



“Kafka – is that your real name?” *Kafka* (1991) di Steven Soderbergh

Matteo Galli

Università degli Studi di Firenze (<matteo.galli@unifi.it>)

Citation: M. Galli (2025)
“Kafka – is that your real
name?”: *Kafka* (1991) di
Steven Soderbergh. Serie
speciale “Quaderni di *Lea* –
Scrittori e scritture d'Oriente e
d'Occidente” 8: pp. 23-38. doi:
<https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16882>.

Copyright: © 2025 M. Galli.
This is an open access, peer-
reviewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under
the terms of the Creative Commons
Attribution License, which
permits unrestricted use, distribution,
and reproduction in any
medium, provided the original
author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Information
files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Abstract

Close reading of the film *Kafka* (1991) by Steven Soderbergh with reference to the relationship between screenplay and film, to the relationship between internal intertextuality (screenplay) and external intertextuality (film) and to the film's belonging to codified cinematographic genres, such as the German (expressionist) cinema of the 1920s and the Anglo-American film noir, as well as in relation to the genre of the so-called biopic.

Keywords: Biopic, German Cinema, Internal and External Intertextuality, Steven Soderbergh

Premessa

Questo contributo avrebbe dovuto trattare un altro tema. Avrei avuto intenzione di confrontare il film di Steven Soderbergh intitolato *Kafka* uscito nel novembre 1991 (distribuito in Italia un anno dopo con il rivedibile titolo di *Delitti e segreti*) con il suo cosiddetto *recut*, intitolato *Mr. Kneff* che il regista ha presentato, trent'anni dopo, nel 2021 al Festival di Toronto, una volta tornato in possesso dei diritti del film, un progetto annunciato dal regista di Atlanta da almeno otto anni. La nuova versione dura 20 minuti meno di quella originaria, che già non era lunghissima. Siamo dunque passati dai 98 minuti dell'originale, ai 77 minuti del *recut*, che – stando a quanto dichiarato a immediato ridosso di Toronto – avrebbe dovuto essere ricompreso in un cofanetto di DVD, contenente altri film riveduti e corretti dal regista. Di quel cofanetto, annunciato sempre per il 2021, non vi è a oggi alcuna traccia; ancora nel 2024 se ne annunciava in rete l'imminente pubblicazione – e invece nulla di tutto ciò. Il film, a quanto mi consta, è stato presentato, dopo Toronto, una seconda volta in occasione della cinquantottesima edizione del Festival di Karlovy Vary, allorché, nel celebrare il centenario kafkiano, il festival ha organizzato una retrospettiva di film, secondo

diverse modalità, definiti kafkiani, 22 in tutto, fra i quali sia la prima che la seconda versione del film di Soderbergh. Uno dei curatori della retrospettiva, l'italiano Lorenzo Esposito,¹ da me contattato, mi ha scritto che è stato lo stesso Soderbergh, presente in Repubblica Ceca, a portare per l'occasione il cosiddetto *screener*, a renderlo disponibile per pochi giorni intorno al festival, riprendendosi alla fine della manifestazione e ritirandone la disponibilità online. Vi è stata, a quanto leggo, una terza proiezione a Oxford, sempre nel quadro dell'anno kafkiano. E poi nulla più. Dopodiché di quel film si sono, a oggi, praticamente perse le tracce. A nulla sono valsi i miei tentativi di mettermi in contatto con Michael Sugar, l'agente di Soderbergh. Mi sono imbattuto in diverse recensioni, anche in italiano, di critici con tutta evidenza presenti a Toronto o a Karlovy Vary, ma scrivere il saggio previsto senza aver potuto vedere il *recut* non era assolutamente possibile. Un vero peccato perché dalla lettura delle recensioni emerge la natura profondamente innovativa, della nuova versione che a tratti sembra proprio un nuovo film, addirittura un film muto con tanto di intertitoli, e la scelta del titolo, oltre a marcare una significativa differenza rispetto all'"originale" (non conosco alcun film in cui la "nuova versione" rechi un titolo diverso dalla "vecchia") si spiega, dice Soderbergh nelle pochissime dichiarazioni dedicate al film, col fatto che il labiale della parola "Kneff" corrisponda al labiale della parola "Kafka", anche se il titolo non può non ricordare un altro significativo film kafkiano, ossia *Mr. Klein* (1976), titolo inglese di *Monsieur Klein* di Joseph Losey, una produzione italo-francese, sceneggiatura di Franco Solinas, con protagonisti Alain Delon e Jeanne Moreau – né va sottovalutato, data la pronuncia in inglese, il riferimento a un personaggio centrale nella storia del film noir americano, ovvero Walter Neff, interpretato da Fred MacMurray, il protagonista di *Double Indemnity* (1944) di Billy Wilder. E resta comunque molto interessante, in qualche misura anche in relazione alle intenzioni originarie, ovvero al film del 1991 (intenzioni attribuibili certamente più al regista che allo sceneggiatore) il chiaro proposito di Soderbergh di – non so come dire – "dekafkizzare" ulteriormente il proprio film. Ma, alla fine, inutile stare a discettare di un film che non sono riuscito a vedere...

Nella lista dei contributi "scartati" ne andrebbe, a onor del vero, aggiunto un secondo: da più di un anno è attesa la pubblicazione del film intitolato *Franz* diretto dalla celebre regista polacca Agnieszka Holland (1948), un film annunciato già in occasione della Berlinale 2022, di cui, da qualche tempo, si conoscono il poster e il trailer,² ma che – si intuisce già adesso – sembra assai più del film di Soderbergh rientrare a pieno titolo nel genere del *biopic*. Ma il film non è ancora disponibile, uscirà nelle sale tedesche il 23 ottobre del 2025.

A conclusione di questa lunga premessa, vi è una terza opzione che mi trovo a dover scartare in relazione al presente contributo: scrivere – restando sempre al genere del *biopic* – della brillantissima serie austro-tedesca in sei puntate di David Schalko e Daniel Kehlmann, intitolata *Kafka* e trasmessa nel marzo del 2024, in perfetta corrispondenza col centenario, sia dalla ARD che dallo ORF. Di questa serie non scriverò, in quest'occasione, perché l'ho già fatto altrove.

E allora – dovendo scartare film spariti, film non ancora usciti e film già studiati – mi sono risolto altrimenti, riparando sulla prima versione di Soderbergh, sul film del 1991 e concentrandomi, fra gli altri, su alcuni aspetti che fanno di questo film un esempio particolarmente originale di *biopic* postmoderno.

¹ Cfr. mail di Lorenzo Esposito a Matteo Galli del 6 febbraio 2025: "Purtroppo non esiste link del film, ne abbiamo avuto uno che durava una settimana, ma solo perché parte dell'accordo con Soderbergh, che poi ha portato a Karlovy lui direttamente lo screener per la proiezione".

² Il trailer è visionabile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=WFPrEa294Q>> (09/2025).

1. Steven Soderbergh

Nel 1956 l’oceanografo Jacques-Yves Cousteau (1910-1997) presentava a Cannes il suo primo “kolossal” sottomarino, *Le monde du silence*. Con questo film Cousteau vince la Palma d’Oro (e vincerà anche l’Oscar come migliore film documentario). Il film risulta codiretto da uno dei registi più famosi di quella che di lì a qualche anno si sarebbe chiamata *Nouvelle Vague*, ossia Louis Malle (1932-1995), che all’epoca aveva 24 anni. Fino ad allora e per i successivi trentatré anni il regista più giovane ad aver vinto la Palma d’Oro a Cannes, ora come allora la più importante istituzione legittimante del cinema mondiale. Louis Malle, però, non era da solo, c’era appunto Cousteau, si potrebbe aggiungere che il film era tipicamente un film *à la Cousteau*, e che Malle figurasse più, appunto, come co-regista/assistente/apprendista. D’altronde Cousteau era titolare del soggetto e della sceneggiatura e Louis Malle non sarà mai un memorabile autore di documentari, ma girerà soprattutto film di finzione, a cominciare dal suo primo, davvero memorabile, ovvero *Ascenseur pour l’échafaud*, uscito nel 1958.

