



Citation: S. Burgio (2025) “Ich bin kein Karl Rossmann”: Klassenverhältnisse e il cinema di resistenza di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Serie speciale “Quaderni di *Lea* – Scrittori e scritture d'Oriente e d'Occidente” 8: pp. 65-75. doi: <https://doi.org/10.36253/LEA-1824-484x-16887>.

Copyright: © 2025 S. Burgio. 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.

“Ich bin kein Karl Rossmann”: *Klassenverhältnisse* e il cinema di resistenza di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Silvia Burgio

Università degli Studi di Firenze (<silvia.burgio@unifi.it>)

Abstract

This essay analyzes *Klassenverhältnisse*, the film adaptation of Kafka's *Der Verschollene* by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. It focuses on the adaptation's political stance and the filmmakers' Brechtian approach to cinema. The work explores how distancing techniques are employed through the actors' delivery and linguistic choices, challenging conventional narrative immersion. Central to the analysis is the role of the camera as a strategic, anti-subjective point of view that resists identification and aligns with the film's critique of class structures. The essay highlights how *Klassenverhältnisse* transforms Kafka's novel into a cinematic space of political reflection and formal experimentation.

Keywords: Adaptation, Anti-Subjectivity, Brechtian Techniques, Camera Perspective, Political Cinema

Introduzione

Klassenverhältnisse, l'adattamento cinematografico di *Amerika/Der Verschollene* di Franz Kafka (1927) a opera dei registi Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, viene descritto come segue nella raccolta *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* a cura di Helmut Schanze e Bernhard Zimmermann:

Selbst die Romane Franz Kafkas wurden – ungeachtet ihres enigmatischen Charakters – mehrmals schon filmisch adaptiert. Dabei meldeten sowohl der Kreis der Kafka-Kenner als auch die Filmkritik erheblich Zweifel an, ob Kafkas Erzählvorlagen überhaupt verfilmbar seien. [...] Jeglicher Versuch, für die wohl rätselhaftesten Prosatexte der ersten Jahrhunderthälfte filmische Bilder zu suchen, sei zum Scheitern verurteilt. Lange Zeit schien dieses skeptische Verdikt seine Gültigkeit zu behalten. [...] Es blieb Jean-Marie Straub und Danièle Huillet vorbehalten, 1984 die – wie die Kritik rühmte – “erste ernst zu nehmende Kafka-Verfilmung” vorzustellen: eine Adaptation von Kafkas Romanfragmenten “Amerika“ bzw. “Der Verschollene” (1927).

Vor allem in dem dezidiert antinaturalistischen Inszenierungsstil und einer gestischen Sprechweise der Darsteller haben Straub und Huillet stilistische Mittel gefunden, der Diktion von Kafkas Sprache nahezukommen. (Schanze e Zimmermann 1994, 63)

Presentato il 21 febbraio 1984 al Festival Internazionale del cinema di Berlino, il film riceve la menzione d'onore, un importante riconoscimento del lavoro prezioso e costante dei due registi (cfr. la dichiarazione dalla giuria internazionale riportata in Tornabuoni 29.02.1984). "Perhaps the best film to date by two of Europe's most revered avant-garde film makers", commenta Walworth nel report del Festival (Walworth 1984-85, 169). Pochi mesi dopo, la pellicola giunge in Italia: presentata al Salso Film & TV Festival, *Klassenverhältnisse* (tradotto *Rapporti di classe*) si porta a casa il premio della categoria "videoletture", dedicato a opere dal taglio maggiormente artistico e sperimentale (cfr. Reggiani 17.04.1984). L'adattamento, una produzione francese e tedesco-occidentale, sviluppa in 126 minuti la storia del giovane Karl Rossmann raccontata da Franz Kafka, collocandosi nella lunga serie di *Verfilmungen* prodotte dai testi dell'autore praghese.¹ Di fronte alle decine di adattamenti precedenti a *Klassenverhältnisse*, di cui un cospicuo numero proviene dalla Germania, è opportuno domandarsi cosa abbia spinto la critica dell'epoca a considerare il film la prima trasposizione germanofona "da prendere sul serio". Come si vedrà, le risposte sono diverse e riconducibili a differenti aspetti dell'opera. Seguendo la seconda parte della citazione di Schanze e Zimmermann, oggetto di indagine del presente lavoro saranno i mezzi stilistici scelti dai registi, lo stile di messa in scena antinaturalistico e la recitazione degli attori, nonché il ruolo della macchina da presa, il *modus operandi* di Straub/Huillet e altre componenti che rendono la pellicola a tutti gli effetti in grado di comunicare con il linguaggio kafkiano.

