

Kafka al cinema: i limiti della furia interpretativa

Con il titolo “Franz Kafka. Porte che conducono ad altre porte” è stato portato a compimento il consueto seminario di lettura filmica che l’ACIT (Deutsch-Italienische Kulturgesellschaft) di La Spezia, coadiuvato da Giordano Giannini, ha deciso quest’anno di dedicare al celebre scrittore praghese dal cui racconto *Ein Bericht für eine Akademie* (1917-’20), oltretutto, Antonietta De Lillo ha recentemente tratto il mediometraggio *Il signor Rotpeter*. Quali lacune si è prefisso di colmare tale progetto? Partiamo da alcuni punti fermi che ne fondano la base. Fra le diverse riflessioni su Kafka che il secondo Novecento annovera (es. gli studi di Friedrich Beißner, Giuliano Baioni, Carlo Sgorlon), un posto a sé è occupato da *Kafka, pro und contra* (1951) di Günther Anders e *Dal Mito al materialismo* (1966) del teologo fiorentino Attilio Mordini, più precisamente la terza parte intitolata *Il linguaggio del simbolo* che qui citiamo parzialmente (Il Campo; III; pgg. 139, 140):

“Perduta quasi del tutto ogni traccia del parlar simbolico, l’uomo ha riscoperto il simbolo attraverso la psicanalisi, per attribuire appunto al più profondo substrato dell’essere umano l’origine di ogni esperienza simbolica. Ma, ahimé, ciò che la psicanalisi può offrirci del simbolo non è che residuo ancestrale. Si tratta solo di rottami, di resti di quella primordiale civiltà veramente capace di *educare* e di *edificare* un mondo interiore, resti dimenticati e ormai caduti, dalla nostra consapevolezza, nel fondo della psiche; o, per essere più esatti, caduti sulle cellule nervose, ancora impressionate da quel linguaggio forte ed efficace, che, dai vertici dell’anima, tutto l’essere umano informava alla trascendenza fino ai riflessi informanti dei nervi [...] Ci troviamo di fronte al potere tutto irrazionale e psichico ancora capace, nel simbolo, di evocare certi stati d’animo; di fronte cioè al linguaggio simbolico ma esclusivamente psichico, di autori esistenzialisti come Franz Kafka”.

In realtà, il linguaggio simbolico non è mai appartenuto veramente allo scrittore in esame poiché, come notò Anders (Quodlibet; II; pgg. 68, 69):

“L’*allegorista* mette in azione il suo convenzionale meccanismo di traduzione (teologico, mitologico e simili), sostituendo *concetti con immagini*. Il *simbolista* autentico prende *partem pro toto*, cioè fa rappresentare un oggetto da un altro, perché si suppone che questo sia *consustanziale* all’altro. Kafka non fa né l’una né l’altra cosa. Ciò che egli traduce in immagini non sono concetti, ma situazioni. Tuttavia da «isolazionista» quale egli è, non può fornire nemmeno «simboli» nel senso abituale, perché solo colui per il quale il «syn», l’appartenere ad un fondamento (divino o terreno), è ovvio, può usare «simboli» (*Symbole*). [...] Ciò per cui Kafka prende le mosse non è più una fede comune che lasci crescere simboli da sé, bensì solo il linguaggio comune: poiché, in tutta la sua ampiezza e profondità, esso sta a sua disposizione, perfino di lui, il reietto. Non può essere sottratto. Egli lo condivide con il suo nemico corteggiato: il mondo. Più esattamente: *egli attinge dal patrimonio preesistente, dal carattere figurativo, della lingua*. Prende in parola le parole metaforiche”

Crediamo che il filosofo di Breslavia abbia fornito lo spunto fino ad oggi più fecondo per cogliere l’essenza della scrittura di Kafka. Essa, a dispetto di molti affrettati giudizi, risulta scevra da psicologismi oscuri, al contrario ‘risveglia’ le autentiche ‘immagini’ sepolte nelle parole o, parafrasando sempre Anders, non fa altro che ‘prendere in parola’ il linguaggio che l’Uomo ha legittimato per se stesso: se Gregor Samsa, ad esempio, viene definito un ‘insetto immondo’ per la vita misera ed isolata che conduce perché mai dovremmo stupirci della sua mutazione in scarafaggio? Nelle feroci sentenze de *Nella colonia penale* (1919) non viene forse realizzato (ed esacerbato) il motto quotidiano ‘provare qualcosa sulla propria pelle’? Nulla appare, dunque, come il frutto di un arbitrio espressivo. Nulla, aggiungiamo, è più realistico (e spaventosamente somigliante al nostro tempo) di ciò che Kafka descrisse.

