

# RelBib

Bibliography of the Study of Religion

<https://relbib.de>

Dear reader,

the article

*“L'intero o il frammento: Il processo di Kafka e il film di Orson Welles”*  
by Karl Erich Grözinger (translated by Sandra V. Palermo)

was originally published in

*Franz Kafka, Orson Welles: il processo* by Luigi Cimmino, Daniele Dottorini Giorgio Pangaro (Eds.). Soveria Mannelli: Rubbettino (2010), 105-115.

This article is used by permission of [Rubbettino Editore](#).


Thank you for supporting Green Open Access.

Your RelBib team

EBERHARD KARLS  
UNIVERSITÄT  
TÜBINGEN



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK



L'intero o il frammento.  
*Il processo* di Kafka e il film di Orson Welles  
(traduzione dal tedesco di Sandra V. Palermo)

**KARL E. GRÖZINGER**

*Il processo* (1962) di Orson Welles è un film appassionante: il flusso di immagini comincia con lo strano arresto di Josef K., prelevato nella sua umile stanza da funzionari del tribunale che ricordano quelli dell'allora stato comunista, prosegue poi con sconcertanti scene in uffici zeppi di impiegati ammassati come formiche, soffitti chiusi, corridoi di tribunali sovraffollati e donne lascive, per arrivare infine alla sconcertante esecuzione di Josef K. per mezzo di una carica esplosiva in una cava di pietra davanti alle porte della città. In tutti questi spazi vaga un Josef K. oscillante tra depressione e presunzione. Il lettore del romanzo si sente subito immerso nell'atmosfera del testo kafkiano: ne vengono infatti riportate le figure e parte dei dialoghi, evidentemente un aiuto per rammentare un testo letto molto tempo prima. Se ora però, ancora turbati dalle immagini impressionanti del film torniamo al romanzo, rimaniamo di colpo scossi: nonostante l'apparente fedeltà, il film non ci restituisce Kafka. *Il processo* di Orson Welles non è una trasposizione filmica di un testo letterario, vale a dire una trasposizione in immagini del messaggio del testo. *Il processo* di Welles è un film con una fisionomia propria, un film di immagini, dotato di un suo linguaggio, nonostante le tante citazioni testuali. È un'opera di Orson Welles, basata sul romanzo di Franz Kafka, come dice lucidamente la voce *off* dello stesso Welles a chiusura del film. Infatti, anche lo spettatore che guarda il film con un ricordo oramai sbiadito del romanzo kafkiano avverte subito i tagli e i bizzarri spostamenti operati da Welles: l'apertura del film, ad esempio, con la parabola dell'uomo di campagna davanti alla porta della legge; parabola che nel romanzo di Kafka viene raccontata solo alla fine nel fondamentale dialogo all'interno del duomo. Nel film di Welles la scena del duomo è molto più corta e in essa compare l'avvocato Hastler – che nel romanzo si chia-

ma «Huld»<sup>1</sup> – il quale racconta ancora una volta la parabola, commentandola, mentre una serie di diapositive ne riassumono la storia. Si tratta di una struttura costruita certamente con grande maestria dal regista: collocare all'inizio del film, come racconto per immagini, la parabola, senza dubbio centrale per la comprensione del romanzo, e rievocarla di nuovo come parentesi finale. In tal modo si coglie quanto, introducendo il film, Welles lascia dire appositamente alle immagini, cioè che la parabola indica il filo conduttore, la struttura e il tema fondamentale dell'intera opera; indicazione poi espressamente rivelata da Welles alla fine della parabola: «Questa storia è stata narrata in un romanzo intitolato *Il processo*. Qualcuno ha detto che la sua logica è la logica di un sogno, di un incubo». Viene spontaneo aderire alla scelta del regista: in definitiva è riuscito a collocare un racconto centrale all'interno del romanzo in una adeguata trasposizione attraverso il medium delle immagini; al contempo è riuscito anche a sottolineare che il testo costituisce la base del film, mettendone in evidenza l'importanza con la dovuta enfasi.

