserviamo la scena dal punto di vista del guardiano. È quest'ultimo a riprendere la risposta della prima tavola, "forse...", con un meno aperto "Ma non ora". A cui l'uomo ribatte "Potrò essere ammesso più tardi?", e ancora il guardiano risponde "È possibile". A dominare quindi è il carattere di *iteratività*: la seconda sequenza non fa che ripetere il concatenamento di azione e passione della precedente. Si segue così la regola generale, messa in luce da Benjamin (1955), che vede la poetica kafkiana privilegiare la ripetizione dei gesti, più della trasformazione degli stati (Marrone 2024b). Vedremo però come ciò non implichi una stasi dei rapporti tra i segmenti del concatenamento. Quanto ai due corpi si mostrano alcuni dettagli. Il guardiano indossa un rigido cappotto e un berretto a ricordare un'uniforme militare, mentre l'uomo veste degli abiti borghesi fuori misura. Ma a opporsi con più decisione sono i tratti del volto: marcati e spigolosi al limite del geometrico per il guardiano, incerti



e curvilinei per l'uomo. Quest'ultimo assume un aspetto che ricalca i tratti storicamente associati delle popolazioni di origine subsahariana: il profilo nasale ampio, la struttura facciale schiacciata, le labbra spesse. Una configurazione con cui Kuper da corpo al personaggio che nel testo letterario viene definito solo con il nome l'uomo di campagna. Anche le posture e i gesti enfatizzano la diversa posizione dell'uomo che rispetto al guardiano tiene nervosamente il cappello fra le mani lasciando il capo scoperto. Allo stesso modo la vignetta in basso non fa che tradurre plasticamente il rapporto di forza con il corpo del guardiano in posizione inglobante rispetto all'uomo.

Va sottolineato che questi elementi sono invenzioni tese a coprire i vuoti del testo sorgente. Ma queste operazioni non sono innocenti rispetto alla significazione. Basti pensare, a come la configurazione dell'uomo di campagna porti ad associare la parabola di Kafka al contesto afroamericano. D'altra parte, non va dimenticato che Kuper traduce Kafka dall'interno della semiosfera statunitense²¹. Ci ritorneremo in chiusura.

La terza sequenza nel testo letterario si apre con la voce narrante "Siccome la porta della legge..." e si chiude con l'enunciato del guardiano "La vista del terzo [guardiano] è insostenibile persino per me". Nella tavola la sequenza è traslata in un discorso dal tono minaccioso del guardiano distribuito su due vignette. In alto, vediamo il guardiano che indicando l'uomo diretto verso la porta, afferma: "Se sei così disposto a entrare, prova pure ad avviarti contro le mie obiezioni. Ma attento perché sono potente e sono soltanto l'ultimo dei guardiani". In basso, ritroviamo l'uomo alla porta della legge mentre osserva il lungo corridoio all'ingresso del palazzo e il guardiano che lo avvisa: "Sala dopo sala c'è un guardiano dopo l'altro, ognuno più potente dell'ultimo". È interessante notare come Kuper disegna il lungo corridoio. Esso penetra il corpo della legge – compreso il corpo del guardiano – costituendo una linea di fuga illimitata che converge con il punto di vista del lettore.

Prende forma così il luogo di manifestazione del potere-burocratico nel quale si articolano l'aspetto di iteratività e il carattere illimitato: una vera e propria "proliferazione di serie" per dirla con Deleuze e Guattari (1975).

La quarta tavola, anch'essa articolata in due parti principali, riprende fedelmente la sequenza del testo sorgente reintroducendo la voce narrante per descrivere la condizione dell'uomo. Nella vignetta in alto si legge: "Questi problemi l'uomo non se li aspettava", "La legge non dovrebbe essere accessibile a tutti?", "Ma osservando più da vicino il guardiano, decide che è meglio aspettare fino a quando non gli venga dato il permesso di entrare". In basso, la sequenza si articola in tre vignette rettangolari: "il guardiano gli dà uno sgabello accanto alla porta", "Lì l'uomo siede per giorni, mesi", "Anni".

