

Zu Tode Verstehen. Flânerie su *The Trial* di Orson Welles

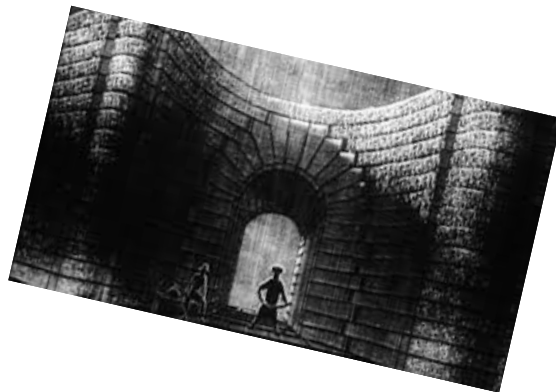
di Daniela Toschi

Estratto dal volume *“I Registi della Mente”* a cura di I. Senatore, Falsopiano editore, Roma, 2015. pp. 112-142.



“It’s been said that the logic of this story is the logic of a dream, a nightmare”

(Orson Welles, *The Trial*)



Un incubo

Quando frequentava il primo anno della Todd School for Boys a Woodstok, Illinois, il giovane Welles sognò di trovarsi davanti a un castello che aveva la forma di una torre di Babele ed era circondato da una scala elicoidale. Iniziò a salire, ma alla fine della prima rampa, davanti a una stanza, lo attendeva una visione raccapricciante: un uomo morto, con le braccia incrociate sul petto, ricoperto di fogli di giornale e un sigaro spento tra le labbra. Welles continuava a salire, fino alla vetta, e alla fine di ogni rampa, davanti a ogni stanza, si ripeteva la stessa visione.

Orson Welles era un ragazzino di undici anni quando ebbe quest'incubo, kafkiano come ogni incubo. Ne fu colpito al punto che i giorni seguenti divenne depresso e si isolò dai compagni. A un amico confidò che questo sogno gli aveva reso chiaro che aveva commesso *il peccato imperdonabile*. Non disse mai quale fosse quel peccato. ¹

Alcuni sogni sembrano situarsi in un crocicchio dove passato e futuro si incontrano e questo offre un'icona perfetta di quelle che saranno la vita e la carriera di Welles: la salita a spirale, interrotta a ogni rampa da una figura spaventosa, sembra presagire gli ostacoli di ogni genere con cui si scontrò nel tentativo di portare a termine i suoi film (la burocrazia farraginoso degli *studios* e gli avversari politici; la mancanza di finanziamenti e le difficoltà in fase di commercializzazione e distribuzione; la malevolenza di magnati della stampa e la maldicenza dei critici).

Dopo precoci e incalzanti successi, grazie ai quali fu considerato il più brillante regista² americano, gran parte delle sue produzioni trovò sbarrata la strada verso la realizzazione; ciò, oltretutto, gli guadagnò la fama di essere incostante e di non portare a termine ciò che iniziava, scoraggiando ulteriormente gli investitori. Continuò tuttavia a salire fino alla vetta affrontando la scoraggiante visione che lo attendeva ogni volta: per qualche motivo da indagare, "Welles non poteva o non voleva arrendersi"³.

Morì all'improvviso, una notte del 1985, chino sulla macchina da scrivere. Nei giorni precedenti, dopo estenuanti trattative portate avanti su vari fronti, aveva visto svanire la possibilità di concretizzare alcuni film su cui aveva lavorato energicamente e di cui ci restano gli *script*.⁴

Ci sorprende, in questo sogno, la presenza del *dead man*, un guardiano spaventevole che impedisce l'accesso a ogni stanza e vanifica la fatica dell'ascesa: ricorda il guardiano della parabola *Di fronte alla legge*, con la quale, molti anni dopo, Welles avrebbe incorniciato *The Trial*:

"Do not attempt to enter without my permission", says the guard. "I'm very powerful. Yet I am the last of all the guards. From hall to hall, door after door, each guard is more powerful than the last." ⁵

Ci colpisce anche l'intenso vissuto di colpa suscitato da quest'immagine terrificante in un bambino certamente innocente. Il tema della colpa, si sa, è centrale nell'opera di Kafka. Torneremo sul tema della colpa in Welles, chiedendoci se il guardiano, il *dead man* del sogno, non sia anche un guardiano interno: perché, in questo crocicchio dove si situano i sogni, oltre al passato e al futuro anche mondo interno e mondo esterno si incontrano e si riflettono reciprocamente, in uno di quei giochi di specchi e rifrazioni che piacevano tanto a Welles (ricordiamo gli specchi di *Citizen Kane* e di *La signora di Shanghai*) e che hanno dato del filo da torcere agli esegeti kafkiani: le opere di Kafka, si sa, fanno scivolare pericolosamente da un piano interpretativo all'altro, e chi le affronta si trova perso tra i piani infiniti di una struttura frattale.

Welles sognava come Kafka scriveva?⁶ Tutti sogniamo così. Ma Kafka e Welles hanno voluto utilizzare il linguaggio del sogno e dell'incubo per descrivere esperienze di "risveglio" che lasciano attoniti, spaesati, in preda all'orrore nascosto nella quotidianità.

Valeva la pena soffermarsi su un sogno infantile di Welles di cui, tra l'altro, lui non ha mai parlato? E che potrebbe non essere altro che un inganno della memoria di quel tale Paul Guggenheim, suo compagno alla Todd School di Woodstock, che lo ha raccontato molti anni dopo a Simon Callow. ⁷

Forse (vero o falso che sia non importa, *F for fake*⁸ insegna) ne valeva la pena, in quanto esso pare preannunciare che un giorno, più o meno a metà di quella salita a spirale, Kafka e Welles si sarebbero incontrati per “comprendersi a morte”⁹ nel corso di un dialogo immaginario dal quale sarebbe scaturito *The Trial*.

“Ci sono elementi, che di certo sono coincidenze, che sembrano confermare la veridicità di questo sogno. Un particolare curioso compare nella prima scena di Citizen Kane: un’infermiera, la cui immagine è deformata dalla palla di vetro infranta, accorre nella stanza di Kane, si avvicina al suo letto e fa un unico gesto, dal quale lo spettatore comprende che l’uomo, le cui labbra hanno appena pronunciato la parola famosa, Rosebud, è morto: si china su di lui, gli prende le braccia e gliele incrocia sul petto. Eccole, le braccia conserte del dead man. Di norma, nel linguaggio cinematografico, per far capire che un personaggio è morto gli vengono abbassate le palpebre.

E, ancora, questa scena si svolge in un castello: il bizzarro, eccessivo castello di Xanadu, che incombe sul protagonista morente come un patetico immenso monumento funerario; si collassa, anzi su di lui, grazie al movimento della macchina da presa. Prima dal basso verso l’alto, lentamente, in un movimento ascensionale. Poi dall’esterno verso l’interno, in un gioco di sovrapposizioni di immagini, girando a spirale intorno al parco fino alla camera, al letto e ai vortici di neve contenuti nella palla di vetro che sta per cadere dalle mani di Kane.

Coincidenze. Rischi che si corrono a giocare coi sogni.”

1961: La scelta del *Processo*

Quando incontrò Kafka, Welles aveva quarantasei anni e aveva già conosciuto molti “guardiani”: il primo, forse, era stato il suo tutore Maurice Bernstein (in inglese la parola per tutore è *guardian* ed è questo il termine con cui Orson Welles si riferiva a lui, “*my guardian*”) e l’ultimo il maccartismo, che aveva appena finito di sconvolgere Hollywood con il suo clima da caccia alle streghe. Anche Welles era finito nelle *blacklist* e sotto indagine dell’FBI a causa delle tendenze liberali e progressiste espresse in anni di programmi radiofonici e conferenze in cui aveva apertamente sostenuto Roosevelt.

Si trovava in vacanza sulle alpi austriache, stentava a trovare finanziatori e non aveva più prodotto film dopo *L’infernale Quinlan* (1958), quando fu contattato da Michel e Alexandre Salkind, due produttori russi squattrinati¹⁰ che gli promisero di trovare il denaro per realizzare l’adattamento di un capolavoro letterario. Gli fu proposta una lista di cento titoli tra i quali scelse *Il Processo* di Kafka. Fu certamente attratto dall’atmosfera onirica che sollecitava il suo gusto per le magie della macchina da presa. Inoltre il romanzo aveva avuto all’epoca critiche di pregio, da Walter Benjamin ad Hannah Arendt. E non è da trascurare il fascino del proibito: Kafka era ancora vietato nei paesi sotto l’orbita sovietica, compresa la Germania dell’Est e la Cecoslovacchia, così come lo era stato nella Germania nazista¹¹ In occidente, al contrario, la “moda kafkiana” era dilagata in un’epidemia non priva di risvolti negativi.

Welles sapeva di non potersi aspettare un successo in termini di denaro e di popolarità dalla scelta di questo sconcertante romanzo. Come si è detto, è un romanzo “frattale”: i critici prediligono ora l’uno ora l’altro livello del frattale o si smarriscono nel tentativo di coglierli nella loro globalità. Perciò la sua esegesi infinita, che ha coinvolto studiosi dei più vari ambiti, si sviluppa a partire da tre piani principali (individuale, sociale, trascendentale) sconfinando dalla letteratura nella filosofia, nella teologia, nella

psicologia e nella sociologia. Il risultato potrebbe essere un chiacchiericcio assordante, sennonché le visioni che ispira sono tutte straordinarie e profonde.

Una conferma dell'universalità di questo testo, che rimane attuale in ogni epoca storica e aderisce magicamente ai vari piani di lettura, deriva dal fatto che, a prescindere dal grado di cultura o di interesse letterario, qualunque lettore si identifica col protagonista o sente molto "vicina" la situazione descritta nel romanzo. Il vissuto che trasmette, un'angoscia senza forma come dice Welles, è condivisibile da molti e percepito come autentico, e il romanzo va a costituire una sorta di struttura attorno alla quale quest'angoscia trova una qualche organizzazione.