Nel film il racconto della parabola viene accompagnato da immagini che si susseguono come le pagine di un libro, e comincia con parole cariche di *pathos*: «Davanti alla legge c'è un guardiano. Un uomo di campagna si presenta a lui e lo prega di farlo entrare...». Nel romanzo di Kafka il racconto della parabola viene inserito in un dialogo tra Josef K. e il cappellano delle carceri che alla domanda di K.: «Su che cosa dovrei illudermi?», risponde:

«Sul tribunale ti illudi», disse il sacerdote, «nelle scritture che introducono alla Legge, a proposito di questa illusione viene detto: davanti alla Legge c'è un guardiano. Da questo guardiano arriva un uomo di campagna e chiede che lo si lasci entrare nella Legge. Ma il guardiano dice che al momento non può concedergli di entrare. L'uomo riflette e poi chiede se allora può entrare più tardi. Può darsi – dice il guardiano – ma adesso no» [...]<sup>2</sup>.

Quando il sacerdote termina il suo racconto, inizia un minuzioso dibattito sull'inganno prodotto dalla Legge. Tuttavia la discussione sui pro e contro non porta ad alcun risultato definitivo. Alla fine Josef K. osserva: «È un'opinione ben triste [...] “La menzogna viene elevata a ordine del mondo”»<sup>3</sup>. E poi si legge:

1. [In tedesco «Huld» significa «grazia», «benevolenza» N.d.T.].

2. F. Kafka, *Der Prozeß* a cura di M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 292 (d'ora in poi cit. come *DP*); trad. it. C. Morena, *Il processo*, Garzanti, Milano 1984 (d'ora in poi cit. come *IP*).

3. *DP*, pp. 302-03; *IP*, p. 181.

K. disse questo a mo' di conclusione, ma non era il suo giudizio definitivo. Era troppo stanco per poter valutare nell'insieme tutte le implicazioni della storia [...] Quella semplice storia era diventata informe, voleva scuotersela via di dosso [...]⁴.

La parabola dell'uomo di campagna davanti alla porta della Legge, il suo luogo preciso e la sua trattazione nel film e nel romanzo costituiscono un punto cruciale che mette in evidenza la differenza fondamentale tra Kafka e Welles. Kafka colloca la parabola in un punto inequivocabile, essa appartiene alle «Scritture che introducono alla Legge»; in questo modo lo scrittore fornisce un'ulteriore precisazione, ovvero che la comprensione della parabola richiede una particolareggiata discussione e interpretazione. Tale collocazione presenta inoltre uno degli argomenti più importanti a favore della matrice ebraica della scrittura kafkiana, e in particolar modo de *Il processo*⁵; matrice alla quale appartiene anche la presentazione della parabola come parte dei libri della Legge, sì che essa, senza un intenso e combattuto lavoro di interpretazione, non possiede alcuna validità. Ad ogni modo, decisivo per il confronto del romanzo con il film, è il fatto che in Kafka il racconto della parabola appartenga totalmente al testo, anzi, ne sia il cuore, e senza dibattito questo intrinseco legame non possa emergere, né la parabola possa essere compresa. È chiaro che per Kafka il senso del dibattito non sta tanto nei risultati, del resto mai definitivi, quanto appunto nel *processo di discussione*. In Orson Welles – nella versione tedesca del film⁶ – la parabola viene invece introdotta come testo assoluto, ovvero non come parte di testi introduttivi, bensì come testo dogmatico, quale dichiarazione sulla Legge:

Davanti alla legge c'è una sentinella. Un uomo di campagna si presenta a lui e lo prega di farlo entrare. Ma la guardia non può lasciarlo passare. Ha qualche speranza di poter entrare più tardi? «Può darsi» – risponde la guardia. L'uomo cerca di spiare attraverso la porta aperta. Non gli è stato forse insegnato che la Legge è accessibile a tutti? «Non tentare di entrare senza il mio permesso» – dice la guardia.

4. DP, p. 303; IP, p. 182.

5. Su questo punto si veda K.E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala, Das Jüdische in Werk und Denken von Franz Kafka*, Eichborn Berlin-Wien 2003; K.E. Grözinger, H.D. Zimmermann, S. Mosès (a cura di), *Franz Kafka und das Judentum*, Athenäum-Jüdischer Verlag, Frankfurt a.M. 1987.