La nuova organizzazione della pagina, con le tre vignette, articola il carattere iterativo dell'azione alla lunga durata del tempo. Inoltre l'avvicinamento progressivo alla figura dell'uomo traduce la penetrazione dell'interiorità del personaggio. Ciò aumenta la tensione narrativa verso l'oggetto di valore.

4.3. Quinta tavola. Il nastro di Möbius

Voltando pagina la quinta tavola presenta un *coup de théâtre*.

Sullo sfondo ricalca la disposizione verticale delle precedenti, ma al centro in primo piano vediamo un nastro avvolgersi su se stesso, simile alla pellicola di un film con tanto di frame. D'altra parte, la stessa prospettiva sulla scena nel fondo ricalca un movimento di camera: inizia da una ripresa obliqua, dall'alto verso il basso, per terminare con uno sguardo verticale. Risulta una ovalizzazione dello spazio, come in un disegno di Escher.

²¹ Sul concetto di semiosfera si rinvia a Lotman 1985. Per il suo ripensamento semiopolitico vedi Sedda 2012.



Fig. 5 – Peter Kuper, *Gli incubi di Kafka*, quinta tavola di *Davanti alla legge* (© 2022 Tunué/Kuper).

Entro questa composizione della tavola si sviluppa l'interazione tra l'uomo e il guardiano raccontata dalla voce narrante. La descrizione inizia nella vignetta sul fondo, “[L'uomo] fa tanti tentativi per ottenere il permesso”, e prosegue nel nastro scandita dai frame: “Sfiancando il guardiano con le sue richieste”, “Il guardiano gli fa spesso domande sulla sua condizione”, “Ma le pone con indifferenza”, “E finiscono sempre con la stessa frase”, “In questo momento non puoi essere ammesso”.

A ben guardare la sequenza è emblematica della poetica kafkiana: in apparenza non c'è alcuna trasformazione nella struttura semantica degli attori. Chiaramente cambia la loro posizione sintattica, manifestata dall'uomo che ora punta il dito sul guardiano. Ma nessuna azione muta il conflitto fra il *volere* e il *poter fare* nella quale sono presi i due attori. I vari inutili tentativi dell'uomo sfiancano il guardiano che a sua volta agisce con indifferenza. Alla fine ciascuno ritorna sulle proprie posizioni. Tuttavia, lo sguardo dall'alto sull'interazione rivela una dinamica più turbolenta.

La pellicola sinusoidale con i frame è un *diagramma a fumetti del potere*, del concatenamento nel quale sono presi gli attori. La segmentarietà dei suoi spazi-corpi, l'iteratività spiraliforme dell'azione, la circolarità del tempo, si intrecciano in una figura simile al nastro di Möbius, nella quale il recto e il verso coincidono. Essa manifesta l'enantiomorfismo, la specularità invertita, delle posizioni di potere occupate dagli attori nella legge²². Ma c'è di più. Essa rivela il valore e il senso profondo assegnato dalla parabola ai rapporti di potere. Da ciascuna prospettiva, il guardiano della legge e l'uomo di campagna occupano i ruoli differenti del dominante e del dominato. A volte, nell'interazione, sembra che si scambino i posti, che il guardiano sia vittima delle insistenze dell'uomo, fino ad una parziale sovrapposizione dei rapporti. Ma vista dall'alto, nel prisma del nastro, la parabola svela una crepa nella superficie delle cose, cioè che entrambi sono inglobati nel medesimo concatenamento della legge.

Un meccanismo paradossale che Kuper, sul piano dell'espressione, traduce in una piega. Ci ritorneremo.

²² L'isotopia dei rapporti fra l'uomo di campagna e il guardiano della legge è al centro dell'esegesi – turbolenta e molecolare – della parabola sviluppata dal sacerdote nel dialogo con K. (vedi il capitolo *Il duomo de Il processo*).



