

Prospero

Rivista di Letterature e Culture Straniere

XXIX • MMXXIV

Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi di Trieste

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – GESCHÄFTSFÜHRENDER HERAUSGEBER
Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF – VERANTWORTLICHE HERAUSGEBERIN
Roberta Gefter Wondrich

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna
Rosario Arias – Universidad de Malaga
Carlo M. Bajetta – Università della Valle d'Aosta
Giovanni Cianci – Università di Milano
Maria Carolina Foi – Università di Trieste
Rosanna Gorris – Università di Verona
Paolo Panizzo – Università di Trieste
Maria Maddalena Parlati – Università di Padova
Caroline Patey – Università di Milano
Katia Pizzi – University of London
Marco Rispoli – Università di Padova
Liam Harte – University of Manchester
Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin
Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia
Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
Jörg Robert – Universität Tübingen
Marisa Siguan – Universitat de Barcelona
Bertrand Westphal – Université de Limoges

† *Anna Zoppellari* – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION

Domenico Coppola
Sara Spanghero
Alessandro Valenti



© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2024

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<https://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/eutedizioniuniversitatrieste>

Prospero

Rivista di letterature e culture straniere

XXIX/2024

INDICE – INDEX – INHALT

ANGLISTICA

“Educational space(s) and female communities in Margaret Cavendish’s <i>The Female Academy</i> and Mary Astell’s <i>A Serious Proposal to the Ladies Part I</i>”	
Gilberta Golinelli	9

From hand to hand: The legend of Ginevra degli Amieri and the Pisan circle	
Ilaria Natali	35

The Garden and the Playground: The Italian Landscape as Catalyst of Change and Restorative Force in Elizabeth von Arnim’s <i>The Enchanted April</i>	
Francesca Pierini	59

Degenerating <i>Tempests</i>: The Loss of the Ethical Power of Shakespeare’s Emotions in <i>Brave New World</i>	
Lucia Esposito	81

GERMANISTICA

Von der Fliege zum Elefanten Oder: Ansätze zu einer Literatur- und Kulturgeschichte der Unverhältnismäßigkeit	
Anne D. Peiter	111

“Denn Gott macht die Welt und denkt dabei...” Das Nachleben der <i>potentia Dei absoluta</i> bei Robert Musil	
Matteo Zupancic	141

Le <i>Metamorfosi</i>: graphic novel a confronto	
Elena Giovannini	161
<hr/>	
<i>Der Untergang der Titanic</i> von Hans Magnus Enzensberger: zum Stil und zur Textgenese des <i>Ersten Gesangs</i>	
Alessandra D'Atena	193
<hr/>	
Notes on Contributors	243
<hr/>	
Abstracts	247
<hr/>	

Le *Metamorfosi*: graphic novel a confronto

Elena Giovannini

Università del Piemonte Orientale (Vercelli)

“Ich bin ein Augenschmied” (Janouch 93), dice di sé Franz Kafka a Gustav Janouch, sottolineando la rilevanza che gli stimoli visivi hanno nella percezione del mondo e nella sua raffigurazione artistica. La veridicità di questa affermazione è confermata dalle opere non solo letterarie dello scrittore praghese. La tendenza di Kafka a considerare “la scrittura come una concreta realtà corporea” (Schmitz-Emans 178), densa di immagini che “appaiono nel testo come *realia* in senso tanto semiotico, quanto simbolico” (Kilcher B 275), si accompagna a una produzione grafica che ha ridestato l’interesse della critica in seguito alla scoperta, nel 2019, di circa cento schizzi inediti dello scrittore che, fino ad allora, erano stati in possesso della segretaria di Max Brod, Hilse Ester Hoffe. Dopo una lunga battaglia giudiziaria, queste opere grafiche sono state assegnate alla Biblioteca di Israele con sede a Gerusalemme e sono diventate accessibili agli studiosi.¹ I disegni di Kafka, essenziali e frammentari, che l’autore definiva “scarabocchi” (Quadro Curzio 10), testimoniano lo stretto rapporto che vige fra scrittura e dimensione visiva all’interno della produzione artistica kafkiana, introducendo nuovi orizzonti interpretativi che rendono più solida la trasposizione dei testi di questo autore in quella “danza abile e sofisticata tra parole e immagini” (McCloud 134) che è il graphic novel. Inoltre, diversi schizzi dello scrittore hanno l’efficacia espressiva delle vignette di un fumetto muto e fanno ormai parte della memoria visiva collettiva, perché sono stampati sulle copertine di edizioni in commercio anche oltre i confini europei; essi sono spesso sfruttati

pure nel *merchandising* di Kafka e hanno così assunto una dimensione ‘popolare’ che è propria anche del *comic*.

La questione se sia possibile illustrare i testi di questo autore senza e renderli triviali è ancora dibattuta (ad esempio, Rothe 23, 27), ma forse proprio il fumetto può offrire una soluzione, in quanto, nella ‘nona arte’, la materialità della scrittura kafkiana si riflette in quella delle parole che diventano esse stesse elementi grafici (Schmitz-Emans 176) e risponde al fatto che “il nostro modo di parlare e raccontare si sta modificando [...] la lettura è diventata tridimensionale, niente di quello che accade si accontenta di un testo scritto per essere raccontato” (Stancanelli 24/12/2020). La modernità accentuata di un’arte ibrida, multimodale e intermediale offre, quindi, una nuova via d’accesso anche a Franz Kafka, ampliando la platea dei possibili lettori e mostrando grandi potenzialità pure nel campo della didattica.²

Insieme a Goethe, proprio l’autore di Praga è uno dei due scrittori in lingua tedesca più trasposti nei graphic novel (Blank A 124). Un’attenzione particolare è dedicata proprio a *La Metamorfosi*, pubblicata nel 1915, della quale a oggi si contano almeno una decina di rese fumettistiche in paesi quali Giappone, Spagna, Francia, Germania, Italia e Stati Uniti.³ Oggetto di questa analisi saranno *La Métamorphose de Franz Kafka* dei francesi Corbeyran (sceneggiatore) e Horne (disegnatore), pubblicata in Francia nel 2009, tradotta in tedesco nel nello stesso anno e già spesso discussa dalla critica, e il più recente *Kafka. La Metamorfosi* del pittore e fumettista italiano Sergio Vanello, edito nel 2021.⁴

Entrambe le opere costituiscono interessanti esempi di ricezione intermediale di *La Metamorfosi* al di fuori dei confini linguistici tedeschi e mettono a fuoco il molteplice processo di traduzione sotteso alla loro creazione: se è vero che “all adapters are translators” (Sanders 9), i graphic novel sono “translations in form of intersemiotic transpositions” (Hutcheon 16). Nel caso di Corbeyran/Horne e Vanello, la traduzione avviene però anche sul piano strettamente linguistico. A questo proposito, Michael G. Levine (195) rimarca come il volume francese si distacchi molto da Kafka nella formulazione del testo, rivelandosi un adattamento anche a livello linguistico. Si è già accennato al fatto che questo graphic novel è stato poi edito pure in Germania. Il traduttore Kai Wilksen afferma in un’intervista che, dovendo scegliere tra la fedeltà a Corbeyran e quella a Kafka, ha privilegiato la seconda: egli cita anche dall’opera letteraria e si distanzia talvolta in modo netto dalle didascalie del fumettista di

Marsiglia (Schickinger 20).⁵ Il lettore del volume tedesco si confronta, quindi con un duplice processo traduttivo. Considerato lo scollamento sul piano linguistico fra ipotesto kafkiano e ipertesto francese (cfr. Genette 5), questa analisi farà principalmente riferimento all'edizione tedesca per evidenziare anche come la dimensione visiva di Horne abbia un diverso grado di autonomia nei confronti della fonte rispetto alla sceneggiatura. Sergio Vanello ha invece ripreso la traduzione italiana di Enrico Ganni, edita da Einaudi nel 2010 e tutt'ora in commercio.⁶

In relazione alla componente scritta, in entrambi i graphic novel si fa un ampio uso di didascalie per dare spazio alla narrazione e di *balloons* per riportare pensieri e conversazioni, dimostrando la volontà degli autori di dialogare con la fonte letteraria e di sfruttare al meglio entrambi i codici semiotici della "letteratura disegnata" (Birattari 117). Sebbene Wilksen presti maggiore attenzione ai dettagli, come Vanello egli sintetizza il testo originale per adattarsi agli spazi del fumetto, sfrutta la dimensione intermediale per rendere con le immagini porzioni del racconto e attualizza in parte le parole di Kafka.⁷ La cronologia e le linee generali dell'intreccio sono rispettate in tutti i volumi, sebbene Vanello operi una maggiore selezione soprattutto per ciò che concerne la messa in scena dei rapporti famigliari.