6. Aurora Film presso Aventin Filmstudios, Monaco di Baviera.

Vi è un lieve ma significativo spostamento nel fatto che il «guardiano» (*Türhüter*), e i «guardiani» (*Türhüter*) di Kafka diventino, nel film di Welles, «sentinella» (*wache*) e «guardie» (*wächter*). Anche la proposizione kafkiana: «ma il guardiano dice che al momento non può concedergli l'accesso» viene trasformata da Welles in una proposizione apodittica. Infine, la frase: «L'uomo di campagna non si aspettava tali difficoltà, la Legge deve essere accessibile a chiunque e in ogni momento, pensa, ma poi [...] decide che è meglio aspettare finché gli venga dato il permesso di entrare», nel film di Welles viene resa in modo tale che il linguaggio per parabole di Kafka diventa una sorta di teorema borghese: «...che ogni uomo può esigere la giustizia». La «Legge» di Kafka che, come si vede chiaramente nel dialogo con lo zio<sup>7</sup>, è la legge di un «tribunale fuori dal comune», viene qui trasformata in «diritto fondamentale» e naturale dell'uomo: «Ogni uomo può esigere la giustizia». Dunque la «Legge» e la «giustizia» che ne fa parte, insieme alle sue istituzioni, sembrano venir intese da Welles nel senso di ciò con cui ad ogni uomo capita di confrontarsi nel mondo ordinario.

Questa impressione, già trasmessa all'inizio del film, viene appena attenuata dalla ripetizione della parabola proiettata verso la fine dall'avvocato: il messaggio che qui traspare è che l'uomo di campagna viene privato della giustizia che gli spetta da un atto arbitrario del guardiano o dei suoi superiori. Tale messaggio viene anche elevato a filo conduttore di tutto il film. Ed è sempre questo filo conduttore che, a mo' di motto, ne anticipa l'interpretazione attraverso le parole della parabola che lo introducono: «La logica di questa storia è la logica di un sogno – di un incubo». In questo modo il film, il suo messaggio e la sua storia sono definiti, e così rimarranno sino alla fine. È per questo che non occorre sorprendersi se alla fine del film il protestante Josef K. viene fatto saltare in aria da un «anonima» e perfida dinamite, mentre nel romanzo è la mano di una persona che gli spinge il coltello in fondo al cuore rigirandovelo dentro. Il tema dell'ingiustizia e dell'incubo viene mantenuto da Welles dall'inizio alla fine del film tramite un imponente flusso di immagini e scene.

Cosa voglio dire con tale paragone tra testo e introduzione della parabola nel romanzo e nel film? La parabola è centrale, sia nel romanzo sia nel film; dunque anche il luogo che essa occupa in entrambi è essenziale. In primo luogo la parabola viene introdotta nel romanzo solo alla fine di una catena di avvenimenti, come loro *possibile* chiarimento o spiegazione. Al contempo essa rappresenta il punto di partenza di una minuziosa e chiari-

7. DP, p. 124; IP, p. 75.

ficante discussione, che però non si presenta conclusiva. La discussione è parte integrante della parabola, tanto quanto la sua narrazione; è senz'altro il suo svolgimento, ma rappresenta anche uno stimolo, sebbene alla fine porti all'esaurimento delle forze. Ma finché si è in possesso di queste, il dibattito appare come continuazione della parabola e al contempo come sforzo rasserenante. Infatti, proprio il pro e contro del «voler capire» la contraddizione, il dilemma ravvivano i disputanti prima di farli cadere esausti. Nel film, invece, la parabola, a mo' di prologo, conduce allo scandalo, all'annuncio dell'incubo di una giustizia negata; l'immenso flusso di immagini avvolge lo spettatore in una sorta di malia che non lascia spazio per l'obiezione o per la discussione; lo spettatore non ha vie d'uscita; o meglio, viene lasciato senza parole e spinto ad abbracciare un'unica, specifica lettura.