4.4. Dalla sesta alla nona tavola. Dall'approfondimento al salto

Il ripiegamento frattale del sistema prosegue nella sesta tavola. Essa racconta del tentativo di corruzione in cui l'uomo dona i suoi averi al guardiano, ma questi risponde "accetto per evitarti la sensazione che tu non ci abbia almeno provato". È la voce narrante a enfatizzare la piega: "Durante tutti questi anni l'uomo concentra sempre l'attenzione sul guardiano", "dimentica tutti gli altri e crede sia l'unico a interporre fra lui e la legge".

Così la settima tavola è costruita come un prolungamento della precedente. La pagina è divisa in tre parti. Le prime due sono legate da una specificazione: nella prima, l'uomo è fissato sul guardiano tanto da "conoscere perfino le pulci nel suo colletto..."; nella seconda, composta da una serie di tre frame, sono questi insetti ad essere oggetto di un ingrandimento che rivela in esse il volto del guardiano. Si tratta di una ulteriore invenzione di Kuper rispetto alla parabola originale, una sperimentazione che non perde in coerenza rispetto al trattamento dell'animalità da parte di Kafka. Essa rivela come a monte della traduzione si possa riconoscere un meccanismo di *ipertestualità* (Genette 1972), che mette in relazione dialogica romanzi, racconti, lettere, diari, eccetera, creando le condizioni per l'emergenza del senso.

La vignetta che chiude la pagina invece ci porta dentro una svolta del testo. L'uomo ormai vecchio perde la vista ma nell'oscurità è attratto da un "fulgore" che si irradia dall'ingresso della legge. Entriamo così nella densissima sequenza finale – a cui Kuper dedica le tavole ottava e nona – in cui l'uomo pone la sua ultima domanda al guardiano. "Che vuoi sapere ora?", prorompe il guardiano. E l'uomo, quasi esanime, chiede: "Tutti si sforzano di raggiungere la legge...", "Perché allora in tutti questi anni nessun altro ha cercato di entrare a parte me?".

4.5. Decima tavola. La prigione della legge

Come un *cliffhanger* che giunge al momento di massima tensione, per scoprire la risposta il lettore deve voltare pagina. E qui trova un ulteriore *coup de théâtre*. Un meccanismo che produce una nuova piega del senso.

La decima tavola, l'ultima, sembra seguire fedelmente la sequenza conclusiva del testo sorgente. In essa, la voce narrante introduce il punto di vista del guardiano, il quale capendo "che l'uomo è alla fine", per giungere al suo udito, urla la sua sentenza.

Kuper articola la scena nelle due vignette che compongono la pagina. In alto, accanto all'uomo a terra esanime, mostra il guardiano che mentre mantiene una mano sulla sbarra cancello dice: "Nessun altro avrebbe potuto essere ammesso qui perché questo ingresso era stato creato soltanto per te". In basso, vediamo il feretro dell'uomo oltre la porta serrata e il guardiano che dice: "E ora non mi resta che chiuderlo".

C'è da notare come l'immagine a livello figurativo configura una isotopia della prigione. A sancirla è una rima plastica che attraversa e connette le due vignette: una forma a trapezio fissa i contorni della vignetta e del balloon in alto, per poi riflettersi nella striscia in basso, nel contorno della luce che dall'esterno penetra l'interno della legge²³. In questo gioco la tavola attiva un *ripiegamento* tra il dentro e il fuori dello spazio della legge, come se l'uno non fosse che il riflesso dell'altro, fino a creare uno spazio che imprigiona il lettore.

²³ Sotto questo profilo va osservato come la pagina mostra una importante variazione rispetto alle precedenti. Come osservato per la quinta tavola la discontinuità sul piano dell'espressione segnala la particolare valenza – in questo caso è l'ultimo atto – che la sequenza riveste nel processo narrativo.



Fig. 6 – Peter Kuper, *Gli incubi di Kafka*, decima tavola di *Davanti alla legge* (© 2022 Tunué/Kuper).

