

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242693>

“Una normale stanza da essere umano”: abitare ne *La metamorfosi* di Kafka

Giorgio Fontana

Abstract • Sappiamo che la metamorfosi di Gregor Samsa in insetto modifica non soltanto il suo corpo e la sua soggettività, ma anche le relazioni con il resto della famiglia – fino alla tragica conclusione del racconto. Ma che dire degli spazi? In che modo la trasformazione crea una nuova prassi abitativa? Questo articolo cerca di fornire una risposta attraverso un'analisi della planimetria di casa Samsa e una rassegna degli oggetti più importanti della camera di Gregor.

Parole chiave • Kafka, *Metamorfosi*, Abitare

Abstract • We know that Gregor Samsa's metamorphosis into an insect alters not only his body and his subjectivity, but also his relations with the rest of the family—until the tragic conclusion of the tale. But what about the spaces? How does the transformation create a new dimension of dwelling? This article attempts to provide an answer through an analysis of the floor plan of the Samsa house and a review of the most important objects in Gregor's room.

Keywords • Kafka, *Metamorphosis*, Dwelling

Ledizioni 

“Una normale stanza da essere umano”: abitare ne *La metamorfosi* di Kafka

Giorgio Fontana

I. L'irruzione dell'altro

In larga parte del mondo la camera da letto individuale – frutto di una lenta conquista, almeno per le classi popolari – è ormai data per scontata come luogo della privacy assoluta. Il modo in cui la viviamo complica il concetto stesso di abitare: lo rende ancor più chiuso su di sé, al riparo non solo dal mondo ma anche dagli altri componenti della famiglia. Serrata la porta siamo davvero soli con noi stessi; e non è un caso se le strade che portano alla camera siano molteplici: “il riposo, il sonno, la nascita, il desiderio, l'amore, la meditazione, la lettura, la scrittura, la ricerca di sé, Dio, la reclusione voluta o subita, la malattia, la morte” (Perrot, 2011, p. 23).

Lenta conquista, dicevo: ricorda Perrot come ancora nel Settecento tre quarti della popolazione parigina abitasse in una sola stanza, generando un sovrappiù di odio e violenze; e per un De Maistre che nel *Voyage autour de ma chambre* si domandava chi fosse, a fine secolo, “così sfortunato e spiantato da non avere nemmeno un buco dove rintanarsi e nascondersi” (De Maistre, 2019, p. 15), masse intere di fatto ne erano prive.

La stanza personale ha comportato una vera e propria rivoluzione nella prassi abitativa: anche nelle case del ceto più elevato, prima del XVII secolo

there were hardly any rooms that served for specific purposes, since the notion of privacy scarcely existed. Much of the furniture, including even beds and tables, was collapsible and, therefore, portable. «In the same rooms where they ate, people slept, danced, worked and received visitors» (Ariès). In the seventeenth century this was beginning to change. The collapsible beds, for example, became permanent pieces of furniture, even though for a while the bedroom remained a public room, but the beds were now curtained off. (Later the bedroom became *the* private room: the only room in the house to be called not *salle* but *chambre, camera*.) (Lukacs, 1970, p. 625)

La camera, già. Per apprezzare meglio tale ambiente conviene dunque fare un passo di lato. Le fin troppo celebri riflessioni di Bachelard (1987) indicano la casa quale “guscio iniziale” che definisce l'essenza dell'abitare; essa “protegge il sognatore” consentendo la *rêverie*, la quale a sua volta si nutre dei luoghi dove è stata vissuta: “dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo” (ivi, 34). In quest'ottica la casa diventa quasi una sineddoche della camera, pur con le ovvie differenze strutturali. La fenomenologia bachelardiana espelle però il corpo dal suo orizzonte: al più lo considera in uno stato di fantasticheria, un residuo quasi dormiente della riduzione eidetica¹.

¹ Il punto è stato chiarito da Piana (2000, p. 68): l'isolamento dell'anima bachelardiana esclude che “il lavoro poetico sia pur sempre un *lavoro*. Il poeta spesso *suda* sulle sue carte. Questa evocazione del sudore del corpo genera una certa ripugnanza in un contesto di discorso come quello di Bachelard. Il corpo non è in questione, è l'anima che conta”.

Ora, il Kafka della *Metamorfosi* getta il peso del corpo – e che corpo! – nel mondo acquerellato di Bachelard, sabotandolo dall'interno: la casa non è più un rifugio e la camera si trasforma in una prigione da cui emerge quanto di più terribile, e dove ciò che più terribile va rinchiuso.