Qui la differenza tra romanzo e film, come detto, non ha a che fare con la questione della trasposizione filmica di un testo, ma segna un vero e proprio cambio di paradigma. Il romanzo, nonostante gli irritanti avvenimenti, procede con un ritmo pacato, concedendo sempre il tempo e lo spazio necessario alla riflessione. A tale ritmo contribuiscono intenzionalmente i lunghi dialoghi, come quello tra il sacerdote e Josef K., o quello tra questi e Titorelli. Ma anche nei dialoghi con Leni, o in quello con lo zio, vengono mantenuti la complessità del senso e lo spazio della riflessione. È vero, anche Welles introduce i dialoghi, ma il regista tende a portare in primo piano la descrizione degli eventi, l'erotico, e ad indirizzare sempre le dichiarazioni «filosofiche» verso lo scandalo. È ovvio che la trasposizione in immagini richiede cambiamenti, ma non è detto che i dialoghi debbano per forza venir ridotti a mera successione di immagini, come del resto mostrano molti film. Ma questo non vuole essere necessariamente un giudizio negativo nei confronti del lavoro di Welles; cerco soltanto di sottolineare la differenza tra questo e il romanzo. Welles si concentra soprattutto sull'immagine e sui dialoghi che commentano le immagini; per le quali vengono anche inventati appositamente nuovi dialoghi. Il cambio di paradigma sta nel fatto che il romanzo è un *testo riflessivo* che suscita e stimola il pensiero, che lo spinge verso i suoi limiti, finanche verso la disperazione, per poi introdurlo in percorsi nuovi che culminano in un'accettazione, certamente rassegnata, ma anche serena, dell'inevitabile. Il film di Welles offre invece un *flusso di immagini tese a convincere*. Kafka stimola il pensiero con domande, schiude un *processo di pensiero*; perché questo processo di pensiero è per lui la stessa vita dell'uomo. Se l'essere umano si apre a questo processo, il tribunale lo accoglie quando viene e lo lascia andare quando se ne va, come di-

ce il cappellano delle carceri alla fine del capitolo *Nel duomo*<sup>8</sup>. Se invece l'uomo non lo accetta il processo di pensiero può rimanere a lungo sommerso, inavvertito. Esso si trasforma «poco a poco in sentenza», senza tuttavia culminare in una sentenza unica e spettacolare<sup>9</sup>. Il tentativo di Orson Welles è al contrario quello di «convincere»: il flusso di immagini e l'accumulo di temi scandalosi, come la rimozione dell'inconscio, la violenza della società di massa, la perfidia degli uomini, l'essere alla mercé di un potere oscuro, la tematica dei campi di concentramento, l'alienazione tecnologica e, infine, la morte anonima o addirittura la bomba atomica, tutto questo sovraccarico di immagini ha l'obiettivo di risvegliare nello spettatore il senso dell'incubo; senso che dovrebbe spingerlo alla protesta. Nel film, dunque, il susseguirsi incessante di immagini scandalose, la «kafkiana» mancanza di senso, vengono utilizzati come mezzo per rendere gli uomini muti, per toglier loro la parola. A differenza di quanto avviene in Kafka, in cui l'assurdità degli avvenimenti spinge continuamente verso nuove discussioni e queste nuove discussioni, come in un dialogo talmudico, portano sempre verso un nuovo dilemma. Ma finché discute Josef K. è vivo; solo quando le parole si esauriscono si avvicina la morte, non più respinta, ma assunta con una certa accettazione.

Questa contraddizione tra la disperazione «kafkiana» e il desiderio sempre vivo di dibattito, assieme alla serenità raggiunta alla fine malgrado la mancanza di soluzione, ha sollevato svariate interpretazioni in contrasto fra loro; e il film di Welles è una di queste interpretazioni. Io ho cercato di spiegare la contraddizione ricollegandomi alla tradizione ebraica, in particolar modo a quella cabbalistica. Tali tradizioni non bandiscono l'elemento scandaloso dalla descrizione dell'opacità del destino umano tendendo piuttosto a fare i conti con esso in tutta la sua contraddittoria e nauseante corposità, senza tuttavia cadere nel nichilismo. Il Josef K. del film di Welles, Anthony Perkins, affronta quest'opacità con un'irritazione sempre più depressa e collerica; mentre il Josef K. di Kafka, alla fine di un processo che dura un anno, vede comunque il lato comico e teatrale di tutta la faccenda, provando persino una vergogna che dovrebbe sopravvivergli, come recitano le ultime parole del romanzo. Ma la cosa più importante è che l'eroe del romanzo, Josef K., è diventato più sereno. Il testo di Kafka è pieno di un *humor* ironico e fatalista; Welles, invece, lavora con un'ostinazione alquanto priva di *humor*.