Passano, appunto, trentatré anni e nel 1989, un giovanotto di 26 anni di Atlanta, da solo, scrive in una settimana la sceneggiatura di un film che poi girerà con un budget minuscolo e in pochissimo tempo a Baton Rouge in Louisiana che reca il titolo *Sex, Lies and Videotape*. E con il suo film di esordio vince a Cannes, una cosa mai più successa da allora (quello che più si avvicinerà sarà Quentin Tarantino nel 1994 con *Pulp Fiction*, secondo film dell’allora trentunenne). Un successo sorprendente che rivela di colpo un regista di grandissimo talento su cui viene subito a posarsi l’attenzione della critica militante e nell’arco di brevissimo tempo di quella accademica. Non è questa la sede per mettersi a discettare sui motivi che, a ragione, sanciscono il successo del film di esordio del regista, un film, a rivederlo oggi, che non ha perso nulla del carattere innovativo di allora, con una scrittura e una regia a dir poco cristalline.

Quel che interessa è che Soderbergh due anni dopo con il peso, come accade in questi casi, di un’enorme aspettativa gira il suo secondo film e questo film è per l’appunto *Kafka*, dove – meravigliando non poco gli specialisti – da un lato non scrive in prima persona la sceneggiatura e dall’altro si allontana fin da subito dagli Stati Uniti, girando un film che non solo per l’ambientazione praghese può essere definito un film di chiara matrice europea, di un’Europa in cui il regista, fortemente calato nel cinema, nell’ambiente, nella dimensione sociale americana (e autore nel frattempo di 36 film), tornerà un’altra volta soltanto, quindici anni dopo, girando, in una Berlino post-bellica, ricostruita in studio, il film intitolato *The Good German* (2006), interpretato da George Clooney e da Cate Blanchett.

Fregandosene dunque altamente delle aspettative dei critici, Soderbergh manifesta un’intenzione oltremodo chiara, come dichiara a Michel Ciment e a Hubert Niogret:

I know that some people had imagined an entire career for me because of *sex, lies, and videotape*. According to them, I should have shot a certain type of film, but I knew I wouldn’t. So I thought that I might as well disappoint them right away by making something completely different but which, at the same time, corresponded to what I had been wanting to do for a long time since. (2015, 27)

2. Lem Dobbs e Steven Soderbergh

Succedeva e succede a Hollywood e anche altrove che venga scritta una sceneggiatura, ma che quel testo aspetti un bel po’ prima di trovare un regista adatto a filmarla, ovviamente laddove lo sceneggiatore non sia anche regista, che è poi nella Hollywood classica la norma. Le cose sono un po’ cambiate dalla New Hollywood in avanti, quando, spesso ma non sempre, sceneggiatore e regista erano la stessa persona, ma esistono ancora non pochi casi di sceneggia-

ture ferme ad aspettare l'arrivo del regista (e del produttore) più adeguato al completamento del progetto. A Hollywood questi film vengono inseriti in un elenco che con parola non esattamente benaugurante viene definito *blacklist*. Non parliamo evidentemente di Hollywood ma la sceneggiatura di *Kafka*, scritta dallo sceneggiatore anglo-americano Lem Dobbs (1958, pseudonimo di Anton Lemuel Kitaj), sembrava a tutti gli effetti rientrare in quella categoria, visto che era stata disponibile nel 1985, ed era appunto in attesa di collocazione, di un regista e di un produttore. Stando alla lunga intervista rilasciata a Nicholas Pasquariello pubblicata a immediato ridosso dell'uscita del film nel 1992 e ripubblicata più di vent'anni dopo, Soderbergh si procura la sceneggiatura già sul finire degli anni '80, salvo poi dedicarsi intensamente solo a immediato ridosso della fase di realizzazione del film (Pasquariello 2014, 9).

Nella già citata intervista, rilasciata a Michel Ciment e a Hubert Niogret (2015, 25), Soderbergh dichiara inoltre che la sceneggiatura originaria ammontava a 140 pagine e il regista, di concerto con Dobbs, decise di tagliare alcune parti del testo originale. Da 140 le pagine diventarono 110. Fra le parti tagliate spiccano, secondo quando Soderbergh afferma, tutta una serie di scene che avrebbero ricondotto maggiormente il film al genere del *biopic*: “the first version contained many autobiographical details that I decided to exclude. There were many scenes with the father, Anna, the fiancée, etc.” (24). Del resto, entrambi – regista e sceneggiatore – concordano sul fatto che il film non vuole essere affatto un *biopic*. I cambiamenti apportati produssero qualche piccola discussione relativa alla sovranità del testo, non foss'altro all'indomani di un'intervista a Jeremy Irons, che candidamente dichiarò “that the story was not as successful as the visual aspect of the film” (26), ciò che fece pesantemente arrabbiare Dobbs e creò qualche momento di tensione con Soderbergh.³

Un lavoro rigorosamente filologico è impossibile perché ci potrebbero essere, stando alle dichiarazioni di regista e sceneggiatore, ben cinque versioni del “testo”. Dunque, nell'ordine: 1) la sceneggiatura originale di Dobbs (che non conosciamo); 2) la sceneggiatura tagliata (Dobbs 1991) di comune accordo fra sceneggiatore e regista, che conosciamo, e che ha certamente costituito il fondamento testuale della prima versione del film che poi però non soddisferà il regista (vedi sotto); 3) il *découpage* della prima versione del film (che per forza di cose non conosciamo); 4) le ulteriori aggiunte e trasformazioni operate da Dobbs su suggerimento di Soderbergh, data, come detto l'insoddisfazione del regista per la prima versione montata del film, aggiunte che non conosciamo ma che probabilmente non coincidono alla lettera con quel che vediamo nel film, e, da ultimo, 5) il testo che vediamo e ascoltiamo nel film e che si potrebbe anche leggere se qualcuno si fosse preso la briga di pubblicare un *découpage* a questo punto definitivo di *Kafka* (definitivo, si fa per dire, perché poi ci sarebbe *Mr. Kneff*...). L'unica versione scritta – la si trova online – è dunque la seconda, tutt'altro che definitiva, ma che permette nondimeno un'analisi del testo originariamente concordato da Soderbergh e da Dobbs.

Come accennavo poco fa, Soderbergh non fu per nulla soddisfatto della prima versione girata e montata del film, ciò che indusse il regista a contattare nuovamente Dobbs, per chiedergli di apportare modifiche al testo (quella che ho chiamato la terza versione), e dall'altro a chiedere e ottenere un ulteriore finanziamento e – non essendo più disponibili né il set praghese né i celebri studi Barrandov (Ciment e Niogret 2015, 28) – a rigirare alcune scene negli ancor più famosi studi londinesi Pinewood (26) dove praticamente è stata girata l'intera storia del cinema anglo-americano. Una scelta, fra le altre cose, dovuta al fatto che Soderbergh aveva comunque bisogno di uno spazio creato appositamente per poter gestire in modo più libero l'aspetto più squisitamente visivo del film.

³ Nulla a che vedere con quanto accadrà in occasione della successiva collaborazione fra i due per *The Limey* (1999), quando i due, commentando il film per la pubblicazione in DVD litigheranno senza esclusione di colpi.

Ecco quanto, solo per fare un esempio afferma il regista al riguardo nell'intervista di Ciment e Niogret:

We had found these huge hallways, a hundred meters long, in the building of the military archives of Prague, but unfortunately you couldn't control the light. All the planes were equally lit and I did not have the various planes of light that I wanted. So I had to reconstruct the whole thing in the studio and this gave me the opportunity, at the same time, to change the unfolding of events inside the castle. (*Ibidem*)

Ma proviamo, di nuovo, a capire perché Kafka *NON* è un *biopic*. Al film mancano tutti e tre gli elementi chiave che fanno di una pellicola un testo riconducibile al genere del *biopic*: manca la problematizzazione del rapporto fra realtà e finzione, qui è chiaramente tutto finzione, malgrado i numerosi riferimenti alla vita e all'opera di Kafka, su cui torneremo; manca la questione fondamentale su cui ogni regista di un *biopic* non può non posizionarsi ovvero se optare sull'accentuazione dell'eccezionalità del “Genio”, dell'individuo fuori del comune o se invece si ritenga prioritario procedere allo scoronamento del “Grande Scrittore”, avvicinandolo all’“Uomo Normale”, con cui divide paure, debolezze e traumi. Qui il problema, direi, non si pone affatto: si fa riferimento al fatto che l'impiegato Kafka scrive, ma la cosa sembra essere quasi soltanto un accessorio, una stravaganza rispetto alle vicende misteriose che lo vedono (involontario) protagonista; manca infine anche il terzo elemento costitutivo del *biopic* letterario ovvero l'obbligatoria messa in scena della materialità della scrittura (Hoffmann e Wohlleben 2020, 9-16). Gli unici momenti di scrittura, nei quali peraltro Kafka è inquadrato di spalle e non mentre scrive, sono quelli in cui, in voice over, Jeremy Irons legge lacerti delle lettere (vere o inventate) di Kafka, fra cui brevi brani della celeberrima *Brief an den Vater*.

