

Marilina Ciaco

Ceresa, Canetti, Kafka.

Soggetto e potere in *L'altro processo*

Il presente contributo nasce dall'intento di indagare i termini del dialogo intertestuale, insieme ad alcune questioni tematiche, stilistiche ed ermeneutiche, nella traduzione di Alice Ceresa del celebre saggio di Elias Canetti su Franz Kafka, vale a dire *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*¹. La prima parte del contributo è di carattere introduttivo e ha l'obiettivo di delineare gli elementi caratterizzanti del saggio di Canetti tradotto da Ceresa, a partire dalla struttura generale del testo e dai suoi luoghi più significativi, considerando i molteplici gradi di mediazione interautoriale che rendono l'intera operazione particolarmente stratificata: Ceresa traduce, di fatto, un saggio di Canetti su Kafka le cui lettere sono destinate a un quarto soggetto, Felice Bauer, promotrice nonché responsabile della loro pubblicazione postuma. La seconda parte del contributo entrerà poi nel vivo della pratica di traduzione condotta da Ceresa evidenziando i modi in cui, attraverso una serie di scelte linguisticamente e stilisticamente rilevanti, Ceresa entra in contatto con la poetica di Kafka e con alcuni temi da questa

1 Edizione originale: ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*, Monaco-Vienna, Carl Hanser Verlag, 1969. La prima edizione italiana tradotta da Alice Ceresa è *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Milano, Longanesi, 1973; poi Parma, Guanda, 1990, 2003, 2015. In questa sede le citazioni saranno tratte dall'edizione del 2015.

intercettati cogliendo la preziosa opportunità fornita dal lavoro di traduzione di Canetti. Da una parte, alcune scelte dell'autrice porranno in evidenza la presenza di un'operazione traduttiva ideologicamente e poeticamente marcata; dall'altra parte, gli scritti di Ceresa più o meno coevi alla traduzione, in particolare *La morte del padre* e *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, testimonieranno un influsso della poetica di Kafka che si addensa intorno a due nuclei tematici principali: il soggetto e il potere. Quest'ultima questione sarà approfondita nel terzo e ultimo paragrafo del contributo, il cui obiettivo sarà quello di chiarire i fenomeni di intertestualità che connettono la traduzione di Ceresa de *L'altro processo* alle altre opere ceresiane.

«L'altro processo» di Canetti: uno sguardo di insieme, un iter di mediazioni

In seguito al suo trasferimento a Roma nel 1950, dove si sarebbe poi stabilita in via definitiva, Ceresa aveva avviato diverse collaborazioni con riviste e case editrici italiane, tra le quali quella con l'editore Longanesi, in qualità di traduttrice e consulente editoriale. All'interno di un tale contesto, vale a dire quello della cultura europea di metà secolo e dei fitti scambi tra le varie letterature nazionali, dei quali la stessa Ceresa fu interprete finissima, il saggio di Canetti su Kafka si presenta come un oggetto multiforme, cangiante, senz'altro aperto a una pluralità di livelli di lettura nonché di chiavi d'accesso. Rappresenta infatti un *unicum* non soltanto nella produzione dell'autore – si tratta dell'unico lavoro critico di Canetti declinato in un senso “monografico”, vale a dire dedicato a un unico scrittore e anzi a un corpus relativamente ristretto di scritti – ma, si direbbe, anche nell'ambito della vasta bibliografia secondaria sull'opera di Kafka.

L'altro processo è in primo luogo un commento critico che rivela una grande sensibilità ermeneutica e un vasto respiro interdisci-

plinare, intessendo una molteplicità di connessioni fra la letteratura e i più svariati ambiti del sapere (la sociologia, l'antropologia, la politica, come pure il diritto, l'economia, la storia umana nei suoi aspetti infinitesimali, "microfisici", per dirla con Michel Foucault), ma è anche una narrazione biografica che si costituisce a partire da alcuni fatti realmente accaduti. Questi risultano, però, diluiti in una pletora entropica di frammenti di esperienza, soggetti a interpretazioni contraddittorie da parte dei loro stessi protagonisti, nonché sottratti a qualunque possibilità di verifica a posteriori: eventi minimi il cui statuto di verità si rivela dunque poco più che un'ipotesi. Canetti fornisce una propria interpretazione critica dei numerosi e stratificati legami tra biografia e opera in Kafka, partendo da una lettura circostanziata delle lettere alla fidanzata Felice Bauer, risalenti al periodo 1912-1917². Lo studioso e l'intellettuale che si muovono tra queste pagine con scrupolosa attenzione filologica accompagnano lo scrittore. Mosso da un autentico interesse personale, Canetti dichiara, sin dalle prime pagine, le ragioni profonde che lo hanno indotto a dedicare a questo carteggio un'intera opera:

Ho letto queste lettere con una commozione che nessuna opera letteraria aveva da anni saputo suscitare in me. Ormai queste lettere fanno parte di quella serie inconfondibile di memorie, autobiografie, epistolari, di cui Kafka stesso si nutriva. [...] Contro l'orrore della vita, di cui la maggior parte delle persone sono fortunatamente conscie solo qualche volta, alcuni pochi invece, per l'imposizione di potenze interiori chiamati a darne testimonianza, sono consci sempre, esiste un'unica consolazione: la partecipazione all'orrore risentito da testimoni precedenti. Di modo che bisogna veramen-

2 L'edizione delle lettere alla quale tanto Canetti quanto Ceresa fanno verosimilmente riferimento precede di un paio d'anni la pubblicazione del saggio in questione, e cioè: FRANZ KAFKA, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, a cura di Erich Heller e Jürgen Born, Francoforte, S. Fischer Verlag, 1967. La prima traduzione italiana è *Lettere a Felice 1912-1917*, raccolte ed edite da Erich Heller e Jürgen Born, tradotte da Ervino Pocar, premessa e cronologia di Ervinio Pocar, Milano, Mondadori, 1972.

te essere riconoscenti a Felice Bauer di avere conservato e salvato le lettere di Kafka a lei dirette, anche se è stata capace di metterle in vendita. [...] Per conto mio posso dire soltanto che queste lettere sono penetrate in me come una vera e propria vita, e che ora mi sono altrettanto enigmatiche e familiari come se mi appartenessero da sempre, da quando ho tentato di accogliere totalmente in me altri individui per sempre di nuovo cercare di capirli³.

Da queste righe possiamo evincere almeno due questioni dirimenti nel definire la particolare tipologia di relazione intertestuale/interautoriale che si instaura, in prima battuta, tra Kafka e Canetti e, attraverso la mediazione della prassi traduttiva, tra la diade Kafka-Canetti e la “terza” autrice Ceresa.

La prima questione riguarda la sincera compartecipazione da parte di Canetti al dolore insito nella vicenda umana e personale incarnata da Kafka, al tempo stesso individuo storico e personaggio-narratore autodiegetico. Così come Kafka, senza mai disattendere un atteggiamento di solenne «rispetto», aveva letto con avidità le memorie autobiografiche di autori come Flaubert o Kleist, Canetti assume su di sé, attraverso le parole di Kafka, la «partecipazione all'orrore risentito da testimoni precedenti». Ceresa traduttrice si autodetermina a propria volta in quanto soggetto scrivente collocandosi entro quel medesimo solco di compartecipazione all'esperienza traumatica altrui. La lingua e le sue forme espressive, con tutti i codici culturali da queste presupposti e mediante queste tramandati, assumono così la funzione di dispositivi di *mediazione intersoggettiva dell'esperienza*. Nei casi degli autori menzionati, appare evidente che, parlando di “esperienza”, si tratterà tanto di una “eredità” specificamente intellettuale, conoscitiva, e pertanto riconducibile a delle categorie del sapere più o meno stabili, quanto di un “vissuto” di gran lunga più magmatico, indefinibile, inafferrabile.

3 ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., pp. 12-13.