Nonostante sia ben noto che Kafka non volesse un'illustrazione dell'insetto sulla copertina della prima edizione di *Die Verwandlung* (Kafka B 145),⁸ gran parte delle edizioni del racconto e dei graphic novel si concentra a livello internazionale proprio sull'animale. Nemmeno questi due volumi fanno eccezione. Vanello suddivide fra prima e quarta di copertina un'immagine che ritrae il padre pronto a colpire Gregor Samsa con un bastone (in quarta) e l'insetto che domina la scena davanti alla porta della sua stanza (in prima). Questa vignetta è presente anche all'interno del volume, del quale diventa così il punto focale. Collocata circa a metà del graphic novel, essa sintetizza diversi elementi centrali della narrazione (la metamorfosi in insetto, l'ambiente domestico e la metafisica della stanza, i rapporti famigliari, l'istanza paterna antagonista e carnefice), che la copertina preannuncia nonostante il *focus* sia sull'animale, figura icastica in grado di attrarre l'attenzione del lettore. L'inquadratura, che cristallizza l'avanzare diagonale dell'insetto, e la rappresentazione parziale sia delle antenne, sia del quadro alla parete, spronano a girare il volume e a scoprire la parte della tavola che si sviluppa in quarta, svelando l'esistenza di dinamiche conflittuali (incarnate dall'uomo con il bastone) che possono

stimolare la curiosità di potenziali lettori, attratti anche dalla resa pittorica dell'immagine.

La copertina di Corbeyran/Horne pone a sua volta l'accento sulla metamorfosi e rappresenta su fondo nero una grande blatta chiara con al suo interno una piccola figura maschile. Monika Schmitz-Emans (215) vede nell'uomo una raffigurazione di Kafka e individua un primo riferimento all'autore praghese.⁹ In comune con lo scrittore, il personaggio ha la pettinatura e l'abbigliamento che sono riproposti nelle vignette raffiguranti Gregor con sembianze umane (Corbeyran/Horne A 5-6)¹⁰ e nel ritratto di Kafka in bianco e nero in quarta di copertina. In merito a quest'ultimo, emergono due elementi: un chiaro riferimento intermediale, poiché il disegno riprende una porzione della celebre foto di Kafka e Felice Bauer, e la dimensione intertestuale nell'ambito del *comic*, in quanto la stessa immagine è proposta, fra gli altri, anche da Maiowitz e Crumb (64). Ciò che spicca nella copertina di Horne è, però, la compresenza della dimensione animale e umana. La predominanza della prima sulla seconda è schiacciante. In questo risiede, a nostro avviso, il vero punto di forza dell'illustrazione: l'uomo è la raffigurazione del protagonista inglobato nell'insetto e anticipa ciò che il lettore scoprirà leggendo il graphic novel, ovvero che Samsa continua a essere presente 'all'interno' dell'animale grazie ai pensieri, ai sentimenti e alla sensibilità tipicamente umani che esso manifesterà fino alla morte. Non secondario è poi l'oggetto che la figura maschile tiene in mano e che ha le fattezze del campionario di stoffe raffigurato in ben sette vignette (3-7, 10, 17). L'elevata frequenza nella sua rappresentazione è spia del fatto che Horne coglie appieno l'importanza del nucleo tematico del lavoro nel racconto di Kafka, al punto da fare assumere al campionario una funzione metonimica che rinvia all'umanità del protagonista, intesa, però, non come dimensione intellettuale e sentimentale, bensì come partecipazione a un sistema di relazioni professionali, economiche e sociali. Non a caso, l'ultima vignetta in cui appare questo oggetto fa parte della sequenza in cui Gregor è attratto dal latte con pezzi di pane (17): dalla pagina dopo – quando si rivelano gusti alimentari non umani che impediscono la convivialità familiare e segnano l'esclusione di Gregor dalla collettività –, il campionario sparisce dal racconto per immagini.

La quarta di copertina dell'edizione francese propone una vignetta del volume con una vista dei tetti di Praga (16) che ancora apertamente

la vicenda di Gregor Samsa allo scenario della vita di Franz Kafka. Il riferimento alla capitale ceca si trova anche all'inizio delle svariate notizie biografiche sull'autore della *Metamorfosi*, alle quali segue la presentazione della vicenda come paradigmatica nell'evocare "il trattamento sociale subito da chi è diverso". Si evidenzia che l'edizione tedesca, sebbene mantenga il ritratto di Kafka e la veduta di Praga, sintetizza molto o addirittura tace le notizie relative all'autore e all'opera letteraria, probabilmente perché si presuppone che, in Germania, il pubblico abbia maggiore familiarità con Kafka rispetto a quello straniero. In quarta è citato, inoltre, l'*incipit* della *Metamorfosi*, uno dei più noti della letteratura occidentale e in grado di risvegliare ricordi – anche scolastici – nel pubblico tedesco. Informazioni paratestuali sono presenti in modo molto conciso pure nella quarta di Vanello, in cui si offre un'interpretazione dal respiro più ampio di quella francese, poiché il racconto kafkiano è presentato come "una tragica metafora del male di vivere del Novecento: l'emarginazione alla quale l'insetto, il 'diverso', viene cinicamente condannato dalla società". Il differente contesto culturale del pubblico di riferimento non tedesco sprona, dunque, gli autori e gli editori a offrire un maggiore supporto al lettore, fornendo le coordinate essenziali per facilitare la contestualizzazione e l'interpretazione di *La Metamorfosi* e dei suoi adattamenti.

Le copertine preannunciano, inoltre, il diverso stile grafico dei due volumi. In Vanello domina il colore, la cornice è quasi sempre ben definita, vi è una netta predilezione per le immagini di grande formato e le numerose vignette a tutta pagina sono spesso firmate dall'artista come se fossero quadri. L'attività del pittore Vanello si riverbera, allora, su quella del fumettista. L'artista, nell'introduzione, chiarisce di avere utilizzato diverse tecniche quali la china, il pastello e l'acquerello (5). Questa varietà non determina comunque rotture di particolare rilievo a livello visivo, perché le sgocciolature e gli spruzzi di colore, che si rintracciano nella quasi totalità delle vignette, conferiscono una certa uniformità nella percezione delle immagini.¹¹ Gli ampi margini bianchi e il distanziamento fra le vignette lasciano poi al lettore una certa autonomia nell'immaginare ciò che si colloca al di fuori dell'inquadratura. Horne, invece, non utilizza la cornice esterna e fa ricorso a sottili linee bianche per delimitare vignette più piccole che vengono montate in pagine con sfondo scuro. L'intento è quello di creare, come in altre opere di questo disegnatore, un ritmo vivace della narrazione e un chiaro dinamismo nella lettura. Prevalgono i

toni cupi che richiamano la scrittura notturna di Kafka, ravvivati da pochi dettagli di colore che esulano dal nero, marrone, grigio e ocra; il tratto più asciutto può, inoltre, evocare in chi ben conosce la fonte letteraria lo stile essenziale dell'autore praghese.

Nell'introduzione, Vanello non solo chiarisce le tecniche utilizzate, ma spiega anche il suo approccio all'autore, omaggiando Kafka e rivelando che di questo scrittore ama "la capacità di coniugare la complessità del reale con la sua impeccabile sobrietà stilistica" (5). Da qui nasce la volontà di cimentarsi con la *Metamorfosi*. Peculiare è il fatto che Gregor Samsa, personaggio dall'aspetto ripugnante ma dall'animo umano, è "ibrido" (5) proprio come le modalità rappresentative di Vanello.