Welles si impegna dunque a riprodurre su pellicola il vissuto che trapela dalle pagine di Kafka, letteralmente (e freudianamente) "perturbanti".

Meno interessato alle speculazioni di ordine religioso, psicologico o metafisico che già negli anni sessanta avvolgevano *Il Processo*, Welles pare storicizzarlo, intervenendo più sulla critica confusiva che lo circondava che non sul romanzo stesso, a cui è fondamentalmente fedele pur senza perdere se stesso nella ricerca di un purismo letterario. Ciò gli ha consentito di stratificare sulla struttura tracciata da Kafka riferimenti alla propria esperienza di vita e ai fatti storici in cui era immerso, oltre ad echi degli avvenimenti che si verificarono tra la morte dello scrittore e l'anno di produzione del film.



Kafka: un interlocutore privilegiato, che consentì a Welles di superare il suo guardiano interno e i guardiani esterni

Ci sono delle affinità tra il tormentato, quasi anoressico, scrittore ebreo praghese e il corpulento e vorace regista americano.¹² Due personaggi diversi, ma uniti dallo stile 'visivo', dal ricorso alla metafora, dal gusto di sfidare la logica comune e di cercare una logica dove non pare umanamente possibile trovarla, sicuri che la vera logica è proprio lì, nell'insaturabilità della metafora e nella sconfitta del linguaggio.¹³ Avevano la stessa tendenza a non completare le proprie opere, erano entrambi attratti dal disordine e dalla confusione e condividevano il gusto per un linguaggio di tipo onirico: non solo quello dei sogni, ma anche quello delle esperienze che rassomigliano ai sogni. Di certo Welles non cadde nella trappola di chi considerava le opere kafkiane la mera espressione dei tormenti interiori di uno psicotico eccellente o di una specie di santo patrono dei nevrotici, dei depressi, degli anoressici. Tormentato lo era, Kafka, senza dubbio, ma questo era solo uno dei suoi punti di partenza, una delle fonti a cui attingeva.

Ce n'erano altre. I suoi anni di formazione (e sappiamo quanto la *bildung* fosse importante per gli ebrei assimilati del periodo in cui visse) coincidono con quel famoso primo decennio del novecento, così ricco dal punto di vista culturale, filosofico e scientifico, che qualcuno ha definito "rinascimento europeo". Era un genio erudito, proprio come Welles. Questa erudizione tuttavia è nascosta nelle sue pagine, in quanto ogni materiale viene elaborato dalla sua fucina in un modo talmente personale che i riferimenti risultano raramente rintracciabili e solo ipotizzabili. Nella sua apparente innocenza, Kafka era diabolico (secondo un'espressione con cui egli stesso si descrive in varie occasioni) così come Welles doveva essere innocente sotto il suo aspetto diabolico.¹⁴

Welles si intese benissimo con Kafka. Con straordinaria immediatezza colse nel romanzo un vissuto universale senza tempo e luogo, quell'angoscia senza forma¹⁵ che deforma lo spazio e trasforma le percezioni; percepì tra le righe il gioco di ombre e luci, la paura e lo scandalo, la vergogna e la ribellione, la responsabilità e l'innocenza. Capì che l'incubo coincideva col risveglio e che ogni risveglio è un incontro repentino col reale inconoscibile. Intuì, soprattutto, la concretezza delle pagine kafkiane, celata in un assurdo che è solo apparenza. Quello che trasmise allo spettatore è che non in astratto, ma nel quotidiano vi è la possibilità di subire un qualsivoglia processo che esiterà in una condanna senza appello perché vi è sempre una legge sconosciuta e inaccessibile, probabilmente arbitraria, che stana le sue vittime fiutandone la paura e un antico, indefinito senso di colpa.

Bastarono pochi mesi a Welles per realizzare lo *script* e disegnare i *set* per gli interni del *Processo*. Le riprese iniziarono il 26 marzo 1962 presso gli studi di Boulogne, vicino a Parigi, continuarono a Zagabria, a Roma e poi di nuovo a Parigi. Il 5 giugno le riprese erano terminate. Il montaggio si prolungò fino al 21 dicembre, lo stesso giorno in cui il film fu proiettato per la prima volta a Parigi.¹⁶

I "guardiani" con cui Welles si scontrò questa volta non furono così potenti, e il film, costoso e dotato di un cast di eccezione,¹⁷ venne realizzato in poco più di un anno pur senza un budget iniziale. Gli *impasse*, anzi, si trasformarono in occasioni: l'esaurimento dei fondi necessari per girare in *studios* fu alla base della scelta della *gare d'Orsay* abbandonata quale set straordinario del film.

Si direbbe che Welles, la cui originalità era a stento compresa dagli intellettuali del suo tempo, avesse trovato in Kafka quello che Anzieu chiama "l'interlocutore privilegiato". Secondo lo psicoanalista francese l'interlocutore privilegiato (il cui ruolo è significativo nella creatività artistica) è un partner che offre:

"l'immediatezza di comprensione di fronte alle rappresentazioni mentali che il potenziale creatore trae dal proprio fondo e prova a comunicare. Con lui, con lui soltanto, quest'ultimo non deve, come davanti alla sua pagina bianca e ai suoi contemporanei, lottare per esprimersi e farsi comprendere. [...] Il feedback regolatore che proviene da questo amico attenua nel creatore quella resistenza interna che ogni progetto di creazione contiene al massimo grado".¹⁸

Per portare sullo schermo *Il Processo* Welles ha certo instaurato un efficace dialogo con l'autore, e ciò gli ha reso possibile rendere un eccezionale tributo al romanzo e al contempo rivoluzionarne alcuni punti salienti fino a creare qualcosa di fortemente personale: "*It's a film inspired by the book, in which my collaborator and partner is Kafka*", disse Welles in una intervista alla BBC del 1962.¹⁹

Per inciso, fu proprio durante le riprese di questo film che Orson Welles incontrò per la prima volta la donna che da allora in poi sarebbe stata la sua interlocutrice privilegiata in carne ed ossa: la giovane attrice ed artista croata Oja Kodar.

Dalla vergogna allo scandalo

“Qualcuno doveva aver calunniato Josef K. perché, senza che avesse fatto niente di male, una mattina fu arrestato”

“Con gli occhi che si velavano, K. si vide ancora davanti vicino al viso quei signori che accostati guancia a guancia osservavano la conclusione. “Come un cane!”, disse, fu come se la vergogna dovesse sopravvivergli”
(F. Kafka, *Il Processo*)

Tra il lapidario incipit e la frase finale del *Processo*, ovvero tra l'arresto e l'esecuzione del protagonista, il lettore apprende che il tribunale che ha messo sotto processo Josef K., “primo procuratore di una grande banca”, non è un tribunale comune, e che la legge sconosciuta a cui si ispira non prevede che venga comunicata l'accusa: semplicemente, questo “tribunale dei solai” è “attratto dalla colpa”. Dapprima K. ostenta indifferenza e sottovaluta la sua situazione (o forse è solo paralizzato dalla paura, in uno stato di ottundimento?). Nel corso della prima udienza irride il tribunale e con arroganza lo accusa di far parte di un'organizzazione abietta e corrotta che abusa dei cittadini, ma ben presto si trova intrappolato da esso come in una tela di ragno. Cerca di comprenderne i meccanismi affidandosi all'aiuto di vari personaggi: l'avvocato, una serie di donne, il pittore Titorelli, i quali però non fanno che avvilupparlo sempre più strettamente nel procedimento.

E' soprattutto dopo l'incontro col sacerdote che il misterioso tribunale appare una sorta di *ananché* alla quale non è dato sottrarsi. Infine Josef K. pare identificarsi con l'onnipresente/onnipotente macchina accusatrice, proprio come la vittima si identifica con l'aggressore, e accetta la condanna (quasi fosse l'espiazione di una colpa non definita, forse “originale” come il peccato) con quello che sembra addirittura un sollievo masochistico. Kafka ci presenta un paradosso: sin dalle prime righe ci viene detto che K. “non aveva fatto niente di male”, la corte invisibile che lo persegue e lo condanna a morte è descritta come corrotta e miserabile, eppure, dopo aver lottato contro di essa ed averla sfidata, K. ne riconosce la “necessità” e le si consegna. Come rileva Hannah Arendt:

“la sua sottomissione non viene raggiunta con mezzi violenti, ma con il crescente senso di colpa che l'accusa vuota e immotivata riesce a destare nell'imputato”.²⁰

La frase conclusiva pronunciata da K. dopo che i due carnefici gli hanno rigirato il coltello nel cuore e mentre i suoi occhi si stanno velando (“Come un cane”, disse, fu come se la vergogna dovesse sopravvivergli.”) era probabilmente di scandalo per Welles come per altri intellettuali del dopoguerra. Anche Günther Anders,²¹ ad esempio, non apprezzava affatto il comportamento di K., il quale:

“[...] correva incontro alla sua pena, senza indagare su cosa fosse propriamente incolpato, senza respingere affatto l'accusa con un riso beffardo e orgoglioso. A torto o a ragione, l'occupazione preferita di K., quella relativa alla sua presunta colpa, mi appariva di conseguenza come una specie di narcisismo negativo, una *voluptas humilitatis*, quindi una forma di masochismo.”

Ebbene, questo “riso beffardo e orgoglioso” compare nel finale modificato da Welles. Sollecitato, come nel romanzo, a sentirsi sempre più colpevole man mano che si inoltra nella macchina giudiziaria che lo sta “predando”, il Josef K. interpretato da Antony Perkins scopre le carte e prende le distanze da essa.

Meno interessato al tema della colpa in sé (oggetto, pur interessante, di molte disquisizioni), Welles sembra voler far emergere piuttosto il fenomeno dell'induzione della colpa nella vittima, l'arma più potente di quella “giustizia cacciatrice” e della corte corrotta coprotagoniste del romanzo. Oggi noi

abbiamo ben chiaro che ogni tipo di abuso e violenza agiscono suscitando nella vittima colpa e vergogna.

