

NELL'UNIVERSO DELL'UOMO

Giorgio Barberio Corsetti torna a Kafka, e lo fa affrontando il testo forse più emblematico e complesso dello scrittore praghese: Il processo.

Chi è Kafka per Giorgio Barberio Corsetti?

È uno degli scrittori che hanno filtrato, attraverso il proprio pensiero, il proprio corpo e con grande umorismo, le tensioni e le angosce di questo secolo. Anche se Kafka si è solo affacciato nei primi anni del Novecento: *Il processo*, ad esempio, è stato scritto nell'anno terribile e sconvolgente dello scoppio della prima guerra mondiale.

Questo essere, così sensibile, dalla sua stanza di Praga - stanza simbolica di uno spazio interiore - riusciva a percepire tensioni, immagini, incubi e sogni della nostra epoca. Ed ha creato una dimensione assolutamente tragica nell'epoca moderna, che, invece, sembra escludere assolutamente la tragicità. Perché il tragico di Kafka si insinua nella superficie compatta della quotidianità: non si confronta con gli scontri tra dei ed eroi, ma nasce da una piccolissima azione. Infatti il Processo inizia quando Josef K. suona il campanello perché la colazione è in ritardo: se non lo avesse fatto, forse...

In una lettera Kafka afferma: «chi ha bisogno di partire per la guerra di Troia, gli basta aprire la porta e andare nella stanza vicino». Tutto è visto, osservato, con uno sguardo dal basso, obliquo, pieno di ironia: il senso dell'umorismo di Kafka è determinato non da una sua presunta superiorità, semmai dall'inadeguatezza, dal suo sottrarsi. Anche per questo Kafka prova un grande amore per il punto di vista degli animali, sempre piccolo, differente.

Ciò che mi ha sempre affascinato, che mi sembra fondamentale, è che la scrittura di Kafka si pone come un sistema totale: di pensiero poetico, di immagini, gesti, azioni, movimento, in una fuga continua dal territorio costituito, fondamentalmente eversiva. Una scrittura per definizione contraria ad ogni senso di autorità soverchiante, ad ogni potere: scrittura come macchina di fuga da qualsiasi dimostrazione del potere. Fino alle estreme, tragiche, conseguenze.

In una lettera a Milena, Kafka si definisce «il più occidentale di tutti gli ebrei occidentali».

Anche *Il processo* è stato letto come rifiuto e disagio dell'intellettuale ebreo nei confronti della propria comunità. Come consideri questo aspetto? Quanto sei interessato al rapporto tra Kafka e l'ebraismo?

Gli elementi costitutivi della scrittura di Kafka sono fluidi e non si fermano mai ad una possibile interpretazione o definizione. Qualsiasi interpretazione equivale ad un meccanismo di recupero di questi fluidi, e per questo non dovrebbe essere mai applicata: certo è che sono presenti elementi forti della cultura ebraica in Kafka. Si percepisce un rapporto con la scrittura che ha un carattere assoluto. La scrittura, di per se, ha qualcosa di sacro: per Kafka è lo scopo della sua vita, con essa costruisce l'Universo. Ma allo stesso tempo è assolutamente blasfema, perché è una scrittura che non è la Sacra Scrittura: e quindi ecco un primo contrasto con l'ordine e la tradizione della Comunità, del Padre...

L'altro elemento è la non-rappresentazione. Kafka non rappresenta: crea immagini potentissime che, però, sono corpo, azione, relazioni, rapporti. Spazi sempre soggettivi e mentali, mai reali e oggettivi. Nel *Processo* è impossibile creare una geografia: le cancellerie sono ovunque, nella soffitta di un enorme palazzo di periferia, ma anche in un altro quartiere, lontanissimo, dove abita Titorelli. E anche gli interni sono luoghi dell'anima più che luoghi reali.

Nella *Metamorfosi* l'animale non ha una dimensione misurabile - a volte è piccolissimo, altre è enorme - perché non è reale, ma una visione del mondo del soggetto-animale, diventato tale proprio perché si sente guardato come un animale. La scrittura, quindi, come gesto, movimento, azione del pensiero e del corpo, mal rappresentazione

Ovvero immediatamente teatro...

Teatrale nel senso più vero e profondo. Teatro non come spazio della rappresentazione del mondo, ma spazio della percezione, dello sguardo sul mondo. Il teatro è finestra sul mondo come lo si vede, o come lo si percepisce. Lo si pensa. Ed è un mondo strano...

Dalle cose che hai detto emerge la tua attenzione per le sensazioni, i sentimenti...