Il mondo del cinema, preferendo escogitare nuove invenzioni allegoriche o creare nuove 'mitologie', non sempre riuscì a cogliere questo aspetto. Da ciò si potrebbe inferire che le summenzionate conclusioni di Attilio Mordini a proposito di un 'linguaggio simbolico ma esclusivamente psichico' meglio si adatterebbero alle rievocazioni filmiche dei 'topoi' kafkiani che non all'opera letteraria in sé (la quale il teologo riconosce, comunque, esser pregna di un intenzionale e cosciente simbolismo tradizionale). Pellicole pur pregevoli come *Il principio del domino* (1976) di Stanley Kramer, *Morti sospette* (1978) di Jacques Deray, *La stagione dei mostri* (1987) di Miklós Jancsó, *Paradigma* (1985) di Krzysztof Zanussi, *Moebius* (1996) di Gustavo Mosquera, *The Game* (1997) di David Fincher, *Pi greco* (1998) di Darren Aronofsky, *Nuit noire* (2005) di Olivier Smolders, *Haze* (2005) di Tsukamoto Shin'ya fino al recentissimo *Teorema Zero: Un mondo connesso* (2013) di Terry Gilliam tradiscono, infatti, o mal celano una frettolosa assimilazione della lezione di Franz Kafka (interscambiabile, in alcuni casi, con altrettanto vaghi ricordi di Borges, Bioy Casares, Bruno Schulz o David Ely), conservandone tutt'al più due elementi: la nostalgia dei personaggi per la salvezza (o il conseguimento del fine ultimo) nonché l'impossibilità a comprendere che assetto abbia il mondo circostante (cosa dovranno aspettarsi? a chi dovranno rivolgersi? qual è la loro colpa?) e ciò genera in essi quella che Anders ha definito 'furia interpretativa' ("[...] lo stigma dell'esautorato, di colui che *deve interpretare il mondo perché sono altri ad amministrarlo e a modificarlo*". Anders G., op. cit., II, pag. 79).

Gli incontri di cui si è composta la rassegna sono stati, quindi, caratterizzati dallo specifico obiettivo di oltrepassare questa sommaria 'furia interpretativa' (pur illustrandone qualche esempio) e, per quanto è stato possibile, restituire finalmente all'opera di Franz Kafka le sfaccettature che le sono proprie. Ben sette maestri della cinematografia mondiale hanno guidato spettatori e relatore nell'impresa. Qui sotto troverete le sinossi delle pellicole e, per ciascuna di esse, un agile commento.

- Una mattina come tante altre, il funzionario di banca Josef K. (un superbo Anthony Perkins) viene svegliato di soprassalto da tre poliziotti e accusato di un crimine. Ignaro dei motivi dell'arresto e dell'azione penale, pretende una spiegazione ma ciò aggrava sempre di più la sua posizione. Josef fugge in cerca di risposte, dapprima presso la signorina Bürstner (Jeanne Moreau), sua indolente vicina di casa, poi in tribunale, nel labirinto della giurisdizione, più precisamente nel gabinetto del sinistro avvocato Hustler ('Huld' nel romanzo; Orson Welles), quindi fra le braccia dell'infermiera Leni (Romy Schneider) e, infine, nel fatiscente studio del pittore Titorelli (William Chappell)... Il maestro Orson Welles (*L'orgoglio degli Amberson, Mr. Arkadin*) si assunse il non facile compito di tradurre l'incompiuto, criptico romanzo (*Der Prozeß*; 1925) di Franz Kafka in immagini audiovisive. La sfida, checché se ne dica, è stata pienamente vinta. Se il protagonista sulla pagina scritta inizia la sua odissea 'svegliandosi', quello del cineasta americano pare invece addormentarsi per entrare in un incubo, in cui le coordinate geometriche della realtà vengono eluse o stravolte. Ed ecco trionfare sullo schermo "luci che tagliano come lame, ombre, scenografie manipolate [...] elementi che il regista adopera per accumulo, ottenendo così un insieme nuovo, che non rimanda che a se stesso" (cit. Alessandro e Mario Tedeschi Turco). Impietoso e soffocante, con momenti degni di un'ideale antologia dell'orrore (es. gli occhi delle ragazzine invase attraverso le fessure della catapecchia di Titorelli), *Il processo* (1962) sa ancora parlarci, a più di cinquant'anni di distanza, della dipendenza dell'Uomo dai