Siamo dunque tutti (regista, sceneggiatore, studiosi) concordi nel ritenere che Kafka non sia un *biopic*. E che cos'è allora? E soprattutto che cosa ci sta a fare (proprio) Kafka in questo film, che a lui è intitolato? E lo è almeno, come abbiamo visto, nella sua prima versione, essendo il cambio di titolo e di personaggio eponimo, nella versione del 2021, una sorta di almeno parziale ritrattamento della concezione originaria, o almeno così verrebbe da pensare.

Consapevole di non affermare niente di particolarmente originale – visto che il concetto circola un po' in tutta la letteratura critica su Soderbergh, ora declinato attraverso le categorie di Jean-François Lyotard, ora attraverso quelle di Fredric Jameson, ora attraverso gli immancabili Gilles Deleuze e Félix Guattari, con l'altrettanto immancabile riferimento alla *littérature mineure* – credo che il secondo film di Soderbergh costituisca a pieno titolo un esempio di cinema postmoderno, nel quale – più specificamente – non è affatto primaria la produzione di senso (a meno che non ci si voglia limitare a vaghe, vaghissime affermazioni di marca post-adorniana tipo: *Kafka* e Kafka come rappresentazione dell'alienazione del soggetto in un mondo amministrato, di cui il protagonista è paradigma, vittima e in qualche misura, attraverso la sua scrittura, il preveggenze evocatore), accompagnata dalla messa in discussione del concetto di “autore” (Ritzer 2011, 151-57), bensì la costitutiva esibizione di un'enciclopedica attitudine citazionista della storia del cinema. Si tratta allora, più di quanto non abbiano fatto altri, di declinare le modalità e, in parte, i limiti o per meglio dire un certo pressapochismo che potremmo definire “giovanile”, paradossalmente ingenuo (o se vogliamo tendente al *nerd*) dell'intera operazione compiuta. Del resto, è lo stesso Soderbergh che a più riprese non ha fatto mistero del fatto che il prodotto finito non lo convincesse fino in fondo e che, di nuovo, spiegherebbe la decisione di rimetterci mano a distanza di tempo. E trovo, peraltro, che l'aspetto più interessante dell'operazione compiuta da Soderbergh sia quello di aver capito, quelle che si potrebbero chiamare, le potenzialità postmoderne o – per usare un termine leggermente più vintage – il carattere di *pastiche* del testo di Dobbs e di essersene appropriato, trasformando un esempio

quasi didascalico di intertestualità interna in un esempio, a tratti virtuosistico, di intertestualità esterna. Mi spiego meglio: la sceneggiatura di Dobbs, che statuisce in un modo ineludibile per Soderbergh, le caratteristiche di genere a cui il testo intende richiamarsi (giallo, thriller, distopia etc.), tratta la vita ma soprattutto l'opera di Kafka alla stregua di un macrotesto e, stando alle affermazioni di Soderbergh, la prima stesura lo faceva in modo ancor più vistoso. Il regista si scrolla di dosso, seppur solo in parte, questo intreccio intertestuale, anche se, ciò malgrado, nel film di riconducibile alla vita e all'opera di Kafka resta ancora molto (vedi sotto). Ma, una volta compiuto questo sfortimento, procede a mettere in dialogo il plot e la sua attribuzione in termini di genere a una serie di intertesti cinematografici che testimoniano in abbondanza di quella che poco sopra ho chiamato "attitudine citazionista" di cui Soderbergh non intende fare mistero, anzi andando forse oltre i conclamati riferimenti presenti nel testo cinematografico.

Proverò nella parte che segue a ricostruire, per quanto possibile, sia la rete intertestuale (interna) della sceneggiatura di Dobbs, nella sua versione provvisoria ma comunque concordata fra regista e sceneggiatore, sia la rete intertestuale (esterna) del film di Soderbergh, nella consapevolezza che a fronte di testi così inclini al citazionismo qualcosa inevitabilmente finirà per sfuggire. Un lodevole tentativo di sistematizzazione è stato compiuto da Stefanie Kreuzer, che tuttavia, non occupandosi minimamente della sceneggiatura, non ha inteso sottolineare la trasformazione ontologica poco sopra accennata fra il tipo di operazione intertestuale compiuta da Dobbs e quella compiuta, in aggiunta, da Soderbergh (2020, 130). Assai più convincente ed esaustivo è il lavoro svolto da Jeffrey Adams (2011, 30-33) al riguardo – anche se poi, non solo, alcune delle sue tesi non mi convincono granché (vedi sotto) ma nemmeno lui opera una distinzione fra sceneggiatura (intertestualità interna) e film (intertestualità esterna).

3. *Intertestualità interna*

Pur includendo anche altro, Dobbs crea un *pastiche* kafkiano composto fondamentalmente di quattro elementi: la biografia di Kafka (ciò che, più di ogni altra cosa, continua malgrado tutto ad avvicinare il film al classico *biopic*, seppur, come detto, assai sfoltito in linea con i desiderata del regista); le opere di Kafka; i personaggi di Kafka; i temi di Kafka. Procediamo con ordine.

La biografia di Kafka, seppur notevolmente straniata, non viene completamente estromessa dallo script. Segnalerei almeno sei elementi: 1) il radicamento dell'autore alla città di Praga, che nella sceneggiatura di Dobbs è citata solo all'inizio (Dobbs 1991, 1),⁴ ma dalla quale, anche in assenza di altre indicazioni spaziali, il testo mai più si sposterà (ciò che, nel film, verrà non solo ribadito ma addirittura accentuato, data la scelta di Soderbergh di girare diverse scene nelle location originarie, ovvero nella capitale boema, ma vedi sotto); 2) la scissione fra l'attività di impiegato – ben lungi tuttavia dalla funzione se non apicale quanto meno dei quadri alti che Kafka rivestiva nella *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*, laddove nel film è proprio un travet che deve timbrare il cartellino, un impiegato come tanti, sottoposto alla continua vessazione del sadico capo Burgel (che nel film verrà interpretato da Joel Grey) nonché all'ambiguo trattamento del direttore del personale (nel film Alec Guinness) che peraltro non ha un nome – e quella di scrittore, relegata tuttavia a una funzione fondamentalmente ancillare e quasi parentetica, ben lungi cioè dalla funzione profondamente identitaria rivestita, pur fra mille difficoltà ed esita-

⁴ Lo script di Dobbs che si trova online all'indirizzo <<https://www.dailyscript.com/scripts/kafka.html>> (09/2025) è privo di indicazioni di pagina. Copiato in formato doc. lo script ammonta a 79 pagine, interlinea singola. Le citazioni da qui in avanti fanno riferimento a questo documento, evidentemente privato e informale.

zioni, dalla scrittura agli occhi dell'autore; 3) il rapporto complicato con l'universo femminile: a un certo punto Gabriela Rossmann (vedi sotto) domanda a Kafka se è vero che è stato vicino a sposarsi, e lui conferma che si è fidanzato due volte con la stessa donna, ma che poi ha rotto. “I [...] was broken off”, una frase presente sia nella sceneggiatura di Dobbs (1991, 24) che in Soderbergh (2004, TC 28:49), seppure con una lieve variazione ovvero “I broke it off”.⁵ Nella sceneggiatura viene inoltre dato molto spazio a un incontro che ha con una donna denominata Anna (Dobbs 1991, 7-8 e 10-11) che viene presentata a Kafka dagli amici del caffè e nei confronti della quale il protagonista mostra un marcato imbarazzo (questa parte, piuttosto lunga nella sceneggiatura, nel film verrà tagliata, a parte una brevissima scena, vedi sotto) (Soderbergh 2004, TC 11:46-12:24); 4) il mandato finale di Kafka di distruggere le sue opere, nella realtà affidato a Brod, nella sceneggiatura e poi nel film demandato a un personaggio minore, di nome Bizzlebek (Dobbs 1991, 62-63; Soderbergh 2004, TC 1:06:45-1:07:00) di mestiere – in un climax non si sa quanto ironico – “gravedigger”, “stonecutter” e infine “sculptor”, sia nel testo di Dobbs (1991, 9) che in Soderbergh (2004, TC 13: 59-14:08) e unico fra i personaggi dotati di cognome all'interno del film che ne possieda uno non riconducibile a nessun personaggio kafkiano; 5) la conflittualità con la famiglia, segnatamente col padre, come emerge nelle uniche scene in cui vediamo Kafka (per meglio dire: “leggiamo” Kafka) scrivere lettere ai famigliari o in voice prima off e poi over riportarne presunti brani (vedi Dobbs 1991, 50, 55, 78, e poi Soderbergh 2004, TC 4:26-4:54); 6) nella sequenza finale della sceneggiatura (come anche del film) Kafka ha uno sbocco di sangue, indicatore della tubercolosi di cui si ammalerà o si è ammalato (Dobbs 1991, 78; Soderbergh 2004, TC 1:29:57-1:30:11).