La seconda questione è relativa alla consapevolezza, da parte di Canetti, della prima ineludibile operazione di mediazione cui è stato sottoposto il carteggio kafkiano: le lettere effettivamente pubblicate nel «volume di 750 pagine⁴» ci sono pervenute grazie alla loro destinataria, Felice Bauer detta «F.», la quale aveva deciso di venderle all'editore di Kafka cinque anni prima di morire. Non sappiamo se vi furono omissioni nel pur nutrito faldone consegnato da Felice, così come non sappiamo quasi nulla riguardo alle lettere della stessa Felice indirizzate a Franz, se non attraverso la parziale ricostruzione fornita dalle annotazioni di lui. Il carteggio venduto all'editore è a senso unico e la narrazione che se ne evince, pertanto, sarà lacunosa sul nascere, costellata da vuoti, mancanze, vasti territori destinati all'oblio. Si aggiunga a ciò un ulteriore elemento difficilmente trascurabile, che si rivela costante lungo l'intero arco temporale coperto dalle missive. Come Canetti non esiterà a evidenziare a più riprese, nella maggior parte delle lettere la disposizione d'animo di Kafka nei confronti di Felice (dapprima conoscente, poi amica, infine fidanzata né accettata né rifiutata) appare caratterizzata da un'insopprimibile doppiezza di fondo⁵. Con il procedere della corrispondenza – in un primo periodo serratissima, poi sempre più spesso soggetta a rallentamenti e intoppi, fino alle comunicazioni via via più rade, telegrafiche, degli ultimi anni – e il conseguente avanzamento della conoscenza tra i due, lo stato interiore di Kafka (che fosse reale o strategicamente simulato, influenzato o meno da avvenimenti esterni circoscritti) si rivelerà radicalmente *metamorfico*, incerto, titubante. Si ridefini-

4 Ivi, p. II.

5 Pur ammettendo la parziale eccezione relativa ai primi tre mesi di conoscenza tra i due, Canetti evidenzia come l'insorgere delle prime incomprensioni, apparentemente banali, avesse gettato Kafka, nel giro di pochi giorni, nell'eterno circolo di turbamenti, mutamenti e incertezze dal quale poi, di fatto, non sarebbe mai uscito. Dopo tre mesi «L'effetto benefico di Felice era ormai terminato» e «l'equilibrio che lei gli aveva dato era ormai distrutto» (ivi, p. 35).

sce e si autoalimenta dall'interno di continuo, assumendo i tratti di una straniante *auto-/mito-poiesi*.

Per Canetti l'atteggiamento ambiguo ed estremamente volatile dello scrittore nei riguardi della ragazza, così come verso l'idea stessa del «fidanzamento» e del successivo «matrimonio» in quanto tappa decisiva nella vita di un uomo, nonché «forma di vita⁶» in sé, è ben attestato dal carteggio, che ripercorre le tappe imprevedibili, quasi sempre paradossali, del rapporto tra i due. Lo sguardo di Canetti registra pertanto le oscillazioni della complessa personalità di Kafka e, in parallelo, la trasformazione di queste in altrettanti spunti esistenziali – sebbene deliberatamente occultati dall'autore – per la composizione delle opere coeve. Il periodo della frequentazione con Felice corrisponde infatti a una fase straordinariamente fertile per Kafka in termini di scrittura: «sei settimane dopo quella sera, subito dopo la prima lettera a Felice, scrivendo la *Condanna* [a lei dedicato, N.d.A.] e il *Fochista*, era diventato decisamente sé stesso»; «dopo sole otto settimane raggiungeva nella *Metamorfosi* l'apice della sua arte⁷» e nello stesso periodo aveva già scritto «buona parte di *America*⁸». Ma soprattutto, e sarà questo il punto di svolta dell'intera vicenda, così come dello scritto canettiano e della teoria critica qui espressa, «la situazione complessa e quasi inestricabile in cui Kafka si era venuto a trovare con il fidanzamento è stata da lui esposta in modo oppressivamente chiaro nel primo capitolo del *Processo*⁹».

Volendo fornire una sintesi orientativa della narrazione dispiegata a partire dal carteggio, e sapientemente ripercorsa da Canet-

6 Ivi, p. 36: «Si è ora acuitizzata la sua avversione per il genere di vita rappresentato dal matrimonio, per il quale erano stati fatti tutti quei grandi preparativi, e incomincia a dare libero sfogo alla propria reazione là dove si vorrebbe pretendere da lui quella medesima forma di vita: incomincia a risentire Felice come un pericolo, vede minacciate le sue notti solitarie, e glielo fa sentire».

7 Ivi, p. 34.

8 *Ibidem*.

9 Ivi, p. 93.

ti-Ceresa, si distinguono tre fasi principali, a loro volta scandite da una serie di avvenimenti, reali e simbolici a un tempo: 1) *la fase iniziale*, compresa tra il primo incontro con Felice Bauer, avvenuto la sera del 13 agosto 1912 a casa del comune amico Max Brod, e l'entrata in scena, in seguito all'ennesimo allontanamento da parte di Franz, di un'amica di Felice in qualità di intermediaria, Grete Bloch, nel settembre del 1913; 2) *la fase di svolta*, contraddistinta da un climax di eventi particolarmente concitati, tra cui la seconda richiesta di matrimonio di Kafka a Felice, che culminerà nel momento topico del «tribunale» – questa la definizione paradigmatica adottata da Canetti – il 12 luglio 1914 all'Askanischer Hof di Berlino, ovvero nella dissoluzione definitiva del fidanzamento al cospetto della famiglia di Felice¹⁰; 3) *la fase di declino*, che prende avvio dagli ultimi mesi del 1914 e corrisponde quasi integralmente alle «lettere dei tre anni 1915-1917», le quali «comprendono appena, tutte insieme, centotrentasei pagine¹¹». In questi ultimi «anni aridi¹²», sebbene Kafka sembri non voler cancellare del tutto il suo legame con Felice, nondimeno si dimostrerà assai volitivo nel sancire, verbalmente e fisicamente, una distanza che sarebbe diventata incolmabile: le lunghe missive di un tempo lasceranno il posto a delle brevi e rade cartoline postali, i silenzi si infittiranno – con l'unica eccezione dei dieci giorni trascorsi insieme a Marienbad nel luglio del 1916 – fino all'ultimo fatale incontro a Zürau nel settembre 1917, cui seguirà la penultima lettera di Kafka, «la più lunga di tutte», nonché «la lettera più penosa che esista di Kafka, si stenta a citarla¹³», dichiara Canetti. È qui che Kafka sigilla il rapporto con

¹⁰ La descrizione dettagliata dell'avvenimento, i suoi numerosi riverberi nella psiche e nella scrittura kafkiana, così come l'interpretazione che ne fornisce Canetti, occupano di fatto la parte centrale dell'*Altro processo* (si vedano in particolare le pp. 84-102) assumendo la valenza, concreta quanto allegorica, di centro gravitazionale dell'intero lavoro critico.

¹¹ Ivi, p. 108.

¹² Ivi, p. 131.

¹³ Ivi, p. 160.

Felice con delle parole che recano in sé la cifra dell'ineluttabilità: «Sono un bugiardo, non posso altrimenti serbare l'equilibrio, la mia barca è molto fragile¹⁴». L'ultima lettera a noi pervenuta e da Canetti commentata, datata 16 ottobre 1917, appare agli occhi di chi legge come una comunicazione già postuma, un'ultima annotazione sul già vissuto da parte di colui che può identificarsi soltanto nella «pace» delle «ceneri», poiché ha deciso di ritirarsi «dietro la morte»: «Tu eri scontenta del viaggio assurdo, del mio contegno incomprensibile, di tutto. Io non ero infelice¹⁵».

Luoghi “ceresiani” in Canetti-Kafka: soggetto e potere nella traduzione di Ceresa

Ci si concentrerà ora sulla specificità dell'operazione condotta da Ceresa identificando la presenza di alcuni luoghi testuali circoscritti che possiamo definire, a posteriori, “ceresiani”, vale a dire degli spazi ad alta densità significante che testimoniano un qualche fenomeno di contaminazione intertestuale fra l'opera tradotta e l'opera scritta di propria mano, o, se si preferisce, fra Ceresa traduttrice e Ceresa scrittrice.