Corbeyran/Horne fanno invece precedere la storia da una sorta di scheda tecnica intitolata "Ordnung der Schaben" ("Ordinamento delle blatte"), stampata nei fogli di guardia anteriori e posteriori del volume.¹² In queste pagine sono denominate le singole parti del corpo di un grande coleottero, del quale, nel lungo testo di accompagnamento, si descrivono le caratteristiche e i comportamenti in maniera dettagliata. Come sottolinea Hohlbaum (316), gli artisti francesi riempiono quel vuoto lasciato intenzionalmente da Kafka con la decisione di non chiarire in modo univoco in quale animale si sia trasformato Gregor Samsa. Di primo acchito, la scheda sulla blatta non è, quindi, apprezzabile da chi ben conosce l'autore e sa che l'indeterminatezza è un dettaglio significativo. Nonostante la perplessità iniziale, la presentazione scientifica dell'insetto risulta però meno fuori luogo di quanto si potrebbe pensare, poiché essa è in linea con il Kafka perito assicurativo, autore di numerose relazioni e scrittore dalla grande precisione descrittiva come dimostra, ad esempio, la rappresentazione della macchina in *Nella Colonia Penale* (Kafka E 202-204, 208-210). Vanello è a sua volta molto preciso nella raffigurazione dell'animale, che presenta le caratteristiche della blatta americana (*Periplaneta americana*) e che, nell'introduzione, è esplicitamente indicato come "Gregor/scarafaggio" (5). Il graphic novel italiano lascia comunque maggiore spazio alla fantasia del lettore rispetto a quello francese, anche grazie alla gamma coloristica adottata che spesso non è totalmente in linea con una rappresentazione mimetica dell'insetto.

Nella prima pagina in cui si sviluppa l'intreccio, i due volumi presentano elementi di grande interesse sul piano sia delle immagini, sia della scrittura.



Corbeyran/Horne/Wilksen (Corbeyran/Horne A 3) mantengono il discorso indiretto libero (*erlebte Rede*) tipico di Kafka, trasformandolo talvolta in dialogo per esigenze di sintesi nelle didascalie.¹³ Se si osserva il *balloon* in cui Gregor si è appena svegliato e si chiede cosa gli è accaduto, si nota che l'appendice non è quella tradizionale: è deformata ed è costituita da frammenti irregolari. La variazione degli elementi del linguaggio del fumetto è un tratto classico del *comic*. In questo caso, il dettaglio del *balloon* è particolarmente rilevante dal punto di vista semiotico, perché amplifica la metamorfosi del protagonista, ovvero di un essere sì pensante, ma non più umano: la rottura dell'ordine si riflette, quindi, anche sui segni convenzionali del fumetto che, come Gregor, perdono il loro aspetto consueto.¹⁴

Un altro particolare apparentemente secondario che rivela un'implicazione significativa è la coperta sotto cui giace il protagonista: in Vanello è ben ricalzata, mentre Horne la disegna sul punto di scivolare a terra, così come è descritta nel racconto (Kafka A 71). Questo dettaglio da un lato aggancia in modo più saldo il volume francese alla fonte kafkiana, dall'altro ribadisce come, analogamente al *balloon* già

menzionato, entrambi i codici che compongono la vignetta hanno un ruolo essenziale nel veicolare il messaggio del fumetto: in Horne, la posizione della coperta lascia intuire i ‘sogni inquieti’ di Gregor omissi nella didascalia, accentua il disordine di un letto degradato a giaciglio di un animale e sottolinea la convessità del corpo dell’insetto.



Sul piano della scrittura, è la grande vignetta iniziale di Vanello (7) ad assumere un rilievo particolare, poiché la narrazione è in prima persona. Questa prospettiva è molto rara in Kafka, quindi la scelta dell’artista non si inserisce bene nelle consuetudini narrative dell’autore praghese e, come vedremo, può risultare problematica nel momento in cui si deve rappresentare la fine della vicenda. La decisione di Vanello di avvalersi di un narratore omodiegetico dimostra, però, che – come preannuncia il sottotitolo nel frontespizio: “*adattamento* di Sergio Vanello”¹⁵ – ogni ‘traduzione’ intermediale è un’opera d’arte autonoma e come tale va considerata, prescindendo anche dalla rigida aderenza all’ipotesto. Sia la prospettiva soggettiva della narrazione, che consente di calarsi totalmente nel protagonista, sia la grande immagine

dettagliata dell'insetto sdraiato sul dorso che, indifeso, esibisce la sua mostruosità fissandoci negli occhi, proiettano il lettore nella realtà del protagonista in maniera più immediata e con un coinvolgimento sicuramente maggiore che nel volume di Corbeyran/Horne. Se si considera che “Kafka trasforma [...] non solo se stesso, ma anche il lettore nel personaggio principale” (Beißner 42), l’approccio di Vanello risulta convincente.

Significativa è poi la resa dello spazio in cui si svolge la scena iniziale in entrambi i volumi. Le stanze sono elementi ricorrenti in Kafka, sono realtà opprimenti, nelle quali si svolgono le vicende angoscienti dei suoi personaggi; sono luoghi chiusi che, se aperti, conducono spesso a tragici sviluppi, come dimostra anche la storia di Gregor Samsa, preso a bastonate o bombardato con le mele quando si avventura oltre la soglia della sua camera da letto. La seconda pagina del graphic novel italiano (8) mostra che Vanello, così come Horne, opta per una vista dall’alto che rende bene lo spazio e la sua chiusura.



Finestre e porte sono elementi costitutivi dei luoghi raffigurati da Kafka e fungono da barriere fisiche, poiché sono generalmente serrate. Se si

osserva la finestra della camera di Gregor al suo risveglio, si nota che in entrambi i graphic novel è riproposta la pioggia evidenziata nella fonte (Kafka A 71) ma, mentre Horne rappresenta la finestra chiusa, Vanello la mostra aperta. Questo dettaglio vanifica, nel volume italiano, il senso di isolamento che l'elemento architettonico dovrebbe trasmettere; è però grazie alla pioggia che la vignetta di Vanello recupera in parte l'idea di chiusura, poiché le gocce che cadono copiose rievocano una sorta di sbarre che, sebbene molto sottili, imprigionano a loro volta il protagonista. Anche la gamma coloristica del graphic novel italiano contribuisce a rendere la vicenda meno opprimente dal punto di vista visivo, bilancia l'inquietudine accentuata dalla narrazione in prima persona e consente di apprezzare *La Metamorfosi* in maniera meno kafkiana, ma sicuramente più serena e appetibile anche per un pubblico di non specialisti. "The style will always influence the story and, as a result, its reception", sostiene Skwarzyński (107): le opere di Horne e Vanello lo dimostrano appieno.

Per ciò che riguarda la porta, la drammaticità si sprigiona in entrambi i volumi per la prima volta quando Gregor esce dalla stanza, si mostra ai famigliari e provoca lo svenimento della madre, inducendo la reazione violenta del padre che, con un giornale e un bastone, lo costringe a una veloce ritirata e a ferirsi con lo stipite (Kafka A 91-93).



Entrambi i disegnatori (Corbeyran/Horne 16; Vanello 56) fanno ricorso a onomatopee che, rispettando il codice iconico del *comic*, presentano un *lettering* diverso e abbinano la dimensione uditiva a quella visiva, sfruttando appieno le opportunità offerte dalla multimodalità. In linea con lo stile individuale è, invece, la sequenza in cui si inscena l'aggressione: più sobria, cupa e affidata al montaggio di diverse vignette di piccole dimensioni nel volume francese; più colorata, esplicita e iperbolica nella sua drammaticità nel *graphic novel* italiano, che ben esemplifica lo stile "espressionista" (7) adottato da Vanello e colpisce maggiormente il lettore anche grazie alla marcata espressività del volto paterno. Considerato che entrambi gli adattamenti rispettano l'intreccio, sono proprio le modalità rappresentative che conferiscono originalità e individualità ai due *graphic novel*. Esse mettono anche in luce differenti tipologie di interazione fra linguaggio verbale e non verbale: in Horne, la combinazione tra parola e figura vede prevalere nettamente la seconda, all'interno di un flusso in cui la transizione fra vignette 'da soggetto a soggetto' amplifica la drammaticità direzionando l'occhio del lettore alternativamente sull'aggressore e sull'agredito¹⁶; in Vanello, invece, i due codici semiotici sono più in equilibrio e la transizione 'da azione ad azione' condensa l'attenzione sul bastone, propaggine di un corpo che non riesce più a dominare rabbia e disgusto. Gli schizzi copiosi materializzano con grande *pathos*, l'esplosione dell'ostilità (neri) e le sue dolorose conseguenze (rossi), e il colore diventa protagonista.