Il K. di Welles riesce a sfuggire all'induzione della colpa e il suo livello di resistenza raggiunge il massimo grado proprio dopo l'incontro col sacerdote. Pur non potendo sottrarsi alla sentenza, questa suscita in K. il giusto "scandalo". Egli si oppone esplicitamente a un'organizzazione che cospira "per persuadere tutti che il mondo è pazzo, privo di senso, assurdo" e avviandosi verso la morte dichiara altezzoso che "non basta una sentenza per sprofondare il mondo intero nella follia". Questo è il messaggio di ribellione che Orson Welles inserisce nel suo film, intenzionato a riscattare le vittime di ogni violenza, singola e collettiva. E' anche necessario per lui demitizzare la "necessità" della violenza e indurre una speranza che nel romanzo di Kafka è assente o non si palesa.

I genocidi che avevano seguito la morte di Kafka avevano insegnato molto sui meccanismi attraverso i quali si ottiene l'annichilimento della volontà delle vittime. Qualunque cosa lo scrittore avesse voluto significare col suo romanzo, era stringente la somiglianza con i meccanismi con i quali avevano agito i regimi totalitari: pertanto la colpevolizzazione della vittima e la sua mortificazione non erano più accettabili in quegli anni sessanta in cui fu girato il film.



"Se Kafka fosse vissuto dopo l'Olocausto, avrebbe modificato il finale", afferma Welles in varie occasioni. La sua intelligenza non riteneva accettabile che si potesse equivocare sulla colpevolezza della vittima e sulla necessità del male: sapeva che quasi cinquanta anni di storia avevano depositato sul *Processo* nuovi significati e nuove responsabilità il cui autore certo non avrebbe immaginato e che andavano al di là del suo stesso contenuto. Farne un film, in quegli anni '60, era per Welles una responsabilità morale.²²

*"Antony Perkins non ebbe il successo che meritava dalla sua fantastica interpretazione di Josef K., che nel corso del film sembra alternare ipo-arousal e iper-arousal, spaesamento e ipervigilanza, "ingessati", se così si può dire, dal tentativo di mantenere quell'intelletto che sereno ripartisce invocato da K. alla fine del romanzo, quando le guardie lo accompagnano alla cava abbandonata dove avrà luogo l'esecuzione."*²³ *La sua progressiva spersonalizzazione va di pari passo con un'assunzione di responsabilità, o meglio di corresponsabilità condivisa con la macchina stritolatrice che lo sta uccidendo, di cui in fondo anche lui, primo procuratore in carriera di una grande banca, era stato un ingranaggio inconsapevole. Ne prende le distanze, la condanna: "non sono tuo figlio" risponde severo al sacerdote che lo chiama: "figlio mio..."*

L'arresto di K. come trauma

Il mattino in cui apre gli occhi e viene "arrestato"²⁴, Josef K. ha "un risveglio forzato", non solo dal

sonno, ma dalla sua tranquilla vita precedente. Il mondo si sta trasformando in un incubo e le cose non saranno più le stesse. Un Tribunale che prima era ignoto, ma evidentemente già presente seppure nascosto, non visto, dormiente, invade pian piano ogni suo spazio vitale.

Chi vede in Josef K. solo un uomo afflitto da un delirio di persecuzione o da un tribunale interno o divino che lo condanna in base a motivazioni psicologiche o spirituali, è costretto dal film di Welles a rivedere i suoi orizzonti interpretativi e ad ammettere l'importanza di circostanze storiche o di eventi personali che da un momento all'altro possono trasformare l'individuo in una preda invischiata nella rete del predatore.



“Il tribunale è la bestia che fiuta la preda”, dice Calasso.²⁵

Viene data sempre più importanza, in psichiatria, alle condizioni complesse che fanno seguito ad eventi avversi ambientali ad alto impatto, in particolare quelli che si verificano nell'ambito del contesto interumano. Dal Disturbo da Stress Post Traumatico, al complex-PTSD²⁶ allo Sviluppo Traumatico²⁷, il fattore esogeno viene esaminato e ne viene studiato l'impatto sulla psiche, sul substrato organico cerebrale e corporeo, nonché sulle relazioni sociali. La psico-traumatologia non considera soltanto il trauma singolo personale, ma i traumi cumulativi e i traumi che colpiscono le popolazioni. I traumi collettivi e gli effetti della violenza di massa ricevono sempre più attenzione in un'ottica di *Global Mental Health* (vedi per esempio gli studi di R.F. Mollica²⁸). Non solo: da tempo ci si interroga sull'effetto trans-generazionale degli eventi traumatici. Le prime considerazioni, ad opera di psichiatri e psicoanalisti più o meno isolati (Janet, Myers, Abraham e Torok tra gli altri), sono state confermate dalle neuroscienze o sono sul punto di esserlo.

Può quindi essere importante considerare *Il Processo* (riferendosi sia al romanzo che al film) l'illustrazione di ciò che si verifica in un individuo posto di fronte ad un evento traumatico (considerando il trauma con gli effetti più gravi: quello “persona ad personam”).

Può inoltre essere interessante rivedere nella biografia dei due personaggi, Kafka e Welles, possibili elementi di uno sviluppo traumatico che verosimilmente ha avuto un'influenza non trascurabile sulla loro produzione artistica.²⁹ *Il Processo* potrebbe aver rappresentato per Kafka un tentativo di autoterapia, e reinterpretarlo in termini cinematografici potrebbe essere stato catartico per Welles. Non si tratta di trovare una nuova etichetta diagnostica per Kafka, che ne ha avute già fin troppe, quanto di raccogliere in un unico insieme coerente i numerosi disturbi e le difficoltà che lo affliggevano, da lui dettagliatamente descritti in lettere e diari. Né tantomeno si tratta di trovare una diagnosi psichiatrica anche a Orson Welles. Il fatto è che la loro vita e le loro opere sono illuminanti sul tema dello sviluppo traumatico nei suoi legami, possibili, con la creatività, secondo il concetto di *post-traumatic growth* di Tedeschi e Calhoun (2004).

“E’ il film più autobiografico che abbia prodotto, quello più vicino a me stesso”

Due anni prima del sogno narrato in apertura, un lutto inaspettato aveva colpito il piccolo Orson Welles, spezzandogli la vita: sua madre Beatrice, piacente, colta, amante di Shakespeare e della musica e politicamente impegnata, era morta dopo una breve malattia.

Ma ripercorriamo la sua infanzia, che anche prima di quel lutto non era stata facile.³⁰ Nacque il 6 maggio 1915 a Kenosha, una cittadina a un’ora e mezzo di treno da Chicago, da Richard Welles, un “inventore” benestante, divenuto ben presto dedito all’alcool, e da Beatrice Ives, una donna ambiziosa che acquisì una posizione di spicco nella vita culturale e politica di Kenosha oscurando il marito. Un primo figlio di dieci anni più grande, chiamato Richard come il padre, non venne mai amato dai genitori. Orson, invece, incontrò sin dalla nascita la loro approvazione: in lui videro il bambino prodigio. L’educazione impartitagli dalla madre fu severa e gli venne richiesto di rinunciare all’infanzia per comportarsi come un adulto. Orson dovette cedere alla tirannia materna apprendendo tutto ciò che gli veniva imposto: da precoci letture di Shakespeare a lezioni interminabili di musica. Per complicare le cose, quando aveva due anni una strana figura si introdusse nella famiglia: il dottor Maurice Bernstein, che divenne l’amante della madre dopo essersi innamorato di quel bambino straordinariamente precoce, e si impegnò, anche lui, a farne un genio. Nel 1918 l’intera famiglia (compreso Bernstein) si trasferì a Chicago, e l’anno successivo i genitori si separarono. Orson fu esposto precocemente all’intensa e ricca vita culturale della Chicago degli anni ’20. Poiché il fratello “inesistente” era stato esiliato da quella singolare famiglia, trascorse i primi anni della sua vita da solo in un mondo di adulti, teso a sfuggire l’infanzia per essere accettato da loro: “Per me l’infanzia era una prigionia, un handicap pestilenziale, di cui dovevo liberarmi al più presto”, disse in seguito. Finché fu in vita, la madre si occupò personalmente della sua istruzione, insegnandogli le cose che la appassionavano e trascurando del tutto scienze e matematica che infatti non imparò mai: “Ciò che lei voleva da lui, era un compagno, qualcuno con cui potesse parlare al suo stesso livello”.³¹ Non c’è da sorprendersi che Orson, che pure appariva un bambino paffuto e fisicamente forte, abbia iniziato ben presto ad essere tormentato da problemi respiratori (febbre da fieno e asma) che non lo abbandonarono mai.