Quali ragioni, in termini di poetica e di personale corrispondenza/compartecipazione (la particolare condizione menzionata da Canetti in apertura), potrebbero aver indotto Ceresa a scegliere di tradurre il libro del 1969? La Biblioteca privata dell'autrice, conservata presso l'Archivio Svizzero di Letteratura, contiene altri quattro volumi di Elias Canetti, di cui due facenti parte dei *Quaderni di appunti 1942-1960*, un volume di drammi teatrali e il romanzo del 1967 *Le voci di Marrakech*, tutti in tedesco¹⁶. Quanto

¹⁴ Ivi, p. 161.

¹⁵ Ivi, p. 163.

¹⁶ ELIAS CANETTI, *Aufzeichnungen 1942-1948*, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag, 1965; *Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949-1960*, Monaco di Baviera,

all'opera kafkiana, sappiamo che Ceresa possedeva i tre romanzi in traduzione italiana, il *Processo* anche nell'edizione tedesca del 1958 a cura di Max Brod, i *Racconti* e le *Lettere a Milena* in italiano, tradotte da Ervino Pocar¹⁷, insieme, naturalmente, al volume delle *Lettere a Felice 1912-1917* tradotte e curate dallo stesso Pocar.

Si è accennato al fatto che, attraverso la mediazione dell'«interposta persona¹⁸» testuale fornita da Canetti, Ceresa, traducendo *Der andere Prozess*, si sia inoltrata nell'universo kafkiano intraprendendo un corpo a corpo sino ad allora inedito con i linguaggi, i motivi letterari e i roveli esistenziali che lo caratterizzano. Appare plausibile che Ceresa vi avesse riscontrato diverse affinità con la propria scrittura, in primo luogo sul piano tematico: il rapporto conflittuale fra individuo e società, la famiglia, il carattere costruito, arbitrario, delle norme sociali, l'inevitabile contraddizione di chi non può dirsi «integrato», i meccanismi di soggettivazione imposti dal potere nelle sue molteplici manifestazioni. Per circoscrivere almeno un paio di costanti tematiche attorno alle quali si addensano una serie di tratti linguisticamente e stilisticamente rilevanti, nonché fondanti sul piano della poetica e dell'ideologia autoriale, incominciamo da due elementi che risultano centrali tanto in Kafka quanto in Ceresa.

Carl Hanser Verlag, 1970; *Dramen*, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag, 1964; *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, Monaco di Baviera, Carl Hanser Verlag, 1967.

17 FRANZ KAFKA, *Der Prozess*, a cura di Max Brod, Francoforte, S. Fischer Verlag, 1958; *Il Processo*, tr. e pref. di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli Editore, 1960; *Il Castello*, Milano, Mondadori, 1949; *America*, Torino, Einaudi, 1959; *I racconti*, a cura di Maria Grazia Cerruti, tr. di Giulio Schiavoni, Milano, Editoriale Opportunity Book, 1990; *Lettere a Milena*, a cura di Willy Haas, tr. di Ervino Pocar e pref. di Remo Cantoni, Milano, Mondadori, 1962.

18 La strategia enunciativa del dialogo in *absentia*, con i vivi e soprattutto con i morti, segnalato mediante specifiche scelte linguistiche e stilistiche, è ampiamente attestata nella poesia del secondo Novecento. Si rimanda in proposito a ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Il primo di questi elementi è la costruzione del *soggetto* in quanto istanza enunciante ed eventualmente personaggio (auto)funzionale, concepito in una prospettiva intersezionale, vale a dire considerando che i meccanismi di soggettivazione sono culturalmente e socialmente costruiti e pertanto ciò che definiamo “soggetto” sarà la risultante di un’intersezione fra una pluralità di assi che ne determinano il posizionamento (provenienza, etnia, genere, classe, condizione socioeconomica, ecc.)¹⁹.

Il secondo polo significativo si colloca, per così dire, in una relazione metonimica con il primo: un’indubbia occorrenza tematica, che avvicina in maniera sorprendente Ceresa e Kafka, con il tramite tutt’altro che irrilevante di Canetti²⁰, è l’interesse profondissimo verso tutto ciò che riguarda il *potere*, tanto sul versante teorico quanto nelle miriadi di prassi che ne costituiscono la manifestazione e il corollario. Ricordando gli scritti tardi di Michel Foucault, in particolare *Le sujet et le pouvoir*²¹, e considerando pure le successive riprese e reinterpretazioni da parte di alcune teorie femministe contemporanee come Rosi Braidotti²² e Teresa De

¹⁹ Sul concetto di «posizionamento» si rimanda in particolare ad ADRIENNE RICH, *Notes toward a Politics of Location* (1984), in *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose*, 1979-1985, New York, Norton, 1986, pp. 210-231. Per quanto riguarda l’applicazione di una metodologia intersezionale agli studi letterari, si veda TATIANA CRIVELLI, SILVIA CAMIOTTI, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing, 2017, doi: 10.14277/978-88-6969-181-2. Cfr. anche gli studi di Braidotti sulla soggettività nomade e postumana: ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; EAD., *Posthuman Feminism*, Cambridge, Polity, 2022.

²⁰ Ricordiamo a questo proposito che il saggio teorico forse più noto di Canetti è *Massa e potere* (*Masse und Macht*, 1960), tr. Furio Jesi, Milano, Rizzoli, 1972, poi Milano, Adelphi, 1981.

²¹ MICHEL FOUCAULT, *Le sujet et le pouvoir*, in *Dits et écrits, Tome IV. 1980-1988*, Parigi, Gallimard, 1994, texte n. 306; cfr. anche MICHEL FOUCAULT, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Parigi, EHESS/Gallimard/Seuil, 2008.

²² ROSI BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects*, cit.

Lauretis²³, la soggettività in quanto culturalmente e socialmente costruita reca in sé gli effetti del potere, ne “incorpora” le categorie sedimentate nei secoli: alcune di queste soggettività aderiranno maggiormente a una norma prestabilita, altre rappresenteranno invece una variante “eccentrica”, una diversità rispetto a quella stessa norma, facendosi portavoce dell’inaggirabile discorso dell’altro/a²⁴.

Il soggetto empirico e testuale identificabile con Franz Kafka si caratterizza, sin dal primo incontro con Felice e dalle lettere iniziali che ne seguiranno, come un soggetto più *ottico* che corporeo in senso pieno, rigorosamente osservante/vegliante, anzi interamente teso nell’atto di captare e registrare con la massima precisione possibile quanto la realtà esterna gli restituisce allo sguardo. A casa di Max Brod, Franz e Felice osservano insieme le fotografie di un «viaggio da Talia»; in quella circostanza lei «aveva trascurato il pasto per le immagini» e, nei giorni successivi, lui avrebbe dimostrato alla ragazza «che ha osservato tutto di lei, che nulla gli è sfuggito», e così «le narra con la massima precisione» l’incontro di quella sera²⁵. A questo proposito, confrontando la traduzione di Ceresa con l’originale in tedesco, osserviamo alcune scelte degne di nota. Ceresa traduce «*genaueste schildert*²⁶», che letteralmente sarebbe «descrive dettagliatamente», con «le narra con la massima precisione [l’incontro con lei]». La traduzione di Renata Colorni del 1984 recentemente ripubblicata da Adelphi opta per «*descrive con estrema minuzia*²⁷». Da questa scelta si può dedurre che per Ceresa la descrizione sia già, di per sé, una

²³ TERESA DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., pp. 17-18.

²⁶ ID., *Der andere Prozess*, cit., p. II.

²⁷ ID., *Processi. Su Franz Kafka*, tr. Renata Colorni e Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2024, p. 201. La traduzione di Colorni de *L'altro processo* era apparsa per la prima volta all'interno del volume ELIAS CANETTI, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984.

forma di narrazione, e che l'abbondanza di dettagli esatti, analitici, precisi, favorisca la successiva operazione di trascrizione/trasfigurazione letteraria da parte del suddetto soggetto osservante. Anche il verbo «*bemerkt*²⁸», traducibile con un più generico «ha notato» ma reso invece con «ha osservato», viene ricondotto entro il campo semantico della percezione ottica e della registrazione tramite il senso della vista. Inoltre, dove Ceresa fa riferimento al «suo occhio che tutto aveva visto²⁹», Colorni traduce con un più estensivo «quel suo sguardo infallibile³⁰».