8. DP, p. 304; IP, p. 182.

9. DP, p. 289; IP, p. 174.

Nel testo kafkiano il doppio registro permane sino alla fine. Così, il K. del romanzo non prende il coltello dei carnefici, che a differenza di quanto accade nel film, è un tipico «coltello da macellaio lungo e sottile»; tuttavia il rapporto di K. con chi gli ha dato la caccia rimane ambivalente: anche nella protesta riconosce la loro autorità, si vede obbligato nei loro confronti, ma al contempo attribuisce loro la responsabilità di avergli negato la forza necessaria a compiere il suo gesto:

Adesso K. sapeva con esattezza che sarebbe stato suo dovere afferrare il coltello mentre passava di mano in mano sopra di lui e trafiggersi lui stesso. Ma non lo fece, girò invece il collo ancora libero e si guardò attorno. Non poteva dare pienamente prova di sé, sottrarre alle autorità tutto il lavoro, la responsabilità di quest'ultimo errore cadeva su chi gli aveva negato quanto gli restava della forza necessaria<sup>10</sup>.

È la tradizione cabalistica che consente a Kafka di presentare le devianze e le ingiustizie della vita umana come insidie, realtà vendicative e opprimenti, provocate dagli stessi uomini, sottostanti comunque ad un giudice superiore che li riguarda tutti, sebbene nessuno lo abbia mai visto. Non è certamente una visione ottimistica, ma neanche nichilista. Per Kafka, il romanzo è una parabola della vita umana, del suo essere consegnata a un potere invisibile che essa tenta di continuo, sempre con nuovi pensieri e discorsi, di accertare, senza mai riuscirvi. Ma questo potere invisibile in tutta la sua incertezza è per Kafka *discutibile*. Il processo di vita-domanda-pensiero – che prima o poi si conclude con la sentenza – ha come compito proprio quello di sopportare questa discutibilità. In Orson Welles il processo è invece l'incubo dell'impotenza contro la quale l'uomo può protestare solo urlando, poiché non c'è nessuno al quale con consapevolezza o fiducia si possa attribuire «la responsabilità di questo ultimo errore»: la mancanza di forza.

Orson Welles trasforma il *processo-di-pensiero* di Kafka in un *processo-sotto-lo-sguardo-di-tutti* [*Shauprozess*]<sup>11</sup> – nel doppio senso della parola – per riprendere un'espressione di Gertrud Koch<sup>12</sup>. Dunque è chiaro che il

10. *DP*, pp. 311-312; *IP*, p. 187.

11. [Termine dalla valenza semantica negativa, è quello per cui una certa questione è esposta a livello pubblico per influenzare la massa N.d.T.].

12. G. Koch, *Nur vom Sichtbaren läßt sich erzählen. Zu einigen Kafka-Verfilmungen*, in W. Schütte (a cura di), *Klassenverhältnisse*, Frankfurt a.M. 1984, p. 173.