Callow, riferendosi allo psicoanalista junghiano canadese Guy Corneau, definisce Orson Welles figlio di un padre assente e destinato ad appartenere al tipo dell’eroe: “le madri degli eroi non sono di solito tenere e accomodanti, bensì rigide e tutte d’un pezzo, così orgogliose dei loro figli da cercare di farne degli esseri divini. Il giovane eroe perciò si trova intrappolato fin nel più intimo dal desiderio di compiacere sua madre e di soddisfarne le ambizioni. Forzato dapprima a soddisfare le ambizioni materne, in seguito si sente costretto a soddisfare le più alte richieste del gruppo sociale a cui appartiene[...], vive per l’approvazione degli altri. Pur di essere amato e apprezzato da tutti, si sente in dovere di affrontare le prove più difficili.”³²

In effetti, alcune testimonianze descrivono Beatrice come una donna “fredda, auto-centrata, poco tollerante rispetto allo stato naturale dei bambini”.³³

Welles ricorda il periodo della sua vita passato con la madre come un idillio, che aveva raggiunto il massimo grado di pienezza poco prima della sua morte. E infatti, negli anni in cui i due Richard (padre e fratello) erano stati emarginati, egli aveva goduto della sua attenzione esclusiva. Si trattava però di un’attenzione patologicamente esigente, che gli richiedeva di essere intelligente, divertente e soprattutto adulto. E inoltre c’era il dottor Bernstein, un untuoso, equivoco e pesante padre putativo, arbitrariamente eletto come tale da Beatrice e imposto al piccolo Orson, che lo chiamava “Dadda”.³⁴

Insomma Orson dovette divenire ben presto un piccolo sapiente per il terrore di perdere l'affetto di questi adulti che lo circondavano in una costellazione familiare confusa, piena di inganni, nella quale chi non stava al passo veniva fatto fuori (come i due Richard). E parlando di "piccolo sapiente" non si può fare a meno di pensare al *wise baby* di Ferenczi,³⁵ di cui veramente Orson Welles appare un prototipo:

"A volte mi chiedevo se era davvero un bambino o un vecchio prematuro. Poi notai con quanta facilità i suoi sentimenti venivano urtati e quanto voleva piacere a tutti, e capivo che c'era un bambino dentro il vecchio gentiluomo che fingeva di essere."³⁶

Caratterizzato da uno sviluppo disarmonico di parti che restano infantili e di parti maturate troppo precocemente, il *wise baby* corrisponde alle descrizioni di Welles bambino ed anche al suo aspetto fisico da adulto: il piccolo naso e la bocca restarono infantili in una figura sempre più possente.

La morte della madre lo lasciò con due padri (Richard Welles e Maurice Bernstein) che facevano a gara per ottenere i favori del ragazzino: il primo alcolizzato, il secondo ambiguo e desideroso di farne il monumento vivente di Beatrice. Bernstein ebbe la meglio e divenne il suo tutore (*the guardian*). In varie interviste Welles rivela, ridendo e in maniera stranamente distaccata e superficiale, di essere stato spesso approcciato sessualmente da adulti, dai quali doveva rocambolescamente fuggire: secondo Callow, ciò rivela che era costantemente alla ricerca di un padre migliore di quelli che aveva, utilizzando una seduttività che veniva facilmente fraintesa.

Solo a undici anni venne mandato a scuola. Abituato a cercare l'approvazione degli adulti, le sue relazioni più strette non furono i compagni, ma Roger Hill (il direttore della Todd School for Boys) e sua moglie Hortence: dopo cena, con la costernazione dei loro figli, Orson si recava nella camera dove dormivano, si metteva comodo sul letto e continuava a parlare, prodigiosamente come un adulto, finché non lo buttavano fuori, anche alle due, tre di notte. Si aspettava di essere al centro dell'attenzione, e se veniva ignorato ne era ferito. Soffriva già allora di insonnia.³⁷ In Roger Hill, che rimase suo amico per tutta la vita e gli sopravvisse, trovò la figura paterna salda e autentica che aveva sempre cercato.

Quando suo padre morì alcolizzato Orson aveva quindici anni. Sollecitato dai Todd, per prudenza, a limitare i contatti con lui, respingeva le sue visite e il giorno della sua morte non lo vedeva da sei mesi. Si convinse che era colpa sua e per tutta la vita fu perseguitato dall'idea di esserne responsabile.

Welles riferì a Bogdanovich di avere sempre avuto sogni ricorrenti in cui si sentiva in colpa per aver ucciso qualcuno e di averne nascosto il cadavere sotto il pavimento.³⁸ Ma, come emerge dal sogno descritto all'inizio, i suoi sensi di colpa e la convinzione di "aver commesso il peccato imperdonabile" erano già presenti prima della morte del padre. Orson doveva essere stato lacerato dalla marginalizzazione del padre reale, e non è da escludere che si sentisse in colpa anche per aver oscurato, con la sua nascita, il fratello maggiore, già disprezzato dai genitori. Tra parentesi, pochi anni dopo la morte di Beatrice, per il suo stile di vita disordinato e ribelle il fratello Richard venne rinchiuso in una clinica psichiatrica, col comune accordo di Bernstein e di Richard padre, che era ancora in vita. In seguito, Welles non parlò mai di lui, e se ne hanno solo scarse e incerte notizie.

Orson era stato insomma il bambino prescelto in quella strana famiglia, e le aspettative su di lui erano state grandi e terribili.

Si sa che eventi di vita precoci e difficili gettano la loro ombra lunga sul futuro e contribuiscono alla

sua determinazione, come un destino a cui è arduo sfuggire. Esistere per Welles significava mantenere la fama del genio e perseguire le ambizioni artistiche e politiche della madre.³⁹ Significava anche essere vorace e smisurato nei suoi interessi e nelle sue imprese. Ma esistere significava anche espiare la colpa che sentiva verso suo padre e verso quel fratello che aveva destituito. Per questo le tendenze autodistruttive, perseguite tramite ostinazione, mancanza di prudenza e rifiuto di indulgere ai compromessi necessari per vivere a Hollywood. Voracità, smisuratezza e autodistruzione che minarono anche la sua salute: già durante la produzione di *The Trial* era sovrappeso, e la sua obesità divenne sempre più invalidante, al punto che negli ultimi anni doveva muoversi su una sedia a rotelle. La sua ingordigia era leggendaria, indulgeva anche negli alcolici e fumava, si dice, quindici sigari al giorno.

Uno studio recente del Karolinska Institute in Svezia mostra come coloro che hanno subito abusi infantili (fisici, sessuali, psicologici) hanno globalmente un rischio di obesità del 50% (del 36% se si tratta di abusi emotivi).⁴⁰

Da quanto si è esposto, sicuramente in Welles sono documentate esperienze di vita infantile che sfiorano l'abuso quando si pensa all'ostinazione da parte di madre e patrigno di farne un genio precoce. Welles trascorse infanzia e preadolescenza con due padri (quello vero e il patrigno), che divennero tre quando trovò Roger Hill: troppi padri e nessun padre.

Tornando al sogno del giovane Welles riferito dall'amico Guggenheim, Simon Callow intravede in esso un parricidio, rappresentato dall'adulto morto che fuma un sigaro spento: il padre di Welles era ancora vivo all'epoca, ma simbolicamente egli lo aveva già ucciso due volte, dapprima accettando (volente o nolente) l'amante della madre, e poi sostituendolo con Roger Hill.

Peraltro risulta che Welles abbia sempre avuto incertezze su chi fosse suo padre. Sul letto di morte la madre Beatrice, citando un verso del *Sogno di una notte di mezza estate*, si era rivolta a lui chiamandolo "changeling" (termine che indica un bambino sostituito in culla dalle fate o dalle streghe), e ciò gli aveva insinuato il dubbio di non essere figlio di Richard. In successive interviste nel corso della vita suggerì in un'occasione che suo padre fosse Bernstein, e in un'altra che si trattasse di un precedente amante di sua madre. "I am Jewish. Dr. Bernstein was probably my real father" disse a Bogdanovich⁴¹, mentre a Jaglom disse: "I've told you my doubts about my parentage, who my father really was. I really think it was Feodor Chaliapin, I really do." HJ: "You mean the Russian opera singer?" OW: "He had an affair with my mother, at just the right time".⁴²

Condensati nel *dead man* del sogno, questi padri, potenti nella colpa devastante che inducono in Welles, veri o presunti, subdoli e corrotti o fallaci, trovano espressione nell'avvocato che compare in *The Trial*, figura sostanzialmente wellesiana più che kafkiana (ne cambia anche il nome, che da Huld, che significa "grazia", diviene Hastler, che non significa niente, anche se ha una vaga assonanza con *hustler*, spacccone) che lo stesso Welles interpreta magistralmente.

"Nella scena dell'avvocato si direbbe che Welles rimandi al racconto di Kafka *La Condanna*: il padre vecchio e ammalato si alza di colpo in piedi sul letto, riacquista vigore e troneggia sul figlio mentre emette contro di lui un verdetto di morte. L'avvocato Hastler giace in un letto barocco, circondato da vapori infernali (provenienti dalle pezze calde che l'infermiera gli pone attorno alla testa), ma nel sentire il nome di Josef si alza e lo sovrasta, grande e potente. La scena dell'umiliazione del commerciante Bloch è diabolica, tesa a mostrare a K. cosa accade a chi rifiuta la sua protezione (ed anche a chi l'accetta: tutto il dialogo è un esempio di comunicazione paradossale). Nella stanza dell'avvocato, grande e oscura, Welles pone centinaia di candele che non riescono a rischiare. Il

giorno del suo nono compleanno la madre morente aveva allestito per lui un addio che non avrebbe mai scordato, teso a lasciargli un ricordo indelebile: la stanza completamente oscura, rischiarata solo dalle nove candeline sulla torta, la lettura del Sogno di una notte di mezza estate, e poi, dopo il soffio sulle candeline, il buio più totale e il silenzio. Welles non festeggiò mai più i compleanni. E Rosebud? Il senso della parola misteriosa pronunciata da Kane in punto di morte, all'apertura del film, viene svelata alla fine: tra gli oggetti posseduti dal magnate protagonista, c'è uno slittino su cui è scritto Rosebud. E' lo stesso con cui il protagonista giocava il giorno in cui la madre lo affidò ad un tutore, allontanandolo da se stessa e spezzando la sua fanciullezza. La morte di Beatrice cedette definitivamente Orson al subdolo Bernstein, che ne divenne il tutore. Fu la fine traumatica della sua infanzia (se mai ne ebbe una). Eppure, chissà perché, Welles si è sempre rifiutato di ritenere autobiografico questo passaggio."

E in seguito? Iniziò a quindici anni a calcare le scene del teatro, in Irlanda, dove si era forse recato per sottrarsi all'influenza del suo tutore. Al ritorno negli USA avviò una travolgente carriera teatrale, radiofonica e cinematografica, fino a produrre uno dei film più famosi e rivoluzionari della storia del cinema, *Citizen Kane*, quando aveva solo ventisei anni. Da quel momento in poi, iniziarono gli intoppi. Nel 1947, forse per sfuggire al maccartismo, lasciò l'America e visse in Europa per quasi venti anni: fu il cosiddetto "periodo nomade" della sua vita. I cinque anni italiani sono ben documentati da Alberto Anile.⁴³

Erudito, inquieto, errabondo, istrionico, prodigo, per tutta la vita dovette fare i conti col peso della sua genialità. Negli ultimi anni oltre all'obesità e all'artrite lo tormentavano anche momenti di depressione (che chiamava il suo *black dog*).