processi tecnici ma anche (e qui risiede la divergenza interpretativa di Welles) del suo preciso dovere di rivendicare la dignità annientata da un uso perverso dei Servizi e degli apparati dello Stato. Una rilettura di Kafka ben più importante (e provocatoria) di quanto non appaia a prima vista. Per un ulteriore approfondimento intorno al romanzo rimandiamo alle seguenti letture: *Il processo* in Navarro O., *Kafka e la crisi della fede*, Taylor, 1949; III; *La macchina delle metafore* in Baioni G., *Kafka: letteratura ed ebraismo*, G. Einaudi, Torino 1984; IV.

- Malic (Gérard Séty), bonario medico di campagna, gestisce “Les Glycines”, un piccolo istituto psichiatrico, soffocato dai debiti e prossimo alla chiusura. Una notte, però, viene avvicinato da un certo Howard (Paul Carpenter) - sedicente ufficiale dell’esercito statunitense - che gli propone un’offerta allettante: per qualche giorno le mura de “Les Glycines” dovranno custodire un agente segreto in incognito; in cambio di questo servizio (nonché del silenzio degli inservienti) Malic verrà ricompensato con un milione di dollari. Il medico accetta e mal gliene incoglierà ... Per anni Henri-Georges Clouzot, prestigiosa firma del cinema d’Oltralpe (*Il corvo*, *I diabolici*), tentò invano di trasporre *Il processo* sul grande schermo, nondimeno il racconto *Il paziente di mezzanotte* (1954) del ceco Egon Hostovský (1908-1973) gli fornì un pretesto tanto per impreziosire un soggetto spionistico con velati riferimenti a Franz Kafka quanto per giocare con gli stereotipi del genere stesso (come faranno poi Claude Chabrol con *Marie-Chantal contre le docteur Kha* e Alain Robbe-Grillet con *Trans-Europ-Express*), la cui moda stava per esplodere. Benché *Le spie* (1957) non vada oltre l’ingegnoso *divertissement*, tematiche quali l’uso distorto che il Potere fa della Scienza, il manicomio come allegoria del mondo, l’apparato burocratico come riflesso anamorfico dell’imperscrutabile disegno divino - care tanto a Kafka quanto ad Hostovský - restano, comunque, intatte e autentiche. Preso atto di alcune sorprendenti affinità, consigliamo di confrontare la pellicola di Clouzot con il dramma *I fisici* di Friedrich Dürrenmatt (G. Einaudi; 1985).
- Il sedicenne Karl Rossmann (Christian Heinisch) viene spedito in America dai suoi genitori come punizione per essersi lasciato sedurre da una fantesca di umili origini. Appena sbarcato, suo zio Jakob (Mario Adorf) lo inizia passo dopo passo alla filosofia di vita del Nuovo Mondo ma il quadro sociale contemplato da Karl denota solo prepotenza e ipocrisia, quando non dissolutezza: nella galleria di macchiette che popolano l’‘odissea’ americana del giovane spiccano due vagabondi - Robinson e Delamarche, degni emuli del Gatto e la Volpe di Collodi - che approfittano della sua ingenuità per derubarlo e Brunelda (Laura Betti), ex primattrice sfatta e capricciosa. Forse il gran teatro di Oklahoma rappresenterà per Karl l’ultima, chimerica possibilità di fuga... Ispirato al primo romanzo (anch’esso rimasto incompiuto) di Kafka *America o l’uomo scomparso* (1927), i cui dialoghi vengono rispettati parola per parola, *Rapporti di classe* (1984) ignora “la dimensione metafisica o fantastica” (cit. M. Morandini) della narrazione e così pure la tentazione del racconto di formazione alla Stevenson o alla Dickens (delle cui convenzioni *America* si fa, comunque, secondo Pietro Citati, summa definitiva), privilegiando la critica ideologica verso un’America individualista, assoggettata alle logiche del capitale e pressoché irricognoscibile data la scelta di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Cronaca di Anna Magdalena Bach*, *La morte di Empedocle*) di prediligere riprese in interni angusti e scarni - assai incisivo il contributo di