Per quanto riguarda il Kafka autore vi sono solamente tre citazioni esplicite, di cui una soltanto per bocca di Kafka, a cui va ad aggiungersene una quarta, implicita, nella parte finale. Le tre citazioni esplicite riguardano la menzione, breve e di fatto parentetica, fatta da Kafka all'uscita dal caffè secondo la quale egli starebbe lavorando a un testo, il cui titolo non viene menzionato, che racconta la trasformazione di un uomo in un insetto, con tutta evidenza *Die Verwandlung* (Dobbs 1991, 12; Soderbergh 2004, TC 13:26-13:30) la seconda citazione viene invece messa in bocca al summenzionato Bizzlebek che si dichiara grande ammiratore delle opere di Kafka, fra le quali, in particolare una, ovvero *In der Strafkolonie* (Dobbs 1991, 12; Soderbergh 2004, TC 14:43-14:56). La terza menzione, stavolta, nelle didascalie di Dobbs suona: “Alone again in his little room, Kafka writes on into the night. The famous ‘Letter To His Father’ is pages and pages long” (Dobbs 1991, 78). Ma è interessante, a proposito di lettere, l'operazione compiuta da Dobbs (e poi ripresa, in parte da Soderbergh), laddove per la prima volta “leggiamo” Kafka intento a scrivere per l'appunto una lettera. Eccone di seguito il testo:

-- oh, and thank you for the suit from Father, although I don't know why he didn't simply return it. If it's too small for him why do you immediately suppose it will fit me? ... Your son ... Your loving son ... Your somewhat loving son ... Your occasionally loving son ... Your incapable-of-loving son ... Your absolutely-bored-to-death-with-any-kind-of-family-life son ... (Dobbs 1991, 55; la ripresa di Soderbergh parte dalla prima menzione di “Your son” vedi Soderbergh 2004, TC 16:15-16:31)

Ebbene il dato più vistoso di questa apparente citazione diretta di un testo kafkiano è che tale testo non esiste proprio, ciò che sottolinea il carattere fortemente postmoderno dell'operazione compiuta da Dobbs, soprattutto a confronto con l'altra citazione da una lettera (il

⁵ Le citazioni dal film si basano sul DVD uscito in Germania presso la Universum Film GmbH nel 2004, con l'aggiunta del Time Code (=TC).

Brief an den Vater, appunto), quella sì testuale (Dobbs 1991, 78 e poi Soderbergh 2004, TC 1:30:20-1:30:58). Ma la questione è talmente complessa che la citazione falsa da una presunta lettera scritta da Kafka si situa comunque all'interno di un discorso, sviluppato solo nel film, in cui Kafka allude al fatto che il collega Raban è sparito, collega che il protagonista non aveva mai avuto il coraggio di presentare al padre (Soderbergh 2004, TC 15:50-16:00), poco incline alla presenza all'interno delle mura di casa di amici e conoscenti del figlio, un dato, questo, che invece allude a qualcosa di vero nella vita di Kafka, basti pensare al caso Yitzhak Lowy. Altre menzioni di singole opere non ve ne sono. Responsabile dell'ultimissima menzione – ma, anticipo, la troveremo solo nel film e non nella sceneggiatura di Dobbs – è invece l'inquietante dottor Murnau nella parte finale del testo, il quale riconosce a Kafka il merito di aver prefigurato con le sue non meglio precisate opere quello scenario che l'efferato e cinico dottore sta mettendo in pratica (probabilmente, anche qui, il riferimento è allo strumento di tortura descritto ne *In der Strafkolonie*). Questa la lettera del dialogo (in realtà monologo) presente nel film:

MURNAU: Why do you involve yourself with revolutionaries and anarchists? I should be much preferred to see on of your manuscripts. I mean, it, Kafka. Your work has been an inspiration to me, what I've seen of it. Why don't you publish more often? Is it a certain laziness with regard of composition? Or are you just on of those writers with, how shall I say, no use for an audience? (Soderbergh 2004 TC 1:16:50-1:17:17)

Una serie di affermazioni, anzi per lo più di domande che, di nuovo, ribadiscono la classica lettura, evidentemente posteriore, secondo cui l'opera di Kafka avrebbe prefigurato tutti gli scenari distopici dei decenni successivi.

Accanto a queste citazioni dirette, pseudo-citazioni e allusioni vi è forse da aggiungere l'incombente presenza del castello, che è un chiaro riferimento al romanzo incompiuto di Kafka, nonché l'accusa ingiustificata di una qualche connivenza da parte di Kafka con il gruppo degli anarchici, un *analogon* delle accuse mosse a Josef K. nel *Der Prozeß*.

Parlando di intertestualità di stampo post-moderno l'operazione certamente più ardita compiuta da Dobbs e su cui soprattutto Stefanie Kreuzer ha già compiuto un regesto seppur non del tutto esaustivo, è quella di attribuire a molti dei personaggi presenti nella sceneggiatura e poi nel testo i nomi di figure delle opere di Kafka. In ordine di apparizione e/o di menzione: il collega di Kafka che sparisce (che verrà fatto sparire) si chiama Eduard Raban, come il protagonista di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, testo scritto da Kafka fra il 1907 e il 1909 ma pubblicato postumo; il capo del protagonista, che si chiama Burgel, rappresenta un chiaro richiamo al personaggio di Bürgel, che in *Das Schloß* sveglia per sbaglio K, sempre a *Das Schloß* risale la breve menzione di un fascicolo di cui si è dovuto occupare Kafka, il fascicolo denominato "Erlanger" nella sceneggiatura di Dobbs (nel film il cognome si trasformerà in Erlinger), anche qui un personaggio minore all'interno del cosmo narrativo di *Das Schloß*; Gabriela Rossman, con una sola enne, l'anarchica interpretata da Theresa Russell, ha, salvo una lettera, lo stesso cognome del protagonista di *Der Verschollene*, Karl Rossmann; l'ispettore, interpretato da Armin Mueller-Stahl, si chiama Grubach come la padrona di casa di Josef K. in *Der Prozeß*. Di Bizzlebek abbiamo già detto. I due assistenti di Kafka che nella sceneggiatura come nel film si chiamano Oscar e Ludwig (chissà, forse, un riferimento a Oskar Pollak e Ludwig Winder, due esponenti del cosiddetto "Prager Kreis", ma forse la congettura è troppo fantasiosa) rappresentano una chiara citazione dei due assistenti di K., altrettanto grotteschi, presenti in *Das Schloß*, che, invece rispondono al nome di Artur e Jeremias. Sulla presenza di elementi comici e grotteschi, ritorneremo parlando del film. Un ultimo caso di citazionismo al limite del *name dropping* fine a sé stesso: a un certo momento sia nella sceneggiatura (e poi

anche del film) Gabriela dà appuntamento a Kafka nel cosiddetto “Musil district” (Dobbs 1991, 24; Soderbergh 2004, TC 28:15), un toponimo che poi resta lì senza mai trovare una spiegazione, una giustificazione.⁶

Per quanto infine attiene ai temi già presenti nella sceneggiatura di Dobbs, in qualche misura riconducibili alla poetica kafkiana, il testo si muove – come già si accennava – sulla falsariga di una vulgata cristallizzata, segnatamente in area anglosassone, nei decenni successivi alla morte di Kafka, dunque: il carattere oppressivo, sadico e fantasmatico del potere, rappresentato nella sceneggiatura come nel film dal mondo del castello, inquadrato a più riprese da lontano e avvolto in una nebbia oltremodo simbolica, la continua aura di sospetto e di accusa che circonda Kafka, di fatto sottoposto a una specie di processo come l’eroe dell’omonimo romanzo, e con esso la denuncia del mondo amministrato, della banalità del male, insomma tutto ciò che ha contribuito a fare di Kafka un anticipatore di quanto di più terrificante il Novecento ha prodotto. Dunque: niente di particolarmente originale all’altezza del 1991.