Un altro elemento caratterizzante, nonché violentemente antitetico rispetto alla figura di Felice tratteggiata nelle lettere, è la profonda *indecisione* di Kafka, uno dei sintomi più evidenti della condizione radicalmente ambivalente, contraddittoria, del suo animo, a cui si accennava più sopra. Sin dalla fase iniziale del rapporto tra i due, Kafka parrebbe giustificare la propria ritrosia nei confronti della prospettiva matrimoniale e familiare ribadendo a più riprese il necessario sacrificio di sé connesso alla scelta di essere uno scrittore, con l'impegno totalizzante che la scrittura richiede: «Il mio *tenore di vita* è organizzato soltanto in vista dello scrivere³¹». Di contro, la vita matrimoniale esigerebbe dei tempi, dei modi e degli obblighi che soltanto con grande difficoltà potrebbero accordarsi a quel tipo di concentrazione: «Si è ora acutizzata la sua avversione per il *genere di vita* rappresentato dal matrimonio [...] e incomincia a dare libero sfogo alla propria reazione là dove si vorrebbe pretendere da lui quella medesima *forma di vita*³²». La traduzione di Renata Colorni è la seguente: «La sua avversione contro il matrimonio come *forma di esistenza* è ora diventata più acuta [...] ed egli dà libero sfogo alle proprie reazioni proprio nel

²⁸ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. II.

²⁹ ID., *L'altro processo*, cit., p. 18.

³⁰ ID., *Processi*, cit., p. 202.

³¹ ID., *L'altro processo*, cit., p. 37.

³² Ivi, p. 36.

momento in cui si potrebbe pretendere da lui questa stessa *forma di esistenza*³³. Notiamo qui che quando Kafka, attraverso Canetti, parla della propria scelta di dedizione assoluta alla scrittura, Ceresa traduce «*Lebensweise*³⁴» con «tenore di vita», variazione non particolarmente marcata di «stile di vita»/«modo di vivere», a indicare un insieme di azioni, abitudini e costumi perlopiù esteriori che caratterizzano le scelte quotidiane di ciascuno. Laddove si parla invece dell'istituzione del matrimonio, mentre Canetti usa per due volte lo stesso lessema, «*Lebensform*», Ceresa traduce la prima occorrenza con «genere di vita» e la seconda con «forma di vita», con valore intensivo nonché rafforzativo rispetto al primo termine. Possiamo ragionevolmente supporre che la scelta di Ceresa non si limiti a rispondere a una pura esigenza di *varietas* stilistica, ma riveli, al contrario, l'intento consapevole di svelare l'ideologia e i meccanismi di dominio soggiacenti alla «*Lebensform*» normativa. Si tratta, non a caso, di un vocabolo assai denso in termini di rimandi filosofici nella tradizione del pensiero occidentale³⁵: la doppia occorrenza lessicale segnala il fatto che dietro un *genere* di vita all'apparenza innocuo e superficiale, poiché accettato passivamente e naturalizzato da secoli di umane consuetudini, si cela in realtà una ben più radicata e stratificata *forma* di vita, vale a dire un costrutto storico, sociale ed epistemico che presuppone un'operazione ideologica e, in ultima analisi, una manifestazione del potere.

Non da ultimo, un'altra caratteristica altamente emblematica che il soggetto kafkiano si autoattribuisce, qui come in altre fon-

33 ELIAS CANETTI, *Processi*, cit., p. 214.

34 ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 24.

35 La formulazione più nota del concetto di *Lebensformen* come «forme simboliche» nel pensiero moderno si deve a Ernst Cassirer, di cui ritroviamo due volumi nella biblioteca privata di Alice Ceresa: *Storia della filosofia moderna. Volume terzo. Il problema della conoscenza nei sistemi postkantiani*, Torino, Einaudi, 1961; *Storia della filosofia moderna. Volume quarto. Il problema della conoscenza nei sistemi posthegeliani*, Torino, Einaudi, 1961.

ti testuali (si ricordino le celebri pagine della *Lettera al padre*³⁶), è quella della *magrezza/piccolezza*. Canetti ci ricorda che Kafka percepisce il proprio corpo come privo di «peso», e di conseguenza «è ridicolo che un non-corpo cerchi di ottenere l'amore di qualcuno»³⁷ (*«es ist lächerlich, wenn ein Nicht-Körper um Liebe wirbt»*³⁸). Qualche mese prima di conoscere Felice, il 3 gennaio 1912, Kafka aveva annotato in proposito queste parole, connettendo l'«assenza di corpo» in un senso fisico alla possibilità di ri-crearsi e rifondarsi in un corpo linguistico, sacrificandosi all'altare della scrittura:

Allorché nel mio organismo fu chiaro che lo scrivere è il lato più fertile della mia natura, ogni cosa vi si concentrò lasciando deserte tutte le facoltà intese alle gioie del sesso, del mangiare, del bere, della riflessione filosofica e soprattutto della musica. Io dimagrai in tutte queste direzioni. Ed era necessario, perché nel loro complesso le mie forze erano così esigue che soltanto raccolte potevano sensibilmente servire allo scopo di scrivere...³⁹.

Come osserva più avanti lo stesso Canetti, ben presto il corpo magro e il corpo morto si sovrappongono confluendo in una percezione complessiva del proprio non-essere. Non stupisce, dunque, che a un occhio non attento la corrispondenza con Felice potrebbe apparire come:

36 FRANZ KAFKA, *Lettera al padre* (1919), tr. Claudio Groff, Milano, Feltrinelli, 2014: «Ancora dopo anni mi impauriva la tormentosa fantasia che l'uomo gigantesco, mio padre, l'ultima istanza, potesse arrivare nella notte senza motivo e portarmi dal letto sul ballatoio, e che dunque io ero per lui una totale nullità» (p. 14); «Già era sufficiente a schiacciarmi la tua sola immagine fisica. Ricordo, ad esempio, quando ci spogliavamo nella stessa cabina. Io magro, debole, sottile, tu forte, alto, imponente» (p. 15); «Tu rafforzavi soltanto una situazione di fatto, ma la rafforzavi in modo determinante, perché nei miei confronti avevi un grande potere e lo impiegavi tutto» (p. 25).

37 ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., p. 38.

38 Id., *Der andere Prozess*, cit., p. 25.

39 Ivi, p. 39.

[...] lo spettacolo spudorato di un'*impotenza interiore*; perché, tutto ciò che dell'impotenza interiore fa parte, vi è sempre di nuovo contenuto: mancanza di decisione, timorosità, freddezza affettiva, mancanza d'amore esposta nei minimi particolari, una incapacità di vivere di proporzioni tali da riuscire credibile soltanto grazie all'estrema precisione della descrizione che ne viene data⁴⁰.

In questo luogo del testo Ceresa traduce «*seelischen Impotenz*⁴¹» con «impotenza interiore» anche se, alla lettera, si tratterebbe di una più generalizzata «impotenza mentale», «deficienza» di qualcosa intesa nel senso più comune ed estensivo del termine. L'idea di *mancanza* cronica, di auto-sottrazione alla vita, è però evidenziata nella scelta dei sostantivi astratti che definiscono le caratteristiche del soggetto kafkiano: «*Entschlusslosigkeit*» è un composto tradotto letteralmente con «mancanza di decisione», invece «*Ängstlichkeit*» risulta intensificato, essendo traducibile con «apprensione» o «angoscia», mentre la «timorosità» scelta da Ceresa implica una mancanza di coraggio; infine, «*Hilflosigkeit*», che potrebbe indicare anche l'essere «inermi» o «indifeso», e dunque passivo, è condotto entro un'area semantica connotata in senso «forte», attivo, mediante quell'«incapacità di vivere» di cui il soggetto descritto è, in qualche misura, consapevole e corresponsabile. Confrontiamo, per un'ulteriore verifica, la traduzione di Colorni, nella quale, di fatto, delle simili connotazioni risultano attenuate o assenti: «un'impudica esibizione di *impotenza psichica*: giacché tutto ciò che appartiene all'impotenza è in esso presente in grande abbondanza: *irrisolutezza*, *apprensione*, freddezza emotiva, mancanza d'amore descritta nei minimi dettagli, e un senso così grande della propria *inermità* da risultare credibile solo in quanto è descritto con minuziosa esattezza⁴²».