Nella metà inferiore della pagina di Corbeyran/Horne la tensione si stempera grazie all'introduzione di un altro elemento spaziale degno di nota: la città di Praga che, con la medesima inquadratura in campo lungo, è stampata anche in quarta di copertina. La capitale ceca è una presenza ricorrente nei testi di Kafka, nei quali si ritrovano scenari reali quali la cava in cui viene giustiziato Josef K. alla fine del *Processo* (Kafka C 270-271) o la vista dalla finestra della camera di Georg Bendemann in *La Condanna* (Kafka D 53); talvolta la città è anche evocata in maniera indiretta, come nel caso dell'isola, in cui si svolge *Nella Colonia Penale*. In *La Metamorfosi*, però, non vi è alcuna indicazione che riconduce a Praga e, a parte l'ultimo paragrafo, in cui la famiglia esce di casa dopo la morte di Gregor, la vicenda si svolge tutta all'interno dell'appartamento dei Samsa. Vanello rimane fedele alla fonte e non inserisce riferimenti

geografici specifici, sebbene una discrepanza con il racconto si riscontri nelle quattro vedute esterne della casa (26, 44, 60, 66), che comunque non attenuano il senso di chiusura e isolamento evocato dal graphic novel. Nelle didascalie di Corbeyran/Wilksen, Praga non è nominata, ma Horne ancora saldamente la narrazione visiva alla città natale di Kafka, citando esplicitamente il nome “Prague” (7. “Prag” nella traduzione di Wilksen 7) in un cartello fuori dalla stazione ferroviaria, inserendo quattro vedute aeree, nelle quali sono identificabili le *silhouettes* del Ponte Carlo e/o del Castello (16, 18, 31, 41), e una vista dal celebre ponte con una delle sue statue in primo piano (33). Inserire immagini dei luoghi-simbolo di Praga è una delle modalità che il *comic* sfrutta a livello mondiale per suggerire un’interpretazione biografica degli adattamenti kafkiani (Blank 134); Horne si situa, quindi, all’interno di una tradizione consolidata, sebbene non corretta dal punto di vista di una comparazione ‘filologica’ del graphic novel con il racconto. Ancora una volta, nel volume francese, l’indeterminatezza che caratterizza la fonte viene sacrificata in favore di informazioni di immediata comprensione che, però, costringono la fonte entro confini a lei estranei e limitano la fantasia del lettore.

Un ulteriore dettaglio che vale la pena evidenziare, è il quadro appeso nella camera di Gregor che mostra una donna con un cappello, una sciarpa e un manicotto di pelliccia (Kafka A 71). La centralità di questo elemento non è colta da Vanello, che sceglie di non raffigurare il quadro all’inizio del graphic novel, quando Gregor si guarda attorno e lo nota. Il volume italiano presenta il ritaglio di giornale incorniciato solo più avanti – quando la camera del protagonista viene svuotata – e lo fa in maniera parziale, con dimensioni molto ridotte e con un’immagine quasi irriconoscibile, accompagnando la vignetta con la didascalia: “volevo salvare qualcosa, così, con un movimento impetuoso, cambiando quattro volte direzione nella mia corsa, mi lanciai contro la parete spoglia su cui, nonostante lo sguardo annebbiato, notai il ritratto di una signora impellicciata” (70). Nel graphic novel italiano affiora la valenza del quadro come relitto identitario, ma il ritaglio incorniciato è spogliato di ogni valore simbolico.

Horne, invece, dà rilievo a questo particolare, come si vede già nella seconda pagina del volume (4):



Il quadro è poi raffigurato altre due volte con i medesimi dettagli quando la madre e la sorella liberano la stanza da mobili e suppellettili (26). L’impaginazione del graphic novel francese, con quattro vignette montate nella parte superiore, consente di mettere a fuoco la percezione frammentaria dello spazio che Georg ha al suo risveglio, rendendo la narrazione per immagini più esaustiva e instaurando una relazione di interdipendenza con le didascalie e i *balloon* che sono distribuiti in maniera irregolare in tutta la pagina.

Il ritaglio incorniciato è riconducibile a un importante nucleo tematico nell’universo letterario kafkiano, ovvero quello della presenza femminile legata all’eros. “Come un minuzioso e muto simbolo flaubertiano, il ritratto raccoglie i desideri erotici repressi [...] i sogni d’amore non realizzati” (Citati 69), mentre l’insistenza sulla pelliccia richiama la dimensione animale. Il soggetto del quadro si affianca così ad altri personaggi femminili di Kafka collegati alla sessualità, prima fra tutti Leni nel *Processo*, con una membrana interdigitale fra il medio e l’anulare della mano destra (Kafka C 134) che richiama le zampe dei vertebrati palmipedi. L’eros e la sua soddisfazione sono, infatti,

associati in Kafka a una dimensione degradata e degradante, istintuale e – appunto – animalesca. In *La Metamorfosi* questo nucleo tematico è introdotto proprio dal quadro che, di conseguenza, assume una grande rilevanza sul piano narrativo e configura anche un esplicito richiamo al romanzo *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch che in Vanello non è, però, possibile cogliere.¹⁷

Una tensione erotica più o meno sotterranea si respira in tutto il racconto di Kafka. Essa è evocata anche da alcune reazioni fisiche dell'insetto e soprattutto dalle sue secrezioni, che, nelle vignette del graphic novel francese, possono ricordare quelle maschili, come esemplifica l'immagine che ritrae Gregor ferito dallo stipite della porta (16). Gli schizzi di colore utilizzati da Vanello rendono con efficacia l'animalità e la lordura associati all'insetto, ma non la dimensione sessuale. Essi contribuiscono comunque in maniera significativa alla resa pittorica delle vignette ed esondano di frequente dalla cornice, 'contaminando' i margini e agevolando la *closure*.

Horne sceglie, inoltre, di tingere di rosso l'abito della donna impellicciata, accentuandone il significato erotico grazie alla simbologia



del colore che richiama proprio l'amore passionale e il desiderio (Butzer e Jakob 517).¹⁸ Non è un caso che rosso sia anche il vestito indossato dalla sorella di Gregor nella vignetta di Horne in cui la giovane suona il violino e, con la musica, attira il fratello fuori dalla sua stanza (37): la relazione fra il protagonista e la sorella ha, infatti, in Kafka, chiare connotazioni incestuose che emergono nitidamente quando l'insetto esprime il desiderio di richiudere la sorella nella sua camera, di tenere lontano qualunque pretendente e di baciarla sul collo (Kafka A 130).

Le didascalie di Wilksen prendono le distanze da Corbeyran e ripropongono il brano di Kafka in parte fedelmente, in parte sintetizzandolo senza però eliminare elementi determinati. Per la prima e unica volta esse non sono delimitate dalla cornice e sono incastonate in una pagina costituita da tre differenti momenti. Il flusso delle immagini è irregolare, perché la sequenza si sviluppa a partire dal margine inferiore destro, in cui si vede Gregor sul pavimento del salotto attirato dalla musica, poi si muove verso la grande figura vista dal basso in cui la giovane suona e l'insetto si accinge a tirarle la gonna, e si conclude al centro della metà inferiore della pagina, dove è collocata una vignetta incorniciata che mostra l'abbraccio tra i fratelli. Il posizionamento irregolare delle immagini è una caratteristica frequente nell'impaginazione dei fumetti, che qui viene sfruttata per amplificare visivamente l'abbandono di Gregor a pensieri e desideri che scardinano il lecito rapporto fra consanguinei e sottolineano lo sconvolgimento della fascinazione erotica nel protagonista. L'assenza della cornice nelle quattro didascalie enfatizza proprio il liberarsi di pulsioni che non posso essere più a lungo imbrigliate.¹⁹ Il ritorno all'ordine è invece incarnato dall'abbraccio infantile e innocente nella vignetta (non a caso) incorniciata, che smorza l'afflato erotico illecito e crea una netta divaricazione fra le il testo – di Wilksen e di Kafka – e l'apparato iconografico.