Ma la particolarità della *Metamorfosi* sta anche nella sua collocazione storica e sociale: una casa contadina del Medioevo avrebbe concesso ben poche chance di sviluppo narrativo rispetto all'appartamento urbano dei Samsa. Perché in questo tipo di abitazione, per la prima volta

il corpo dell'abitante si scinde, si disaggrega, articolandosi in spazi ristretti, ma funzionali, incasellati in schemi sociali che ne parcellizzano i ruoli. Si attua un processo di progressiva separazione e distinzione fra la casa e il lavoro, il pubblico e il privato, la quotidianità e la sua rappresentazione; all'interno della famiglia, i rapporti naturali tra uomo e donna, tra genitori e figli, si stabilizzano in una normativa gerarchica che assegna a ciascuno spazi e comportamenti accuratamente definiti. Lo spazio dell'abitare si restringe, ma si organizza in settori che ricalcano i ruoli delle nuove figure, e finisce così col disegnare un perimetro sociale, prima ancora che un modello abitativo. Il concetto di «interno» viene ora scandito sul modello dell'*appartamento*, che sancisce una presa di distanza rispetto all'«esterno» urbano, collettivo. Ne deriva una definitiva «privatizzazione» dell'abitare, che si realizza in una successione di ambienti destinata a distanziare progressivamente il pubblico dal privato, stabilendo una scala di rapporti lungo la quale il corpo si dispone in sequenza. (Vitta, 2008, p. 51)

Uno spazio ormai scontato come l'appartamento è invece una macchina di organizzazione funzionale e conformismo sociale, per cui “il corpo dell'abitante viene plasmato in base a schemi che, nella loro variabilità, obbediscono a leggi generali nelle quali si rispecchia una sensibilità di classe” (ivi, p. 53).

Sensibilità duplice, peraltro: votata alla difesa sia contro l'esterno – nello stesso periodo la famiglia diventa “sempre più un rifugio idealizzato, un mondo a sé, con un valore etico superiore rispetto alla sfera pubblica” (Sennett, 2006, p. 23) – sia contro l'interno: “La crescente repulsione per le emanazioni del prossimo, eretta a principio di individualizzazione e dopo la vittoria del letto individuale, contribuì a incoraggiare, inizialmente tra i più ricchi, la camera personale” (Dibie, 2005, p. 142). La stanza singola nasce anche da un margine di sospetto, dal potenziale di contagio dell'altro: e Kafka porterà questa intuizione alle estreme conseguenze.

Alla luce di quanto detto la casa dei Samsa appare dunque prettamente borghese, per quanto impoverita; così come piccolo borghesi sono le virtù cui la famiglia in apparenza si ispira e che Gregor incarna: impegno, desiderio di ascesa, familismo e geloso raccoglimento su di sé: “When we think of a bourgeois scene, we seldom think of nature outdoors; we usually think of something that is human, comfortable, cozy” (Lukacs, 1970, p. 622). Ma cosa succede quando il *totalmente altro* irrompe in un simile ambiente, e vi irrompe non per distruggerlo bensì per abitarlo al pari degli altri?

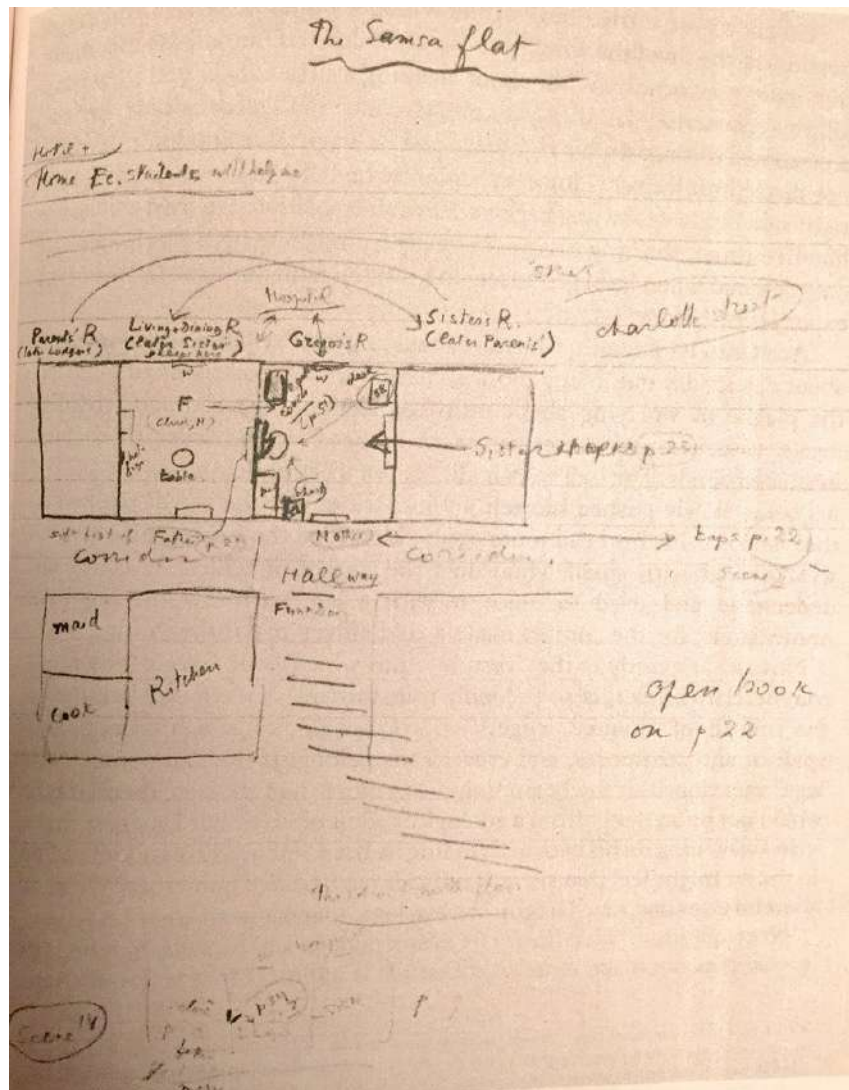
Ecco la cifra del radicalismo kafkiano: non soltanto introduce un aspetto, il corpo, che la società dell'epoca tendeva a incasellare in un ruolo e spogliare dei suoi elementi più sgradevoli – da cui l'insistenza sulla ginnastica e sulla sanità (cfr. Vitta, 2008, p. 57). Il suo gesto è molto più arduo: non un malato, non un appestato, bensì un mostro la cui origine non è riconducibile a causa razionale alcuna e nemmeno spiegabile nel contesto giudaico-cristiano dell'epoca – tant'è che il segno della croce che i tre famigliari si faranno davanti al suo cadavere appare tanto osceno quanto fuori luogo. Attraverso uno dei varchi