4. Intertestualità esterna

Prima di entrare nel terreno dei riferimenti intertestuali a cui è ricorso Soderbergh, mi sembra opportuno rimarcare che, rispetto a quanto detto fin qui, in merito a vita, opere, personaggi e temi kafkiani, Soderbergh ci mette del suo. A parte un paio di dettagli aggiunti che viene da pensare siano il frutto di quel rimaneggiamento a cui Soderbergh “costrinse” Dobbs, il posizionamento del regista si evince soprattutto da una scelta di grande rilievo che è di sola spettanza di chi il film lo dirige e rispetto a cui lo sceneggiatore, per solito, ha ben poco da dire. Sto parlando del casting. E in particolare la decisione dirimente: chi interpreterà Kafka? Colpisce ad esempio, relativamente alla già citata serie *Kafka* di Schalko e Kehlmann, la decisione altamente stranianti di scegliere un attore (Joel Basman) che a Kafka non assomiglia affatto, nell’altezza, nei tratti del volto, nel fatto che rida o sogghigni di continuo etc. Una scelta diametralmente opposta è quella ad esempio compiuta da Georg Maas e Judith Kaufmann, allorché nel 2024 hanno trasposto per il cinema il libro di Michael Kumpfmüller, dedicato all’ultimo anno della vita di Kafka e denominato *Die Herrlichkeit des Lebens*. Qui l’attore che interpreta Kafka, ovvero Sabin Tambrea, è visibilmente somigliante a Kafka, di nuovo: nell’altezza, nei tratti del volto etc. Una scelta analoga, anche solo stando al trailer, è quella compiuta da Agnieszka Holland che ha affidato a Idan Weiss, un attore di fatto esordiente, il ruolo del protagonista, i cui tratti somatici rivelano una smaccata somiglianza con Kafka ma anche con il celeberrimo attore Adrien Brody – se poi teniamo conto del fatto che, come apprendiamo, Weiss parla correntemente l’ebraico, ha vissuto e studiato a Tel Aviv,⁷ appare chiara l’intenzione di marcare un dato oltremodo significativo della biografia e dell’opera kafkiana, ossia la sua origine ebraica.

Tutta questa premessa per dire che la scelta di casting operata da Soderbergh si situa perfettamente, anzi per mere ragioni cronologiche – trattandosi in assoluto del primo film che vanta un personaggio di nome Kafka come protagonista – istituisce, conia la consuetudine che l’autenticazione o presunta tale del film passa (anche) attraverso la somiglianza, la postura

⁶ Adams (2011, 30-31) ne elenca altre, minori e, in alcuni casi, un po’ stravaganti, ad esempio che il nome Burgel, in realtà nel film si chiama Birgel, deriverebbe da “Burg”, il castello, oppure che Beezelbeck, ma che in realtà nello script come nel film si chiama Bizzlebeek, riecheggerebbe la parola inglese “beetle” ovvero scarafaggio, istituendo una relazione con Gregor Samsa.

⁷ È quanto risulta nella scheda dell’agenzia berlinese *Red Carpet Actors* che cura gli interessi di Idan Weiss, cfr. <<https://redcarpet-actors.com/schauspieler/idan-weiss/>> (09/2025).

dell'attore nei confronti dello scrittore. Non si può negare che, a questo riguardo, Soderbergh sbaraglia letteralmente la concorrenza, avendo scelto Jeremy Irons, anzi addirittura avendo concepito l'attore britannico come unico possibile interprete del ruolo di Kafka, "the only one I had in mind for the role of Kafka" (Ciment e Niogret 2015, 31), una scelta, la sua, che malgrado le reiterate dichiarazioni di *non* voler dare vita a un *biopic* classico, vanno esattamente nella direzione in cui i *biopic* non solo letterari sono soliti procedere, ovvero partire (creando tramite il makeup) da una somiglianza altamente riconoscibile fra attore e personaggio di cui si racconta la biografia. Gli esempi sono numerosi: da Rami Malek che interpreta Freddie Mercury in *Bohemian Rhapsody* (2018) a Timothée Chalamet che interpreta Bob Dylan in *A Complete Unknown* (2024), ovvero – solo per restare agli scrittori di lingua tedesca – da Armin Mueller-Stahl che interpreta Thomas Mann in *Die Manns* (2001) a Josef Hader che interpreta Stefan Zweig in *Vor der Morgenröte* (2016) fino a Oliver Masucci che interpreta Fassbinder in *Enfant Terrible* (2020). Alla scelta dell'attore corrisponde, sempre sul piano squisitamente visivo, una esplicita ripresa di quello che si potrebbe definire il look kafkiano, quelli che Mark Anderson, in un libro fondante al riguardo, chiamò fin dal titolo del suo volume *Kafka's Clothes*, quell'abbigliamento curatissimo che fanno del Kafka reale e anche del "nostro" Kafka non solo e non tanto un impiegato di concetto ma, almeno a tratti anche, anche un dandy.

Restando per un attimo al casting, mi sembra evidente che il breve incontro che Kafka ha all'interno del Café Continental (un luogo effettivamente frequentato da Kafka) con Anna, cui si faceva poco sopra riferimento, assomigli molto – credo non a caso – a Milena Jesenská, con cui condivide la medesima disinvoltura e consapevolezza di sé. Anna confida a Kafka di essere già passata a trovare i genitori di lui. Al momento del commiato lei afferma che si stabilirà a Praga per lavorare, che d'ora in poi Kafka potrà risparmiare l'affrancatura quando vorrà entrare in comunicazione con lei, segno evidente del carattere virtuale della comunicazione di Kafka con le donne. Per il resto, come si diceva, le sequenze con Anna spariscono del tutto, alla luce dell'intenzione di Soderbergh di eliminare per quanto possibile gli elementi biografici, anche se poi la breve scena citata e anche l'ambiguo rapporto di Kafka con Gabriela appaiono, nella sceneggiatura come nel film, testimoniano del rapporto complicato dello scrittore con l'universo femminile.

Ancora sulla biografia (e al tempo stesso sulla scrittura): la scena nella quale per la prima volta vediamo Kafka scrivere e la macchina da presa che lo riprende fa un carrellata all'indietro (la scena della lettera "inventata"), scorgiamo lo scrittore in una casa piccola e con un tetto mansardato che con tutta evidenza intende richiamare la casa della Alchimistengasse nella quale Kafka visse dal 1916 al 1917, quindi di nuovo un dettaglio biografico, aggiunto da Soderbergh, ma che, al pari di quelli di Dobbs, non risponde al vero in termini cronologici, visto che ci troviamo all'altezza dell'anno 1919.

Interessante è anche, nella medesima e pur, sul piano dei mezzi espressivi, diversa ottica adottata da Dobbs, è l'utilizzo del setting praghese, un altro degli elementi biografici a cui lo sceneggiatore, fin dalla prima didascalia si riferiva. Qui, ovviamente, avendo potuto e voluto girare in una Praga – appena appena uscita dal controllo dell'Unione Sovietica e non ancora trasformata in una capitale del turismo globale – Soderbergh fa ampio ricorso ai monumenti identitari della città, quali il Ponte Carlo sulla Moldava e soprattutto il castello, nonché gira la scena che prelude all'ingresso nel castello nel celeberrimo Cimitero Ebraico, ma al tempo stesso, nel cercare di concretizzare il cronotopo "Praga 1919" si permette una serie di libertà in relazione a tutto quel materiale che si è soliti definire profilmico. In una delle primissime sequenze, quella dell'inseguimento e dell'uccisione di Raban, vediamo durante, appunto, l'inseguimento, una serie di manifesti attaccati a un muro che sono la quintessenza dell'operazione postmoderna

compiuta da Soderbergh: dal manifesto di un cinema denominato Edison che a Praga all'epoca non c'era (ma era stato Thomas Alva Edison in persona ad aver portato il “Kinetoscopio” a Praga nel 1895), al manifesto di *Das Kabinett des Doktor Caligari* che all'epoca doveva ancora uscire, dal riferimento alla mostra di un sedicente Gruppo 1919, anch'esso mai esistito, al manifesto di un cabaret Lucerna che invece è esistito e che Kafka frequentava. Più avanti, quando Kafka mette mano alla rivista degli anarchici, un *close up* ci mostra che la rivista si chiama *Die Aktion* e ha lo stesso look della omonima rivista espressionista berlinese – talché, per citare un ultimo esempio, quando in una sequenza di poco successiva l'ispettore Grubach si gira fra le mani un disco marca Supraphon, la principale casa discografica ceca, fondata negli anni '30 e attiva in Cecoslovacchia per tutto il periodo della Guerra Fredda, lo spettatore attento non è indotto a pensare che si tratti di un *blooper* (come verrebbe da pensare in casi consimili), ma appunto che sia qualcosa di voluto. Insomma, siamo di nuovo nell'ambito del *pastiche* postmoderno (Ritzer 2011, 151), in perfetta linea con la sceneggiatura di Dobbs.