Vanello dedica a sua volta un'intera pagina alla rappresentazione dei pensieri di Gregor durante l'esibizione della sorella, resi nella didascalia in maniera sintetica e modificata per adeguarli alla narrazione in prima persona (91). A differenza di Horne, l'artista decide di non associare il contenuto dell'immagine a quello della scrittura, quindi la dimensione non verbale non lascia intendere ciò che si agita nel profondo dell'insetto. I pensieri impuri sono banditi dalla narrazione visiva e sono relegati nello spazio 'altro' della didascalia. Se così non fosse, Grete non

lineamenti individualizzati e abiti moderni. Il signor Samsa, ad esempio, non è un uomo appesantito nel fisico come quello descritto da Kafka (Kafka A 104), ma un signore di mezza età abbastanza prestante. È però nel caso di Grete – e talvolta anche di sua madre – che l’aspetto fisico si discosta maggiormente da ciò che il lettore del racconto probabilmente immagina, in particolare per ciò che concerne l’abbigliamento, contemporaneo e spesso abbastanza succinto. Come nel caso dell’adattamento di Stevenson in *Hyde*, Vanello attualizza in questo modo la fonte e la ambienta ai giorni nostri. Da un lato, emerge la valenza universale e atemporale dei due classici della letteratura, che risultano avvincenti e inquietanti anche se trasposti nel XXI secolo, dall’altro lato i graphic novel diventano più accattivanti per il lettore di oggi e offrono pure spunti di riflessione sulla contemporaneità, perché “to understand fashion is to know something of modern culture” (Bukatman 165).

Inoltre, la sorella di Gregor ricorda al lettore il personaggio sexy per eccellenza del *comic* italiano, ovvero Valentina, la protagonista dell’omonima serie creata da Gustavo Crepax nel 1965 (Vanello 97):



Oltre a questa possibile citazione intertestuale nell’ambito del *comic*, se ne rintraccia una intermediale dal film, poiché un’inquadratura della signora

Samsa (94) fa tornare alla mente quella celebre e scandalosa di Sharon Stone in *Basic Instinct* di Paul Verhoeven.

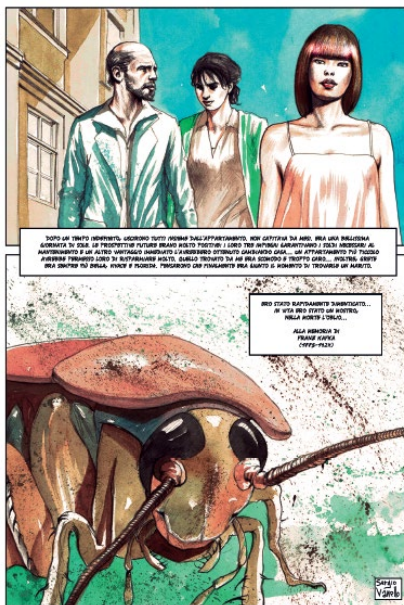


Il pubblico italiano, a cui l'adattamento di Vanello si rivolge, non dovrebbe essere particolarmente scosso da questi riferimenti, sia perché in *La Metamorfosi* la provocazione sensuale è tutto sommato abbastanza contenuta, sia in quanto l'Italia vanta una lunga tradizione di fumettisti che sconfinano più o meno marcatamente nell'erotismo: oltre al già citato Crepax, si ricordano, ad esempio, Milo Manara, Massimo Rotundo e Paolo Eleuteri Serpieri.²⁰ I possibili riferimenti a *Valentina* e a *Basic Instinct* sono significativi soprattutto perché costituiscono un'ulteriore dimostrazione del fatto che “il *comic* letterario, nelle sue diverse forme, è in maniera particolarmente evidente un'“arte della citazione”” (Schmitz-Emans 37-38) e confermano che il fumetto è da considerarsi a tutti gli effetti uno spazio in cui convergono differenti linguaggi in grado di stimolare l'immaginario del lettore.

Degna di essere approfondita è anche la fine del racconto, quando la famiglia viene informata dalla governante che Gregor è deceduto e che il suo corpo è già stato rimosso dalla stanza²¹. Liberati dall'incubo dell'insetto, madre, padre e figlia escono finalmente di casa per fare una gita (Kafka A

137-142). Solo poche narrazioni di Kafka continuano dopo il decesso del protagonista e adottano nel finale una prospettiva diversa da quella che, fino ad allora, era stata dominante (Beißner 43). *La Metamorfosi* è una di esse.

Particolarmente interessante è la pagina finale di Vanello, costituita da due sole vignette: la prima mostra la famiglia per strada e la seconda un primo piano dell'insetto (106). Nel margine inferiore della pagina successiva e al di fuori della narrazione, è raffigurato l'animale che si allontana in diagonale, quasi in una sorta di commiato dal lettore e dalla vita; infine, i fogli di guardia presentano la stessa immagine di quelli anteriori, ovvero un'inquadratura dall'alto dell'insetto sdraiato sul dorso, con numerosi schizzi soprattutto di colore rosso che evocano una morte violenta, estranea alla trama ma capace di attirare l'attenzione del lettore e di sortire, forse, anche effetti positivi sul piano commerciale.²² L'attenzione di Vanello è, quindi, focalizzata sull'insetto anche dopo la morte di quest'ultimo, sottraendo la ribalta ai parenti di Gregor e attenuando quella rottura che, grazie al cambio di prospettiva, demarca in modo netto il ritorno all'ordine familiare e, più in generale, cosmico. Ciò emerge in prima battuta dalla decisione dell'artista di non soffermarsi sul viaggio in tram e sulla gita, escludendo entrambi anche dalla didascalia (106).



Per rappresentare la fine della vicenda, Vanello opta per una sola immagine con i membri della famiglia, che, grazie ai visi distesi e alla predominanza dell'azzurro vivo del cielo, evoca il sollievo e la ritrovata libertà dei tre personaggi, dando corpo e colore alle ottimistiche prospettive future dei Samsa, ma tagliando parte dell'intreccio.

Alla luce di tutto ciò, sorge una domanda: visto che la narrazione è in prima persona e la voce è quella di Gregor Samsa, come è possibile venire a sapere ciò che accade dopo la morte del protagonista? Per poter concludere la trasposizione del racconto senza rinunciare alla parte finale, Vanello inserisce una doppia *splash page* con la rappresentazione ingigantita dell'insetto, nelle cui tre didascalie incolonnate si legge: "Quando la domestica venne in camera al mattino, ero morto ma vedevo ancora tutto... percepivo ancora tutto. Una strana sensazione di presenza-assenza", "Qualcuno lo chiama limbo, una condizione temporanea delle anime buone... Era forse quella la mia situazione?" e "La governante, dopo avermi toccato con la punta della scopa, si rese conto che ero morto e non esitò a cominucarlo a tutta la famiglia" (100-101). Il lettore che conosce gli scritti kafkiani inizia a notare i limiti della scelta di Vanello di rinunciare al discorso indiretto libero. Per poter mantenere la prospettiva narrativa adottata in partenza, l'artista è costretto a inserire didascalie che stridono con il racconto, con lo stile e con la produzione letteraria di Kafka intesa in senso più ampio. Una morte 'parziale' non è in linea con i destini dei personaggi che popolano i mondi letterari di questo autore, così come non giustificato e non radicato nella fonte appare il suggerito giudizio di valore sul protagonista, 'anima buona', che quantomeno le pulsioni incestuose verso la sorella mettono in discussione. Che si condivida o meno l'espedito di Vanello per risolvere il problema creato a livello narrativo dalla morte di Gregor, non bisogna dimenticare l'autonomia che gli adattamenti giustamente rivendicano nei confronti dell'ipotesto. Solo così i nuovi mondi che sorgono dai grandi classici della letteratura – *Metamorfosi* di Kafka inclusa – possono essere compresi appieno e apprezzati nella loro originalità.

In quest'ottica va approcciata anche la vignetta con il primo piano dell'animale che chiude il graphic novel italiano, non tanto per ciò che concerne l'immagine (vedremo che anche Horne raffigura l'insetto alla fine del volume), quanto la scrittura. Nella didascalia si legge infatti: "Ero stato rapidamente dimenticato... In vita ero stato un mostro, nella morte l'oblio..." e, dopo una spaziatura, "Alla memoria di Franz Kafka (1883-

1924)” (106). Il lettore ha l’impressione di trovarsi di fronte all’iscrizione di una lapide funeraria: quella di Gregor Samsa. Queste parole conferiscono anche circolarità al graphic novel, perché richiamano l’introduzione, in cui Vanello ricorda proprio Kafka, “il maestro praghese”, “coscienza del Novecento” e “visionario che ha colto pienamente lo spirito del suo tempo” (5). La circolarità si estende anche alla narrazione visiva grazie alla focalizzazione sull’insetto ma, rispetto alla vignetta di apertura in cui l’animale appare vigoroso e ci scruta, ora il capo chino di Gregor cela gli occhi spenti dalla morte ed evoca un malinconico senso di commiato. Il coinvolgimento emotivo del lettore è assicurato.