William Lubtchansky (*Les créatures, Storia di Marie e Julien*) alla fotografia. Il risultato finale è di assoluto rilievo, coerente al sogno della coppia di registi di un cinema di pensiero, pronto a privare l'immagine di qualunque attrattiva pur di indirizzare lo spettatore al duro nocciolo del Reale. Resta forse il rimpianto di non sapere come, ad esempio, Charlie Chaplin o Federico Fellini avrebbero potuto rileggere la vicenda.

- Aspramente criticato a suo tempo (specie dalla stampa tedesca), ***Delitti & Segreti*** (1991) appare, invece, oggi come la più originale fra le opere del primo periodo della carriera di Steven Soderbergh (*Intrigo a Berlino, Contagion*) e, tutt'ora, l'esperimento filmico più rischioso nel fondere insieme (pur con discutibili licenze) creazioni letterarie e vita di Franz Kafka, estetica espressionista (complici la bella fotografia di Walt Lloyd e le scenografie di Gavin Bocquet) e stereotipi del 'dystopian novel' anglosassone... Praga, anni Dieci. Una notte, il nostro Scrittore (ben incarnato da Jeremy Irons) assiste ad una scena terribile: due agenti in abito scuro trascinano un mentecatto in un piccolo avvallamento appena fuori città; uno dei due tira fuori un coltello e cerca di sgozzare il poveretto. L'accaduto ricorda non poco l'epilogo del romanzo *Il processo* ed è solo il primo di una serie di citazioni e rime interne che punteggiano la complessa sceneggiatura il cui involucro si scambierebbe facilmente per un thriller sensazionalistico (con tanto di inseguimenti e inquietanti delitti sullo sfondo di quella fucina di incubi, da Meyrink a Werfel, che è Praga) se non fosse che la comparsa di un gruppo rivoluzionario armato (che reca con sé uno sprone all'impegno politico) e, soprattutto, del Castello ("[...] che sorge come un dio lontano dalle strade [...], supposta astrazione dello Stato onnipotente"; cit. Ulrich Greiner) trasformano la trama in una vera e propria 'continuazione' delle visioni di Kafka. Certamente più problematica poiché, a differenza dell'agrimensore K., pago di una libertà puramente 'negativa' (libertà di non aver scelto nulla, di non saper scegliere nulla), l'intenso Kafka di Jeremy Irons è tormentato dal senso di responsabilità: non si limita, infatti, ad 'aspettare' ma si intrufola nel tetro edificio, nella speranza che i fini di ogni sotterfugio del Potere gli divengano presto chiari. Purtroppo l'epilogo del film combacia con quello che Kafka concepì - come risulta da appunti pervenutici - per il romanzo *Das Schloß* (1926): il protagonista riceverà due missive dal castellano, la prima confermerebbe la sua convocazione, la seconda sistematicamente la disdice. La realtà non è cambiata, il Castello sussiste come centro dell'essere della comunità. Tuttavia, se per l'agrimensore fu la sua 'inerzia' a scegliere per lui, il Kafka cinematografico ha scelto da sé il proprio destino, uscendo, pur fallendo, a testa alta. Un piccolo gioiello pregno, certo, di gusto post-moderno ma intorno al quale vale la pena discutere.
- ***Il quinto cavaliere è la paura*** (1965), tratto dal racconto omonimo di Hana Bělohradská, rimane l'esito più felice nella discontinua carriera di Zbyněk Brynych (*Io, Giustizia ovvero se Hitler fosse sopravvissuto alla guerra, Amerika oder der Verschollene*) nonché anticipatore dello sperimentalismo linguistico che caratterizzerà, in seguito, la 'Nová vlna' ('Onda Nuova') del cinema cecoslovacco. Gli eventi descritti, pur prediligendo la nuda cronaca, tutto intensificano sotto il segno di Kafka: sul Protettorato di Boemia e Moravia si staglia l'ombra della Gestapo e, intanto, la richiesta di due fiale di morfina, che leniscano il dolore di un partigiano in fin di vita, spinge il dott. Braun (M. Macháček) a violare la sua 'invisibile' prigione di ebreo reietto. Sgusciando via come un topo per i vicoli di Praga,