che Kafka apre nel tessuto del realismo moderno sopraggiunge l'insetto, il difficilmente traducibile *Ungeziefer*, residuo di un passato arcaico.

E con la mutazione di Gregor Samsa mutano sia i rapporti all'interno della casa, sia la natura della casa stessa.

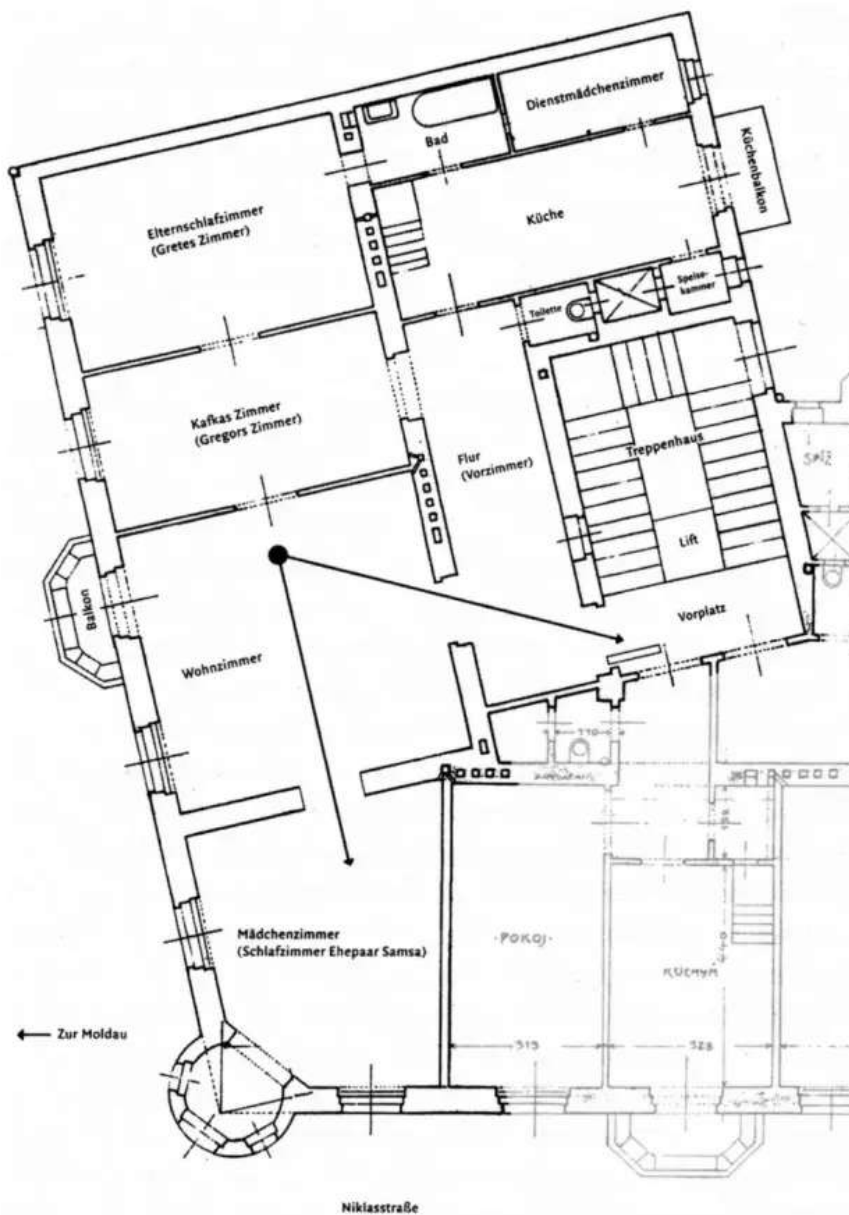
2. Planimetria di casa Samsa

Nella sua splendida lezione sulla *Metamorfosi*, Vladimir Nabokov insistette molto sulla disposizione delle camere dell'appartamento dei Samsa: dettaglio senz'altro cruciale, visto che da esso deriva gran parte della tensione narrativa. Con la consueta acribia, lo scrittore russo disegnò anche una planimetria sulla sua copia del racconto:

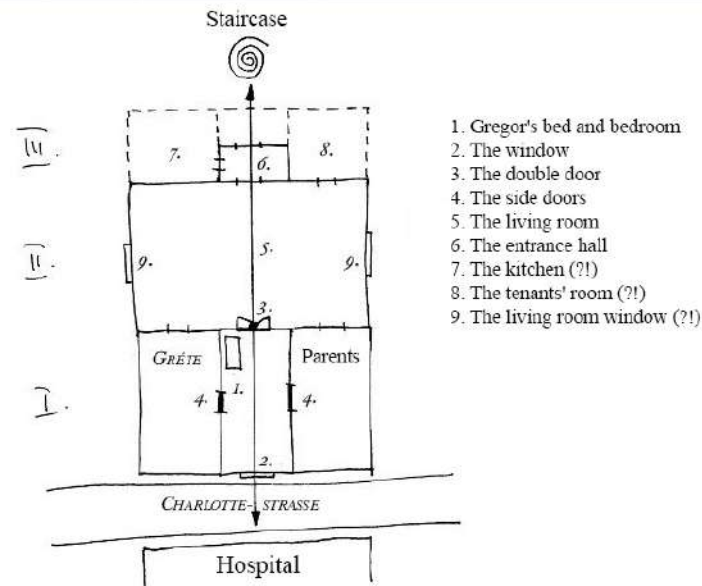


(Nabokov, 2018, p. 361)

Forse fu il primo, ma non è rimasto il solo: consideriamo ad esempio la versione graficamente più elaborata e moderna di Hartmut Binder:



Per finire, ecco l'ancor più recente mappatura di Onder Csaba:



Csaba (2018)

Le tre ricostruzioni hanno alcune parti in comune, mentre altre sono lievemente diverse: tale difficoltà di costruire una planimetria conclusiva dell'appartamento è parte del suo fascino, ed è anche un ingrediente tecnico cruciale. Kafka costruisce una sorta di casa degli specchi dosando con astuzia descrizioni precise e allusioni che lasciano a ciascuno il compito di immaginare le zone mancanti della casa: così, attraverso una straordinaria economia di mezzi narrativi, genera un'atmosfera di squilibrio senza che il lettore se ne renda immediatamente conto.

Questa alterazione degli spazi è una caratteristica ricorrente: “il dato topografico più sorprendente in Kafka, e non si tratta solo di una topografia 'mentale': due punti diametralmente opposti si rivelano, stranamente, contigui” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 129). Dalla enorme villa di Pollunder nel *Disperso* all'assurda disposizione degli uffici dei funzionari nel *Castello*, gli spazi kafkiani sono colpiti da un effetto distorsivo che ricorda il cinema espressionistico. Così la struttura di casa Samsa predispone alcune soluzioni narrative escludendone altre, e Kafka sfrutta magistralmente tale spunto attraverso il duplice carattere di centralità e porosità, diciamo, della stanza di Gregor.

Ciò premesso, analizziamo gli elementi comuni alle tre ricostruzioni (e ad altre egualmente plausibili).

Innanzitutto la casa sembra costruita secondo criteri di razionalità e funzionalità, in accordo alla buona norma borghese: “L'abitazione ottocentesca si trasforma in un organismo sempre più complesso e specializzato, che definisce e individua le diverse funzioni,

separa e isola i vari protagonisti della vita domestica – ogni relazione – così come ogni cosa e anche ogni persona della casa – è ordinata nel rispetto dei ruoli familiari” (Ciampi, 2011, p. 100). Spicca in particolare il corridoio o anticamera (interpretato diversamente nelle varie planimetrie), “svolta decisiva nell'assetto distributivo dell'appartamento [...] che sancisce la fine della comunicabilità dei vani” (ivi, p. 113).

Tuttavia c'è qualcosa di irriuale: la camera di Gregor, collocata nel mezzo della scena, possiede tre porte d'accesso. Perché? Si può certo pensare a una destinazione d'uso diversa, precedente all'affitto dei Samsa, ma la causa materiale è irrilevante; quel che conta è l'ambiguità abitativa cui è sottoposto il figlio maggiore. Da un lato può recarsi rapidamente ovunque, essendo il capofamiglia incaricato: il padre è malato da tempo, ha perso il lavoro e benché celi un bel gruzzoletto non lo intacca per contribuire ai bisogni domestici.

D'altro canto Gregor vive uno stato d'assedio costante: può essere chiamato in ogni momento dai tre lati agibili della sua stanza, e così di fatto accade nella prima parte della *Metamorfosi*. Le porte servono soltanto per ricevere comunicazioni, non per comunicare; appaiono insomma a senso unico, e le volte in cui Gregor cerca di varcarle, mutato in insetto, viene brutalmente respinto indietro.

Resta la quarta parete, l'unica libera da usci. Essa affaccia sulla Charlotte-strasse: il mondo là fuori, dove il protagonista potrebbe financo perdersi o fuggire; la finestra dalla quale, mutato in insetto, scruta fuori ricordando il senso di liberazione provato. Da lì ora potrebbe lanciarsi in volo – e invece essa funge sempre da limite invalicabile verso un esterno comunque non attraente, piovoso e grigio. L'anonima città che attende solo di inghiottirlo, come un tempo lo inghiottiva da commesso viaggiatore in perenne ritardo.

3. Gregor secondo la sua stanza

Chi è dunque il primogenito dei Samsa, e in che modo la sua trasformazione ne muta la relazione con gli spazi abitativi? Le informazioni al riguardo sono scarse e non a caso ci vengono fornite per lo più attraverso la stanza, protagonista del racconto tanto quanto Gregor: come ha osservato Gerhard Neumann, attraverso la metamorfosi lo spazio è deformato; Gregor deve mantenere il proprio io stabile attraverso i riferimenti della camera che aveva nella vita precedente (Neumann, 2012, p. 241)². La stanza ad esempio è definita “alta e spaziosa” e nonostante Gregor vi abiti ormai da cinque anni questi fattori, che abitualmente troveremmo gradevoli, lo disorientano e mettono a disagio.