La scrittura si fa immediatamente pensiero, diventa immagine gestuale: un pensiero che di per se si evolve in continuazione... Le percezioni che ha Josef K. nel *Processo*, per quello che gli succede... la costante ironia nonostante la tragicità della situazione... i dettagli colti dallo sguardo, che improvvisamente prendono un'importanza enorme, definitiva... la riflessione che nasce da quei dettagli... Una forma di emotività, allora, e di riflessione sull'individuo, che sempre viaggia verso l'universo. Ed è strabiliante: come se Kafka assumesse un impianto teologico, ma senza Dio. Ricordo alcuni frammenti, bellissimi, ed uno di questi dice, più o meno: "io gli giravo intorno e sentivo che la sua presenza mi strozzava. Intorno a me girava un terzo individuo e sentiva che la mia presenza lo strozzava...». Ma allo stesso tempo è un gesto, un'immagine, ed è una riflessione sul mondo. In Kafka si avverte sempre questo scivolamento da un piano all'altro.

Parlando di un autore si dice, normalmente, "il corpo della scrittura". ebbene per Kafka questa definizione è vera, perchè la sua scrittura è davvero un corpo, per di più incompiuto. Una specie di Golem mai terminato. E' impressionante vedere, ad esempio, quanto delle lettere a Felice ci sia nel *Processo*, e quanto l'episodio della rottura con Felice sia fondamentale per la nascita del romanzo. Kafka subì un vero e proprio processo, in cui rinunciò a difendersi, e questo episodio apre una prospettiva universale sulla colpa, sull'innocenza, sul rapporto con il potere che ognuno costruisce dentro di se.

Arriviamo al Processo, che qualcuno ha definito una rivendicazione da parte di Kafka del suo essere letterato, del suo essere artista, che potrebbe riverberarsi in una sorta di superiorità morale di Josef K nei confronti di tutto ciò che lo circonda...

Eliminiamo qualsiasi riferimento sociale e storico al fantasma della burocrazia: se ci si fossilizza su queste idee, improvvisamente ci si ritrova in una dimensione molto piccola. È chiaro che si avverte l'elemento della burocrazia, ma è come la rottura con Felice: materiale che serve per mettere in moto una macchina. La grande macchina del desiderio e della colpa, che appartiene a noi tutti. Se si guarda da questo punto di vista, ci si rende conto di quanto, in realtà, *Il Processo* sia un'immersione nelle grandi profondità sconosciute dell'essere umano. La superficie si spacca e prendono forma, si materializzano delle figure: allo stesso tempo molto reali e lontane.

Entrano a far parte di quella macchina della colpa e del desiderio, che è l'universo di Josef K. Eppure emergono dalla profondità. C'è un'immagine molto bella, legata ad un sogno che Kafka aveva fatto quando stava scrivendo *America*, e che poi ha riportato proprio all'inizio di quel romanzo: quando Karl arriva al porto di New York, ha l'impressione che nel mare ci siano corpi galleggianti, che emergono e che poi vengono ricoperti dalle onde. Anche i personaggi del *Processo* sono così, emergono e spariscono nel grande mare dell'inconscio.

Al centro è l'uomo con tutti i suoi limiti, in una dimensione di normalità: Josef K. è una persona normale, magari caparbia, che non si arrende, ma tanto normale che più va avanti il processo, più lui viaggia verso l'inevitabile morte. Il prete, nel **Processo**, dice "non bisogna pensare che tutto è vero, ma che tutto è necessario..." ed è la beffa totale, universale.

Quella dei personaggi che si svelano è un'immagine che si ritrova anche nel tuo spettacolo: nelle scene iniziali, infatti, gli attori sono nascosti da enormi teli bianchi, e, a poco a poco, al risveglio di Josef K., si scoprono. Ma, allora, qual è stato il lavoro drammaturgico, come hai tradotto tutte le immagini di Kafka in scena?

Su quei teli vorrei anche scrivere la parola "sonno". Un brano del *Processo*, un frammento non incluso, dice: «Un tale, non riesco più a ricordare chi sia stato, mi disse che risvegliandosi la mattina presto, è meraviglioso trovare, almeno in complesso, tutte le cose allo stesso posto dove erano la sera. Dormendo e sognando si è almeno in apparenza in uno stato essenzialmente diverso dalla vita e come disse giustamente quel tale, ci vuole una sconfinata presenza di spirito, o meglio prontezza per afferrare, aprendo gli occhi, tutte le cose per così dire nel medesimo posto dove si sono lasciate la sera. Perciò il momento del risveglio è il più rischioso della giornata. Una volta superato, senza essere trascinati via dal proprio posto, si può stare tranquilli per tutto il giorno".