Nel volume di Corbeyran/Horne, la fine della triste vicenda del commesso viaggiatore è resa in maniera molto differente (45-46).



Alla gita della famiglia è riservato uno spazio più ampio, e il mezzo di trasporto utilizzato è messo in evidenza sia con una sua raffigurazione dall’esterno, che rinvia alla corrispondente vignetta in *Introducing Kafka* di Maiowitz e Crumb (55), sia con diverse immagini del suo interno, ora scenario delle ultime propaggini della narrazione. Il tram era già stato rappresentato in precedenza da Horne, in una vignetta che mostra una strada della città, popolata da persone ben vestite che passeggiano o sbrigano le commissioni quotidiane (25). Questa immagine, non presente nell’ipotesto kafkiano, è associata a una didascalia in cui Gregor si chiede se è davvero

intenzionato a consentire che la sorella e la madre svuotino la sua stanza dei mobili, ultimi relitti della perduta umanità che, una volta smaltiti, condannerebbero il protagonista a dimenticare il passato. In questa vignetta il tram è, allora, associato alla mobilità, alla socialità, alle esperienze di vita riservate a chi ha le fattezze di uomini e donne; esso è l'immagine plastica e moderna di quella 'normalità' che è ormai preclusa a Gregor, imprigionato in un corpo animalesco e nello spazio ristretto di una stanza.

La vignetta ha anche una funzione anticipatrice nei confronti del tram alla fine del graphic novel, *locus* a sua volta della ritrovata mobilità, socialità e vitalità della famiglia Samsa orfana del figlio mostruoso. Il mezzo di trasporto ha però pure una chiara connotazione simbolica che emerge se si ricorda *La Condanna* (Kafka D 68), in cui proprio lo scorrere del traffico sul ponte da cui si lancia il protagonista marca il ripristinarsi dell'ordine alla fine della narrazione. Il lettore che meglio si orienta nell'opera di Kafka e nei graphic novel a essa ispirati, è quindi in grado di cogliere il duplice collegamento intertestuale legato alle immagini del tram nelle vignette di Horne: prima a uno degli adattamenti intermediali più significativi del panorama internazionale (Mairowitz e Crumb), poi a un altro celebre racconto di Kafka incentrato a sua volta su dinamiche famigliari conflittuali e potenti drammi interiori.

Nell'ultima pagina, fra le quattro vignette che sono ambientate all'interno del mezzo di trasporto spiccano le due in cui la sorella di Gregor domina la scena. La giovane è rifiorita e, come la Grete di Vanello, ha un corpo che sprigiona un'evidente sensualità, enfatizzata dalla didascalia, in cui i genitori considerano la figlia pronta a maritarsi e, implicitamente, a scoprire la sessualità. Il vestito scollato che ora indossa è subito notato dal lettore, poiché finora la giovane era stata abbigliata in maniera pudica e con colori non appariscenti. Adesso, invece, l'abito è rosso, ma di una tonalità differente rispetto a quello del vestito della donna impellicciata e della stessa Grete mentre suonava il violino: il rosso delle ultime vignette è acceso, è un rosso sangue simbolo di vita e di una sessualità che non rimane confinata all'ambito della fantasia (il quadro), ma si può sviluppare nel mondo reale; non è nemmeno un rosso opaco e polveroso come quello nella scena del violino, in cui il colore ben simboleggia i desideri inconfessabili e irrealizzabili che Gregor proiettava sulla sorella.

Un inno al corpo e alle sue pulsioni basse ma 'sane' sono, infine, la citazione letterale delle ultime righe del racconto (Kafka A 142) e la loro fedele traduzione in un'immagine che mostra la ragazza alzarsi dalla seduta

e stirare le sue giovani membra per scendere dal tram e affacciarsi al futuro.²³ Questa è la via da seguire: immergersi nella totalità della vita e ‘sporcarsi’ con essa. Una via che lo scrittore non indica solo in *La Metamorfosi*, ma anche nella parabola *Davanti alla Legge* nel *Processo*, nel *Castello* o in *America*, solo per citare alcuni esempi; una via che però l’uomo Kafka, che spesso dava “l’impressione che lo circondasse un ‘parete di vetro’” (Citati 7), tenta a fatica di percorrere, costellandola di laceranti fallimenti.

Il futuro riservato a chi una mattina si risveglia trasformato in un gigantesco insetto è ben diverso da quello di Grete ed è raffigurato da Horne nella vignetta finale che, come nel graphic novel italiano, è innovativa rispetto alla fonte. Per un’ultima volta l’adattamento francese tradisce l’indeterminatezza dell’ipotesto – che non precisa come la governante si sia sbarazzata del cadavere (Kafka A 141) –, perché Horne mostra il corpo senza vita di Gregor abbandonato per strada accanto a un bidone della spazzatura. L’inserimento di questa vignetta fa emergere la maggiore concretezza di cui necessita il *comic* rispetto alla letteratura, poiché il fumetto vive non solo di parole, ma anche di immagini. Il corpo di Gregor è ora in compagnia di un cane che lo sta osservando e annusando. Esso non è il primo animale associato alla morte del protagonista, poiché nel *balloon* in cui la domestica annunciava il decesso, Corbeyran scrive che l’insetto è crepato come un ratto (“crevée comme un rat”. Corbeyran/ Horne B 42). Nonostante questo enunciato sia estraneo al racconto, Wilksen ora non si schiera dalla parte di Kafka, ma dello sceneggiatore francese, perché traduce letteralmente: “krepirt wie eine Ratte” (Corbeyran/Horne A 42). Questa innovazione è funzionale ad accentuare il degrado di Gregor e della sua fine attraverso il riferimento al ratto, un animale non nobile come i tanti che popolano i testi di Kafka.²⁴

Pure il cane – presumibilmente un randagio – raffigurato nei pressi del cadavere non è affatto nobile. Non solo questo animale amplifica la bassezza della scena, ma, a quei lettori che meglio si orientano nella prosa kafkiana, ricorda un altro testo, in cui il medesimo animale è legato alla morte ed è menzionato proprio alla fine della narrazione: *Il Processo*, quando, con un coltello conficcato nel cuore, Josef K. constata di stare morendo “come un cane!” (Kafka C 272). Che questi riferimenti da parte di Corbeyran e Horne siano intenzionali oppure no non è noto, ma è tutto sommato un dettaglio non essenziale; importanti sono, invece, sia la stratificazione di livelli di lettura sulla base delle preconoscenze del lettore, sia il reticolo di rimandi intertestuali che gli appassionati di Kafka

riescono a sviluppare. Come si è già visto in precedenza, un adattamento intermediale può fare scoprire nuovi sentieri che partono dall'ipotesto e si avventurano altrove, ma può anche farne riscoprire di vecchi – tracciati da precedenti letture di testi o di fumetti, dalla visione di film o da altre esperienze artistiche –, che si addentrano sempre più nell'opera trasposta e nell'immaginario del suo autore.

In conclusione si può affermare che i due graphic novel qui analizzati sono prodotti editoriali molto diversi e con modalità peculiari di ricezione e di adattamento di *La Metamorfofi*. Se artisti non afferenti alla realtà linguistica e culturale tedesca hanno sentito l'esigenza di approcciare Kafka, significa che questo autore è in grado di valicare i confini mitteleuropei e di dialogare anche con realtà a lui lontane non solo dal punto di vista geografico. Il fatto che i volumi di Corbeyran/Horne e di Vanello siano stati ideati e pubblicati in area non germanofona emerge soprattutto da due elementi: 1) dall'esigenza di offrire al lettore informazioni su Kafka e una chiave interpretativa del testo, perché l'autore/l'editore presuppone una limitata competenza del destinatario francofono o italiano, 2) dalla maggiore autonomia sul piano linguistico o narrativo, che consente di avvicinare la fonte senza timore reverenziale e di tradurla con più libertà.