dietro le mentite spoglie di un prestatore su pegno, il medico dovrà superare ostacoli come ex colleghi debosciati, condomini delatori e, in un certo senso, lo stesso arredo urbano un tempo familiare ed ora trasformato in un nugolo di immagini sinistre pronte a risucchiare (vicoli minacciosi, scale spiraliformi) o a rammentare la precarietà della vita (squallidi bordelli e, ovunque, mucchi di rintoccanti orologi a pendolo) - da menzionare a questo proposito la fotografia di Jan Kalíš e le scenografie di Milan Nejedlý. Un classico del cinema d'autore degli anni Sessanta, purtroppo rimaneggiato dalla distribuzione italiana, fortunatamente recuperato con l'aiuto del Museo Storico del Trentino e, con orgoglio, riproposto ai soci dell'ACIT e ai *cinéphiles* più accaniti.

- In occasione del sesto incontro abbiamo riflettuto sulla commistione di brutalità e compiaciuto estetismo che caratterizzano alcune odierne rivisitazioni di Kafka, pur non dimenticando che lo scrittore stesso contiene inequivocabili tracce di un simile gusto. Scrisse Rilke nella prima delle *Elegie duinesi* (1912-'23) "Il bello non è più l'inizio del terribile ma è già il regno del terrore". Il linguaggio di Kafka affonda, dunque, le radici nella cultura estetica del decadentismo europeo, anche se in modo critico e singolare. Le annotazioni del germanista Giuliano Baioni (1926-2004) possono aiutarci ad giustificare, almeno in parte, tale affermazione. Ad esempio, l'invenzione del racconto *Nella colonia penale* - una macchina che uccide per mezzo della 'scrittura'- risentirebbe di un ricordo della lettura giovanile di un classico della cultura suddetta ossia *Le Jardin des supplices* (1898) di Octave Mirbeau: il testo narra di un favoloso giardino all'orientale collocato in un penitenziario dove i prigionieri vengono torturati a morte per ordine di un carnefice fervidamente fantasioso. L'Oriente emerge, quindi, come l'ultimo 'lontano' mondo che può 'annientare' l'Uomo secondo il ricordo di bellissimi riti che fanno di ogni supplizio un'opera d'arte e, per riflesso, nella minuziosa descrizione di tali riti la cultura romantica lancia le sue ultime grida. Incubi e, appunto, rituali che si insinuano nel tessuto narrativo de *L'inquilino del terzo piano* (1976) di Roman Polański. Monsieur Trelkovski (Polański stesso) è un timido impiegato che lavora a Parigi. Un giorno, dopo aver letto l'annuncio di un appartamento in affitto, decide di trasferirsi. Nello stabile in oggetto, un antico condominio situato in centro, una donna si suicidò mesi addietro e nessuno, dalla custode alle autorità competenti, è tutt'ora riuscito a scoprire le ragioni del tragico gesto. Cosa accadde realmente fra quelle mura? Quale ruolo ebbero, se ne ebbero uno, i condomini? La risposta forse risiede (o forse no) in alcuni frammenti in lingua copta nascosti sotto la vernice, ormai deteriorata, delle pareti della latrina antistante alla finestra dell'appartamento di Trelkovski... Sette anni dopo *Rosemary's baby*, l'inquieto cineasta polacco trovò nel romanzo *L'inquilino stregato* (1964) di Roland Topor gli stessi temi che decretarono il successo della pellicola precedente: la quotidianità (es. la *tranquillité* parigina, i vicini di casa curiosi e abitudinari, il lavoro mattutino di quartiere) satireggiata come incubatrice del vero orrore, forse occulte (risvegliatesi in edifici moderni) desiderose di riscatto dopo essere state esiliate o 'laicizzate' dalla civiltà metropolitana. L'aggettivo 'kafkiano' fa capolino da molte illustri critiche e, in effetti, pur traendo ispirazione da un'altra fonte letteraria (surrealista, per di più), il film 'kafkiano' lo è poiché, dietro la maschera del soprannaturale, descrive la convivenza con il Prossimo, con l'Altro (in ogni senso), come un continuo esercizio di piccole, invisibili violenze, prevaricazioni, ingiustizie che a pagare, in genere, sono i più miti e sensibili. E forse neppure loro si salvano moralmente agli occhi dello spettatore. Un capolavoro che