Il gioco viene reiterato a livello delle strutture discorsive. A guardar bene, infatti, l'ultima pagina mette in opera il meccanismo soggettivante della prima, poi interrotto per lasciar posto alla narrazione in regime oggettivante. Cosa consente a Kuper di mutare il dispositivo dell'enunciazione? Un'ipotesi interessante è che nel testo letterario c'è un ritorno dell'indessicalità che Kuper traduce a livello verbale e visivo. Nel dettaglio, basti notare come il guardiano si rivolge all'uomo con una serie di indici, prima verbali, “*questo* ingresso era stato creato soltanto per *te*” (c. n.), poi gestuali, indica la sagoma dell'uomo. Tuttavia, geniale *coup de théâtre*, il guardiano volta la testa e guarda il lettore.

Con questo gesto lo spazio dell'enunciato penetra lo spazio dell'enunciazione, in un meccanismo metasemiotico generativo di un vuoto e di una vertigine. Così anche noi siamo portati a tormentare il guardiano con un'ultima domanda. Cosa è accaduto?

Per sintetizzare potremmo dire che la tavola attiva una doppia forma-ritmo dell'imprevedibile che opera una presa nella presa. Ma mentre la prima genera (ed è generata dalla) turbolenza, la seconda provoca (ed è provocata dalla) vertigine. La prima è prodotta dal rapporto di specularità fra le vignette, per cui l'una si traduce nell'altra. Una ridondanza che apre un varco fra l'esterno e l'interno della legge. La seconda è prodotta dal gesto del guardiano, che guarda il lettore mentre indica il feretro. Una articolazione gestuale che si rivela fatale. Essa opera una traduzione tra lo spazio del racconto e lo spazio della vita. Un ritmo che apre un varco nel quale casca il lettore. Catturato nella doppia prigione di una rifrazione infinita.

5. Un guizzo finale. I ritmi, i piani, le pieghe

Nella nostra immersione abbiamo visto come le traduzioni prese in esame mettano in gioco simultaneamente molteplici forme-ritmi dell'imprevedibile.

Ciò ci porta a spostare la riflessione sui ritmi della traduzione ad un altro livello.

La complessità delle traduzioni infatti ci mette di fronte al caso estremo della *piega diagrammatica*, una flessione della matrice nella quale i ritmi si toccano e si mischiano. Questa piegatura consente di portare la nostra analisi ad un livello di *meta-complessità*, nel quale osservare l'unione di ritmi complessi. A questo livello, infatti, si generano forme di imprevedibilità estrema, le quali sono presenti e attive tanto al cuore delle “opere di genio”, quanto nelle stesse “viscere della cultura”, al fondo delle nostre forme di vita (Sedda 2025). In sintesi, Sedda mostra come dalla mistura dei ritmi complessi si possano generare altri due ritmi meta-complessi. Il primo nasce da una piegatura della matrice nella quale la Turbolenza tocca la Vertigine, dando vita alla figura della Oscillazione. È il caso, ad esempio, di opere di genio che unendo

un andamento frattale e spiraleforme, rendono possibile una presa dell'essenza di ciò che si trova fuori dal testo. Al contrario, il secondo ritmo nasce dalla congiunzione dell'Approfondimento e del Salto, che genera la figura dello Slittamento.

Ci sembra che queste pieghe del ritmo aiutino a capire il funzionamento di due dinamiche traduttive e al contempo spiegano il senso dell'atmosfera accresciuta.

In primo luogo abbiamo visto come la correlazione fra letteratura e il fumetto, pur mantenendo invariato il rapporto con le strutture narrative profonde dei racconti di Kafka, porti a delle necessarie variazioni e invenzioni discorsive (Fabbri 2012). Ad esempio, le configurazioni dei personaggi, dell'abbigliamento, dell'ambiente, così come l'inflessione delle marche dell'enunciazione.

Tuttavia, va notato come la selezione di queste figure non sia casuale o libera. Anzi, essa segue un principio di coesione e coerenza rispetto all'opera e alla vita di Kafka. Così, ad esempio, in riferimento a *Una favoletta*, mentre la figura del labirinto è coerente con la poetica dello scrittore boemo, l'abbigliamento del topo si configura in continuità con il contesto storico del suo vissuto.