La sua vita sentimentale fu disordinata e intensa. Ebbe tre matrimoni di breve durata (anche se dalla terza moglie non divorziò mai) e tre figlie, l'ultima delle quali chiamata Beatrice come la madre. Proprio mentre produceva *The Trial* si innamorò di Oja Kodar, con la quale trascorse gli ultimi ventiquattro anni della sua vita: si direbbe che solo una donna indipendente e dalla spiccata personalità sia stata in grado di offrirgli stabilità sentimentale.

Quando il mondo non è più lo stesso: la crescita post-traumatica e la ricerca di nuovi significati

Il concetto di *post-traumatic growth*⁴⁴ si riferisce ai cambiamenti di tipo positivo che derivano dallo sforzo di superare circostanze di vita negative e traumatizzanti. Tali circostanze sfidano le capacità di adattamento dell'individuo e lo stimolano a comprendere una realtà diventata (o rivelatasi) complicata e inaccessibile, e a trovare strategie per convivere con una visione del mondo drammaticamente modificata dall'evento traumatico. Elementi di crescita post-traumatica possono coesistere con gli aspetti maladattivi e con gli effetti negativi del trauma. Pertanto la crescita post-traumatica non solo è qualcosa di radicalmente diverso dalla resilienza, ma addirittura potrebbe essere inversamente proporzionale ad essa. L'evento traumatico mette in discussione le credenze e le certezze sul mondo che fino a quel momento era ritenuto un luogo benevolente, prevedibile e controllabile; modifica il senso di valore personale, ad esempio la propria capacità di affrontare il mondo; modifica inoltre la percezione del ruolo degli altri e della fiducia che possiamo riporre in essi; induce infine uno sforzo per interrogarsi di nuovo sul mondo e sul ruolo proprio ed altrui. Tutto questo lo vediamo rappresentato nel *Processo*.

Traumi precoci, con perdita della *basal trust* e della *social trust*, possono indirizzare i bambini a una pressante ricerca di significati da attribuire ad un mondo che pare averli persi. Questo può spiegare la pulsione epistemofila senza ricorrere alle classiche interpretazioni freudiane (vedi *L'infanzia di Leonardo da Vinci*) o kleiniane (curiosità per il corpo materno).

Ebbene, sia Franz Kafka che Orson Welles erano, anche nell'ambito delle persone di genio, particolarmente e precocemente "eruditi", direi "insaziabili".

"Tu sei insaziabile" dice il guardiano all'uomo di campagna, quando questi, ormai vecchio e in punto di morte, gli pone la sua ultima domanda. E' insaziabile del suo voler conoscere la Legge. Cosa essa sia, non è dato di saperlo all'uomo di campagna, così come noi non sappiamo a cosa si riferisse Kafka, forse solo alla logica incomprensibile che sottende gli eventi del contesto umano. Per giungere sempre più vicino ad essa scavava dentro di sé con un coltello da macellaio (a Milena scrive: "Tu sei per me il coltello col quale scavo dentro me stesso") e teneva lontano il mondo, che poteva disturbarlo in questa sua ricerca ossessiva, sottraendosi alla sua presa grazie a una magrezza ascetica.

La sua insaziabilità portava Kafka a sacrificare la carne all'ossessione dello scrivere, per poter almeno rappresentare ciò che sapeva di non poter comprendere, *erklären, aufklären*. Anche Welles era insaziabile, ossessionato dal voler produrre i suoi film a modo suo senza lasciarsi condizionare dai botteghini, dal denaro o dai posteri; e l'insaziabilità che portava Kafka a sparire portava Welles a farsi sempre più smisurato: *"Even his body became legendary, out of control; whatever his soul consisted of protected from the world by wadding"*.⁴⁵

Il risultato di questa insaziabilità, che connota quindi il magrissimo Kafka e il corpulento Welles, è, per entrambi, una produzione sofferta e sconfinata, costituita per lo più da opere incompiute, preziosi frammenti postumi.⁴⁶

L'architettura del *Processo*: lo spazio dell'angoscia senza forma

"[...] proprio l'angoscia senza forma è il vero orrore di questa storia. Non può che proiettare un sentimento di angoscia informe, e l'angoscia è come un sogno che ti sveglia bagnato di sudore e di lacrime. Ecco che cos'è, e questo è tutto. Un'esperienza." (Orson Welles)⁴⁷

Nel romanzo *Josef K.* viene rappresentato in un perpetuo transitare tra ambienti chiusi, soffocanti, talora angusti (e ricordiamo che il termine *angoscia* deriva da *angustia*), talora troppo vasti, embricati tra loro in maniera incongrua.⁴⁸ L'impressione è che si trovi in una trappola nella quale solo in apparenza è libero di muoversi, poiché in realtà gli è preclusa la possibilità di uscire. In questo spazio soffoca, si sente mancare l'aria, ha malori. E' lo spazio del Tribunale, che si trova ovunque: nei solai, nello studio dell'avvocato e del pittore Titorelli, nello sgabuzzino dell'ufficio di K. e anche nel Duomo. Questo spazio è estensibile e coartabile, si allarga e si restringe come al ritmo del respiro di un organismo amebico. I suoi tentacoli si aprono e si chiudono. E' lo spazio chiuso e infinito del labirinto, paradossale come le prospettive di Escher.



Alla ricerca del tribunale per la prima convocazione:

“K. si mosse in direzione delle scale per raggiungere la sala delle udienze, ma poi si fermò di nuovo perché oltre a queste scale vide nel cortile tre ingressi ad altre tre scale diverse, e come se non bastasse un piccolo passaggio in fondo pareva portare ad un secondo cortile. [...] Alla fine le scale le salì e rimuginò il ricordo di quanto aveva dichiarato la guardia Willem, che il tribunale è attratto dalla colpa, dal che seguiva che la sala delle udienze doveva trovarsi in cima alle scale che K. aveva scelto per caso.”

Quando si reca con lo zio dall'avvocato, K. si sbalordisce di giungere nello stesso quartiere periferico dove si trova il Tribunale. Lo studio del pittore Titorelli è collocato *“in un sobborgo diametralmente opposto a quello in cui si trovavano le cancellerie del tribunale”*, eppure se ne esce da una porta che dà su altre cancellerie, identiche alle prime. Forse sono proprio le stesse? E per attraversare questa porta occorre salire sul letto del pittore.



Ci sono tante porte nel romanzo e ne vediamo un'infinità nel film: vere, animate, filtranti la luce che nascondono, porte gigantesche davanti alle quali Josef K. appare piccolo come un lillipuziano. Porte che talora toccano il soffitto, che incombe basso sul protagonista, gli schiaccia la testa. E, una volta aperte, queste porte rivelano luoghi, ambienti e persone improbabili: niente è al suo posto e niente ha le proporzioni che dovrebbe avere, e ciò crea un'estraneità inquietante. Nella scena iniziale in cui K. viene arrestato nella sua camera, lo spettatore assiste all'aprirsi e chiudersi in rapida successione di un numero eccessivo di porte, troppe per quella stanza, e sovradimensionate. Ancor più sovradimensionata è la porta che K. chiude dietro di sé quando esce, affannato e confuso, dalle cancellerie del tribunale.

Welles rispetta l'incongruità spaziale descritta da Kafka e ne amplifica l'effetto sfruttando le possibilità visive del cinema e il gioco delle riprese e delle inquadrature (*plongée, contre-plongée*), aggiungendo spazi smisurati che rende infiniti, aggiungendo agorafobia alla claustrofobia. Per rappresentare il luogo di lavoro di Josef K. creò un set in un'enorme sala di esposizione vicino a Zagabria, con ottocento

dattilografi che battevano a macchina su ottocento scrivanie. Il ticchettio assordante delle macchine da scrivere è efficace sottofondo a scene particolarmente efficaci, e contrasta con l'Adagio di Albinoni. Gli ambienti scelti da Welles hanno spesso dei rimandi, dei riferimenti, come la *Gare d'Orsay*: la vecchia stazione di Parigi, dall'architettura sontuosa e discussa, e ormai in disuso, aveva visto treni di prigionieri e deportati.⁴⁹ E' da mettere in evidenza la scena in cui utilizza il Palazzo di Giustizia di Roma, l'imponente e sovraccarico palazzo di stile umbertino che i romani chiamano icasticamente "er palazzaccio".



Ci sono scale che Josef percorre su e giù, ma non riusciamo a capire se il suo movimento si traduce in una salita o in una discesa (il riferimento a Escher è inevitabile). I cunicoli e gallerie che percorre sembrano condurre al punto di partenza. La realizzazione dello spazio di Kafka nel film di Welles è forse il principale omaggio che sia stato fatto allo scrittore del *Processo*, che non a caso viene ritenuto uno scrittore 'teatrale', ovvero particolarmente attento ed efficace nel creare veri e propri *set* per la propria letteratura.

Lo spazio di Kafka e di Welles viene definito onirico: in effetti è nei sogni che abbiamo quotidiana esperienza di questo particolare tipo di spazio incongruo. Potremmo precisare però che questo è in generale lo spazio dell'inconscio, ma poiché non vogliamo usare una parola un po' *vintage*, diciamo semplicemente che questo è uno "spazio interno", uno "spazio della mente".