Ecco la tragedia che si insinua nel quotidiano: gesti che, improvvisamente, si trasformano in qualcosa di irreparabile.

Nel lavoro drammaturgico abbiamo semplicemente cercato di tirare fuori i rapporti interpersonali. In alcuni casi mantenendo la riflessione continua di K. sulle cose che gli succedono, ma soprattutto cercando di far emergere ciò che queste situazioni concrete, questi gesti, raccontano in realtà: un movimento mentale, in una tragedia imminente che non si sa bene di cosa sia fatta. Un procedimento che, in qualche modo, equivale alla vita stessa.

Titorelli che è il re della rappresentazione, che si occupa delle gerarchie ed è un "traffichino" del tribunale arriva a dire a K. «Tutti fanno parte del tribunale». E il prete, poi, rincarà la dose, dicendo "tu non capisci cosa succede, la sentenza non arriva di colpo, il processo si trasforma a mano a mano in sentenza". Dunque è la vita stessa che è la sentenza sulla vita, tutto è contenuto in te...

Nello spettacolo non poteva mancare, poi - spero che non manchi - tutto ciò che fa il piacere del teatro: personaggi, scene, humour...

Hai pronunciato più volte questa parola: umorismo...

Esiste un grosso fraintendimento su Kafka: ha scritto in tedesco, una lingua molto strutturata, con una tradizione decisamente forte. Ma Kafka è, in questo, un corpo estraneo: è ebreo, più vicino al Medio-Oriente. E ha un suo umorismo di fondo. Anche i tedeschi conoscono l'umorismo, naturalmente, ma il loro è diverso, intellettuale, non così fisico, fatto di corpo e di gesti, come quello di Kafka. Per il fattore linguistico, si tende ad assimilare Kafka alla cultura tedesca, e a vederlo in un dimensione cupa, scura...

Kafkiana, verrebbe da dire...

Certo, ma che poco o nulla ha a che vedere con Kafka. Una dimensione di rappresentazione, ancora una volta, per cui si colgono gli elementi esteriori: i funzionari, la burocrazia, la polvere, l'oppressione. Elementi presenti, ovviamente, ma che fanno parte di un meccanismo molto più complesso.

Un aspetto che emerge dal tuo spettacolo, infatti, è la mancanza dell'elemento "kafkiano", inteso in senso standardizzato, da immaginario collettivo: si assiste ad un lavoro divertente, energico, comico per tanti versi, che a questo punto - pur essendo estremamente fedele al testo - diventa quasi una lettura iconoclasta, rivoluzionaria...

Non so se sia rivoluzionaria. Quando Kafka leggeva i suoi scritti in pubblico - cosa che amava molto fare - rideva sonoramente, si divertiva. Se si pensa a tutto ciò, ci si rende conto che il suo lavoro, il suo sguardo tragico sul mondo, è un lavoro sul paradosso: la tendenza a magnificare i dettagli, a minimizzare l'universale. Come se la verità possa essere colta solo così.

In questa vita un ruolo fondamentale hanno le figure femminili. Come le hai affrontate e cosa rappresentano le donne nel tuo allestimento?

Sono molto importanti, lo afferma lo stesso Josef K. rivolgendosi al prete... Sono molto potenti, e vogliono tutte aiutare K. Kafka ha creato, ancora una volta, un meccanismo.

Aveva una grande passione per le macchine: era affascinato dalla macchina da scrivere, dalla fabbrica di dittafoini dove lavorava Felice... e nel *Processo* mette in opera degli strani meccanismi,

appunto, che hanno a che fare con il desiderio nascosto, con i freni inibitori, soprattutto proprio con le donne. Ognuna assume un rapporto diverso con K. e di conseguenza entra a far parte in maniera diversa del processo. Tutte provano una strana attrazione per lui. Allora, ad esempio, la Biirstner è quella che in qualche modo suscita il desiderio di K. e ne percepisce per prima il fascino; la moglie dell'usciera è una propaggine del tribunale, uno dei livelli più bassi: subisce il potere del tribunale e a sua volta tenta di esercitarlo.. Anche Leni, l'infermiera dell'avvocato, è una strana figura: spinge K. alla confessione, anche se lui ancora non sa bene cosa dovrebbe confessare e cerca di assoggettarlo. Quanto assomigliano queste figure alle donne del tribunale che giudicò in un albergo di Berlino Kafka, siglando la fine del suo fidanzamento con Felice!