La stessa dinamica si registra nella grafica del fumetto. Kuper infatti convoca elementi coestensivi al periodo e allo *zeitgeist* in cui vive Kafka, cioè tanto all'estetica dell'espressionismo tedesco, quanto ai maestri del fumetto di primo Novecento. Si pensi ai lavori di artisti geniali come Winsor McCay, il creatore di *Dream of Rarebit Fiend*, le cui tavole venivano pubblicate nei quotidiani dell'epoca. O ancora alle storie di Lyonel Feininger, il cui *Wee Willy Winkie's World* rivoluzionò il linguaggio del fumetto. Kuper fa notare che queste strisce "avrebbero potuto essere scritte da Kafka o aver influenzato qualcuno dei suoi sogni disturbanti. Di sicuro furono prodotte nello stesso brodo di inquietudine verso le burocrazie, la guerra imminente, la guerra effettiva e tutte le altre gioie della vita moderna" (Kuper 2017, p. 5)²⁴. Certamente, l'estensione e l'intensità della traduzione di Kuper sono strettamente connaturate alla scelta di far filare le correlazioni tra l'arte e la vita dello scrittore di Praga.

Questi esempi ci mettono di fronte ad un Salto che si realizza nell'Approfondimento. Cioè la traduzione fila nel senso del "ritmo coeso", un *legato* allo spazio-tempo di Kafka, ma per questa via si unisce ad un "ritmo pluralizzato", uno *staccato* che estende l'opera di Kafka in altri linguaggi. Tuttavia è per il tramite di questi salti che siamo portati ad approfondire l'opera e la vita di Kafka. Questa dinamica quindi opera un continuo Slittamento fra le logiche del salto e dell'approfondimento.

Diverso è il ritmo in cui i vuoti del testo letterario spingono Kuper verso correlazioni traduttive che oscillano fra *sintesi* vertiginose e *neutralizzazioni* turbolente²⁵. Di che si tratta? Se il primo ritmo ci ha spinti a esplorare le dinamiche sul piano dell'espressione, il secondo preme verso il piano del contenuto. Per mostrarlo possiamo riprendere il modo in cui Kuper, dando corpo al protagonista di *Davanti alla legge*, fa entrare in correlazione l'isotopia afroamericana con la parabola di Kafka. Una traduzione arrischiata, ma che risulta sensata, e perciò ancor più efficace. Basti pensare che l'Uomo di campagna dello spazio-tempo di Kafka, risulta l'omologo dell'Afroamericano dello spazio-tempo di Kuper, essendo entrambi in una posizione di "minorità" in rapporto al proprio spazio-tempo.²⁶ Ciò non significa che la parabola sia rivolta solo alla minoranza. In realtà, lo abbiamo visto, Kafka opera una neutralizzazione dell'opposizione fra minore e maggiore, fino a trovare una sintesi. Siamo tutti presi dentro l'apparato di cattura della Legge. Ciò che rimane da fare è trovare una *linea di fuga*.

Ci troviamo così davanti ad una traduzione – sia la scrittura di Kafka, sia l'adattamento di Kuper – che opera continuamente una Oscillazione fra turbolenza e vertigine. La trasfigurazione dell'uomo di campagna nell'afroamericano si compie nello spazio di gioco del testo: non costituisce *né* una continuità *né* una discontinuità. Essa attualizza le possibilità di senso che pur stando fuori, sono già dentro il testo di Kafka. Così si apre il varco che spinge a esplorare il *dentro del fuori*.

²⁴ Questi spunti suggeriscono che uno studio dei rapporti fra la poetica di Kafka e il fumetto del suo tempo sarebbe certamente meritevole di essere approfondito.

²⁵ Pur senza esplicitarlo abbiamo visto questa unione di ritmi complessi nella prima tavola di *Una favoletta* e nell'ultima di *Davanti alla legge*.

²⁶ Per argomentare la nostra ipotesi basti ricordare che Deleuze e Guattari (1975) mettono in parallelo l'opera di Kafka con la diaspora degli ebrei dalla campagna alla città durante l'Impero austro-ungarico. D'altra parte, essi mostrano come lo scrittore di Praga sia uno specchio che riflette ogni minoranza politica.