Ma ancor più rivelatore è il mobilio, che definisce subito l'individualità di un vano. Come vedremo, gran parte di esso è descritto durante l'operazione di “sgombero” verso la fine della seconda parte, su iniziativa della sorella e della madre – anche se quest'ultima ha qualche dubbio:

non era neanche sicura che si facesse un piacere a Gregor portandogli via i mobili. Le sembrava anzi il contrario; vedere la stanza vuota le spezzava il cuore; e perché non doveva valere lo stesso sentimento per Gregor, che era abituato a quella mobilia da tanto tempo e perciò nella stanza vuota si sarebbe sentito abbandonato? «E poi, così facendo», concluse la madre a voce bassissima, [...] «così facendo, non diamo forse l'impressione, togliendo i

² Per inciso, lo spazio estremamente contratto dove si svolge *La metamorfosi* avrebbe messo in difficoltà qualsiasi scrittore di talento: ma non Kafka, che qui dimostra innanzitutto la sua superiorità puramente artistica. Con un colpo della sua bacchetta magica, la stanza diviene vasta quanto un mondo. Per una più ampia analisi delle tecniche narrative del nostro e in generale del suo universo poetico, rimando a Fontana (2024).

mobili, che rinunciamo a ogni speranza di guarigione e senza più riguardi lo abbandoniamo a se stesso? [...]» (Kafka, 2023, p. 1577)

Ma la sorella è decisa e uno dopo l'altro si accinge a far piazza pulita degli oggetti che rendono ancora Gregor umano. Con l'eliminazione delle sue ultime suppellettili, la metamorfosi si compie *per causa esterna*: i segni del distacco definitivo di Gregor dall'animale sono imposti dai famigliari, non dal suo nuovo corpo. “L'animal a peu de mobilier”, leggiamo nell'*Avant-Propos de La Comédie Humaine* (Balzac, 1855, p. 20) – e Grete segue con cieca determinazione questa evidenza. Vediamo allora gli elementi principali della stanza:

a) il ritratto

Sopra il tavolo di Gregor c'è un quadro: in una cornice dorata da lui stesso creata è racchiuso un ritaglio che “rappresentava una dama fornita di un cappello di pelliccia e un boa di pelliccia, seduta in posizione eretta mentre tendeva verso l'osservatore un pesante manicotto di pelliccia nel quale era immerso tutto l'avambraccio” (Kafka, 2023, 1531).

Si tratta di un oggetto che ha attirato molto l'attenzione della critica, talora con un taglio psicanalitico che rischia di distrarci dal punto essenziale: qualunque sia la relazione tra Gregor e il soggetto, il quadro è uno degli ultimi legami con la sua passata umanità. Quando la sorella e la madre sgomberano la stanza egli lo copre con tutto il suo corpo per difenderlo: gesto cui è fin troppo facile attribuire un movente erotico, e che invece sembra definire una linea di resistenza *estetica*. È la bellezza del ritratto – l'unico oggetto senza uno scopo concreto – a essere estremamente preziosa; tant'è che nel tenersi saldo a esso i pensieri di Gregor diventano, per la prima e unica volta, molto aggressivi: “Stava appoggiato al suo quadro, e non lo mollava. Piuttosto, sarebbe saltato in faccia a Grete” (ivi, 1583)

Allo stesso modo più avanti ascolterà la sorella suonare il violino e si commuoverà, pensando che tale emozione lo protegge dalla completa bestializzazione: “Davvero era un animale, se la musica lo commuoveva in quel modo? Era come se gli si aprisse la strada verso il nutrimento desiderato e ancora ignoto” (ivi, p. 1603).

b) il letto

Il sonno da cui Gregor si sveglia è punteggiato da sogni inquieti, e possiamo supporre che non fosse un'eccezione ma la regola: da commesso viaggiatore era costretto a riposi brevi e solitari; il materasso su cui giaceva non ha mai ospitato, per quanto ne sappiamo, un'altra persona³.

Con la metamorfosi però il letto diventa innanzitutto un fattore comico, anzi apertamente ludico: “Gregor si mise all'opera per dondolare fuori del letto il proprio corpo con un movimento del tutto uniforme in tutta la sua lunghezza”, e il nuovo metodo “era più un gioco che uno sforzo, gli bastava dondolarsi ogni volta all'indietro” (ivi, p. 1539). Una volta terminata l'operazione, di questo pezzo d'arredo non sentiremo più parlare: nel letto dormono gli esseri umani, non certo gli insetti (che anzi sono l'animale più sgradito per chi riposa, come le cimici dei materassi).

c) il comò e la scrivania

³ E lo stesso vale per i letti dove Gregor dorme quando è fuori casa per lavoro; anche qui il pensiero torna sempre alla famiglia: “con un po' di nostalgia nelle piccole stanze d'albergo quando doveva buttarsi, stanco, nella biancheria umida del letto” (Kafka 2023, p. 1589).