Anche sul piano dei prelievi testuali, oltre a quelli già segnalati nella parte precedente, Soderbergh, probabilmente di concerto con Dobbs, aggiunge un'ulteriore citazione dall'opera di Kafka, quando il protagonista sorprende il sordido Birgel nel gabinetto a guardare foto pornografiche (Soderbergh 2004, TC 53:08-53:12) come quelle nascoste nei codici dei giudici nel capitolo “Im leeren Sitzungssaal. Der Student. Die Kanzleien” di *Der Prozeß*.

Ma veniamo all'intertestualità esterna propriamente detta, ossia quella che attiene ai numerosi riferimenti cinematografici sia in termini di testi sia in termini di generi, a cui il regista ha deciso di richiamarsi. Come premessa: viene da pensare, peraltro, che la scelta principale di Soderbergh, ovvero quale stile adottare, gli sia in qualche misura stata suggerita già dal testo di Dobbs, dove troviamo la figura del dottore malvagio incontrato al Castello e interpretato da Ian Holm che risponde al nome di Murnau e dove la fabbrica da cui vengono prelevati soggetti sui quali compiere gli esperimenti volti a modificare e omologare il cervello degli individui si chiama Orlac, riferimento al celebre film di Robert Wiene del 1924 intitolato *Orlac's Hände*, un titolo che rappresenta al tempo stesso un evidente riferimento al personaggio del conte Orlok, il Nosferatu protagonista dell'omonimo film, guarda caso, di Friedrich Wilhelm Murnau.

Nella già citata intervista rilasciata a Michel Ciment e a Hubert Niogret pubblicata nel 1992 su *Positif* e poi ristampata in un volume uscito nel 2015, Soderbergh cita non meno di sette film che sono serviti da ispirazione; si tratta in ordine di apparizione di: *The Trial* (Orson Welles, 1962), *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (Fritz Lang, 1931), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *The Third Man* (Carol Reed, 1949), *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), sei film in bianco e nero e uno a colori, *The Wizard of Oz*, a cui Soderbergh ha dichiarato di essersi voluto ispirare per le sequenze a colori con le quali il film si conclude.

Degli altri sei film citati, cinque presentano sul piano tematico evidenti analogie col film di Soderbergh (quanto all'appartenenza al genere e alla forma, invece: vedi sotto) e uno permette una brevissima riflessione su Kafka e il comico: un film su un manipolatore come il dottor Murnau (come in *Dr. Mabuse, der Spieler*), un film su una caccia all'uomo, quella con cui si apre il film (come in *M – Die Stadt sucht einen Mörder*), un film che tratta, fra le altre cose, di uno scienziato pazzo, come, di nuovo il dottor Murnau (paragonabile al personaggio di Rotwang in *Metropolis*), oltretutto di un mondo spaccato in due – la città e il castello nel film di Soderbergh – la dimensione sotterranea e quella sopraelevata nel film di Lang; il film urbano e notturno in una città inquietante, tentacolare e vuota (Vienna in *The Third Man*, Praga in *Kafka*), incentrato sulla ricerca di una persona creduta morta e sparita: Harry Lime, notoriamente

interpretato da Orson Welles, nel film di Carol Reed, Eduard Raban, che invece è morto per davvero, vittima, di nuovo, di uno spregiudicato manipolatore e assassino come il dottor Murnau del film, mentre in *The Third Man* è Harry Lime (dichiarato morto) a provocare la morte di decine di persone, diluendo la penicillina e vendendola al mercato nero per arricchirsi, anche la colonna sonora di Cliff Martinez, incentrata su un motivo (anzi su un *Leitmotiv*) suonato con il cimbalom, che intende richiamarsi, per stessa ammissione di Soderbergh, al motivo, anzi al celeberrimo *Leitmotiv* con la cetra di Anton Karas nel film di Carol Reed. Quanto a *His Girl Friday*, come si diceva, è menzionato da Soderbergh in relazione alle (poche) sequenze comiche del film, soprattutto quelle che vedono protagonisti i due assistenti di Kafka, autentiche figure da *slapstick*, da leggersi, altresì, come unico richiamo a un genere fra quelli preferiti da Kafka, di cui ha scritto nella sua fondamentale monografia Hanns Zischler, la cui prima edizione uscirà tuttavia in tedesco nel 1996 e in lingua inglese sei anni dopo, nel 2002, e che dunque Soderbergh non poteva conoscere.

Se poi andiamo a leggere un po' di bibliografia sul film, il numero dei potenziali testi con cui il film di Soderbergh istituirebbe una relazione intertestuale risulterebbe pressoché infinito: da Federico Fellini (8 ½) a Michael Curtiz (*Casablanca*).

I testi esplicitamente indicati da Soderbergh nell'intervista di Ciment/Niogret sono – mi pare – tutti da ricondurre al cinema tedesco degli anni '20 e al film noir anglo-americano tipico degli anni '40 e '50 e di cui, Orson Welles è stato con non meno di tre film (*The Stranger* [1946], *The Lady from Shanghai* [1947] e *Touch of Evil* [1958]) un esponente di primissimo piano e che in un'epoca in cui per le ragioni più diverse il film noir scompare lentamente di scena, Welles riattualizza un'ultima volta grazie a *The Trial*, primo film “tratto” da Kafka capace, sul piano stilistico, di coniugare con l'autore praghese la stagione del cinema espressionista e, appunto del film noir. E possiamo affermare che il film di Soderbergh è il secondo e, a oggi, l'ultimo.

Si diceva, poco sopra, di Jeffrey Adams, l'autore del più approfondito saggio sul film di Soderbergh; Adams espone, fra le molte assolutamente convincenti, tre tesi che non condivido: 1) che la parte finale del film, quella a colori, sia da interpretare come un sogno, tramite il rovesciamento di una prassi standard del cinema, in base alla quale, a fronte di un film a colori, le sequenze oniriche passerebbero al bianco e nero, qui per l'appunto avverrebbe il contrario (Ciment e Niogret 2015, 28), anche se poi la successiva, dettagliatissima, fantasiosa e a tratti divertente interpretazione della sequenza che vede protagonisti Kafka e il dottor Murnau, fornita da Adams, non sembra neanche lontanamente rispondere a una logica onirica (2011, 31); 2) che il testo di Dobbs e il film di Soderbergh siano, fra le altre cose, incentrati sulla crisi della “masculinity” (34) e su costellazioni edipiche che verrebbero esplicitate, nel film, soprattutto dal rapporto con l'ispettore Grubach, con Murnau, con i superiori di Kafka⁸ – si tratta di concetti che nell'accademia americana non mancano quasi mai; 3) la terza e ultima tesi che non mi convince ha strettamente a che fare con la questione dell'intertestualità. Ebbene, Adams sostiene che Soderbergh istituirebbe un rapporto sostanzialmente conflittuale fra le due tipologie di film a cui poco fa si faceva riferimento: il cinema espressionista, da un lato, e il film noir con a capo Orson Welles dall'altro. La tesi di Adams è: Soderbergh rifiuta il padre Welles (di nuovo costellazioni edipiche, o come direbbe Harold Bloom, “anxiety of influence”) riconnettendosi piuttosto alla generazione precedente rispetto alla quale non sussiste evidentemente alcuna competizione ovvero necessità di presa di distanza. Questa la citazione:

⁸ Nel film non se ne vedono minimamente le tracce, ma nella sceneggiatura, seppur solo a livello di didascalie, ci sono alcuni riferimenti al carattere “paterno” di alcuni personaggi maschili (Dobbs 1991, 14, 17 e 78).