⁴⁰ Ivi, p. 47.

⁴¹ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. 32.

⁴² Id., *Processi*, cit., p. 222.

Eppure, era proprio traendo un'inedita linfa vitale dal rapporto con una figura tanto concreta, visceralmente radicata negli aspetti più pragmatici e tangibili dell'esistenza, che Kafka sommessamente sperava in un'inattendibile metamorfosi rovesciata; nella versione ceresiana: «Qualche volta penso che tu, Felice, hai tanto *potere* su di me: via, trasformami in un uomo che sia capace di ciò che è ovvio⁴³». In questo caso si tratta di ri-tradurre le parole di Kafka riportate da Canetti, che nel testo originale sono le seguenti: «*Manchmal denke ich, Du hast doch, Felice, eine solche Macht über mich, verwandle mich doch zu einem Menschen, der des Selbstverständlichen fähig ist*⁴⁴». In questa affermazione/invocazione emerge con chiarezza la polarizzazione tra il «potere» («*Macht*») teoricamente smisurato di Felice su Franz, e l'assai modesta richiesta di intercessione da parte di lui, che esprime un desiderio ai limiti del tragicomico: Kafka si sente incapace di «ciò che è ovvio». Qui la traduzione di Colorni preferisce invece «un essere umano capace di cose normali⁴⁵». La traduzione di Ceresa, optando per «ovvio» e scartando gli altri possibili corrispettivi italiani del termine «*des Selbstverständlichen*» (ciò che è «normale», «evidente», «quotidiano»), pone in rilievo, per l'appunto, l'involontaria comicità di un simile accostamento paradossale, ma anche la non identità tra l'«ovvio» e il «normale». Se è vero che l'ovvio è il *normalizzato* per definizione, non è affatto detto che ciò che viene generalmente reputato tale, in quanto espressione di una maggioranza, sia effettivamente *normale* nel senso di «certo», e dunque alla portata di tutti e da tutti condiviso. In questo luogo del testo Ceresa sta, di fatto, decostruendo l'idea stessa di «normalità» in quanto forma simbolica ereditata esibendo nell'atto di traduzione i sottili scarti concettuali che la lingua d'uso più spesso sottace.

⁴³ ID., *L'altro processo*, cit., p. 49.

⁴⁴ ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 33.

⁴⁵ ID., *Processi*, cit., p. 223.

Luoghi “kafkiani” in Ceresa: soggetto e potere ne «La morte del padre» e nel «Piccolo dizionario»

Dopo aver esplorato alcuni luoghi a nostro avviso emblematici del lavoro di traduzione di Ceresa, in quest'ultima parte del nostro discorso procederemo a chiarire i modi del dialogo intertestuale fra la traduzione del saggio di Canetti e alcuni scritti contemporanei di Ceresa. La nostra ipotesi è che vi sia una ripresa da parte di Ceresa scrittrice/narratrice di alcune istanze di poetica riconducibili al Kafka delle *Lettere a Felice* (e non solo) e riassumibili nei due nuclei tematici menzionati – il soggetto e il potere –, che Ceresa traduttrice aveva avuto modo di sondare e meditare attraverso il lavoro svolto.

Passando quindi ai possibili riverberi kafkiani nell'universo ceresiano, ci sembra importante ricordare che anche nel romanzo chiaramente antecedente al lavoro di traduzione di Canetti, e cioè *La figlia prodiga*, possiamo riscontrare delle analogie fra la logica di costruzione del personaggio autobiografico di Kafka, che parla di sé attraverso Felice, e la spietata decostruzione analitica che Ceresa opera sulla protagonista della narrazione, secondo quel processo di scomposizione autoptica della realtà mediante la grammatica che ritroveremo nei lavori successivi⁴⁶. Con il procedere del romanzo, attraverso il consueto periodare serrato e il lessico esatto, nitido, di «massima precisione» che ritroviamo anche nella traduzione di Canetti, emergeranno man mano altre caratteristiche fondanti di una siffatta persona/personaggio, consapevolmente autodislocata al di là delle «leggi umane e naturali» accettate, ovvero dalla norma sociale e familiare imposta dall'esterno. Sin dall'infanzia si manifestano in lei una «deviazione [...] dall'appartenenza alla famiglia in una sua più privata e segreta appartenenza a se

⁴⁶ ALICE CERESA, *La figlia prodiga* [1967], prefazione di Laura Fortini, Milano, La Tartaruga, 2023.

stessa⁴⁷», e dunque una forte tendenza alla «dissimulazione⁴⁸», da considerarsi come «un riflesso o istinto squisitamente materiale», atto a nascondere deliberatamente quanto non può essere ritenuto accettabile dal mondo esterno. Ad accompagnare l'accidentato percorso di «avvicinamento a distanza» alla protagonista ci sarà pertanto un'impressione complessiva di «contraddizione⁴⁹», con la conseguente impossibilità di ricostruire una «sostanza dell'individuo» che non sia nebulosa, distorta, soggetta a incongruenze e incomunicabilità di ogni sorta. Ebbene, desta un certo stupore una simile prossimità fra l'iconico personaggio di Ceresa e l'auto-rappresentazione di Kafka nelle lettere: entrambe creature estremamente sfuggenti, ambigue o identificate esclusivamente sotto la cifra della *mancanza*.

Trattandosi, per l'appunto, di un'opera antecedente a *L'altro processo*, non si intende qui forzare in alcun senso l'interpretazione: ci si limita a riscontrare un'affinità procedurale nella caratterizzazione in negativo del personaggio, che appare in ambedue i casi *manchevole* di tratti ritenuti «ovvii» se non addirittura «naturali» dal sentire comune e dalla norma accettata. Si ricordino in proposito le scelte di traduzione operate da Ceresa per la definizione del soggetto autodiegetico delle lettere (identificabile con Kafka) che abbiamo visto nel precedente paragrafo: «mancanza di decisione, timorosità, freddezza affettiva, mancanza d'amore», «incapacità di vivere».

Per quanto concerne gli scritti ceresiani composti in contemporanea o in seguito alla traduzione de *L'altro processo*, e dunque gli scritti che potrebbero esibire fenomeni di intertestualità più diretti, è la figlia maggiore del racconto *La morte del padre* (1979) a rivelarsi, in tutta probabilità, il personaggio più esplicitamente «kafkiano». La figlia maggiore si ritrova, come gli altri familiari,

⁴⁷ Ivi, p. 71.

⁴⁸ Ivi, pp. 117-137.

⁴⁹ Ivi, pp. 170-171.

cooptata in quella complessa ritualità connessa al lutto che “culturalizza” il trauma della perdita di una persona cara. L’arco dia-cronico lungo il quale si snoda la narrazione copre infatti i giorni compresi tra la morte effettiva e i funerali del padre; è una morte di notevole rilievo simbolico, «sopravvenuta come una glaciazione», se si considera che ci troviamo all’interno di una «famiglia patriarcale» – Ceresa lo scrive nell’incipit del racconto – che si rivela smarrita per la perdita irrimediabile del suo centro. In un simile contesto, «la figlia maggiore è quella che si comporta con più distinta normalità nell’inedita vicenda⁵⁰». Veniamo a conoscenza di ulteriori elementi che caratterizzano questo personaggio soltanto attraverso alcuni gesti minimi, brevi annotazioni tratteggiate dalla voce narrante nel mezzo di una «vita afferrabile solo al rallentatore». Sappiamo che la donna nutre un certo sospetto nei confronti della modernità e delle privazioni che questa esercita «sui personali dolori e sulle private organizzazioni dei lutti familiari⁵¹»; che ha litigato con il marito poiché ha dimenticato una borsa da viaggio; che decide di prendere un sonnifero e così «celebrerà privatamente in sonno i fasti profondi di quanto le appartiene in proprio della morte del padre⁵²». Saranno proprio il momento del sonno e la visione onirica che ne conseguirà a far sì che la figlia maggiore possa «prende[re] progressivamente possesso del padre», in una vera e propria «operazione cannibalesca», radicalmente corporea, condotta sino ai limiti dell’animalità, che corrisponderà a una doppia metamorfosi:

Il padre viene così incorporato un poco per volta senza che sia possibile, poiché effettivamente di una specie di materiale pasto si tratta, evitare macinanti movimenti della mascella e perfino schiacciare di labbra, nonché successivamente appunto le pigre e impartecipi pause di quella che senz’altro

⁵⁰ ALICE CERESA, *La morte del padre* [1979], con *Ritratto di Alice* di Patrizia Zappa Mulas, Milano, et al./edizioni, 2013, p. 4.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 5.

si dovrebbe chiamare l'invisibile e personalissima digestione. [...] La figlia maggiore ha forse atteso da sempre questo momento, ripiegata sofferente nell'incomunicabilità e nel dolore di essa, non solo fisicamente distinta dal padre, ma anche esclusa dai suoi affetti. [...] La figlia maggiore adesso è cresciuta e si configura in una gigantesca visione di sé che, così librata in alto e campeggiante, sicuramente domina il mondo. Ha ora modo di formularsi nella sua piena efficienza e plausibilità tutta la bellezza esteriore e interiore [...], come avrebbe dovuto essere data questa assoluta precedenza, ma abbastanza stentatamente per via forse dell'immediato disinteresse paterno, nella figlia maggiore intimidita e malsicura che essa fu⁵³.

Soltanto con la scomparsa del padre dal campo visivo, dai luoghi e dagli oggetti da cui promanava la sua presenza, la figlia maggiore potrà giungere a una piena realizzazione di sé in quanto donna e in quanto persona, sublimata e simbolizzata mediante l'atto di incorporazione-liberazione avvenuto in sogno. Il gigantesco padre archetipico descritto da Ceresa, quel padre che in vita «si trasferisce senza ricorso nelle vite dei figli» attraverso dei «vuoti connotati», ovvero un'«imposizione di comportamenti⁵⁴» (la *legge* primaria), adesso, dopo essersi dissolto, può trasferire la propria grandezza/grandiosità alla figlia che si era sempre vista negare un pieno riconoscimento, la legittimazione conferita attraverso l'approvazione e l'affetto. Soltanto adesso la figlia maggiore potrà amare il padre e il resto della famiglia con rinnovata gioia, con una sicurezza che fino a quel momento le era preclusa.

Potremmo dunque ravvisare in un esito tanto insperato, si direbbe rivoluzionario, un epilogo alternativo (rovesciato) della *Lettera al padre*, o ancora il finale mai compiuto delle molte parabole⁵⁵

⁵³ Ivi, pp. 14-17.

⁵⁴ Ivi, p. 28.

⁵⁵ Sul rapporto tra alcuni racconti kafkiani e la forma della parabola, anche sulla scorta degli influssi della tradizione ebraica, riferimento imprescindibile è WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka. In occasione del decimo anniversario della sua morte* (1934), oggi in *Franz Kafka*, a cura di Francesco Cappa, tr. Isabella Amaduzzi, Milano, Feltrinelli, 2024, pp. 66-105.

kafkiane? Eppure, né i personaggi ceresiani che abbiamo visto, né molti dei personaggi kafkiani (quello autobiografico così come quelli dei racconti e dei romanzi) si presentano, a rigor di termini, come dei “rivoluzionari”. La loro sfida alle norme e al potere di cui queste sono espressione non è mai condotta in maniera frontale. Non vi è tanto ribellione o eversione rispetto alle regole pre-stabilite, in un senso romantico-decadente, quanto piuttosto una *dépense*, concetto assimilabile tanto alla ceresiana «prodigalità» quanto all’«evasione fallita» e nel contempo «sovrana» di Kafka, il quale attraverso il «rifiuto dell’attività efficace» testimonia, a detta di Georges Bataille, «quel *nulla* che, malgrado l’amore e la morte, non potrebbe cedere» e che «è *sovranamente* ciò che egli è⁵⁶».

Sul rapporto di Kafka con il potere proprio il Canetti dell’*Altro processo* tradotto da Ceresa ha scritto delle pagine particolarmente memorabili, degne di un ultimo decisivo approfondimento, al fine di analizzare le forme di questo dialogo tripartito. Nella parte centrale del saggio si legge:

C’è qualcosa di profondamente provocante nell’ostinato tentativo di questo essere impotente di sottrarsi a qualsiasi forma di potere. [...] Non c’è scrittore che sia più esperto del potere di Kafka. Egli lo ha vissuto e formulato in ognuno dei suoi aspetti⁵⁷.

Es ist etwas zutiefst Erregendes um diesen hartnäckigen Versuch eines Ohnmächtigen, sich der Macht in jeder Form zu entziehen. [...] Unter allen Dichtern ist Kafka der größte Experte der Macht. Er hat sie in jedem ihrer Aspekte erlebt und gestaltet⁵⁸.

In questo passaggio nella traduzione di Ceresa emerge un’altra contrapposizione aggettivale forte: sebbene il soggetto sia per de-

⁵⁶ GEORGES BATAILLE, *La letteratura e il male* [1957], tr. Andrea Zanzotto, Milano, SE, 2006, pp. 140-152.

⁵⁷ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., pp. 110-111.

⁵⁸ ID., *Der andere Prozess*, cit., pp. 75-76.

finizione «impotente» («*Ohnmächtigen*»), il suo tentativo di sottrarsi («*zu entziehen*») al potere è senz'altro «ostinato» («*hartnäckigen*»). Proprio come avviene nella *Condanna*, il racconto al quale anche Bataille fa riferimento, anche il soggetto autobiografico kafkiano delle lettere a Felice, conscio dell'esistenza onnipervasiva del potere nella modernità in quanto fenomeno «più di ogni altro urgente e terrificante», «non riconosce la competenza del giudizio, ma nondimeno gli dà esecuzione, con ciò riconoscendone il carattere di umiliazione che poi gli costa la vita⁵⁹». Del resto, sempre seguendo Canetti tradotto da Ceresa, la stessa «lotta contro il padre non era sostanzialmente per Kafka altro che la lotta contro un dominio⁶⁰» («*Der Kampf gegen seinen Vater war im Wesen nie etwas anderes als in Kampf gegen Übermacht⁶¹*»). Ci sembra allora degno di nota che Ceresa, nella costruzione dell'episodio centrale de *La morte del padre*, abbia scelto di collocare una doppia metamorfosi cannibalesca culminante nella pura *dépense*, che rimanda in maniera evidente alla presenza di Kafka, e precisamente del Kafka filtrato da Canetti e da Bataille.

C'è poi da dire in proposito che le posizioni filosofiche, ideologiche e storico-politiche espresse dal Canetti di *Massa e potere* confliggevano con quelle di Bataille proprio sulla valenza antropologica e più nello specifico economica del «dispendio inutile»: seppure rifiutando l'idea di accrescimento illimitato delle moderne società capitalistiche e borghesi, Canetti riteneva inverosimili le posizioni espresse da Bataille intorno all'idea di dispendio senza contropartita delle eccedenze (di beni e di energia vitale) prodotte dalla società⁶². Verrebbe dunque da ipotizzare che in un passag-

⁵⁹ ID., *L'altro processo*, cit., p. III.

⁶⁰ Ivi, p. II9.

⁶¹ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. 81.

⁶² Su questo tema si rimanda a ELIAS CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, in particolare pp. 566-567; GEORGES BATAILLE, «*La parte maledetta*» preceduto da «*La nozione di dépense*», Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 87 sgg. D'altro canto, gli appunti di Canetti composti durante la stesura del saggio *L'altro processo*

gio cruciale de *L'altro processo* Ceresa traduttrice abbia “scavalcato” l’interposta persona testuale di Canetti per porre in rilievo in maniera più diretta le istanze di poetica di Kafka che avrebbero catturato l’attenzione di Bataille, e che la stessa Ceresa avrebbe poi ripreso nella scrittura de *La morte del padre*.