ghiaccia il sangue nelle vene, attraversato da una brezza di umorismo grassoccio che rende il tutto ancora più sconvolgente.

- La presenza di *The hole* (1998) del malese Míng-liàng Tsài (*I ribelli del dio Neon, Stray Dogs*) in coda a questo settetto di pellicole poteva suscitare qualche perplessità, tuttavia una più attenta analisi della storia ha incoraggiato il pubblico a riflettere sulle possibilità di figurazione dell'universo dello scrittore praghese, più specificamente i temi fondanti de *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*; 1915), in contesti lontani e culturalmente assai diversi. Quest'ultima resta l'opera più radicale e forse più fraintesa di Franz Kafka, sostanzialmente incomprensibile se non si considera il rapporto dell'autore con il proprio *corpo*: consultando gli studi di Baioni e Citati, scopriamo che ne fu ossessionato per tutta la vita; quel dannato corpo "che qualcuno gli aveva attribuito per caso e che lo sabotava, precludendogli un avvenire di perfezionamento intellettuale e spirituale". Qualche divinità, certamente ostile, lo aveva imprigionato dentro di esso. Ugualmente, lo scrittore "sentiva crescere un animale dentro di sé, sia esso un coleottero pronto ad arrampicarsi o una talpa scavatrice". Egli aveva, tuttavia, orrore di molti animali, specialmente dei topi, come si evince dalla raccolta di aforismi di Zúrau (1917-'18), delle cui orde temeva la straordinaria compattezza. Non solo. Temeva di averne uno dentro di sé, come se da un momento all'altro "piccoli peli dovessero spuntare sul suo corpo e la sua voce dovesse squittire". Kafka sapeva che in qualche modo sarebbe disceso sotto il livello umano, discesa tuttavia equivalente ad un' *ascesa di grado*, "la conquista di una luce e di una musica che finora gli uomini avevano soltanto presentiti". Non dimentichiamo che Kafka conosceva e amava profondamente *Le metamorfosi* di Ovidio e, come scrive Piero Bernardini Marzolla nella sua introduzione all'opera del poeta romano (Einaudi; 1994), "[...] la metamorfosi è di per se stessa un fenomeno ambiguo: evento tragico e distruttivo, ha anche un lato che è affermazione di vita: a volte è premio (e il caso principalmente degli eroi, 'assunti' come astri come dei), a volte rimedio (è il caso delle persone infelici, convertite di solito in fiori o uccelli o fonti)". Premio, dunque, e punizione ad un tempo o, parafrasando il prof. Hans Schumacher, un esempio ulteriore di 'iniziazione mancata' che la letteratura fantastica - alla quale, direttamente o meno, *Die Verwandlung* partecipa - offre sovente.

Esplorando le moderne forme di narrazione (romanzi di consumo, cinema) ogni dubbio viene fugato: in esse la metamorfosi è esente da ogni traccia di elementi iniziatici, riducendosi esclusivamente a punizione (subita fatalmente oppure voluta e accettata come definitivo allontanamento dalla civiltà), ritorno ai primordi e alla Bestia dalla quale l'Uomo credeva d'essersi evoluto. Il suo senso ultimo potrebbe collocarsi fra un celebre verso di William Blake dai *Canti dell'Esperienza* ("[...] *Am not I / A fly like thee? / Or art not thou / A man like me?*") e una battuta de *La mosca* (1986) di David Cronenberg: «*Sono un insetto che aveva sognato di essere un uomo e gli era piaciuto! Ma adesso il sogno è finito e l'insetto è sveglio*». Tra gli esempi più evidenti abbiamo il summenzionato fanta-horror di Cronenberg, l'ultimo struggente episodio diretto da Imamura Shōhei nel collettaneo *Il settembre 2001* (2002), *Bug* (2006) di William Friedkin fino al grottesco *Di origine sconosciuta* (1983) di George Pan Cosmatos - tratto dal romanzo *The visitor* di Chauncey G. Parker III - che richiama la nostra mente al terrore di Kafka verso i topi. Dice, infatti, il protagonista: «*Distruggono più loro della siccità, delle inondazioni e degli insetti. In alcune*