Nel comò Gregor “teneva il seghetto da traforo e gli altri strumenti” (ivi, p. 1581) – è appassionato di falegnameria, il suo unico hobby – mentre il tavolo di Gregor compare nella prima descrizione offerta della stanza, in apertura di racconto, coperto dagli esemplari di stoffe che usa per lavoro. Entrambi sono pezzi d'arredo carichi di significato e personalità: la scrivania in particolare, “saldamente fissata al pavimento”, che riporta il protagonista all'infanzia.

Sempre nella scena cruciale dello svuotamento leggiamo che li “aveva fatto i suoi compiti come studente universitario di commercio, come allievo delle medie, addirittura ancor prima come allievo elementare” (ibidem). E non è un caso che tale sottrazione del passato sia la proverbiale goccia che fa traboccare il vaso: “Gregor del comò avrebbe potuto al limite fare a meno, ma già lo scrittoio doveva rimanere al suo posto” (ivi, p. 1579); e quando si accingono a svitare il tavolo “davvero non aveva più il tempo di considerare le buone intenzioni delle due donne” (ivi, p. 1581).

e) il divano

Grete lo definisce “indispensabile” (ivi, p. 1579), e non a torto: è qui che dorme e trova riparo Gregor quando la sorella entra nella stanza. La prima volta che vi si accomoda “con un vago sentimento di vergogna [*nicht ohne eine leichte Scham*]” (ivi, p. 1561) si sente subito a proprio agio nonostante il corpo sporga un poco. Ennesima metamorfosi: non più comodo strumento di relax bensì mobile sotto il quale, quasi proverbialmente, viene ficcato quanto deve essere nascosto. Anzi, dato che Grete si mostra comunque scossa nel percepire le parti del corpo visibili di Gregor, il premuroso fratello dispone un lenzuolo in modo da esserne completamente coperto: “gli ci vollero quattro ore di lavoro”, precisa il narratore (ivi, p. 1573). Tra i tanti piccoli dettagli del racconto, questo è uno dei più commoventi.

f) la sveglia

Abbiamo già detto che l'anonima città non funge da orizzonte narrativo o fonte di possibilità per Gregor, bensì da mera cinta di prigione. E tuttavia se c'è un dato positivo legato alla sua trasformazione sta nel distruggere il ritmo del lavoro che essa impone. La città tramuta “il tempo in esigenza sociale”, organizzandolo in comparti precisi e inventando la puntualità: “Per noi, salariati che non abbiamo mai tempo o che, per meglio dire, abbiamo dato al tempo un valore commerciale, gli orologiai hanno inventato uno strumento terrificante: la sveglia” (Dibie, 2005, p. 178). Ma Gregor, animale e dunque libero, non la sente.

Abitare comporta anche la certezza di dormire al sicuro: e il sonno di Gregor, che prima era stato dominato dal dispositivo della sveglia e della puntualità assoluta, appare ora molto diverso. Certo non mancheranno le preoccupazioni, e nella terza parte leggiamo che oppresso dall'ansia “trascorrevano le notti e i giorni quasi senza dormire affatto” (Kafka, 2023, p. 1593); tuttavia l'orologio non serve più. Ed ecco il paradosso svelato dalla fine della scansione urbana del tempo: nella sua vita da uomo, la stanza occorre a Gregor solo come luogo dove dormire poco e male, a parte i rari momenti dedicati al suo hobby; la abita davvero solo da quando è diventato insetto. Ma come?

4. Metamorfosi dell'abitare

In un saggio scritto decenni fa ma niente affatto datato, Ladislao Mittner parlò dell'importanza della stanza chiusa nell'immaginario kafkiano: luogo da cui ci si estranea e si trova riparo dal rumore – sappiamo che Kafka soffriva terribilmente il caos dell'appartamento

paterno⁴ – ma anche “prigione, camera di tortura, anticamera della morte o addirittura una cella, in cui ha luogo, senza testimoni, una bestiale esecuzione capitale” (Mittner, 1995, p. 225). Così avviene per Georg Bendemann, sottoposto al verdetto del padre nella *Condanna*; così per Karl Rossmann, maltrattato nell'ufficio del capoportiere nel *Disperso*; così anche per le guardie punite dal bastonatore nel quinto capitolo del *Processo*. E gli esempi potrebbero continuare fino a includere casi del tutto particolari di “abitare” in uno stato di perenne allarme quali *La tana*.

Per tornare alla *Metamorfosi*, l'insetto-Gregor viene sbattuto a calci e a colpi di mele nella sua stanza, rispedito nel luogo dell'isolamento, nella prima cella che abbiamo imparato a conoscere in vita; il luogo appunto della punizione (*A letto senza cena!*). Ridotto alle dimensioni di un bambino – da insetto Gregor sa a malapena sporgere il capo dalla finestra – e privato delle possibilità dialettiche della lingua, non c'è per lui margine di trattativa.

L'abitare di Gregor è dunque una reclusione, ma all'elemento-cella aggiunge qualcosa di più atroce: se lui è diventato insetto, la camera diventa una gabbia. In essa può solo ricevere cibo, senza contraccambiare in alcun modo: se in precedenza era lui a provvedere ai bisogni della famiglia, ora ne dipende da tutti i punti di vista. E anche gesti banali dell'abitare come alzarsi dal letto o aprire la porta diventano, nella prima parte del racconto, spunti per scene tragicomiche: Gregor si dondola per uscire dalle lenzuola e si schianta a terra, sdraiato com'è sul duro dorso; ed è straziante lo sforzo con cui gira la chiave nella serratura usando la bocca, immaginando che dall'altra parte i famigliari lo incitino.