cambio di paradigma tra romanzo e film non risponde semplicemente al passaggio da un mezzo artistico a un altro, bensì ad una diversa visione del mondo: Orson Welles, con immagini certo impressionanti ma effimere, può provocare ogni tipo di reazione nello spettatore; ma non va oltre questo; forse non lo vuole neanche, poiché intende suscitare solo l'urlo di protesta. I dialoghi del romanzo, invece, ricominciano ogni volta la discussione degli eventi, senza esigere alcuna soluzione definitiva, scoprendo sempre nuove contraddizioni e conducendo a sempre nuovi dilemmi. Ma sono proprio questi dibattiti la vera partecipazione al processo. Il romanzo di Kafka si ferma a tale indecisione, l'unico evento definito e inevitabile è la morte. Per questo il romanzo si presenta come parabola della vita umana, nella quale c'è un'unica certezza, il suo finire. Per il resto si danno più domande che risposte, non vi è una chiara assegnazione di colpa, così come non vi è una chiara collocazione del tribunale. Orson Welles trascura tale elemento ambivalente ed interrogativo della parabola nel tentativo di indicare una risposta univoca alle domande. In questo modo egli va ad inserirsi nell'elenco degli interpreti di Kafka, appropriandosi, tra l'altro, di letture tipiche del suo tempo. Per dirlo ancora una volta con le parole di Gertrud Koch: «Welles utilizza tutti i luoghi comuni delle interpretazioni kafkiane più correnti all'inizio degli anni '60: religione, incubo, critica della società di massa e, infine, la minaccia atomica come condizione esistenziale»<sup>13</sup>. Non considero tutto ciò necessariamente negativo, purché non si intenda affermare che Welles vuole mostrare l'autentico Kafka: appropriarsi del testo kafkiano per costruire, con esso, un'opera in grado di mostrare la condizione dell'uomo propria degli anni '60 è un'operazione certamente legittima, che il testo kafkiano consente. Tuttavia proprio qui si coglie la differenza fra le due opere. Ciò che rende grande il romanzo di Kafka, tanto da non fargli perdere nel tempo nulla del suo fascino e attualità, è appunto il carattere aperto e indeterminato delle due domande fondamentali sulla colpa e sull'identità del tribunale. È per questo che il romanzo rimane perennemente attualizzabile e interpretabile; questo suo carattere «aperto» permette a ogni epoca di rileggerlo e di reinterpretarlo a partire dai propri problemi e dalle proprie situazioni. A nuove problematiche corrisponderanno nuove interpretazioni; e una di queste è il film di Welles. Il romanzo di Kafka rimane, il film di Welles, insieme al suo tempo, scompare.

Le due grandi domande del romanzo kafkiano, colpa e tribunale, da Welles vengono indagate come questioni appartenenti all'ambito della sociolo-

13. *Ibidem*.

gia, della psicologia del profondo e delle aberrazioni della cultura. È dunque lecito chiedersi se anche Kafka pensi o meno a partire dalle medesime categorie, o da categorie simili. Una attenta lettura del testo kafkiano mostra che nell'opera tali domande si muovono a un livello assai più vasto e fondamentale; per Kafka è in gioco la condizione spirituale dell'uomo nella sua struttura portante, non gli ambiti specifici prima nominati. Certamente, dato che la domanda da lui posta è la domanda fondamentale dell'essere umano, i diversi ambiti che lo riguardano, la sua vita, le sue azioni e le sue sofferenze non possono rimanere esclusi; tuttavia queste non sono che espressioni esteriori di quella domanda. Le domande di Kafka hanno conseguenze sugli aspetti psicologici, sociali o culturali della vita dell'uomo, ma non li riguardano direttamente, poiché la dimensione che cercano di scandagliare è quella della sua esistenza. Le «scienze» particolari non potranno mai porre né dare risposta a queste domande; né la sociologia, né la psicologia né la critica della cultura possono farlo.

Ci si chiede dunque quale attività spirituale dell'uomo, quale «scienza» sia in grado di affrontare l'essere dell'uomo nella sua totalità. Di norma, di questo si occupano la filosofia e – su un piano più rappresentativo – la religione, senza con ciò intendere una religione in particolare. La mia tesi è dunque quella per cui Kafka pone una domanda religiosa che attinge alla dimensione del fondamento. Nel nostro mondo queste domande sull'essere dell'uomo nella sua completezza vengono poste da innumerevoli religioni, ciascuna delle quali vi risponde in modo completamente diverso; il che mette in evidenza che, in definitiva, la posta in gioco non è il riconoscimento delle risposte specifiche offerte da ciascuna religione come unica verità. Infatti, nel parlare qui di religione, utilizzo il termine in senso metodologico, non di contenuto, e non ho quindi alcuna pretesa di fornire una verità definitiva. Se è quindi corretto affermare che Kafka pone una domanda fondamentale religiosa, non può destare meraviglia il fatto che si sia servito, per rispondervi, di modalità espressive religiose a lui familiari in quanto ebreo. Ma sono appunto queste specifiche espressioni religiose quelle che conferiscono al romanzo kafkiano la sua forma e la sua incomparabile struttura. Se Kafka avesse posto le sue domande come cristiano o come buddista, e per rispondervi avesse utilizzato le modalità tipiche di tali religioni, il suo romanzo sarebbe stato diverso.