Un altro episodio paradigmatico in termini di sottrazione di sé e di scelta della *dépense* da parte del soggetto kafkiano si verificherà, in altra forma, durante il «tribunale» dell’*Askanischer Hof* di Berlino, quando Kafka risponderà alle accuse che gli vengono mosse da Felice e dai suoi familiari con il più ostinato «silenzio» («*schweigen*»), segno della propria singolare «caparbieta» («*Verstocktheit*⁶³») ma anche della resistenza a partecipare, a qualunque titolo, a quell’esercizio del potere di cui pure avrebbe accettato l’inarrestabile fatalità: Canetti attraverso Ceresa scrive che Kafka «in quanto si rifiuta alle passioni, si sottrae al potere⁶⁴» («*Aber indem es sich den Affekten versagt, entzieht es ihn der Macht*⁶⁵»). Abbiamo anche qui un lieve slittamento tra valenza passiva e attiva del lessico utilizzato: la proposizione causale può essere tradotta con «poiché si nega agli affetti» (Renata Colorni sceglie «negandosi agli affetti⁶⁶»), ma Ceresa scrive «in quanto si rifiuta alle passioni», rendendo ben più esplicita l’azione del soggetto che non solo si sottrae ai sentimenti altrui ma, soprattutto, si preclude la possibilità di provarne di propri. L’imperscrutabilità della logica che muove il potere, il suo avvolgersi nel «mistero», secondo una paradossale reversibilità dei ruoli in campo, emergerà appieno nel *Processo* e nel *Castello*: «il

testimoniano da parte dello scrittore un atteggiamento non conciliato su questo punto. Scrive infatti: «Per quanto odio ti ispirino potere e potenza, *non per questo l’impotenza è la soluzione*»; poche righe più avanti leggiamo però: «Il segreto della vita risiede assai più nello *sperpero* che non nell’avarizia» (da *Appunti a margine del lavoro sul saggio 1967-1968*, in ELIAS CANETTI, *Processi*, cit., p. 37).

⁶³ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., p. 119; *Der andere Prozess*, cit., p. 81.

⁶⁴ Ivi, p. 120.

⁶⁵ ELIAS CANETTI, *Der andere Prozess*, cit., p. 82.

⁶⁶ Id., *Processi*, cit., p. 271.

tribunale avvilisce perché si sottrae, si ammantava di un mistero⁶⁷» («*Das Gericht [...] erniedrigt durch Zuruckweichen, es hult sich in ein Geheimnis*⁶⁸») ed è dunque del tutto «inessenziale», dal punto di vista di chi ne è giudicato, interrogarsi sulla propria innocenza o colpevolezza. Ma il passo citato si rivela in parte ambiguo: non è chiaro se il tribunale «mortifichi Josef K.» nella situazione specifica dell'intreccio narrativo, come traduce Colorni⁶⁹, o «avvilisca» in un senso ben più generale e diffuso, ovvero la strada per cui opta evidentemente Ceresa. Notiamo, a questo proposito, che anche ne *La morte del padre*, prima che sopraggiungesse lo «sgretolamento» decretato dalla morte, il padre vivo negava alla figlia maggiore il proprio affetto e il proprio riconoscimento. Il padre si sottraeva in quanto istanza superiore, fonte primaria e non discutibile di normatività, lontanissima e al tempo stesso onnipresente nelle cose materiali e immateriali di cui la famiglia si compone, nei «significati coscienziali» che dopo la sua scomparsa si ritraggono dal mondo. A partire da un tale capovolgimento (una *katastrophé*) la figlia avrà la possibilità di accedere alla fonte del potere/dominio/amore, portando in sé, dopo l'incorporazione simbolica, «non soltanto sé stessa ma anche il padre, per il quale e con il quale dovrà esercitare vendetta e affermazione⁷⁰». Possiamo quindi osservare, lasciandoci guidare dall'acutezza critica di Canetti, che tanto in Kafka quanto in Ceresa i rapporti fra soggetto e potere si manifestano sotto la cifra della *sottrazione reciproca*: il soggetto anomalo, eccentrico, non assimilato, tenta costantemente di sottrarsi a un potere tentacolare, egemonizzante e normativo, che a sua volta, sistematicamente, si sottrae alla percezione diretta di coloro che ne sono assoggettati.

⁶⁷ ID, *L'altro processo*, cit., pp. 112-113.

⁶⁸ ID., *Der andere Prozess*, cit., p. 77.

⁶⁹ ID., *Processi*, cit., p. 266.

⁷⁰ ALICE CERESA, *La morte del padre*, cit., pp. 18-19.

Sul versante degli scritti ceresiani, una tale tesi potrebbe essere ulteriormente avvalorata da alcune rapide incursioni tra le voci che sarebbero confluite nel *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, i cui primi abbozzi risalgono appunto agli inizi degli anni Settanta⁷¹. Se si pensa alla presenza di voci a loro volta “kafkiane”, quali sono, ad esempio, «coscienza», «famiglia», «legge», «norma», si potrebbe forse dire della stessa Ceresa che non ci sia *scrittrice* più esperta del potere. Nell'auspicio che gli studi sul tema possano proseguire in futuro, ci limitiamo a riportare due estratti, rispettivamente dalla voce *Legge* e dalla voce *Norma*. *Normalità*:

Nel genere umano gli atteggiamenti e i comportamenti individuali e di gruppo non rispondono a leggi naturali bensì a leggi artificiali. Il genere umano risulta pertanto retto da leggi naturali soltanto nella sua fisiologia (vita e patologia cellulare, funzioni organiche, genetica ecc.) mentre vita sociale, atteggiamenti e comportamenti sono dettati da leggi artificiali. [...] L'essere umano è pertanto al giorno d'oggi l'unico essere vivente cui è possibile soltanto il comportamento artificiale, come che sia e cosa che faccia. Risulta pertanto l'unico a non sapere nemmeno chi sia e come sia in natura⁷².

Poiché la norma [...] può essere naturale o artificiale, anche la *normalità* sarà naturale o artificiale a seconda dell'imperativo o consuetudine o generalità cui si conforma. Si capisce pertanto come norme e normalità siano concetti opinabili non appena l'imperativo, la consuetudine ai quali si uniformano escano dalla determinazione naturale umana per entrare invece nel novero degli imperativi, consuetudini o generalità autostabilite dall'uomo come entità autointraprendente. [...] Norme e normalità sono infatti fatti quantitativi e non qualitativi per cui risultano dalle attestazioni e dagli spostamenti della maggioranza⁷³.

⁷¹ EAD., *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di Tatiana Crivelli, nuova ed. ampliata, Milano, nottetempo, 2020.

⁷² Ivi, pp. 60-61.

⁷³ Ivi, pp. 75-76.

La «libertà di non-riuscita», o la «via d'uscita» del «minore»

È possibile che Ceresa avesse scorto in Kafka, trovandone conferma nel filtro dell'interpretazione di Canetti, una costante interrogazione intorno a ciò che viene considerato accettabile o *normale*, poiché rientra nella *forma di vita* istituita e tramandata da generazioni, e ciò che invece è destinato alla *condanna* nel limbo del fuori-norma, irrimediabilmente escluso dalla società civile. Vi aveva poi riconosciuto uno scrittore autenticamente animato dalla ricerca di una “natura” umana, e altrettanto persuaso della sua perfetta inattingibilità. Una simile consapevolezza poteva gettarlo nell'abisso – le stanze polverose della vita borghese, matrimoniale e impiegatizia, quella che Franz aveva rifiutato, oppure quei tribunali in cui «tutto e tutti si sentono afferrare alla gola⁷⁴» –, ma poteva anche donargli alcuni impagabili attimi di gioia, quella gioia un po' beffarda del *fool* che si muove nello spazio della letteratura e della vita come un corpo estraneo, uno straniero, un “minore”.