Non dobbiamo dimenticare che *Il processo* si apre nel giorno in cui Josef K. compie trent'anni, e si chiude un anno dopo, quando K. ne compie trentuno e viene giustiziato. Tutto il romanzo si può leggere come una crisi profonda dei trent'anni e della maturità: il rapporto con il sesso, con il lavoro, con il sociale...

In K. si assiste ad una progressiva percezione di una colpa. All'inizio afferma di non sapere di cosa è accusato, poi al prete dice che è innocente: «come può essere colpevole un uomo?». *Il processo*, allora, è anche una presa di coscienza di questo trentenne: uno sguardo su una parte nascosta del mondo; sulle correnti sotterranee mai dichiarate, mai dette apertamente; sull'esercizio della sopraffazione e del ricatto che corre al di sotto dei rapporti quotidiani. Sul mondo così come è.

Parlo sempre di "flussi", di "correnti": lavorare su Kafka è come tentare di prendere l'acqua con le mani. Anzi, non proprio acqua, ma un materiale più vischioso: *Il processo* è di un liquido denso, ha gorgi, spirali, è imprevedibile...

E voi come avete fatto a trasferirlo nello spazio limitato di un palcoscenico?

Ho cercato di farmi attraversare dal *Processo*, senza tentare di interpretare. Come ho sempre fatto, del resto, con la scrittura di Kafka. Filtrarlo attraverso me stesso. E ho cercato di far sì che lo stesso avvenisse per gli attori. Abbiamo iniziato a lavorare su un adattamento, ma poi siamo tornati al libro: la base delle prove è stato il libro di Kafka. Poi le situazioni sono diventate altro, perchè non si può seguire pedissequamente il testo - sarebbe meglio, allora, leggerlo -, ma è stato interessante vedere cosa diventa questo materiale una volta filtrato dai corpi. Questo processo è avvenuto in tutti - gli attori, il musicista, il co-scenografo e costumista - in assoluta libertà interpretativa e di improvvisazione: le scene sono state lasciate aperte perchè ognuno facesse veramente proprio *Il processo*.

Il lavoro specifico dell'attore è, naturalmente, sul personaggio. Ma, in questo caso, il personaggio è collocato all'interno di un universo da ricreare, un mondo parallelo e totale come è quello del *Processo*. Preciso nella sua liquidità, nella sua deriva.

Il processo è veramente il racconto di un' esperienza: "l'Esperienza" per eccellenza, del mondo moderno nella sua tragicità e nella sua quotidianità; e contemporaneamente, è "un'esperienza", ovvero quella di Josef K. alla prese con gli angoli oscuri e segreti di un mondo.

Lo spettacolo si potrà considerare riuscito se, effettivamente, gli attori, ogni sera, compiranno quest'esperienza. E gli spettatori con loro.

Anche nel Processo tornano due modi di lavorare a te cari: canzoni e danze.

Quando parlo di corpi, penso sempre ad un corpo interrogato fino ai limiti estremi. Corpo sempre attraversato, trafitto dalla scrittura di Kafka: non dimentichiamo *La colonia penale*...

Pensiamo anche all'idea del proprio corpo che aveva Kafka: lungo, magro, esile, rispetto al corpo grande e sanguigno del padre; alla sua idea della schiena, della spina dorsale: la posizione eretta del padrone e la posizione curva dell'animale... E pensiamo al linguaggio dei gesti, di cui parla anche Walter Benjamin a proposito di Kafka: gesti che interrogano sempre qualcosa d'altro, più che la situazione contingente in cui sono iscritti.

Spero di riuscire a fare uno spettacolo nel quale non ci si ponga il problema del testo o del corpo:

non più teatro di parola o teatro di corpi. In realtà, semplicemente, attori in scena con il loro corpo e con il loro pensiero. E in teatro dovrebbe essere sempre così... Poi ci sono parti che non possono essere raccontate e non possono passare attraverso dialoghi perchè hanno un' apertura diversa: passaggi emotivi, sospensioni, dilatazioni, compressioni, respiri, convulsioni, possono essere raccontate solo attraverso il canto e la danza, che possiedono una componente emozionale, emotiva, molto forte. Tutto questo, naturalmente, entra nell'equilibrio della composizione dello spettacolo.

Nel tuo lavoro l'aspetto scenografico ha sempre avuto grande importanza: qual è, allora, lo spazio del Processo?

Nel *Processo* tutto avviene in una città indefinibile geograficamente.