No doubt, Welles' approach to *The Trial* invents a rich lexicon for translating the Kafkaesque to the screen, but it also betrays the filmmaker's will to impose his style. For this reason, presumably, Soderbergh considers Welles to be an unsuitable model, exemplifying what Soderbergh calls 'visionary auteurism'. (2011, 28)

E poco dopo:

As a filmmaker Soderbergh revisits early cinematic traditions, especially classic film noir and German expressionism, not only to find a style most suitable for filming Kafka, but also to veer away from more immediate models (like Welles) by shifting 'authority' to an earlier ancestry. (29)

Una tesi, a mio avviso, piuttosto stravagante e peraltro del tutto priva di prove fattuali, oltretutto per il fatto che finisce per negare proprio quegli innegabili elementi di continuità e di filiazione, per nulla antagonisti, sul piano della rappresentazione cinematografica fra cinema espressionista e film noir (in particolare proprio quello di Welles) su cui lo stesso Adams aveva peraltro insistito in un suo precedente saggio del 2002, dedicato per l'appunto a *The Trial* (141-42). Un aspetto certamente innegabile è quanto afferma Soderbergh, in merito alla non "filmabilità" dei testi kafkiani, di cui il film di Welles rappresenterebbe la palese dimostrazione: "His works are grounded more on ideas than on events, which does not really work for the screen. As fascinating as Orson Welles's *The Trial* is, it shows its limits" (Ciment e Niogret 2015, 27).

Entriamo dunque un po' più nello specifico degli aspetti squisitamente formali (e di genere o, come vedremo, di "mood") che denunciano il carattere citazionista del film di Soderbergh, sia, appunto, in relazione al cinema tedesco degli anni '20, sia in relazione al film noir. Mi terrò invece alla larga dalla categoria, a mio avviso, alquanto fumosa che passa sotto l'etichetta di "kafkaesque" o kafkiano, su cui esiste una bibliografia tanto sterminata quanto a mio avviso fondamentalmente impossibile da circoscrivere, di cui anche alcuni saggi assai convincenti fanno fatica a fare a meno, come quello di James Naremore (1978) su Orson Welles. I limiti di questa categoria sono dimostrati, oltre ogni dire, dalla monografia di Angelos Koutsourakis (2024), dove "kafkaesque" finisce per diventare un po' tutto.⁹

Il primo e più vistoso dato è quasi banale: il carattere citazionista e rétro di *Kafka*, che si richiama sia al cinema tedesco degli anni '20 che al film noir, è legato alla scelta di girare in bianco e nero. *Kafka* è l'unico film girato da Soderbergh in bianco e nero insieme, non a caso, a *The Good German*, altro film con tutta evidenza abbondantemente citazionista. All'altezza del 1991 si tratta di una scelta decisamente connotata; vi sono peraltro altri due celebri film oltremodo citazionisti (uno dei quali "ambientato" a Praga) usciti in quello stesso 1991, ovvero *Shadows and Fog* di Woody Allen e *Europa* di Lars von Trier che si richiamano, in larga misura, agli stessi modelli di Soderbergh.

Secondo elemento, derivato ovviamente dal primo: l'uso espressivo dell'ombra, evidente fin dalla primissima scena, quella dell'inseguimento e dell'uccisione di Raban, ma in tutte le scene notturne e in molte girate in ambienti chiusi Soderbergh e il suo direttore della fotografia Walt Lloyd fanno abbondante uso dell'ombra, a cui vanno aggiunte anche numerose scene stranianti e minacciose dove abbondano specchi, finestre che inquadrano il protagonista. Più in generale: è di chiara derivazione espressionista e noir l'uso degli effetti luce, anche se ormai

⁹ Angelos Koutsourakis articola la propria monografia, in modo assai discutibile sul piano metodologico, analizzando non meno di una ventina di film, scelti in base a degli Stichworte che danno il titolo ai 13 capitoli (all'interno di 4 parti) in cui il libro è suddiviso. Segnalo, giusto per dare un'idea, le 4 parti: 1) *Modernity's Objective Spirit*; 2) *Fascism and its Legacies*; 3) *Stalinist Terror*; 4) *Late Capitalist Contradictions*. Mi pare che il libro di Koutsourakis segnali in modo definitivo l'impraticabilità della categoria utilizzata.

appare chiaro che non esiste un'unica forma di illuminazione sia per il cinema espressionista (Eisner 1991, 45-64) che per il noir (Keating 2013, 267).

Terzo elemento: la predilezione per la dimensione verticale che non disdegna l'uso di *plongée*. Scrive Paul Schrader, celeberrimo sceneggiatore (fra gli altri, quattro film di Scorsese) ma anche regista (da *American Gigolo* a *Oh, Canada*), ma anche studioso di cinema, nel suo breve ma fondamentale saggio sul film noir: "As in German expressionism, oblique and vertical lines are preferred to horizontal. Obliquity adheres to the choreography of the city and is in direct opposition to the horizontal American tradition of Griffith and Ford" (Schrader 1972, 57).

Si può partire sempre da Schrader per introdurre il quarto elemento, ovvero la presenza di linee oblique: "Oblique lines tend to splinter a screen, making it restless and unstable. Light enters the dingy rooms of *film noir* in such odd shapes—jagged trapezoids, obtuse triangles, vertical slits—that one suspects the windows were cut out with a pen knife" (Schrader 1972, 57), anch'esse di chiara derivazione espressionista e che puntualmente ritroviamo anche in *The Trial* di Welles. Come lo è l'utilizzo di architetture "gotiche" derivate sia dall'espressionismo, sia dall'uso di edifici dal carattere minaccioso promosso di nuovo da *The Trial* (Wood 2002, 30). Pensiamo al quartier generale degli anarchici il cui stato fatiscente è illuminato da lucernari, ricorda la Gare d'Orsay, allora abbandonata, che Welles utilizzò per diverse inquadrature in *The Trial* ma anche all'inquietante presenza di stanze con fascicoli ammassati (Woods 2014, 229).

Non riguarda stavolta il film noir, ma certamente il cinema tedesco muto degli anni '20, il quinto aspetto ossia la recitazione, in particolare la recitazione, in larga parte silenziosa e iper-espressiva, soprattutto per quando riguarda gli occhi, di Jeremy Irons, talché il *recut*, operato da Soderbergh con *Mr. Kneff*, trasformato – a quanto si legge – in un film muto, appare oltremodo plausibile (Pulver 2024).

Un ulteriore aspetto è il ruolo della città come luogo di spaesamento e di minaccia, un'isotopia che ha inizio in certi, non molti ma per *Kafka* importanti, film del primo quinquennio weimariano, prosegue nel cosiddetto *Straßenfilm* della seconda fase, quella della "Nuova Oggettività", culmina, per quanto attiene al cinema tedesco con *M – die Stadt sucht einen Mörder* – per poi trasferirsi a Hollywood, dove molti migranti tedeschi danno di fatto inizio al film noir. Ma su questo la letteratura è davvero sterminata.

Conclusioni

Nel 1992, l'anno dopo l'uscita del film, il prolifico ed eterogeneo scrittore francese (romanzi, novelle, serie poliziesche, fumettista etc.) François Rivière (1949) pubblica, secondo una procedura molto diffusa negli anni '50, ma all'altezza degli anni '90 decisamente *démodé* una novellizzazione del film di Soderbergh, poi tradotta anche in tedesco nello stesso anno. Una coppia di cinefili londinesi, innamorati del cinema muto, segnatamente di quello praghese, parte alla volta della capitale boema sulle tracce di setting di celebri film. Qui i due incontrano Miroslav Galeen, presunto figlio del celeberrimo Henrik Galeen, regista della seconda versione di *Der Student von Prag* (1926) e di *Alraune* (1928), nonché sceneggiatore delle due versioni di *Der Golem* (1915, 1920), di *Nosferatu* e di *Das Wachfigurenkabinett*. I due vengono condotti in una specie di capannone abbandonato dove Galeen proietta loro il film di Soderbergh, un'operazione anche in questo caso postmoderna – il tutto con un abbondante ricorso a continue citazioni cinefile, al limite del *name dropping*, in linea – in qualche misura – con gli intenti sia di Dobbs che di Soderbergh. Strana operazione di fatto passata sotto silenzio, tenuto conto del successo oltremodo limitato del film di Soderbergh.