In un altro importante saggio su Kafka che sarebbe stato pubblicato di lì a pochi anni, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), Deleuze e Guattari riconosceranno nella sua opera, dai romanzi alla (in verità tragicomica) *Lettera al padre*, la cifra inequivocabile di una «letteratura minore», nella quale prenderebbe forma «tutta una micropolitica del desiderio, dei vicoli ciechi e delle vie d'uscita, delle sottomissioni e delle rettificazioni⁷⁵». Le tre caratteristiche principali della letteratura minore riguardano: il fatto che «in essa la lingua subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione», e in effetti lo stesso Kafka aveva fatto riferimento al «vicolo cieco» che gli faceva avvertire contemporaneamente l'«impossibilità di non scrivere, impossibilità di scrivere in tedesco, impossi-

⁷⁴ FRANZ KAFKA, *Frammenti*, in *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, «I Meridiani», p. 918.

⁷⁵ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], tr. Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 20.

bilità di scrivere in un'altra lingua⁷⁶»; il fatto che «in esse tutto è politica», ovvero che «ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica⁷⁷»; infine, come conseguenza di ciò, la letteratura giungerebbe ad assumere una «funzione di enunciazione collettiva, e addirittura rivoluzionaria⁷⁸». Se dunque si concepisce la letteratura minore come «macchina d'espressione» che agisce all'interno di una letteratura e di una lingua «maggiori», questa si farà veicolo di precise scelte poetiche e ideologiche che investono anche il piano dell'espressione, vale a dire gli elementi linguistici e stilistici del testo. Nel caso di Kafka, Deleuze e Guattari parlano di una forma di «deteritorializzazione... a forza di sobrietà», che si manifesta nella scelta di «opporre un uso puramente *intensivo* della lingua ad ogni uso simbolico, o significativo, o semplicemente significante⁷⁹».

Tornando ora alla pratica di traduzione di Ceresa del saggio di Canetti e ai luoghi del testo che abbiamo analizzato, possiamo affermare che in diversi casi l'operazione condotta da Ceresa riflette a sua volta il processo di intensificazione, «disseccamento» e materializzazione della lingua che Deleuze e Guattari avrebbero ravvisato qualche anno più tardi nell'uso della lingua tedesca da parte di Kafka. L'italiano di Ceresa, in fondo, testimonia sin da *La figlia prodiga* un uso *deteritorializzato* della lingua, una sua messa in forma eccentrica e auto-dislocata, come ha ricordato Patrizia Zappa Mulas:

Il suo è un italiano di pura invenzione, una maschera linguistica del tutto personale, come se a parlare fosse un soggetto che ha con questa lingua (e con questa identità) un rapporto dislocato, completamente creato dall'intelligenza. [...] In realtà il suo italiano ha un inconscio fondo germanico, una durezza d'acqua calceata e un'eccezionale profondità concettuale: è un ita-

⁷⁶ Ivi, p. 29.

⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁸ Ivi, p. 31.

⁷⁹ Ivi, p. 34.

liano in bianco e nero, senza fragranze dialettali, senza l'immediatezza del linguaggio spontaneo. Un italiano aureolato di tedesco⁸⁰.

Se il tedesco rastremato e scabro di Kafka – sintomo dell'identità linguistica conflittuale degli Ebrei di Praga – gli aveva consentito di liberare il linguaggio dai suoi valori rappresentativi e di «tendere verso i suoi limiti o i suoi estremi⁸¹», analogamente l'italiano “artificiale”, astratto, chirurgicamente denotativo di Ceresa – svizzera italiana poliglotta nonché nata «già emigrata⁸²» – le aveva reso possibile la riduzione ai minimi termini di quegli elementi spontaneistici, per non dire lirici o effusivi, tradizionalmente attribuiti a questa lingua (frutto, a loro volta, di stereotipi culturali sclerotizzati).

Nella traduzione de *L'altro processo*, così come negli scritti ceresiani coevi, possiamo dunque riscontrare una duplice forma di rispecchiamento fra Ceresa e Kafka, che si avvale dell'interposta persona di Canetti, talvolta accogliendone e “assorbendone” le istanze, talvolta eludendole. Entrambi i livelli del dialogo intertestuale che abbiamo indagato hanno a che vedere con la prassi letteraria (e non solo) che Deleuze e Guattari definiscono «minore»: vi è un livello puramente linguistico, nell'ambito del quale il tedesco di Canetti-Kafka e l'italiano di Ceresa entrano in risonanza generando all'unisono intensificazioni e diffrazioni/dislocazioni del senso; vi è poi un livello tematico e poetico-ideologico che vede convergere gli orizzonti valoriali e le relative strategie testuali di Ceresa, Canetti e Kafka verso una finalità comune, quella di aprire un «varco» o una «via d'uscita» a partire dal testo letterario che consenta – per rovesciamento o trionfo tragicomico dell'assurdo – la sopravvivenza del fuori-norma, dell'eccentrico, del nomade.

⁸⁰ PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, ne *La morte del padre*, cit., p. 52.

⁸¹ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 42.

⁸² ALICE CERESA, Intervista su «Tuttestorie», 1994, in PATRIZIA ZAPPA MULAS, *Ritratto di Alice*, cit., p. 52.

Questa «libertà di non-riuscita», «la libertà del debole che cerca la salvezza nella disfatta», come scrive Canetti attraverso le parole di Ceresa, garantisce, per paradosso, la «possibilità di sfuggire⁸³» anche per pochi istanti all'oppressione. Deleuze e Guattari avrebbero poi osservato, non a caso, che non si tratta tanto di perseguire una «libertà» in assoluto, quanto di trovare una «via d'uscita», una «tana sotterranea⁸⁴», un modo per sottrarsi deterritorializzandosi – e deterritorializzando la lingua nella quale ci si esprime.

L'opera di un'autrice come Ceresa, proprio come quella di Kafka, cela in sé una forma di enunciazione collettiva, corale, e in ultima analisi *politica*, perché allude costantemente a una possibilità di dislocazione, «prodiga» e «minore», per sfuggire alle forme di potere – a quelle gabbie culturali, linguistiche e concettuali che restano inscritte, oggi come allora, nei corpi dei soggetti e nelle macerie della storia.

Riassunto Questo saggio si propone di approfondire il dialogo intertestuale, insieme ad alcune questioni tematiche, stilistiche ed ermeneutiche, all'interno della traduzione di Alice Ceresa del celebre saggio di Elias Canetti su Franz Kafka, vale a dire *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*. La prima parte del contributo si concentra sulla struttura generale del testo e su alcuni dei suoi luoghi più significativi. La seconda parte analizza la pratica di traduzione condotta da Ceresa evidenziando alcune scelte linguistiche e stilistiche attraverso le quali l'autrice entra in dialogo con la poetica di Kafka con il tramite di Canetti. La terza e ultima parte del contributo si focalizza infine sul rapporto fra la traduzione de *L'altro processo* e gli scritti di Ceresa coevi, mettendo in luce il ruolo di due nuclei tematici specifici che diventeranno delle istanze cruciali nella costruzione e negli sviluppi della poetica di Ceresa: il soggetto e il potere.

Parole chiave Alice Ceresa, Elias Canetti, Franz Kafka, intertestualità, letteratura, biopolitica

Abstract This essay aims to investigate the intertextual dialogue, including some thematic, stylistic and hermeneutic issues, within Alice Ceresa's translation of Elias Canetti's famous essay on Franz Kafka, namely *Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice*. The first part of this paper is focused on the general structure of Canetti's text and on some of its most significant

⁸³ ELIAS CANETTI, *L'altro processo*, cit., p. 149.

⁸⁴ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., pp. 18 sgg.

elements. The second part analyzes the translation practice conducted by Ceresa, highlighting some linguistic and stylistic choices through which the author enters into dialogue with Kafka's poetics and ideology through Canetti. The third and last part finally focuses on the relationship between the translation of *Der andere Prozess* and Ceresa's contemporary writings, highlighting the role of two specific thematic issues that will become crucial instances within the framework of Ceresa's poetics and its further development: subject and power.

Keywords Alice Ceresa, Elias Canetti, Franz Kafka, Intertextuality, Literature, Biopolitics