Entrambi i graphic novel non reinterpretano in maniera radicale l'ipotesto, che viene sostanzialmente rispettato nelle sue linee principali, ma aprono comunque nuove prospettive sul racconto di Kafka anche grazie a scelte originali sul piano dell'immagine e della parola. Se si predilige un approccio critico che compara i due graphic novel basandosi sulla vicinanza all'ipotesto, si nota che il lavoro di Corbeyran/Horne ripropone in maniera più esaustiva i nuclei tematici del racconto. Ciò è dovuto in buona parte alle vignette di Horne, che colgono molti dettagli (anche apparentemente secondari) e che sviluppano meglio il loro potenziale quando sono abbinate alla più rigorosa sceneggiatura in tedesco di Wilksen che a quella in francese di Corbeyran. Nonostante le immagini di Horne richiamino alcune caratteristiche della prosa di Kafka, le sue vignette non mostrano evidenti punti di contatto con i disegni dell'autore praghese. Gli schizzi kafkiani sono il punto di riferimento privilegiato di diversi graphic novel letterari,²⁵ ma il Kafka disegnatore non assume un ruolo di primo piano in nessuno dei due volumi qui presi in esame. Soprattutto il lavoro di Vanello, che si contraddistingue per l'elevata qualità artistica delle vignette e uno stile pittorico di grande effetto, è molto distante dal tratto asciutto e minimalista degli schizzi dell'autore praghese.

La “trasposizione è anche selezione”, sentenza Birattari (94). Il diverso grado di aderenza alla fonte è dovuto, in entrambi i graphic novel, in buona parte proprio al processo di selezione che è alla base della traduzione di un testo letterario in un’opera intermediale. Un ruolo altrettanto significativo è svolto dall’approccio personale dei fumettisti al racconto di Kafka, che influenza necessariamente anche la ricezione da parte del lettore. Vanello è più propenso ad allontanarsi dall’ipotesto: omette nuclei tematici significativi, modifica la prospettiva della narrazione, attualizza l’ambientazione, si avventura talvolta in terreni poco consoni a Kafka. Il graphic novel italiano è, quindi, un’opera per molti versi distante dal racconto nei contenuti e nella forma; ciononostante rimane ancorata alla fonte letteraria, che ripropone in maniera originale, rivendicando implicitamente l’autonomia di ogni adattamento quale forma di ricezione e creazione individuale. Nonostante la maggiore vicinanza a Kafka, anche l’opera di Corbeyran/Horne/Wilksen presenta scollamenti evidenti rispetto al racconto. Come nel caso di Vanello, essi conferiscono al graphic novel un’impronta personale e dimostrano che l’aderenza all’ipotesto non può e non deve essere l’unico criterio per interpretare o valutare un adattamento intermediale.

La sinergia di linguaggi differenti, che caratterizza il *comic*, consente di affiancare citazioni intermediali (principalmente in Vanello) a riferimenti intertestuali (ad altri fumetti o all’opera letteraria di Kafka, soprattutto in Corbeyran/Horne), creando un reticolo di rimandi che permette al lettore di addentrarsi nei graphic novel a profondità diverse in base al suo bagaglio culturale e alla sua memoria visiva. In questo modo, la lettura di entrambe le trasposizioni diventa stratificata e particolarmente stimolante. Grazie la loro specificità molto marcata, gli adattamenti intermediali di Corbeyran/Horne e di Vanello sono, quindi, in grado di sorprendere, fare riflettere e fare appassionare a *La Metamorfosi* anche a più di un secolo dalla sua prima edizione, mostrando chiaramente “la capacità del graphic novel di reinventarsi e di inventare” (Fofi 13).

(Finanziato dall’Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 2, CUP C53D23007010006)



- 1 I disegni sono stati pubblicati da Kilcher nel 2021, corredati da un'introduzione che ne delinea le vicissitudini processuali e le caratteristiche grafiche, addentrando anche nel rapporto fra Kafka e le arti visive (Kilcher A). Il volume tedesco è poi stato tradotto in italiano nello stesso anno (Kilcher B). Una selezione di schizzi si trova anche in Quadro Curzio.
- 2 Cfr. *Deutschunterricht. Kafka entdecken*. In questo numero della rivista sono presentate tre unità didattiche relative a *La Metamorfosi*, una delle quali incentrata proprio sul graphic novel di Corbeyran/Horne che verrà preso in esame in questo articolo. L'intento di *Deutschunterricht* è quello di delineare un percorso che, a partire dal *comic*, consenta non solo di scoprire le specificità del fumetto letterario, ma anche di approfondire gli aspetti più rilevanti della fonte kafkiana.
- 3 Ad esempio, la bibliografia *Kafka nel regno dei fumetti*, https://www.goethe.de/resources/files/pdf315/kafka-im-reich-der-comics---bibliografie_de.pdf (10/09/2024). Particolarmente discussi a livello internazionale e punto di riferimento per i successivi adattamenti a fumetti sono le opere degli statunitensi David Zane Mairowitz e Robert Crumb (*Introducing Kafka*, 2000), in cui i testi di Kafka sono inseriti nel percorso biografico dell'autore, e di Peter Kuper (*The Metamorphosis*, 2004).
- 4 Eric Corbeyran è uno degli sceneggiatori francesi più importanti nel panorama fumettistico interazionale. La sua vasta attività è variegata e include pubblicazioni – singole o in serie – che inscenano vicende comiche, storiche, fantascientifiche, gialle o avventurose. Alcuni volumi sono stati tradotti anche in italiano (ad esempio, i due sull'attacco alle Torri gemelle intitolati *9/11*, pubblicati nel 2014, e i tre della collana *La Grande Guerra* editi nel 2016, 2017 e 2018). Corbeyran ha collaborato una decina di volte con il disegnatore francese Horne Perreard, come nel caso del graphic novel *Lennon* (2017), basato sulla biografia redatta dal francese David Foenkinos (2010), o di *Le quatrième mur* (2016), adattamento dell'omonimo romanzo dello scrittore e giornalista Sorj Chalandon, edito nel 2013 e ispirato alle esperienze di Chalandon come reporter di guerra in Libano. Fra le trattazioni critiche dell'adattamento di Corbeyran/Horne di *La Metamorfosi*, si segnalano Blank B 6-11, Hohlbaum 316-320, Schmitz-Emans 215-217, Kutch e Levine.

- Sergio Vanello lavora anche come docente di Discipline pittoriche e Arte e immagine. Apprezzato pure all'estero, ha esposto i suoi quadri in Italia, Francia Austria e Germania. La sua attività nell'ambito della *comic* lo vede impegnato come illustratore per il mensile *Linus* e per la rivista francese *Métal Hurlant*. Vanello non è nuovo ad adattamenti di opere letterarie straniere: nel 2019 ha pubblicato *H.P. Lovecraft. La musica di Eric Zann e altri racconti* e, nel 2023 con Piero Fissore, il volume *Hyde*, un'originale rilettura del racconto di Robert Louis Stevenson.
- 5 A causa del decesso di Kai Wilksen nel 2021, non è stato possibile appurare di quale edizione di *Die Verwandlung* egli si sia servito.
 - 6 Informazione fornitaci su nostra richiesta dall'artista stesso.
 - 7 Nel graphic novel italiano ciò accade più di frequente. Un esempio è: "Ero nel panico" (Vanello 11. La frase è assente in Kafka). Wilksen scrive, ad esempio: "er wäre vom *Stuhl* gefallen!" (sedia, Corbeyran/Horne A 6. In Corbeyran/Horne mancano i numeri di pagina) invece del più antiquato "vom *Pult* hätte er fallen müssen!" (pulpito, Kafka 73). In francese si legge: "il en serait tombé de son *bureau*" (scrivania, Corbeyran/Horne B 6). Il corsivo è nostro.
 - 8 La rilevanza di questo aspetto è colta nel graphic novel di Mairowitz e Crumb, che raffigura la copertina dell'edizione del 1915 (39) e cita in traduzione inglese parte della lettera di Kafka, nella quale lo scrittore si dice contrario alla proposta dell'illustratore Starke di raffigurare l'insetto (56).
 - 9 L'interpretazione biografica delle opere kafkiane è ampiamente diffusa non solo nel graphic novel. In merito al fumetto, si segnala, ad esempio, il già ricordato *Introducing Kafka* di Mairowitz e Crumb.
 - 10 Nel volume di Vanello, il protagonista è ritratto, invece, solo come insetto. Sul piano dell'immagine, egli è quindi sganciato dal suo passato.
 - 11 Per approfondire la funzione dell'eterogeneità stilistica nei fumetti si rinvia a Mikkonen 115-119.
 - 12 È prassi abbastanza comune nelle edizioni di graphic novel quella di ripetere nei fogli di guardia la medesima immagine. La finalità non risiede tanto nel conferire circolarità all'edizione, quanto nel mettere in risalto un'immagine pregnante che può fungere anche da *mise en abyme*.
 - 13 Maggiori dettagli sulla prospettiva della narrazione in questo graphic novel si possono trovare in Blank B 6-11. Le tecniche narrative del linguaggio del *comic* sono invece descritte, fra gli altri, in Schüwer 382-445.
 - 14 Si segnala che i *balloon* riferiti agli esseri umani presentano, invece, le appendici tradizionali.
 - 15 Il corsivo è nostro.
 - 16 Per le tipologie di transizione e il rapporto fra scrittura e immagine si rimanda a McCloud 21-24 e 134-144.