In particolare questo è lo spazio mentale dove giocano (*to play*, come su un palcoscenico) le intense memorie traumatiche. Le memorie traumatiche non sono legate da una continuità logica e narrativa, bensì per contiguità e intensità. Come osserva Van Der Kolk (1994), normalmente le memorie vengono integrate in schemi mentali preesistenti, che le mettono in ordine e nello stesso tempo, in qualche modo, le distorcono, le falsificano per adattarle all'esperienza precedente. Le memorie di eventi che superano per impatto emotivo le normali capacità di integrazione dell'individuo non vengono organizzate in questo modo: seguono un ordine più antico, restano frammentate e indipendenti l'una dall'altra salvo evocarsi reciprocamente a seconda della forza emotiva e della carica traumatica che contengono. Già Janet aveva osservato che le memorie di particolari eventi legati ad emozioni intense vengono dissociate dalla coscienza e sfuggono alla sua funzione integratrice per essere immagazzinate come sensazioni viscerali (ansia e panico) o come immagini vive (incubi o *flashback*). Sono particelle incandescenti, danzanti. La narrazione che di esse si volesse fare non può passare attraverso una sistematizzazione lineare: inizio, svolgimento, fine. Occorre un altro tipo di narrazione, che è precisamente quella usata nel *Processo*. Ciò che viene chiamato assurdo è dunque soltanto un tentativo di imitare nel modo più realistico possibile ciò che avviene nella mente esposta ad un pericolo mortale.

Anche la struttura del romanzo è articolata secondo questa architettura labirintica ed escheriana, basata su una 'contiguità incongrua' dei fatti.

Sul piano strutturale il romanzo si svolge nel senso dell'incompiutezza. Quella di Kafka e Welles è l'estetica del discontinuo e del non concluso. Il romanzo, si sa, restò inconcluso (come anche gli altri due romanzi di Kafka: *Il castello* e *America*). E anche se Kafka ne finì il primo e l'ultimo capitolo, gli altri sono incompleti ed alcuni mancano del tutto. Eppure si direbbe che la sua incompletezza sia implicita nel senso del *Processo*, rendendolo prototipo del 'romanzo aperto' contemporaneo. La narrazione non si sviluppa secondo una catena logica e lineare di eventi: per citare Benjamin, non si "dispiega" come si dispiega un foglio di carta, ma come si dispiega il bocciolo del fiore. Il centro di questo dispiegarsi potrebbe essere costituito dalla parabola *Davanti alla Legge*; oppure, anziché di centro, potremmo parlare di un asse, rinvenibile nella linea frastagliata che è la *quest* di Josef K. alla ricerca affannata di difensori.

Il focus cambia di frequente e il lettore smarrito condivide lo smarrimento del personaggio. Implacabile invece è la logica della macchina giudiziaria, anche se nascosta e sconosciuta al lettore e al protagonista: questa procede, alle spalle di Josef K., dritta alla meta che è l'esecuzione. Alla logica del romanzo, quindi, che è aperta e inconclusa, si affianca la logica giudiziaria, lineare e inflessibile.⁵⁰

Welles ha afferrato esattamente il senso del romanzo (o il suo personale senso, la porta destinata soltanto a lui, davanti alla quale non ha esitato) e soprattutto la sua forma e la sua struttura spaziale. Probabilmente era semplice per un uomo di teatro, abituato fin dalla più tenera età al linguaggio della scena. Ma se andiamo a vedere, la rottura del classico modello narrativo è una caratteristica di Welles, che già la mise in atto in *Citizen Kane* rivoluzionando il cinema: anche in questo film c'è un *Rosebud* che si dispiega, proprio nel senso di Benjamin.

*“Il pittore Titorelli. Si direbbe che K., ormai divenuto “preda”, e in preda a un orrore arcaico, si rivolga all’arte come via di salvezza, in un tentativo di ele-
varsì che poi lo condurrà nel Duomo. Ma anche l’artista fa parte del tribunale. Lo studio del pittore è descritto nel romanzo come una gabbia da uccelli, il suo vestito a righe sembra quello di un carcerato. Anche l’artista, dunque, è prigioniero. Dipinge per diletto quadri sempre uguali di brughiere vuote, ma è essenzialmente il ritrattista dei giudici: questa è la sua attività principale, che lo con-
nota così come tutti i personaggi del Processo, osserva Anders, sono burattini connotati dalla loro professione, “ridotti” ad essa, come il bastonatore, che non si lascia scalfire da alcuna pietà né corrompere dal denaro che K. gli offre perché “ho l’incarico di bastonare, quindi bastono”. Titorelli non è che un uccello da richiamo, e il suo studio non può che condurre K. alle cancellerie del Tribunale, dalle quali egli, nel film di Welles, fugge come una volpe inseguita da una muta di cani: sono le ragazzine che circondavano fastidiose lo studio/gab-
bia di Titorelli. Hanno stanato la preda. Forse rappresentano la dea della Giustizia (che nel quadro mostrato a K. dal pittore rassomiglia stranamente a una dea della Vittoria e ancor più a una dea della Caccia ⁵¹), frammentata in piccole, molteplici, ingenue unità femminili urlanti che lo spingono, tra tunnel e cunicoli, nel Duomo, dove apprenderà la sentenza. Il terrore di Josef K./Anthony Perkins è quello di chi si aspetta di essere sbranato. Il quadro, che Kafka si limita a descrivere, si trasforma nel film di Welles in una caccia alla volpe, e lo spettatore prova il terrore della volpe.”*

Conclusione di una discesa elicoidale

Il fatto che persone diverse, in svariate circostanze di vita e/o storiche, continuino a riconoscere nel *Processo* un'esperienza estremamente familiare, model-
lo delle situazioni più disparate in cui si trovano immersi, indica che il romanzo e il film ad esso ispirato esprimono un vissuto tanto universale

quanto comune: esso ha a che fare con colpa, vergogna, terrore, disumanizzazione, ferita mortale, unite strettamente e confuse in una zona dell'anima nella quale si è dissolta la continuità: una faglia. Per inciso, il termine inglese *fault*, oltre ad indicare una faglia in senso geologico, indica anche, e contiene in sé, *guilt* (colpa), *shame* (vergogna), *mistake* (errore) ma anche *damage* (danno) e *defect* (difetto)⁵², e qui si incrocia con *wound* e *injury* (ferita). La discesa in una faglia traumatica è il tema del *Processo*. E' il luogo in cui si lacera o viene a mancare il legame del bambino con i suoi adulti significativi, il rapporto vitale del singolo con la società in cui vive, il nesso tra passato e futuro che di norma garantisce il fluire dell'esistenza. C'è un'impossibilità di simbolizzazione di questa zona che non ha le caratteristiche di una cicatrice, è "meno rigida di una cicatrice",⁵³ e si può solo tentare di "comprenderla a morte" o di rappresentarla in opere d'arte dall'apparenza assurda e irreali nelle quali il reale traumatico trapela, come accade nei sogni, tra immagini secondarie che non lo definiscono (non possono), ma ne incorniciano l'essenza sfuggitiva, situandosi tra veglia e incubo, tra verità e menzogna.

Come dice Allen Frances⁵⁴, il trauma ci accompagna fin dall'alba dell'umanità. Vivere è sempre stato pericoloso, e la brutalità dell'esistenza è un ricordo ben presente nel nostro DNA e nei substrati organici della nostra mente pronti a mettere in moto una cascata di meccanismi difensivi quando questa brutalità spesso inaspettata si ripresenta. "Il modo in cui l'uomo reagisce al trauma è estremamente omogeneo: a prescindere dalle differenze di personalità o di esperienza mostriamo tutti quanti la stessa serie di sintomi, uniformi e caratteristici, quando si tratta di rispondere a stress che minacciano la nostra esistenza".

*"Il Processo e The Trial parlano per tutti i traumi, compresi gli sviluppi traumatici individuali, i grandi traumi collettivi, le esperienze di lutto o di malattia. Ce lo dice la quantità di persone che da un secolo trovano nel Processo la puntigliosa descrizione della loro personale vicenda, del loro vissuto e di un destino incomprensibile che incombe su di loro come una macchina cieca e brutale. Psichiatri e medici possono fare la loro parte "comprendendo a morte" questo vissuto.*⁵⁵

Sia Kafka che Welles hanno potuto intraprendere questa discesa elicoidale proteggendosi l'uno con l'estetica della parola, l'altro con la magia del cinema, ed entrambi grazie a quel sottile umorismo che pervade le situazioni più drammatiche e stranianti e che li faceva ridere mentre rispettivamente leggevano o giravano le scene: quel witz che appresero dal teatro yiddish⁵⁶, necessario per esplorare ed esprimere l'indicibile. Per aggirare in qualche modo il cartello "NO TRESPASSING" che apre e chiude Citizen Kane, l'eterno guardiano che si pone di ostacolo alla conoscenza vera di ogni esperienza umana.