zone dell'Asia e dell'India sono venerati come dei. I monaci arrivano persino a preparare ciotole di latte pur di compiacere un essere il cui unico contributo sembrerebbe la paura, la malattia e la morte»

Ma torniamo a *The hole*. Il film narra di un morbo di origini sconosciute che si sta diffondendo nella caotica Taiwan di fine dicembre, costringendo i malcapitati a comportarsi come scarafaggi: essi temono la luce e fanno degli appartamenti i loro sudici nidi. Per conseguenza l'attività cittadina cessa di colpo, l'acqua potabile viene severamente razionata e gli abitanti dei quartieri popolari, esaurite le proprie risorse, fanno affidamento sull'acqua piovana - per fortuna (o disgrazia) loro, quasi incessante da giorni. Il servizio di raccolta dei rifiuti non funziona più e le scarse condizioni igieniche facilitano la diffusione del morbo. In questo panorama fanno macchia due candidi personaggi senza nome, residenti nello stesso condominio, che per comodità chiameremo l'Inquilina del Piano di Sotto (Yáng Guimèi) e l'Inquilino del Piano di Sopra (Lǐ Kāngshēng). C'è una perdita nell'appartamento della donna e un idraulico, per individuare la natura del problema, controlla il piano sovrastante. Da incompetente quale è lascia un buco nel pavimento che, sfortunatamente, coincide con il soffitto della donna. L'accaduto costituirà il primo passo per un lento ma costante avvicinamento fra i due inquilini, ignari finora l'uno dell'altro... La pellicola di Míng-liàng Tsài non è una storia d'amore, né una fantasia apocalittica ma un'originale commistione di entrambe e soprattutto "un'esplorazione audiovisiva dell'alienazione urbana" (cit. Agne Serpytyte) con pochi eguali nella cinematografia odierna. Il dialogo cede quasi del tutto il posto all'espressività degli attori, ai rumori di fondo, alle sensazioni che comunicano le volumetrie degli spazi circostanti, all'incursione inequivocabilmente kafkiana (appunto) dell'elemento 'sbalorditivo' presentato nella vicenda come 'normalizzato' - si vedano le trasmissioni radiofoniche sulle migliori ricette con spaghetti o i variopinti siparietti canori delle *entreneuses* che possono essere interpretati come le fantasie della coppia protagonista o gli spiriti di chi abitava lo stabile decenni addietro e si fa beffe degli attuali ospiti con mielose canzoni d'amore. Una cosa è certa: nello scenario evocato dal film la metamorfosi, in un certo senso, è già avvenuta; all'alba del nuovo millennio il mondo intero è già ridotto ad un'orda di scarafaggi e l'unico mutamento auspicabile sarebbe il ritorno all'originaria condizione umana, purificata nel corpo e nello spirito. Una pellicola decisamente non per tutti ma ricca di momenti magici e molti spettatori, fortunatamente, hanno avuto la pazienza e la sensibilità di coglierli.

FRANZ KAFKA. PORTE CHE CONDUCONO AD ALTRE PORTE

(BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE)