1. Per un anti-cinema materialista

Alberto Moravia commentava il 31 marzo 1985 ne *L'Espresso*:

Adesso Jean-Marie Straub e Danièle Huillet ci propongono un film ricavato da *America* con il significativo titolo di *Klassenverhältnisse* che vuol dire 'Rapporti di classe' ma che, forse, sarebbe più esatto tradurre con 'Lotta di classe', indicando in questo modo che i due autori hanno portato a termine una lettura critica in senso marxista del testo kafkiano. (Moravia 1985)

L'affermazione di Moravia è di complessa interpretazione: *Klassenverhältnisse* è sicuramente un film con una forte valenza politica; tuttavia, anche la definizione di cinema impegnato non è univoca e può nascondere molteplici sfumature diverse. In un'intervista per *Filmcritica* Straub, ad esempio, a cui viene domandata una traduzione italiana del titolo della pellicola, afferma: "È al plurale, 'Rapporti di classi' però si dice 'Rapporti di classe'. Non bisogna esagerare come i *Cahiers* che hanno scritto 'Lotta di classe'" (Straub in Bruno e Rosetti 1984, 347). Tale contrapposizione mette in luce la necessità di indagare a fondo la componente politica della pellicola, in relazione sia alla più generale concezione del cinema "di resistenza" di Straub/Huillet, sia all'elemento dell'ingiustizia sociale presente nel testo di Kafka.

Franz Kafka si misura nel romanzo *Der Verschollene* con alcuni temi ricorrenti della sua opera, quali la perdita dell'individualità all'interno del sistema, l'impossibilità di accedere alla giustizia, l'insormontabilità delle gerarchie sociali. Certamente Kafka non era estraneo alle problematiche del sistema capitalistico: in primo luogo, poté provare su se stesso l'effetto

¹ Il lunghissimo elenco è reperibile nei cataloghi dell'International Movie Database, il più completo esistente.

alienante della vita lavorativa, che nei mesi di servizio alle Assicurazioni Generali lo costrinse a sospendere la scrittura (cfr. Wagenbach 2023, 91-110); in aggiunta, il passaggio all'Istituto di assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro del regno di Boemia e i diversi viaggi di lavoro nell'area industriale attorno a Liberec gli fecero acquisire una consapevolezza lucida e critica nei confronti dei meccanismi produttivi e della loro disumanità (cfr. Wagenbach 2023, 108). L'interesse di quegli anni per alcuni aspetti dell'associazionismo a sostegno dei lavoratori e la presenza di un contesto preciso, ossia gli Stati Uniti in quanto culla della democrazia e del capitalismo, hanno portato alcuni studiosi a leggere il romanzo in ottica marxista (cfr. Nicolai 1981, 8-9; Schmitz-Emans 2011, 88-89). Sebbene *Der Verschollene* presenti diversi esempi di ingiustizia sociale, alcuni dei quali facilmente riconducibili a concetti come *Entfremdung* o *Entmenschlichung* (Burwell 1979, 198), mancano alcuni presupposti fondamentali per considerare il testo di stampo marxista, tra cui l'assenza di una proposta di miglioramento delle condizioni sociali, la rappresentazione critica e corrotta anche delle classi più basse (si pensi ai personaggi di Robinson e Delamarche), l'impensabile interpretazione di Karl come protagonista attivo e intraprendente (cfr. Burwell 1979, 204-07). In realtà, in Kafka la questione sociale si intreccia sempre con tematiche quali l'abuso di potere, la sottomissione gerarchica, l'annullamento del singolo nell'incontro con il sistema. Come spiega Nicolai: “Kafka [wendet] das Wort ‘Kapitalismus’ nicht auf eine bestimmte und geographisch beschränkte Gesellschaftsordnung [an] [...], sondern auf den Menschen schlechthin” (Nicolai 1981, 9). Questi motivi si declinano nel contesto del romanzo e negli Stati Uniti che Kafka non aveva mai visto, ma di cui molto aveva letto e scoperto attraverso fotografie e resoconti (cfr. Plachta 2008, 445-47; Engel 2010, 177-78), e che accolgono Karl con una Statua della Libertà che ha in mano, al posto della fiaccola, una spada, simbolo della ricerca inesauribile e insoddisfacente della giustizia ed espressione chiara del suo significato punitivo, castrante (cfr. Duttlinger 2006, 426). Nervi commenta che