Note

1. “In his first year of high school, Welles related a dream to Guggenheim: he approached a castle in the shape of the Tower of Babel, with a winding spiral staircase which he ascended. On every floor, in every single room, he was greeted with the same sight – a dead man with arms folded across his chest, covered in newspaper, with an unlit cigar in his mouth. Going up to another floor, he would find the identical scene, all the way to the top. After this dream Welles became depressed, stopped talking to anybody; his only contact with the school was Paul [...]. ‘He told me that this dream made it very clear to him that he had committed *the unpardonable sin*. What, he never said’.” (Simon Callow, *Orson Welles, Vol. 1: The Road for Xanadu*, Random House Books, 1996). Nella stessa intervista l'ex compagno di scuola confessa di avere avuto l'impressione che quel sogno avesse a che fare con tendenze o peccati omosessuali del giovane Welles: era forse la prospettiva di un ragazzo intimorito e spaventato da questo compagno così diverso dagli altri, giunto in quella scuola con la fama di “genio precoce”, ossessionato dal teatro e dalla letteratura, restio a praticare sport e a giocare con gli altri.
2. Orson Welles era poliedrico, e fu anche sceneggiatore, regista, attore, interprete shakespeariano, voce radiofonica e così via.
3. “Still, much as he might have wanted to, Welles couldn't or wouldn't give up.” (Peter Biskind, *My lunches with Orson: conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*, McMillan, 2013).
4. Nelle conversazioni/registrazioni di Henry Jaglom (che riguardano gli ultimi tre anni di vita di Orson Welles) sono documentati gli ultimi tentativi di Welles di produrre alcuni film, quali *The dreamers*, adattamento di un racconto di Karen Blixen, *Re Liar* e *The Big Brass Ring*. Nel 1984 stava per produrre la versione cinematografica di *The cradle will rock*, quando il finanziatore si ritirò. (Peter Biskind, *opera citata*).
5. Dallo script di Orson Welles. La traduzione italiana del testo di Kafka recita: “Prova pure ad entrare malgrado il mio divieto. Ma bada: io sono potente. E sono solo l'ultimo dei guardiani: di sala in sala c'è sempre un guardiano più potente dell'altro”. Si nota che Welles aggiunge “door after door”, forse in riferimento al numero incredibile di porte che compaiono nel *Processo* di Kafka, particolare che ripete nel suo film. Welles utilizza inoltre il termine “*the guard*” anziché “*the guardian*” o “*the doorkeeper*” che compaiono nelle traduzioni inglesi convenzionali.
6. E' la parafrasi di una frase di Tatossian: “Kafka scriveva come Freud ha sognato? Oppure Freud e gli altri uomini sognano come Kafka scriveva?”, si chiede Tatossian a conclusione di una originale comparazione del racconto La Condanna di Kafka col sogno del conte Khun di Freud. (Arthur Tatossian, *Edipo in Kakania*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988).
7. Non possiamo avere certezze sulla buona memoria del compagno di scuola a cui Welles confidò questo sogno, ma ci pare attendibile chi ha raccolto questa testimonianza: Simon Callow da anni sta lavorando ad un'attenta e dettagliata biografia di Orson Welles, della quale sinora sono usciti i primi due volumi, il primo nel 1996 e il secondo nel 2006; il terzo è atteso nel 2015, in occasione del centenario della nascita del regista.
8. *F for fake* è un film/saggio diretto e interpretato da Orson Welles nel 1973.
9. *Zu Tode Verstehen*: comprendere a morte. Dal saggio di Günther Anders del 1951. (Günther Anders, *Kafka, Pro e Contro. I documenti del Processo*. Quodlibet ed, Macerata, 2006).
10. “They not only didn't have the money for the film, they didn't have the money to come talk to me about the picture. But that's what makes those kind of people great, and you have to love them, because they've made hundreds of pictures without any money. And there they were, willing to go ahead with me when nobody else was, and I was most grateful to them for that. And they went ahead and got the money together from various sources, some mysterious, and give me absolute freedom from the beginning of the picture to final cut.” (Orson Welles and Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Da Capo Press ed., 1988).
11. La storia de *Il Processo* è avvincente quanto il suo contenuto. Questo romanzo incompleto, su cui Kafka aveva lavorato a partire dal 1914, secondo le volontà dell'autore doveva essere dato alle fiamme alla sua morte insieme alla maggior parte dei suoi scritti; questo compito era stato affidato a Max Brod, suo amico e fervente sionista, che scelse invece di salvare tutta l'opera kafkiana e si affrettò a dare alle stampe *Il Processo* nel 1925, solo un anno dopo la morte di Kafka. Brod sollecitò una lettura in chiave psicologica personale dell'autore e in chiave metafisica/mistica. Durante la seconda

guerra mondiale l'opera di Kafka, ovviamente proibita nella Germania nazista, trovò grande diffusione negli USA quale espressione della lotta contro il nazi-fascismo. Continuò a lungo ad essere proibita in URSS e nei paesi sotto l'orbita sovietica, dove Kafka era ritenuto scrittore decadente e borghese. Ne circolavano però alcune copie anonime, e chi le leggeva era convinto che fosse stato scritto da un sovietico, visto che pareva contenere dettagli che potevano essere noti solo a chi aveva conosciuto di persona l'orrore staliniano. Nel 1963 un gruppo di germanisti dell'Università di Praga, tutti di provata (o ostentata) fede marxista e intenzionati a far revocare la censura che gravava sull'autore praghese, organizzarono una Conferenza a Liblice, nella quale si sforzarono di riabilitare Kafka interpretandone l'opera dal punto di vista marxista-leninista: il romanzo, che sino ad allora aveva rappresentato la puntuale descrizione dell'uomo perseguitato da un regime totalitario, divenne espressione dell'alienazione dell'uomo nella società occidentale. Di fatto solo dopo molti anni il libro fu liberamente stampato nei paesi dell'est.

12. « Il existe de forts points communs entre Welles et Kafka. Leurs sensibilités sont proches. Ils ont la même tendance à ne pas achever leurs œuvres [...]. Ils sont tous deux intrigués, attirés, par le désordre et la confusion, e cela ce reflète dans l'esthétique de leurs œuvres. » (Fanny Deschamps e Gerard Milne Poutignon: *Le Procès. Franz Kafka e Orson Welles*, Hatier ed, Paris, 2004).

134 135

13. Gore Vidal, che pranzava spesso con Orson Welles a "La maison", il suo ristorante preferito a Hollywood, afferma che "la sua conversazione era spesso surreale e criptica. O la prendevi al volo o restavi fuori". (Peter Biskind, *opera citata*).

14. "They'll write all kinds of things about me. They'll just pick my bones dry. You wan't recognize me and if I came back to life and read them, I wouldn't recognize me myself. I've told so many stories, you know, just to get out of situations, or out of boredom or just to entertain! Who can remember them all, but I'm sure they'll come back to haunt me. Or rather, my ghost. Let them have their fantasies about me. (Peter Biskind, *opera citata*).

15. Orson Welles affermò: "[...] it's the very formlessness that is the horror of that story. It is supposed to project a feeling of formless anguish, and anguish is a kind of dream which make you wake up seething and whining. That's what that's supposed to do, and that's all. It's an experience." (Orson Welles and Peter Bogdanovich, *opera citata*).

16. Fanny Deschamps, Gerard Milne Poutignon, *opera citata*. 17. Ricordiamo solo Anthony Perkins, reduce dal successo di *Psycho* (1960), che interpreta il protagonista.

18. La citazione è tratta e tradotta da: Anzieu osserva che vi sono due tipi di resistenze da superare per comporre un'opera innovatrice. La prima è una resistenza *epistemologica*: "Ciò che uno già sa costituisce una forza di inerzia che paralizza e impedisce di afferrare ciò che si potrebbe trovare di nuovo. Inventare è contraddire, dimenticare le vecchie acquisizioni, troppo condivise, per immergersi da solo in qualche strato molto antico di se stesso; è riportare alla memoria un'immagine personale che si trova depositata, e far germinare da essa la scoperta, l'opera". La seconda resistenza "consiste in un dubbio corrosivo, demoralizzante, sul valore di ciò che si sta per trovare e sulla *propria* capacità di portare a termine la dimostrazione, la redazione, la composizione. Negazione dell'opera che siamo sul punto di generare, di portare fuori da noi stessi, negazione di sé come padre-madre possibili di quest'opera che rechiamo in grembo. [...] è evidente che qui, ad operare, è la pulsione di morte, pronta a portarsi in ogni luogo di creatività nascente per distruggerla in embrione [...]". Mentre la prima resistenza "trova soluzione nella solitudine, in un ripiego su se stessi nel quale è facile distaccarsi dal pensiero comune", per quanto riguarda la seconda "qui l'aiuto non può venire che da un altro". Non vi è dubbio alcuno sull'esistenza di guardiani esterni che impacciavano la produzione di Welles. Ma non si può escludere che, come ogni innovatore, ne avesse anche di interni, corrispondenti a questi due tipi di resistenze descritte da Anzieu; in particolare la seconda per Welles doveva essere un guardiano potente, che traeva sempre più forza dalle costanti delusioni che aveva collezionato. (Didier Anzieu, *L'auto-analyse de Freud*, Presses Universitaire de France, 1975)

19. *Orson Welles on The Trial*, Interviewed on the BBC, in 1962, by Huw Wheldon. www.wellesnet.com 20. Hannah Arendt, *Il futuro alle spalle*, Il Mulino 1995. Contiene i saggi: *Franz Kafka: The man of goodwill* e *Franz Kafka: a revaluation*, entrambi pubblicati per la prima volta nel 1944.

21. Günther Anders, *opera citata*. 22 "It's a murder, but so's an execution, and it has the quality of both – of an assassination and of an execution – as indeed it does in Kafka; that's very true to the book. But not his defiance at the end. That's mine. In the end of the book he lies down there and they kill him. I don't think Kafka could have stood for that after the deaths of the six million Jew. That terrible fact occurred *after* the writing of *The Trial* and I think made Kafka's ending

impossible. [...] It just made it morally impossible for me to see a man who might even possibly be taking for a Jew lying down and allowing himself to be killed that way.” (Orson Welles and Peter Bogdanovich, *opera citata*).

23. La citazione precisa tratta dal *Processo* di Kafka è la seguente: “L’unica cosa che adesso posso fare, si disse, e l’uniformità tra i suoi passi e i passi dei due con- fermò i suoi pensieri, l’unica cosa che adesso posso fare è conservare fino alla fine l’intelletto che sereno ripartisce”.

24. Nonostante Kafka parli di “arresto”, in realtà il protagonista resta in grado di svolgere il suo lavoro e la sua vita, anche se sotto il controllo costante e capriccioso del tribunale.

25. Roberto Calasso, K., Adelphi, 2002. 26. Hermann J.L. , *Complex PTSD: a syndrome in survivors of prolonged and repeated trauma*. In Journal of Traumatic Stress, 5, 3. pp 377-391, 1992.

27. Van der Kolk, B.A. e coll., *Disorder of extreme stress: the empirical foundation of a complex adaptation to trauma*. In Journal of Trauma and Stress, 18, pp 389-399, 2005.