Il fatto che resti così attaccato allo spazio dove si trova, che non desideri fuggire o reclamare una forma diversa d'aiuto – magari tentando un altro canale di comunicazione – non si spiega con un vago richiamo alla sindrome di Norimberga; forse, più semplicemente, per Gregor quella rimane nonostante tutto *casa*. È l'ultimo lembo di appartenenza a imprigionarlo: dove mai dovrebbe andare? Là fuori come sappiamo si stende una città buia e greve, senza appigli, dove egli non ha amici né forse conoscenti. Ha vissuto un'intera vita con la famiglia e per la famiglia; è dunque ovvio che della famiglia muoia.

Così Gregor attende la fine oppresso dalla spoliatura dei suoi tratti umani – l'esatto contrario di una camera abituale, che si arricchisce continuamente dei dettagli di chi la abita. Con la loro operazione di sgombero madre e sorella “gli toglievano le *cose* che *amava*” (Kafka, 2023, p. 1581, corsivi miei): rendono appunto la stanza una spelonca, con orrore dello stesso Gregor che pure prima era parso soddisfatto all'idea di avere più spazio a disposizione. E dopo essere svuotato, il vano si riempie di scarti:

Si era presa l'abitudine di mettere nella sua stanza le cose che non trovavano posto altrove, e di cose del genere ce n'erano molte; perché ora avevano affittato una delle stanze a tre pigionanti. [...] Per tale motivo erano diventate inutili molte cose che naturalmente non si sarebbe riusciti a vendere, ma che nemmeno si voleva buttar via. Tutte quelle cose finivano nella stanza di Gregor. Lo stesso succedeva con i secchi della cenere o della spazzatura che venivano dalla cucina. Se qualcosa al momento risultava inutile, la serva, che aveva sempre una gran fretta, semplicemente lo scaraventava nella stanza di Gregor; per fortuna nella maggior parte dei casi Gregor vedeva soltanto l'oggetto in questione e la mano che lo teneva. Forse la serva aveva l'intenzione, a tempo e luogo, di riprendere le cose, oppure di buttarle via tutte in una volta, ma di fatto restavano lì dove erano capitate dopo il primo lancio, a meno che Gregor girando in mezzo a quel ciarpame non lo spostasse, in un primo tempo perché costretto, dato che non c'era più spazio per strisciare liberamente, più tardi però con

4 Vedi ad esempio la testimonianza pubblicata su “Herderblätter” nel 1912, intitolata appunto *Gran baccano* (Kafka 2023, p. 1939).

sempre maggior piacere, benché dopo simili passeggiate, stanco morto e malinconico, rimanesse poi immobile per ore intere. (ivi, p. 1597)

Un passo davvero terribile. Gregor stesso, doppiamente prigioniero del corpo e della stanza, diventa desueto per la famiglia. Come ha osservato Francesco Orlando, se “la presenza di Gregor in quanto tale fa ammassare gli oggetti nella stanza, ne altereranno il senso le disumane assuefazioni e il disperato utilitarismo di lui”; tant'è che il protagonista diviene “il caso limite dell'immedesimazione di un soggetto nei rifiuti”, “così metaforico da diventare letterale: la sua reincarnazione in un rifiuto vivente” (Orlando, 1993, pp. 362-363).

Dunque la metamorfosi di Gregor colpisce la casa intera, l'abitare come prototipo di rilassamento delle tensioni, sicurezza concretizzata in un luogo: ecco che in essa appaiono la violenza patriarcale, la reticenza della madre, il cinismo della sorella. Tutti si svelano per i mostri che sono, chi più chi meno – un caso peculiare di realismo ottenuto con mezzi fantastici.

E tuttavia è inevitabile scorgervi anche qualcosa di più remoto. “Assai prima che spazio funzionale, la *camera da letto* si definisce, forse più che tutti gli altri vani dell'abitazione, come spazio rituale” (Vitta, 2008, p. 221): e davvero questo piccolo spazio borghese in un'anomia città mitteleuropea rende possibile il compimento di un rito arcaico: trasformazione, sacrificio, e rinnovamento.

5. Una nuova casa

Beißner (1952) ha introdotto negli studi kafkiani il concetto di *einsinnige Erzählperspektive*, “mono-prospettiva narrativa”: gran parte della tensione che anima i racconti e romanzi di Kafka deriva appunto da un restringimento della focalizzazione. Assistiamo alle disavventure del *Disperso* dal punto di vista di Karl e così il nostro sconcerto è sempre garantito; camminiamo a fianco di Josef K. senza sapere cosa gli accadrà; non abbiamo pezzi d'appoggio da parte del narratore come nel grande romanzo ottocentesco.

Quel testo pionieristico è stato sottoposto nel corso degli anni a importanti aggiustamenti: la mono-prospettiva è in realtà più sfumata di quanto ritenesse Beißner; la sua superficie in apparenza trasparente è percorsa da piccole crepe in cui si insinua il narratore⁵. Un esempio rilevante è proprio il finale della *Metamorfosi*, dove il racconto prosegue anche dopo la morte di Gregor, fatto che una focalizzazione rigorosa dovrebbe naturalmente escludere⁶. Invece il narratore va avanti descrivendo con raggelante neutralità il modo in cui la famiglia Samsa rinasce a nuova vita – è il caso di dirlo – dopo essersi sbarazzata di Gregor.