Ho pensato che fosse fondamentale avere uno spazio mobile ma ben definito, che torna sempre su se stesso, come un grande meccanismo che si trasforma in continuazione. Quando parla del processo, l'avvocato dice «cercate di comprendere che questo grande meccanismo giudiziario rimane, per così dire, sospeso in perpetuo e quando si modifichi qualcosa di propria iniziativa ci si scava il terreno sotto i piedi e si può precipitare. Mentre il grande organismo trova, anche per il più piccolo disturbo, una facile sostituzione altrove, perchè tutto è collegato».

Per questo abbiamo cercato un grande spazio che contenesse l'universo in continua trasformazione, con la possibilità di entrare ed uscire: una platea mobile, che definisce, di volta in volta, uno spazio scenico diverso. I materiali utilizzati sono semplici. Ogni scena, attraverso una interpretazione libera degli elementi forniti dal racconto, è una installazione visiva. Ad esempio l'ufficio di K. è una piccola installazione sulla variazione del tema del ferro; Titorelli vive in mezzo alla tela, alla stoffa; ci sono macchine elementari, come delle passerelle-patibolo, che delimitano degli spazi aerei componibili e scomponibili; ci sono zone che diventano piccole immagini mentali, riflessioni, percezioni.

Installazioni video, poi, saranno dentro al racconto perchè sono immagini-corpo-pensiero che fanno parte del *Processo*. E il pubblico entra nella storia: quando c'è l'udienza, ad esempio, sarà diviso nelle due parti dei favorevoli e dei contrari. C'è sempre qualcuno che guarda...

Sono interessanti i riferimenti continui che hai fatto all'organismo umano: corpo, respiro, liquido, danno davvero un senso, un immagine immediatamente forte della scrittura di Kafka, dove non manca una notevole componente di erotismo...

Fa parte della macchina del desiderio di cui parlavamo. Il desiderio porta alla colpa, ma è consustanziale al processo: come se il desiderio fosse legato alla colpa. Ma Josef K. non accetta tutto questo, ed anzi lo respinge fino all'ultimo.

Ecco la sua carica eversiva: il desiderio si manifesta già ammantato di colpa e sembra impossibile accettare il desiderio e contemporaneamente respingere la colpa. Ma è qui che si ribella Josef K., è qui che sono fondamentali le donne, motore del desiderio. Non a caso i libri del giudice istruttore sono libri pornografici...

Un' ultima domanda, forse una provocazione: ma ha senso fare Il processo? Portarlo sulla scena quando tutto è stato detto e scritto?

Me lo sono chiesto anch'io, ovviamente. Ho già lavorato su *America*, ho lavorato sul *Castello* in Francia. *Il Processo*, poi, ha quella densità che lo rende difficile da attraversare. Ma quando si supera la resistenza che oppone la scrittura di Kafka al primo impatto, e si comincia a stare al gioco, improvvisamente ci si rende conto di quanto Kafka stia parlando, in realtà, di noi stessi.

Nelle mie ripetute immersioni nella sua scrittura, ho capito che ad un certo punto arrivi a conoscere Kafka meglio di te stesso. Ha avuto una implacabile capacità di analisi, in tutta la sua interminabile scrittura, lettere, diari, romanzi: e attraverso di lui arrivi a te. Allora vale la pena, eccome, portare sulla scena *Il processo*. Semmai rimane il rimpianto per tutto quello che si lascia fuori.

Kafka continua a parlarci, non smette di raccontarci quello che siamo e con che mondo abbiamo a che fare. Sempre e costantemente si oppone, in maniera testarda e non violenta, alla violenza del

potere. Un potere che non è mai raffigurato come diretto ed evidente, ma come qualcosa che stringe da tutte le parti, di cui a volte, in qualche modo, si è complici...

Quanto mai contemporaneo...

Esattamente, tanto più che questo andamento sempre più totalizzante della configurazione del mondo ha molto a che fare con l'andamento stratificato interminabile - non infinito - del *Processo*.

E rimane l'utopia latente, il sogno di non piegarsi al potere, alla pervasività del potere: quella caparbità di Josef K che arriva fino alle estreme conseguenze, cui facevi cenno.

È strana la fiducia di Kafka nella letteratura: in questo universo di sopraffazione e totalizzazione, la letteratura è qualcosa che si oppone, in una maniera disperata. Quando Josef K. decide di scrivere il memoriale di difesa, di fatto si rende conto che dovrà descrivere la sua vita nei minimi dettagli, perchè non conoscendo l'atto di accusa, deve giustificarsi di esistere. Ma attraverso la scrittura, in modo ingenuo e magnifico, l'arte diventa un punto di salvezza, di ribellione, di speranza di una salvezza.

a cura di Andrea Porcheddu