28. Richard F. Mollica, *Le ferite invisibili*, Il Saggiatore, Milano 2013.

29. Più oltre verrà riassunta brevemente la vita di Orson Welles, con particolare riguardo all’infanzia e alla preadolescenza, quale esempio di un possibile sviluppo traumatico. Riguardo a Franz Kafka, ci limitiamo a ricordare i rapporti difficili col padre Hermann, descritto come figura soverchiante, grossolana e autoritaria, e con la madre Julie, vissuta come complice del padre. Franz venne probabilmente trascurato durante l’infanzia in quanto i genitori lavoravano alacremente nel negozio di famiglia. Vide morire due fratellini maschi, più piccoli di lui. Su Franz gravava la primogenitura e, essendo l’unico maschio rimasto vivo, il compito di portare avanti il nome del padre e le attività di famiglia, compito che non fu in grado di assolvere. Il fidanzamento con Felice e l’impossibilità del matrimonio fu la spinta a *scrivere Il Processo*, nel corso di una rottura di tale fidanzamento (nel 1914) dovuta a un suo breve coinvolgimento sentimentale con un’amica di Felice, Grete Block. In tale occasione Kafka subì quello che definisce come una sorta di processo: si riferisce ad esso come al “tribunale in un hotel” (l’Askanischer Hof di Berlino).

30. Le informazioni sull’infanzia di Welles sono tratte da Simon Callow , 1996, *opera citata*.

31. Simon Callow, 1996, *opera citata*. 32. Guy Corneau, *Père manquant, fils manqué*, 1989, Éditions de l’homme, Québec, 1989.

33. “Ada, who had been a close friend of Beatrice Ives Welles, described her to me as a cool, self centered Woman who had little tolerance for children in their natural state.” (Chris Welles Feder, *In my father shadow*. Algonquin books of Chapell Hill, 2009).

34. “My own impression of Doctor, whom I meet as a child, was that of an oily, silver-tongued phony”. “Maurice Bernstein took over the role of Orson’s father, to the point that the boy started to call him Dadda.” (Chris Welles Feder, *opera citata*).

35. Con riferimento all’articolo di Ferenczi *Il sogno del poppante saggio*, del 1923, poi ripreso nell’articolo del 1931 *Le analisi infantili sugli adulti* (in *Sándor Ferenczi, Opere, Volume Terzo, 1919-1926, e Volume Quarto, 1927-1933*. Raffaello Cortina editore, Milano, 1992).

36. Questa testimonianza è stata resa da Roger Hill alla figlia di Welles. (Chris Welles Feder, *opera citata*).

37. Chris Welles Feder, *opera citata*.

38. Ne parla proprio a proposito di *The Trial*: “What made it possible for me to make the picture is that I’ve had recurring nightmares of guilt all my life: I’m in prison and I don’t know why – going to be tried and I don’t know why. It’s very personal for me. A very personal expression, and it’s not at all true that I’m off in some foreign world that has no application to myself; it’s the most autobiographical movie that I’ve ever made, the only one that’s really close to me.” E ancora: “I’ve had that recurring dream since I was about twelve – that I murdered somebody and buried him under the floorboard. I wake up and say, “Where did I do it?” (Orson Welles and Peter Bogdanovich, *opera citata*).

39. La politica fu importante nella vita di Welles e vi partecipò attivamente durante il New Deal di Roosevelt. Fu profondamente deluso quando dovette abbandonarla all'epoca Truman.

40. Hemmingsson, E., Johansson K., Reynisdottir, S., *A new model of the role of psychological and emotional distress in provoking obesity: conceptual review with implications for treatment and prevention*. *Obesity Review*, 2014; 15 (9).

41. Orson Welles and Peter Bogdanovich, *opera citata*. 42. Peter Biskind, *opera citata*. 43. Alberto Anile, *Orson Welles in Italia*, Il castoro ed, Milano, 2006.

44. Tedeschi R.G. e Calhoun L.G., *Post-traumatic Growth: Conceptual Foundation and Empirical Evidence*. Philadelphia, PA: Lawrence Erlbaum Associated, 2004.

45. Simon Callow, 1996, *opera citata*.

46. Secondo l'interessante concetto di Kierkegaard, per il suggerimento del quale si ringrazia la filosofa Angela Palermo: "Riconosciamo come caratteristica propria di ogni ricerca umana nella sua verità il fatto di essere frammentaria e che è proprio in ciò che essa si distingue dalla coesione infinita della natura, che la ricchezza dell'individualità consiste precisamente nell'essere capace di una prodigalità frammentaria, [...]. Denominiamo dunque la nostra predisposizione come esperimento di ricerca frammentaria o dell'arte di scrivere opere postume." (Søren Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, Il melan- golo, Genova, 2012).

47. Orson Welles e Peter Bogdanovich, *opera citata*.

48. Questa descrizione dello spazio del Processo attinge al capitolo *Un espace étrange*, (in: Fanny Deschamps e Gerard Milne Poutignon, *opera citata*). 49. La Gare d'Orsay era, all'epoca, abbandonata, e solo negli anni '80 diventò il Musée d'Orsay.

50. Fanny Deschamps e Gerard Milne Poutignon, *opera citata*.

51. "Su questa luminosità la figura pareva acquistare un rilievo particolare, ricordava ormai poco la dea della Giustizia, e altrettanto poco quella della Vittoria, adesso sembrava tale e quale la dea della Caccia". (Il processo, Kafka). Welles cita nel film la descrizione di questo quadro di Titorelli, ma la scena delle ragazzine urlanti che seguono Josef è inventata da Welles, e accenna a un possibile significato che in Kafka non è così evidente.

52. Non a caso il concetto di Balint di "basic fault" (1968) è tradotto in italiano come "difetto fondamentale" o "difetto di base".

53. In una lettera a Freud del 21 settembre 1930, Ferenczi respinge l'espressione "formazione cicatriziale" utilizzata da Freud, osservando che la reazione psicopatologica al trauma è "meno rigida di una cicatrice". Questa semplice osservazione aprì la strada a quella che più tardi sarebbe diventata la nozione di "basic fault" di Balint. Dall'*Introduzione* di Judith Dupont a: *The correspondence of Sigmund Freud and Sandor Ferenczi, 1920-1930*, Harvard University Press, 2000.

54. Allen Frances, *Primo, non curare chi è normale*. Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

55. L'accostamento tra *Il Processo* e la descrizione del procedimento di indagine diagnostica nei pazienti oncologici, la loro sensazione di trovarsi, una volta guariti, in una situazione di "apparent acquittal" o "deferment" (come spiega a K. Titorelli, che lo informa che le assoluzioni complete appartengono solo alla leggenda) sono ben descritti in alcuni articoli reperibili in rete: *The Kafkaesque Processo of Cancer Diagnosi* di P. M. Putora e J. Oldenburg, e *Deferment in Kafka and oncological ward* di M. Kimberlin. Come affermano P.M. Putora e J. Oldenburg, "Avoiding Kafkaesque communication (possibly familiarizing one- self with it after reading *The Trial*), might potentially comfort desperate patients and enrich the work of emotionally distant oncologists, thereby reducing distress among patients and burnout among oncologists". Si può osservare che anche la diagnosi di una patologia psichiatrica cronica può recare simili sensazioni nel paziente e nei suoi familiari, e richiede una comunicazione e una comprensione da parte dello psichiatra che può essere arricchita dalla lettura del *Processo* o dalla visione del film di Welles.

56. E' noto che Kafka si appassionò al teatro *yiddish* e divenne amico dell'attore Isak Löwy in anni decisivi per la sua

formazione di scrittore. Meno noto è che anche Orson Welles amava la cultura *yiddish* di cui si riteneva un esperto: “I would love to do Yiddish material [...], That’s my dream – to play a great Yiddish part. [...] The plays were all riotous – I used to go to them night after night. God, I’m a great expert on the Yiddish theater.” (Orson Welles e Peter Bogdanovich, *opera citata*).

Bibliografia

Günther Anders, *Kafka: Pro e Contro. I documenti del Processo*. Quodlibet ed, Macerata, 2006.

Alberto Anile, *Orson Welles in Italia*, Il castoro ed, Milano, 2006. Didier Anzieu, *L’auto-analyse de Freud*, Presses Universitaire de France, 1975.

Hannah Arendt, *Il futuro alle spalle*, Il Mulino 1995. Contiene i saggi: *Franz Kafka: The man of goodwill* e *Franz Kafka: a revaluation*, entrambi pubblicati per la prima volta nel 1944.

Peter Biskind, *My lunches with Orson Welles: Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*. McMillan, 2013.

Roberto Calasso, *K.*, Adelphi, 2002. Simon Callow: *Orson Welles, Vol. I: The Road to Xanadu*. Random House

Books, 1996. Simon Callow: *Orson Welles, Vol. II: Hello Americans*. Random House Books,

2006. Fanny Deschamps e Gerard Milne Poutignon: *Le Procès. Franz Kafka e Orson*

Welles, Hatier ed, Paris, 2004. Allen Frances, *Primo, non curare chi è normale*. Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

Chris Welles Feder: *In my father shadow: A daughter remembers Orson Welles*. Algonquin books of Chapell Hill, 2009.

Hermann J.L. *Complex PTSD: a syndrome in survivors of prolonged and repeated trauma*. In Journal of Traumatic Stress, 5, 3. Pp 377-391, 1992.

Van der Kolk, B.A. e coll., *Disorder of extreme stress: the empirical foundation of a complex adaptation to trauma*. In Journal of Trauma and Stress, 18, pp 389-399, 2005.

Richard F. Mollica, *Le ferite invisibili*, Il Saggiatore, Milano 2013 Arthur Tatossian, *Edipo in Kakanìa*, Bollati Boringhieri, torino, 1988.

Tedeschi R.G. e Calhoun L.G., *Posttraumatic Growth: Conceptual Foundation and Empirical Evidence*. Philadelphia, PA: Lawrence Erlbaum Associated.

Orson Welles on The Trial, Interviewed on the BBC, in 1962, By Huw Wheldon. www.wellesnet.com

Orson Welles and Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Da Capo Press ed., 1988.