Karl Rossmann è certamente il personaggio che nel romanzo persegue con la massima coerenza, e anche con ingenuità, questo desiderio di giustizia assoluta. [...] L'errore di Karl, come del resto di quasi tutti i protagonisti kafkiani, consiste nel credere che il potere abbia un *sensu*. (Nervi 2023, 7-9)

Potere e subordinazione si intrecciano con le dinamiche di un sistema di produttività esasperata, all'interno del quale non è concesso dormire (cfr. Nervi 2023, 16-18) e dove è imprescindibile sacrificare persino il proprio nome nell'accettazione della sottomissione, che si poggia sulla cieca fiducia che ciò sia necessario per garantire il funzionamento del sistema (cfr. Nervi 2023, 18-21). Persino il capitolo finale, dedicato alla “terra promessa” del teatro di Oklahoma, è lontano dall'ipotesi di un lieto fine: come spiega Schiavoni, l'America moderna “si profila come luogo dell'inganno anziché come messianica terra di Canaan” (Schiavoni in Kafka 1990, 14). La questione politica si complica e si va ad assommare alla critica al sistema, misurandosi con diverse coordinate al suo interno. Sono molteplici i modi in cui Kafka affronta il confronto con le strutture dominanti; similmente, altrettanto numerose sono le scelte che Straub e Huillet portano avanti con convinzione per presentare un cinema di resistenza, e pertanto altamente politicizzato. Non è un caso che Straub interpreti Kafka in un'ottica essenzialmente antimetafisica. Si legge ne *L'Unità* del 23.02.1984:

Sono convinto che le letture metafisiche ed esistenzialistiche di Kafka siano fuorvianti. Io lo vedo come il primo (e forse l'ultimo) grande poeta della civiltà industriale. La sua vita è tutta una grande esperienza politica. L'angoscia dei suoi personaggi è tipica di coloro che vivono in un meccanismo produttivo e hanno il terrore di perdere il proprio posto all'interno di tale ingranaggio. (Straub in Crespi 1984, 11)²

² Crespi fa riferimento anche a Straub e Huillet (1984, 271).

Il punto di partenza dei registi è il dialogo tra questo romanzo e la loro contemporaneità. Straub spiega: “Volevamo mettere in relazione il testo di Kafka, scritto in un’epoca in cui la gente cominciava a tremare per il posto di lavoro e sentiva la crisi imminente, [...] e la crisi di oggi” (Straub in Bruno e Rosetti 1984, 359). Per realizzare una comunicazione atemporale, che superi la concezione del film storico, Straub/Huillet creano, coerentemente con i principi della loro idea di cinema, un adattamento che, da un lato, porti in scena i meccanismi di sfruttamento e che, dall’altro, metta in crisi la nozione stessa di sistema costruendosi su scelte registiche anticonsumistiche, al di fuori delle leggi del mercato. Ciò che ne risulta è un prodotto al di là della definizione convenzionale di “adattamento”, poiché *Klassenverhältnisse* supera sia il binomio forma/contenuto sia le questioni di aderenza e fedeltà al testo di partenza, costruendosi su strategie di trasposizione uniche (cfr. Carocci 2010, 155). Questo accade perché alla base del progetto di Straub/Huillet si trova “il recupero ontologico del cinema come strumento di riproduzione” (156), un procedimento che sottintende un rifiuto del cinema spettacolare, di immedesimazione, in cui lo spettatore deve perdersi e lasciarsi andare. Tutto ciò è superfluo, poiché “per Straub-Huillet tutto si conclude nel testo e nel film, con una fiducia indiscutibile nel cinema” (Spila 2001, 205). Emerge la lezione di Bertolt Brecht, centrale tra i maestri dei due registi, che nei loro film mirano a creare