Un giorno poi, si spera, riusciremo a vedere *Mr. Kneff*...

Riferimenti bibliografici

- Adams, Jeffrey. 2011. “Soderbergh’s Kafka: In Retrospect”. *Post Script* vol. 31, no. 1: 26-40.
- . 2002. “Orson Welles’ *The Trial*: Film Noir and the Kafkaesque”. *College Literature* vol. 29, no. 3: 140-57.
- Anderson, Mark M. 1992. *Kafka’s Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford: Clarendon Press.
- Ciment, Michel, and Hubert Niogret. 2015 [1992]. “An Exploration of the Work *Kafka*”. In *Steven Soderbergh. Interviews. Revisited and Updated*, edited by Anthony Kaufman, 24-33. Jackson: University Press of Mississippi.
- Dobbs, Lem. 1991. *Kafka*. <<https://www.dailyscript.com/scripts/kafka.html>> (09/2025).
- Eisner, Lotte H. 1991 [1952]. *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell’Espressionismo*, traduzione di Gian P. Brunetta. Roma: Editori Riuniti.
- Hoffmann, Torsten, and Doren Wohlleben (Hrsgg). 2020. *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Keating, Patrick. 2013. “Out of the Shadows. Noir Lighting and Hollywood Cinematography”. In *A Companion to Film Noir*, edited by Andrew Spicer and Helen Hanson, 265-83. Malden: Wiley Blackwell.
- Koutsourakis, Angelos. 2024. *Kafkaesque Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kreuzer, Stefanie. 2020. “Ein(e filmische) Autor(figur) auf der Schwelle. Steven Soderberghs KAFKA (F/USA 1991) zwischen Fiktionalität und Faktualität, Text- und Filmwelt, Film Noir und Science Fiction”. In *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*, herausgegeben von Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben, 129-50. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Naremore, James. 1978. *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University Press.
- Pasquariello, Nicholas. 2014. *An Interview with Steven Soderbergh on the Making of Kafka*. San Francisco: Port Bridge Books.
- Pulver, Andrew. 2024. “Alienation Effect: Why Film-Makers can’t get enough of Franz Kafka”. *The Guardian*. 16 October. <<https://www.theguardian.com/film/2024/oct/16/kafka-on-film-orson-welles-steven-soderbergh-lorenza-mazzetti>> (09/2025).
- Ritzer, Ivo. 2011. “Philosophical Reflections on Steven Soderbergh’s *Kafka*”. In *The Philosophy of Steven Soderbergh*, edited by R. Barton Palmer and Steven M. Sanders, 145-58. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Schrader, Paul. 1972. “Notes on Film Noir”. In *Film Noir Reader*, edited by Alan Silver and James Ursini, 53-63. New York: Limelight Edition.
- Wood, Jason. 2002. *Steven Soderbergh*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Woods, Michelle. 2014. *Kafka Translated. How Translators have Shaped our Reading of Kafka*. New York: Bloomsbury.
- Zischler, Hanns. 2017 [1996]. *Kafka geht ins Kino*. Berlin: Galiani.

Filmografia

- Allen, Woody. 1991. *Shadows and Fog*. Orion Pictures. (it. *Ombre e nebbia*).
- Cousteau, Jacques-Yves, et Louis Malle. 1956. *Le monde du silence*. FILMAD FSJ YC RANK. (it. *Il mondo del silenzio*).
- Breloer, Heinrich. 2001. *Die Manns – Ein Jahrhundertroman*. ARTE-Bavaria Film-Bayerischer Rundfunk (BR).
- Fellini, Federico. 1963. *8½*. Cineriz-Francinex.
- Fleming, Victor. 1939. *The Wizard of Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer. (it. *Il mago di Oz*).
- Galeen, Henrik. 1926. *Der Student von Prag*. Sokal-Film GmbH.
- . 1928. *Alraune*. Ama-Film GmbH. (it. *La mandragora*).

- Galeen, Henrik, und Paul Wegener. 1915. *Der Golem*. Deutsche Bioscop GmbH. (it. *Il Golem*).
- Hawks, Howard. 1940. *His Girl Friday*. Columbia Pictures. (it. *La signora del venerdì*).
- Holland, Agnieszka. 2025. *Franz*. Marlene Film Production-Metro Films.
- Lang, Fritz. 1922. *Dr. Mabuse, der Spieler*. Uco-Film GmbH. (it. *Il dottor Mabuse*).
- . 1927. *Metropolis*. Universum Film (UFA).
- . 1931. *M. – Eine Stadt sucht einen Mörder*. Nero-Film. (it. *M – Il mostro di Düsseldorf*).
- Leni, Paul. 1924. *Das Wachsfigurenkabinett*. Neptun-Film AG. (it. *Il gabinetto delle figure di cera*).
- Losey, Joseph. 1976. *Monsieur Klein*. Lira Films-Adel Productions-Mondial Televisione Film. (it. *Mr. Klein*).
- Maas, Georg, und Judith Kaufmann. 2024. *Die Herrlichkeit des Lebens*. Tempest Film-Lotus Film. (it. *L'amore secondo Kafka*).
- Malle, Louis. 1958. *Ascenseur pour l'échafaud*. Nouvelles Éditions de Films (NEF). (it. *Ascensore per il patibolo*).
- Mangold, James. 2024. *A Complete Unknown*. Searchlight Pictures-Veritas Entertainment Group-White Water-Range Media Partners-The Picture Company-Turnpike Films.
- Murnau, Friedrich W. 1922. *Nosferatu – eine Sinfonie des Grauens*. Prana-Film G.m.b.H. (it. *Nosferatu il vampiro*).
- Reed, Carol. 1949. *The Third Man*. London Films. (it. *Il terzo uomo*).
- Roehler, Oskar. 2020. *Enfant terrible*. Bavaria Filmproduktion-X Filme Creative Pool.
- Schalko, David. 2024. *Kafka*. Superfilm. (serie – 6 puntate).
- Schrader, Maria. 2016. *Vor der Morgenröte*. X-Filme Creative Pool-Idéale Audience-Maha Productions-Dor Film.
- Schrader, Paul. 1980. *American Gigolo*. Paramount Pictures. (it. *American Gigolò*).
- . 2024. *Oh, Canada*. Northern Lights Films-Carte Blanche-Exemplary Films Corporation-Getaway Entertainment-Left Home Prods-Lucky 13 Productions-One Two Twenty Entertainment-Ottocento Films-SIPUR-Vested Interest. (it. *Oh, Canada – I tradimenti*).
- Singer, Bryan, and Dexter Fletcher. 2018. *Bohemian Rhapsody*. 20th Century Fox-Regency Enterprises-GK Films-Queen Films.
- Soderbergh, Steven. 1989. *Sex, Lies and Videotape*. Outlaw Productions. (it. *Sesso, bugie e videotape*).
- . 1991. *Kafka*. Baltimore Pictures-Pricel-Renn Productions. (it. *Delitti e segreti*).
- . 1999. *The Limey*. Artisan Entertainment. (it. *L'inglese*).
- . 2006. *The Good German*. Warner Bros. Pictures-Virtual Studios-Section Eight Productions. (it. *Intrigo a Berlino*).
- . 2021. *Mr. Kneff*. Baltimore Pictures-Pricel.
- Tarantino, Quentin. 1994. *Pulp Fiction*. Miramax Films-A Band Apart-Jersey Films.
- von Trier, Lars. 1991. *Europa*. Nordisk Film-Gérard Mital Productions-WMG Film.
- Wegener, Paul, und Carl Boese. 1920. *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Projektions-AG Union (PAGU). (it. *Il Golem – Come venne al mondo*).
- Welles, Orson. 1946. *The Stranger*. International Pictures. (it. *Lo straniero*).
- . 1947. *The Lady from Shanghai*. Columbia Pictures. (it. *La signora di Shanghai*).
- . 1958. *Touch of Evil*. Universal-International. (it. *L'infernale Quinlan*).
- . 1962. *The Trial*. Astor Pictures Corporation. (it. *Il processo*).
- Wiene, Robert. 1920. *Das Kabinett des Doktor Caligari*. Decla-Film-Gesellschaft. (it. *Il gabinetto del dottor Caligari*).
- . 1924. *Orlac's Hände*. Pan-Film. (it. *Le mani dell'altro*).
- Wilder, Billy. 1944. *Double Indemnity*. Paramount Pictures. (it. *La fiamma del peccato*).