Ora, il fatto che l'ebreo Kafka abbia scelto di discutere i suoi quesiti fondamentali con i mezzi espressivi e concettuali della religione ebraica ha spostato il raggio di queste domande tra i due poli della colpa umana e del tribunale divino. Tale materiale espressivo e di immagini è anche il respon-

sabile di altri elementi del romanzo che a noi appaiono talvolta bizzarri, come la figura di un tribunale sconosciuto, la formulazione anomala dell'accusa, l'uomo come onnipresente testimonianza, il potere onnipresente del sesso nella vita umana e, per l'uomo, il potere e la forza seduttrice del femminile. Ma si potrebbero ricordare altri motivi risalenti alla stessa matrice: il riconoscimento della colpa a partire dalla fisionomia, la fiducia nel potere del linguaggio, le opache gerarchie giuridiche nei sordidi livelli superiori della giustizia, l'arresto sorprendente e apparentemente senza motivo di K., che tuttavia non interrompe la sua normale vita quotidiana. Le rappresentazioni ebraiche del tribunale divino mostrano il loro legame con gli elementi prima citati: la società, l'erotismo e la vita quotidiana, la corruzione dell'autorità e l'importanza dei rapporti con l'apparato dei tribunali, come ho cercato di mettere in evidenza nel mio libro *Kafka e la cabbala*<sup>14</sup>. Proprio perché il linguaggio religioso dell'ebraismo, in particolare della cabbala, rivela l'intreccio fra religione e vita quotidiana, senza perciò implicare la pratica del culto, Kafka poté porre le sue domande religiose, vale a dire le fondamentali domande dell'uomo, servendosi di questo linguaggio e delle sue immagini, ma spostando talmente in profondità il «tono» confessionale da non permettere che venisse riconosciuto come tale. Kafka, dunque, non parla né come un rabbino *pro domo* né come un predicatore religioso, bensì come un europeo moderno che si serve di mezzi linguistici e concettuali ebraici. Ogni lettura di Kafka che privilegi o prenda come parametro di interpretazione solo una parte di questo immaginario, non sarà certo in contraddizione con Kafka, ma costituirà senz'altro un impoverimento e una riduzione delle sue domande fondamentali a quesiti particolari. Questo fa la maggior parte degli interpreti moderni; e questo fa anche il film di Welles. Un tale impoverimento si avrebbe pure se un predicatore ebraico cercasse di leggere il romanzo kafkiano a partire dalla questione del rispetto o meno dei comandamenti specificamente ebraici, come per esempio la *kasherut*, o allorché si cercasse, come fanno molti studiosi kafkiani, di spiegare il romanzo a partire dalla biografia dell'autore; e lo stesso vale per gli interpreti cristiani che vogliono vedere rappresentati nel romanzo il peccato originale o una crisi esistenziale individuale. Tutti questi problemi e domande appartengono senz'altro alla vita dell'uomo ed è dunque possibile ritrovare le loro tracce nel romanzo di Kafka; ma circoscrivere la propria lettura a uno di essi equivale a misconoscere il nucleo primario della letteratura kafkiana, senz'altro più vasto e fondamentale. Tale nucleo si mostra

14. K.E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala*, cit.

solo a una lettura complessiva del romanzo che cerchi di cogliere la vita umana senza badare a tempo e spazio, o a posizioni sociali o scientifiche. Kafka racconta di una vita umana spesso e a lungo inconsapevole della sua fondamentale responsabilità nei confronti del proprio agire; una vita che talvolta viene strappata a questa inconsapevolezza, grazie a qualcosa che sconvolge la quiete quotidiana o a una crisi; crisi che vanno e vengono e che prima o poi vengono relativizzate dalla morte, risolte definitivamente senza che si manifesti un significato.