Bibliografia

- Agamben, G., 2007, *Il regno e la gloria*, Venezia, Neri Pozza.
- Barbieri, D., 2017, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.
- Benjamin, W., 1955, *Schriften, Frankfurt, Suhrkamp Verlag*; trad. it., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1995.
- Calasso, R., 2002, *K.*, Milano, Adelphi, ed. 2022.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1975, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 2010 “Turbolenze. Determinazione e imprevedibilità”, in T. Migliore, a cura, *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman: Per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne, pp. 51-58.
- Fabbri, P., 2012, “Il rizoma Pinocchio. Varianti, variazioni, varietà”, in P. Fabbri, *Biglietti d’invito. Per una semiotica marcata*, a cura di G. Marrone, Milano, Bompiani 2021, pp. 111-141.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976.
- Greimas, A. J., 1980, “A propos du jeu”, in *Actes Sémiotiques*, 13, pp. 29-34; trad. it. “A proposito del gioco”, in Id., *Miti e figure*, a cura di F. Marsciani, Bologna, Esculapio 1995, pp. 215-220.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Pierre Fanlac; trad. it., *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Greimas, A. J., Rastier, F., 1968, “The Interaction of semiotic constraints”, in *Yale French Studies*, 41, Game, Play, Literature, pp. 86-105; trad. it. “Interazioni delle costrizioni semiotiche”, in A.J. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani 1974, pp. 143-163.
- Kafka, F., 1925, *Il processo*, Roma, L'orma, ed. comm. a cura di R. Stach, 2024.
- Kafka, F., 2023, *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, a cura di M. Nervi, Milano, Bompiani.
- Kuper, P., 2017, *Kafkaesque. Fourteen Stories*, New York, W. W. Norton & Company; trad. it. *Gli incubi di Kafka. Quattordici storie*, Latina, Tunué 2022.
- Lotman, J. M., 1992, *Kul'tura i vzryv, Moskva, Gnosis*; trad. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli 1993.
- Lotman, J. M., 1985, *Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, ed. a cura di S. Salvestroni e F. Sedda, Milano, La Nave di Teseo 2022.
- Marrone, G., 2024a, *Nel semiocene. Enciclopedia incompleta delle vite terrestri*, Roma, Luiss University Press.
- Marrone, G., 2024b, “Arte del digiuno, metamorfosi strategica”, in R. Finocchi, P. Peverini, F. Sedda, B. Terracciano, a cura, *Miti galeotti. A intelligenza del resto*, Milano, Mimesis, pp. 219-222.
- Pezzini, I., 2001, “Forme brevi, a intelligenza del resto”, introduzione a Id., a cura, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione*, Roma, Meltemi, pp. 9-30.
- Pezzini, I., 2018, “From a cockroach’s point of view: The Metamorphosis of Perception in Kafka”, in *International Journal for the Semiotic of Law*, 31, pp. 421-440.
- Sedda, F., 2003, *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, nuova ed. Mimesis, Milano 2019.
- Sedda, F., 2010, “Maradona e l'esplosione. Dalla Mano di Dio al Poema di Gol”, in P. Cervelli, L. Romei, F. Sedda, a cura, *Mitologie dello Sport. 40 saggi brevi*, Roma, Nuova Cultura, pp. 292-302.
- Sedda, F. 2012, *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Nuova Cultura.
- Sedda, F., 2018, “Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche”, in *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, n. 126, 1, pp. 125-152.
- Sedda, F., 2021, “Logiche della turbolenza”, in *Versus. Quaderni di Studi Semiotici* 133, 2, pp. 229-244.
- Sedda, F., 2022, “Forme e ritmi dell'imprevedibile”, in *Acta Semiotica*, II, 3, pp. 107-127.
- Sedda, F., 2025, *L'imprevedibile accade. Vivere e sopravvivere nel XXI secolo*, Milano, Bompiani (di prossima pubblicazione).
- Sorrentino, P., 2022, “Semiotica della cultura: sguardo globale e definizioni semiopolitiche”, in G. Marrone, T. Migliore, a cura, *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica italiana*, Milano, Mimesis, pp. 125-164.