- Günther Anders, *Kafka. Pro e contro*, Quodlibet, Macerata 2006.
- Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, G. Einaudi, Torino 1984.
- 'Kafka' in Georges Bataille, *La letteratura e il male*, SE, Milano 2006.
- Marco V. Borghesi, *Il cielo stellato del bene. Tradizione e scrittura all'epoca di Franz Kafka*, Lubrina ed., Bergamo 1997.
- 'La porta aperta' in Massimo Cacciari, *Icone della legge*, Adelphi, Milano 2002.
- 'La Speranza e l'Assurdo nell'opera di Franz Kafka' in Albert Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 2013.
- Remo Cantoni, *Franz Kafka e il disagio dell'uomo contemporaneo*, UNICOPLI, Milano 2000.
- Pietro Citati, *Kafka*, Adelphi, Milano 2007.
- Enrico De Angelis, *Arte e ideologia grande borghese: Mann, Musil, Kafka, Brecht*, G. Einaudi, Torino 1971.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Gustav René Hocke, *Il mondo come labirinto*, Theoria, Roma 1989.
- Italo Maione, *Franz Kafka*, Libr. Scientifica Ed., Napoli 1952.
- 'Il Castello' in Attilio Mordini, *Il mito antico e la letteratura moderna*, Solfanelli, Chieti 1989.
- Oscar Navarro, *Kafka e la crisi della fede*, Taylor ed., Torino 1949.
- Giuditta Podestà, *Franz Kafka e i suoi fantasmi nell'itinerario senza meta*, Libr. Pacetti, Genova 1956.
- 'Il fascino oscuro di torri e castelli' in Luigi Pruneti, *De turribus tenebrarum*, L'Arco & La Corte, Bari 2017.
- Carlo Sgorlon, *Kafka narratore*, Neri Pozza ed., Venezia 1961.



- Peter-André Alt, *Kafka und der Film: über kinematographisches Erzählen*, C.H. Beck Verlag, München 2009.
- Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1952.
- Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*, Metzler, Stuttgart 1980.

- Heinz Politzer, *Franz Kafka: der Künstler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen: die Travestien des Mythos*, Francke Verlag, Bern und München 1963.

(FILMOGRAFIA ESSENZIALE)

- "AMERIKA" (*Id.*, Repubblica Ceca - 1994); regia: Vladimír Michálek.
- "BLACK NIGHT" (*Nuit noire*, Belgio - 2005); regia: Olivier Smolders.
- "BUG" (*Id.*, USA - 2006); regia: William Friedkin.
- "THE CASTLE" (*Zamok*, Russia / Germania / Francia - 1994); regia: Aleksej Balabanov.
- "LA CLESSIDRA" (*Sanatorium pod klepsydra*, Polonia - 1973); regia: Wojciech Has.
- "DELITTI & SEGRETI" (*Kafka*, USA - 1991); regia: Steven Soderbergh.
- "LA FESTA E GLI INVITATI" (*O slavnosti a hostech*, Repubblica Ceca - 1966); regia: Jan Němec.
- "GOTO, L'ISOLA DELL'AMORE" (*Goto, wyspa miłości*, Polonia / Francia - 1969); regia: Walerian Borowczyk.
- "HAZE" (*Heizu*, Giappone - 2005); regia: Tsukamoto Shin'ya.
- "THE HOLE" (*Dōng*, Francia / Táiwān - 1998); regia: Míng-liàng Tsai.
- "L'INQUILINO DEL TERZO PIANO" (*Le locataire*, Francia - 1976); regia: Roman Polański.
- "L'INTERROGATORIO" (*Przestuchanie*, Polonia - 1982/1989); regia: Ryszard Bugajski.
- "METAMORPHOSIS" (*Förvandlingen*, Svezia - 1976); regia: Ivo Dvorrák.
- "MOEBIUS" (*Id.*, Argentina - 1996); regia: Gustavo Mosquera.
- "IL PROCESSO" (*Le procès*, Francia / Italia - 1962); regia: Orson Welles.
- "IL QUINTO CAVALIERE É LA PAURA" (*...a pátý jezdec je Strach*, Repubblica Ceca - 1964); regia: Zbyněk Brynych.
- "RAPPORTI DI CLASSE" (*Amerika: Klassenverhältnisse*, DDR - 1984); regia: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub.
- "LO SCHERZO" (*Žert*, Repubblica Ceca - 1969); regia: Jaromil Jireš.
- "LE SPIE" (*Les espions*, Francia / BRD - 1957); regia: Henri-Georges Clouzot.
- "THE THIEF" (*Id.*, USA - 1952); regia: Russell Rouse.
- "THE TRIAL" (*Id.*, Regno Unito - 1993); regia: David H. Jones.
- "L'UOMO CHE BRUCIAVA I CADAVERI" (*Spalovač mrtvol*, Repubblica Ceca - 1969); regia: Juraj Herz.