I fatti sono presto riassunti: sempre più magro e disperato, abbandonato persino dalla sorella Grete che tanto l'aveva difeso, Gregor si lascia morire; il mattino dopo viene ritrovato dalla serva, e come già anticipato madre padre e sorella si fanno un segno della croce carico di sollievo davanti alla sua salma. Lo spazio del lutto è già stato assorbito dall'esasperazione; anzi la famiglia si rimette quasi subito in moto per superare i mesi della coabitazione con “quel mostro”, come l'ha chiamato Grete sancendone la condanna.

5 Per ulteriori dettagli cfr. ad esempio Beicken (1977), Pascal (1982), Robertson (1985) e Lothe, Sandberg & Speirs (2011).

6 Forse anche per tale infrazione Kafka fu sempre scontento del finale: “Profondo disgusto per la *Metamorfosi*. Illeggibile la fine. Imperfetta quasi fino in fondo” (Kafka 1972, p. 424).

Poche ore dopo i Samsa sono già affamati di vita: dopo essersi scusati con i rispettivi datori di lavoro si concedono una gita fuori porta, e la loro prima decisione sarà di lasciare il vecchio appartamento (scelto appunto da Gregor). Ecco di nuovo famiglia borghese perfetta, alla ricerca di una forma di abitare più soddisfacente e conforme, lontano dai brutti ricordi del passato. Ma sotto il pragmatismo percepiamo l'olezzo del cadavere. Non sappiamo quale nuova casa troveranno i Samsa, e come la abiteranno: sappiamo che sarà più piccola, dunque avrà ragionevolmente solo due stanze da letto; ma sappiamo anche che una camera fantasma – la camera del sacrificio, del figlio ripudiato – li perseguiterà in eterno, anche a loro insaputa.

Bibliografia

- Bachelard G. (1987), *La poetica dello spazio*, a cura di Giovannini M., trad. di Catalano E., Bari, Edizioni Dedalo.
- Balzac H. de (1855), *Avant-Propos de La Comédie humaine*, in Id., *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, Tome 1, pp. 17-32.
- Beicken P. U. (1977), *Kafka's Narrative Rhetoric*, "Journal of Modern Literature", Vol. 6, No. 3, Franz Kafka Special Number, pp. 398-409.
- Beißner F. (1952), *Der Erzähler Franz Kafka: Ein Vortrag*, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- Binder H. (2004), *Kafkas »Verwandlung«. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag.
- Ciampi M. (2011), *Forme dell'abitare. Un'analisi sociologica dello spazio borghese*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Csaba O. (2018), *The Layout: Nabokov and Franz Kafka's «The Metamorphosis»*, "Americana. E-Journal of American Studies in Hungary", vol. XIV, n. 1, <http://americanajournal.hu/vol14no1/onder>.
- Deleuze G. e Guattari F. (1996), *Kafka. Per una letteratura minore*, traduzione di Serra A., Macerata, Quodlibet.
- De Maistre X. (2019), *Il giro della stanza (Voyage autour de ma chambre)*, trad. di Santi F., Pavia, La Grande Illusion.
- Dibie P. (2005), *Storia della camera da letto. Il riposo e l'amore nei secoli*, trad. di Silva A., Milano, Bompiani.
- Fontana G. (2024), *Kafka. Un mondo di verità*, Palermo, Sellerio.
- Kafka F. (1972), *Confessioni e diari*, a cura di Pocar E., Milano, Mondadori, 1972.
- Kafka F. (2023), *Tutti i romanzi. Tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, introduzione, trad. e note a cura di Nervi M., Milano, Bompiani.
- Lothe J., Sandberg B. & Speirs R. (edited by) (2011), *Franz Kafka: Narration, Rhetoric, and Reading*, Columbus The Ohio University Press.
- Lukacs J. (1970), *The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristic of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset*, "The American Scholar", Vol. 39, No. 4, pp. 616-630.

- Mittner L. (1995), *Kafka senza kafkismi*, in Id., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Torino Einaudi, pp. 249-294.
- Nabokov V. (2018), *Lezioni di letteratura*, a cura di Bowers F., introduzione di Updike J, trad. di Pece F., Milano, Adelphi.
- Neumann G. (2012), *Kafka-Lektüren*, Berlin, De Gruyter.
- Orlando F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Pascal R. (1982), *Kafka's Narrators. A Study of his Stories and Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Perrot M. (2011), *Storia delle camere*, trad. di Ferrara R., introduzione di Mauri P., Palermo, Sellerio.
- Piana G. (2000), *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione I. Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, <https://sites.unimi.it/archiviopiana/index.php/filosofia-dellimmaginazione/8-i-il-lavoro-del-poeta-saggio-su-gaston-bachelard.html>.
- Robertson R. (1985), *Kafka: Judaism, Politics and Literature*, Oxford, Clarendon.
- Sennett R. (2006), *Il declino dell'uomo pubblico*, trad. di Gusmeroli F., Milano, Bruno Mondadori.
- Vitta M. (2008), *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Torino, Einaudi.