- 17 Per approfondire il rapporto fra il racconto di Kafka e il romanzo del barone austriaco si rinvia a Kremer (96-103) e a Holger.
- 18 Levine si addentra nell'analisi dell'immagine incorniciata rappresentata da Horne e riscontra differenze con Kafka nella messa in scena della figura femminile che, ad esempio, nel graphic novel francese ammicca all'osservatore – a Gregor, ma anche al lettore –non con la posizione delle braccia, ma con lo sguardo. Per ulteriori dettagli si rinvia alle pagine 181-185.
- 19 Si nota che, nell'edizione francese, due delle quattro didascalie sono invece incorniciate in bianco nonostante il contenuto del testo sia il medesimo (le formulazioni, ancora una volta, si discostano in parte da quelle della fonte. Corbeyran/Horne B 37). La scelta dell'edizione tedesca pare, quindi, più in linea con quanto sta accadendo al protagonista. Questo è l'unico episodio in cui la parte grafica dei due volumi non coincide, ma non è stato possibile appurare se ciò è intenzionale o è frutto di un errore di stampa.
- 20 Una panoramica illustrata sul fumetto erotico italiano si può trovare, fra gli altri, nel catalogo Finarte & Urania.
- 21 In linea con la caratterizzazione degli altri personaggi, l'anziana governante con i capelli bianchi presente nel racconto (Kafka A121) è sostituita da una giovane di bell'aspetto, il cui primissimo piano fa spiccare labbra rosse e turgide (105) che conferiscono anche a questa figura un'evidente sensualità.
- 22 L'affermazione di Grete "era così magro, ormai non mangiava più nulla..." (102) testimonia che anche qui Gregor è comunque morto di consunzione come nella fonte. Si evidenzia il ricorso che Vanello fa dei puntini di sospensione in questo *balloon*, così come in numerose altre occasioni. Essi sono estranei all'ipotesto kafkiano ma mostrano come l'utilizzo dei segni di interpunzione – sia nella loro funzione grammaticale, sia in qualità di elementi grafici – possa contribuire a rafforzare la condizione 'sospesa' di tutti i membri della famiglia Samsa.
- 23 Anche qui è evidente l'influenza di Mairowitz e Crumb (55).
- 24 Esso è protagonista anche di uno degli ultimi racconti scritti dall'autore prima di morire di tubercolosi: *Josefine la cantante o il popolo dei topi*.
- 25 Un esempio recente è la biografia *Komplett Kafka* (2023) del celebre fumettista viennese Nicolas Mahler, edita anche in Italia con il titolo *A tutto Kafka* (2024).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Beißner, Friedrich. “Der Erzähler Franz Kafka”. *Der Erzähler Franz Kafka. und andere Vorträge*. Keller, Werner. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983, 19-54.
- Birattari, Massimo. *La scrittura narrativa: le scelte e gli obiettivi. Il fumetto, graphic novel e non solo*. Milano: Corriere della sera, 2011.
- Blank, Juliane A. “The Kafka Image: Interpretations of a ‘Classic’ in the New Generation of Graphic Adaptation”. *Adapting the Canon. Mediation, Visualization, Interpretation*. Ann Lewis e Silke Arnold-de Simine. Cambridge: NED, 2020, 121-143.
- B. “Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas”. *Kunsttexte.de*, 1 (2011), 1-14.
- Bukatman, Scott. “Telling details. Feminine Flourish in Illustration and Comics”. *Comics and Modernism. History, Form and Culture*. Jonathan Najarian. Jackson: University Press of Mississippi, 2024, 157-183.
- Butzer, Günter e Jakob, Joachim (a cura di). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 3. ed. Berlin: Metzler, 2021.
- Citati, Pietro. Kafka. *Viaggio nelle profondità di un’anima*. Milano: BUR, 1992.
- Corbeyran, Horne A. *Die Verwandlung von Franz Kafka*. Wilksen, Kai (traduzione). München: Knesebeck, 2009.
- B. *La Métamorphose de Franz Kafka*. Paris: Delcourt, 2009.
- *Deutschunterricht. Kafka entdecken*, Heft 4, August 2013.
- Fofi, Goffredo. “L’ unica forma d’ arte figlia del nostro tempo”. Spinazzola, Vittorio. *Graphic novel. L’ età adulta del fumetto*. Milano: Saggiatore, 2012, pp. 10-13.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Finarte & Urania. *L’ arte del fumetto erotico*. 19-20/5/2023.
- Hohlbaum, Christopher. *Kafka im Comic*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Holger, Rudolf. *Gregor Samsa und seine Brüder. Kafka – Sacher-Masoch – Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Janouch, Gustav. *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Frankfurt/Main: Fischer, 1961.
- Kafka, Franz A. “Die Verwandlung”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1946, 69-142.

- B. “Brief an Kurt Wolff, 25/10/1915”. Kafka, Franz. *Briefe. April 1914-1917*. Koch, Hans-Gerd. Frankfurt/Main: Fischer, 2005, 145.
- C. “Der Prozess”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1951.
- D. “Das Urteil”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1946, 53-68.
- E. “In der Strafkolonie”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1965, 199-237.
- Kafka nel regno dei fumetti*, https://www.goethe.de/resources/files/pdf315/kafka-im-reich-der-comics---bibliografie_de.pdf (10/09/2024).
- Kilcher, Andreas (a cura di) A. *Franz Kafka. Die Zeichnungen*. München: Beck, 2021
- B. *I disegni di Kafka*. Vigliani, Ada (traduzione). Milano: Adelphi, 2022.
- Kremer, Detlef. *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1989.
- Kutch, Lynn Marie. “From Visual Literacy to Literary Proficiency: An Instructional and Assessment Model for the Graphic Novel Version of Kafka’s Die Verwandlung”. *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, Vol. 47, No. 1 (Spring 2014), 56-68.
- Levine, Michael G. “After the Animal: Kafka, Monstrosity, and the Graphic Novel”. *Dialogic Engagement with his Works from the Holocaust to Postmodernism*. Bruce, Iris e Gelber, Marc H.. Rochester, New York: Camden House, 2019, 171-198.
- Mairowitz, David Zane e Crumb, Robert. *Introducing Kafka*. Cambridge: Icon Books, 2006.
- McCloud, Scott. *Fare il fumetto. I segreti della narrazione nei comic, nei manga e nella letteratura disegnata*. Torino: Pavesio, 2007.
- Mikkonen, Kai. *The Narratology of Comic Art*. New York, London: Routledge, 2017.
- Quadro Curzio, Ginevra (a cura di). *Scarabocchi. I disegni di Kafka*. 3. ed. ampliata. Milano: La vita felice, 2022.
- Rothe, Wolfgang. *Kafka in der Kunst*. Stuttgart, Zürich: Belser, 1979.
- Sanders, Julie. *Adaption and Appropriation*. 2. ed. New York: Routledge, 2016.
- Schickinger, Jürgen. “Extrem einfach, aber extrem detailreich. BZ-Interview mit dem Freiburger Graphic-Novel-Übersetzer Kai Wilksen über das Verhältnis von Comic und Literatur”. *Badische Zeitung*, 29/09/2010, <https://www.badische-zeitung.de/extrem-einfach-aber-extrem-detailreich> (10/09/2024).
- Schmitz-Emans, Monika. *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012.
- Schüwer, Martin. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*. Trier: WVT, 2008.

- Skwarzyński, Jerzy. "Reading Images. Comics and its Multimodality in Cultural Communication, Interpretation and Translation". *New Horizons in English Studies*, Vol. 4 (2019), 102-117.
- Stancanelli, Elena. "Evviva i libri con le figure". *La Repubblica*, 24/12/2020, https://www.repubblica.it/commenti/2020/12/23/news/evviva_i_libri_con_le_figure-300847197/ (10/09/2024).
- Vanello, Sergio. *Kafka. La Metamorfosi*. Eboli: NPE, 2021.