una sorta di realismo non illusionistico, anti-mimetico, realismo pensante più che rispecchiante, che mira non a catturare realtà contingenti per stabilizzarne il significato attraverso la rappresentazione, ma piuttosto ad interrogarle nella loro irriducibile contingenza per farle risaltare rispetto a una più ampia ma non meno determinata congiuntura storica. [...] Così cambia radicalmente il rapporto tra l’opera e lo spettatore: un rapporto che si svolge all’insegna della provocazione non tanto sul piano astratto, ideologico, ma su quello estetico, sensoriale: una provocazione che spinge lo spettatore ad emanciparsi dalla sua condizione di soggetto passivo e voyeuristico. (Gigliozzi 2018, 22)

Il rapporto con Brecht è stratificato e richiederebbe uno studio dettagliato.³ Per il momento lo si intende come presupposto per la comprensione di alcune soluzioni adottate da Straub/Huillet, che saranno oggetto della successiva analisi e che rendono il cinema dei due registi fedele a un’estetica materialista. È un presupposto che consente di comprendere importanti sfaccettature del loro messaggio poetico e politico: il cinema di Straub/Huillet è “un unico attacco frontale contro il sistema capitalistico della settima arte, la rottura del contratto sociale fra pubblico e prodotto cinematografico. Un’altra pedagogia dello schermo: *pédagogie straubienne, pédagogie godardienne*” (Siniscalchi in Spila 2001, 82). Questo accade perché si assiste alla messa in crisi dello spettatore in quanto tale: il pubblico non è più un cliente da accontentare, a cui proporre un prodotto di godimento che lo incanti per centoventi minuti. Il cinema è liberazione, è possibilità di pensare attraverso l’immagine, che diventa rivoluzionaria nel momento in cui arriva alla sensibilità e allo spirito critico dello spettatore (cfr. Gigliozzi 2018, 50). Ed è per mezzo di questa estetica radicale, anticonformista, anti-cinematografica che si concretizza la lotta al potere, destinata a schierarsi al fianco dei testi kafkiani:

In Straub-Huillet la scissione completa, il punto di rottura fra superficie sonora e superficie visiva è arte della fuga e della strategia, guerra di guerriglia al potere. Non solo quello cinematografico. È qui, fra le venature di questo solco, che, inevitabile, avviene l’incontro con la letteratura di Franz Kafka, autore che più di ogni altro ha sussurrato resistenza vocale all’assordante lingua di chi comanda. (84)

³ Per una panoramica esaustiva, che prenda in esame tutta l’opera dei registi, si faccia riferimento a Jovanovic (2017, 63-112).

2. Kafka è inadattabile? Alcune soluzioni tecniche

Der Verschollene si costruisce “auf die Präzision der Sprache” (Stach 2002, 199), strumento indispensabile per la lunga serie di descrizioni alienanti e oniriche dell’America produttiva e al contempo violenta. Gli esempi sono molteplici: si pensi agli impiegati nell’ufficio dello zio Jakob, dove “Keiner grüßte, das Grüßen war abgeschafft” (Kafka 1989, 44), alle vedute della città dalla stanza di Karl, dove il traffico è talmente frenetico che vetture e figure umane si confondono in un turbine di rumori assordanti, odori penetranti e luce ininterrotta (cfr. 37-38), ai ritmi massacranti dell’Hotel Occidental (cfr. 119-22). Gli Stati Uniti sono dinamici, costantemente in movimento: da un lato, è precisamente per mezzo di questa irrequieta meccanicità dei movimenti che si costruisce il tentativo di divincolarsi dai soprusi della modernità; dall’altro, il moto costante, quasi di una cinematografia *slapstick*, è in netto contrasto con la staticità dell’Europa, presente nel romanzo grazie alle fotografie.⁴ Questo dinamismo è costruito per mezzo del linguaggio, attraverso descrizioni di gesti e attimi frenetici, indefinibili. In Kafka non esistono pose statiche e riconoscibili: ne emerge uno stile prettamente cinematografico (cfr. Federici Solari 2010, 148). Aggiunge Peter-André Alt: “Der Erzähler beschreibt die Situation aus kameraähnlicher Perspektive, indem er die Realität in eine Folge bewegter Bilder verwandelt” (2005, 352). La lingua di Kafka è ancora più interessante se osservata alla luce dell’uso che ne fanno Straub e Huillet:

Wie eine metallene Klammer schließt sich diese Sprache um das Unvereinbare, eine Sprache, die so selbstverständlich den Stoff beherrscht, ihm so natürlich und angemessen scheint, dass ihr hochgradig artifizielles Moment wie ein Schock wirkte, als der Roman 1984 vom Kino adaptiert wurde. Alle Figuren in Danièle Huillet und Jean-Marie Straubs Film *Klassenverhältnisse* sprechen deutsch in kleistscher Reinheit, vom Konzernchef bis zum Taschendieb, doch das Lachen, das dieses so gänzlich kinoferne Vertrauen in die Sprache heraufbeschwört, ist befreiend nur im ersten Augenblick. Dann nämlich setzt sich die Sprache mit Macht über die medialen Erwartungen des Zuschauers hinweg, und der Eindruck wird geradezu bezwingend, dass allein auf diese Weise ein Text von Kafka gezeigt werden kann, dass jeder Anflug von forciertem Naturalismus auf Seiten der amerikanischen Wirklichkeit, jeder Hauch von Expressivität auf Seiten der psychischen Innenwelt den Roman, und mit ihm den Film, unweigerlich zerrissen hätte. (Stach 2002, 202)

Questo è il risultato di un lavoro di fedele lettura e selezione del romanzo kafkiano, spiegato da Straub stesso: “Ho preso una penna e l’ho ricopiato come un lettore, come un bambino. E questo mi serve per mettere il testo in questione, per interrogarlo. [...] Ricopiare significa vedere cosa resiste e mi resiste, cosa potrà resistere nello spettatore” (Straub in Spagnoletti 2022), nonché di una grande fiducia nella lingua nella sua forma più pura e letteraria, anche quando applicata al cinema:⁵ “Comunque non ho inventato niente rispetto alla pagina di Kafka – io non scrivo dialoghi di cinema perché i film con dialoghi appositamente fatti per il cinema, sono raramente interessanti”⁶ (Straub in Spagnoletti 2022). Non si tratta, comunque, di proporre

⁴ Per uno studio dettagliato su ruolo e interpretazione della fotografia nel romanzo si rimanda a Duttlinger (2006).

⁵ Un simile approccio richiede che la lingua rimanga sempre nella sua forma più pura: Straub/Huillet si oppongono al doppiaggio nella maniera più assoluta. Si veda a riguardo “Il doppiaggio è un assassino” (cfr. Straub in Spila 2017, 55-58).

⁶ I dialoghi del film sono quasi sempre fedeli al testo di Kafka. Solamente il racconto di Therese diventa un monologo, a differenza del romanzo, dove la sua storia viene narrata in terza persona (cfr. Kafka 2002 e Straub in Spagnoletti 2022). Un interessante esempio del lavoro meticoloso portato avanti da Straub/Huillet è il rigore con cui i registi correggono ogni minimo cambiamento dal testo di partenza, a costo di sacrificare la naturalezza di un’espressione (“It’s better to be awkward than in exact”; Byg in Fendt 2016, 140).

una semplice copia del testo originale: il lavoro dei due registi prevede sì la scelta di un approccio molto fedele al testo di partenza, ma dimostra contemporaneamente grande libertà nella selezione dei segmenti di testo che vengono raccolti e accostati secondo criteri individuati da Straub/Huillet (cfr. Gigliozzi 2018, 24). I registi si pongono nell'ottica di una duplice ricerca sul linguaggio: da un lato, la fedeltà ai dialoghi del romanzo conferma l'interesse di trasporre il discorso di Kafka sull'alienazione e sulle strutture opprimenti della modernità; dall'altro, esso diventa lotta nei confronti del linguaggio cinematografico hollywoodiano, che si basa su un dilemma che angustiava tanto i registi quanto Kafka stesso, ossia "how to envisage a realm of freedom for ourselves in this world when the language we have to describe it is itself one of the means of our enslavement" (Byg 1995, 165). In entrambi i casi si constata un rifiuto della convenzione narrativa: Kafka, infatti, cerca di far fronte al paradosso del linguaggio mettendo in discussione le strutture narrative convenzionali e proponendo un modello alternativo (cfr. Byg 1995, 165). L'autore di Praga costruisce un testo complesso, dove le nozioni di punto di vista, di narrazione e di prospettiva presentano caratteristiche uniche. Queste scelte stilistiche sono portatrici della critica intrinseca nel testo ai meccanismi di potere e di sottomissione, in un connubio tra forma e contenuto che dimostra una sua grande coerenza. Tra i diversi aspetti che rendono *Klassenverhältnisse* in grado di dialogare magistralmente con Kafka è centrale il rispetto dei due registi per il suo discorso critico contro la modernità, che si amplia nelle modalità e strategie proprie del cinema e che consente di superare l'impossibilità di adattare efficacemente i testi dell'autore:

Straub/Huillet, however, use their film to explore the relations between the figure of Karl and the narratives within which he is placed. [...] Karl's position in matters of class and power is very important. This position is explored by Straub/Huillet through Kafka's use of language and his method of narration as well as through their own construction of the narrative space of cinema. (Byg 1995, 167)

Sono molteplici gli aspetti da tenere in considerazione, al di là del lavoro sulla lingua e sui dialoghi o della centralità della questione politica: altrettanto significativi sono il lavoro con gli attori e le modalità di recitazione, le caratteristiche del sonoro – soprattutto nella sua indipendenza dall'immagine – e il ruolo della camera da presa come rappresentazione del punto di vista.

Nel suo breve ma efficace resoconto dei film presentati alla trentaquattresima edizione del Festival internazionale del cinema di Berlino, Walworth spiega:

The dialogue is closely miked and mixed without the addition of ambient sound. This has the strange effect of synched speech that sounds like it's coming from somewhere else, somewhere outside of the image. Together with the over-rehearsed delivery and anti-empathetic acting, this tends to distance the sound from the image, calling attention to their synchronization as a constructed rather than ideal or realistic configuration. (Walworth 1984-85, 170)

In poche righe emergono diversi aspetti della poetica di Straub/Huillet, particolarmente interessanti in quanto da intendersi in relazione l'uno con l'altro, come diverse parti di un metodo fondato sulla rottura della convenzione cinematografica. Ciò è evidente sin dall'inizio: come commentano Fromm e Scherer,

Eines des auffälligsten Stilmittels des Films ist die Sprache, die Intonation der kafkaschen Dialoge: Sprechpausen und Betonungen werden entgegen der üblichen, natürlichen Sprechweise eingesetzt, fast wie bei einem ungeübten Schüler, der einen ihm unbekanntem Text vorliest. Die Schauspieler, zum Teil Laienschauspieler, lassen das Schauspiel als Schauspiel erkennbar werden, verweigern also die Transparenz des Schauspielers für seine Rolle. (Fromm e Scherer 2006, 150-51)

I dialoghi scanditi, ripetuti più che recitati, sono parte dell'ampio lavoro dei due registi con gli attori, i quali seguono un metodo preciso, volto a negare allo spettatore ogni possibilità di immedesimazione e di coinvolgimento emotivo.⁷ Questo ha sicuramente a che vedere con la lezione di Bertolt Brecht, secondo il quale l'attore deve essere necessariamente consapevole del suo ruolo, rifiutando l'immedesimazione e sottolineando il meccanismo della “re-citazione” (cfr. Jovanovic 2017, 68), ma la tecnica di Straub/Huillet va anche oltre: “Gli Straub, come è noto, girano molte volte le scene dei loro film, anche addirittura trenta ciak per una stessa inquadratura, e questo, tra l'altro, per evitare ogni forma di *immedesimazione* da parte dell'attore” (Carocci 2010, 157). Non è solo lo spettatore, dunque, che deve rifiutare la convenzione, che deve allontanarsi dal realismo psicologico della rappresentazione: anche l'attore deve percorrere un cammino di decostruzione del proprio ruolo. In questo modo, l'attore riesce gradualmente a distaccarsi dalla battuta che recita, separando il corpo dal testo e rendendo quest'ultimo estraneo, indipendente (*ibidem*): ne consegue l'asstarsi di un territorio neutrale tra i vari agenti della comunicazione, dove il racconto “esiste comunque, solo che è una pratica del raccontare devitalizzata, che non concede nulla al sentimento estorto e compiaciuto, all'appiglio collaudato dello stile, alla struttura precostituita della forma” (Spila 2017, 24-25). Interessante è il binomio rappresentazione/vita, che porta i registi a scegliere a seconda del personaggio attori amatoriali o professionisti, al fine di ottenere una concordanza tra rappresentante e rappresentazione. Spiega Straub:

Lo zio (interpretato da Mario Adorf) è il personaggio più alto nella scala sociale e recita di più perché è una rappresentazione. D'altronde quello che è il più basso nella scala sociale nel film sarebbe Therese. [...] Anche lei è un'attrice. [...] Per lei pensavamo che il personaggio tocca così a fondo nel racconto che fa della miseria che non si poteva prendere una 'Therese nella vita', per una ragione che contraddice quella della 'rappresentazione'. (Straub in Bruno e Rossetti 1984, 353)

Inoltre, gli attori devono essere ben consapevoli che il loro modo di “re-citare” deve sempre rispecchiare il contesto gerarchico presente nella scena, poiché la disposizione dei personaggi, a maggior ragione nelle dinamiche di gruppo, è riflesso delle strutture di classe presenti nella narrazione (cfr. Pummer 2016, 66). Il procedimento antidrammatico coinvolge l'attore nella totalità del suo corpo: ogni movimento considerato superfluo, in quanto assecondante un naturalismo che si vuole evitare di raggiungere, viene eliminato e de-enfatizzato.⁸ Ne risulta un'estrema efficacia dei rari movimenti sulla scena:

Dunque la direzione degli attori si concentra soprattutto sulla voce (re)citante, ma l'osservazione rigorosa dei principi della de-drammatizzazione brechtiana coinvolge necessariamente anche i gesti e la postura del corpo, per cui nei film di Huillet e Straub l'interpretazione degli attori è fredda, disincarnata; i corpi tendono idealmente all'immobilità, i gesti ridotti all'essenziale: alzare una mano, stringere un pugno, volgere lo sguardo in una direzione precisa; grazie a questa rarefazione si crea una tensione tale per cui anche il minimo movimento si configura come un evento decisivo, drammatico, carico di senso. (Gigliozzi 2018, 28)

Nel processo di de-drammatizzazione della figura attoriale, che mette in crisi la nozione di attore come polo centrale e indiscusso della scena, si assiste lentamente alla democratizzazione

⁷ Harun Farocki, che interpreta il personaggio di Delamarche, ha prodotto un interessante documentario dal titolo *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment 'Amerika'*, che mostra il metodo di lavoro dei due registi. Vedasi anche Farocki in Fendt 2016, 154-55.

⁸ Il metodo di lavoro con gli attori è coerente con questo progetto di de-drammatizzazione del testo e si concretizza in maniera differente per ogni attore (vedasi Pummer in Fendt 2016, 62-67).

dello spazio filmico: in questo contesto ogni elemento della scena ottiene il suo spazio, al pari di qualsiasi altro oggetto o personaggio. Nel romanzo, ad esempio, una volta giunto a New York Karl osserva la Statua della Libertà, descritta nella sua imponenza, ed esclama fra sé: “So hoch!” (Kafka 1989, 9). Straub/Huillet cambiano questa prospettiva: proponendo un campo lungo fisso, la Statua riceve la stessa importanza delle nuvole, degli edifici in secondo piano, dell’elicottero che in quel momento stava casualmente passando. Straub spiega: “A noi interessava tanto la statua quanto ciò che era intorno, l’aria, le nuvole, l’acqua” (Straub in Bruno e Rosetti 1984, 348). Ciò sottintende un valore politico della ripresa: “questa sorta di democrazia degli elementi del linguaggio cinematografico non tende affatto ad appiattirli o ridimensionarli, ma piuttosto a svilupparne possibilità impensate” (Gigliozzi 2018, 37). “L’immagine, nel cinema di Straub e Huillet, non narra, almeno in prima istanza: *mostra*, nutrendosi di quanto, nell’inquadratura, *resiste* ai rapporti gerarchici stabiliti dalla narrazione” (Carocci 2010, 159): l’autonomia dell’immagine consente di ampliare le possibilità del visuale, che altrimenti rimarrebbe soggiogato alla gerarchia narrativa. Un altro elemento che concorre all’equilibrio scenico è la totale indipendenza reciproca di suono e immagine. Straub/Huillet lavorano molto con la presa diretta, che comporta – oltre, come detto, il rifiuto del doppiaggio – l’accoglienza di ciò che Straub chiama lo “spazio-off”, perché “è il suono che dà lo spazio” (Straub in Pecori 1975, 36); Huillet menziona, ad esempio, il rumore dei passi di un personaggio che esce di scena (37), che, a differenza del film doppiato, può permettersi di prolungare il tempo di ripresa e proseguire nella narrazione. Un esempio di questa impostazione è il finale del colloquio tra Karl e il fuochista: i due personaggi lasciano la stanza, ma la macchina da presa inquadra la camera vuota ancora per qualche secondo. Dai rumori è facile evincere che i due stiano salendo le scale: i registi costruiscono la narrazione fuggendo al dominio dell’immagine. Una simile scelta è del tutto inusuale per il cinema di stampo hollywoodiano,

for a medium whose critics have all too often taken filmic sound to be the ‘natural’ product of an image, when in fact it is an artifice that is constructed to a clear set of rules. [...] In Straub/Huillet’s *Klassenverhältnisse*, text becomes sound as much as image. (Böser 1995, 320)

L’esclusione di una parte del narrato, innanzitutto, comporta un maggiore coinvolgimento dello spettatore, costretto a rimanere attento e attivo, e, contemporaneamente, allarga il suo bacino di ricezione, accogliendo al fianco di ciò che è nell’inquadratura (il “dentro”), ciò che invece non è direttamente rappresentato, ma che è comunque parte della narrazione (il “fuori”) (cfr. Spila 2017, 21-22). Ne risulta una concezione di immagine (anti)filmica che si sfida nelle sue convenzioni e che si costruisce sulla rottura delle stesse, generando un terreno comunicativo più ampio e democratico.

3. Un punto di vista “fraterno”

Un ultimo spazio dell’analisi deve essere dedicato al punto di vista della narrazione, che si intreccia con le riflessioni di carattere politico e formale. Nel romanzo kafkiano, ad esempio, ci si trova davanti a una focalizzazione interna che fa riferimento quasi unicamente al punto di vista di Karl (cfr. Federici Solari 2010, 148). Essa si articola nell’attribuzione di significato agli elementi della scena, in un importante nesso con la tecnica attoriale promossa e ricercata da Straub/Huillet: caratteristica fondante del romanzo è “l’attenzione esasperata al dettaglio gestuale, che [...] definisce anche e soprattutto lo sguardo del protagonista Karl, che è il filtro attraverso il quale ogni dettaglio perviene al testo narrato” (Nervi 2023, 13). Un simile punto di vista comporta un allontanamento decisivo dalla concezione di romanzo di denuncia socia-

le ottocentesco, dove è garantita la presenza di un narratore onnisciente (ciò è di particolare interesse, se si considera che Kafka stesso lesse in quei mesi *David Copperfield* e suggerì un paragone tra i due protagonisti, cfr. Plachta 2008, 445-47). Lo stile narrativo kafkiano assume un valore decisivo anche nei confronti del lettore con cui viene in contatto, come spiega Stach:

Erstmals erweist sich im VERSCHOLLENEN, dass die Einsinnigkeit der Perspektive, die radikale Beschränkung des Horizonts auf das Bewusstsein des Helden, weit mehr ist als eine bloße Erzähltechnik. Selbst angesichts des schwärzesten Elends und der schmerzlichsten Ungerechtigkeiten bleibt ja Dickens' Leser noch immer die kontemplative Behaglichkeit des Beobachters. Kafka hingegen löst gewaltsam diese letzte Verankerung; an nichts kann sein Leser sich halten als an den offenen, unschuldigen Blick eines Knaben, der alle Einzelheiten mit bedrängender Genauigkeit erfasst und die Gewalt der dahinter verborgenen Ordnung nicht einmal erfühlt. (Stach 2002, 196)

Ne consegue una destabilizzazione del lettore, poiché questi non riceve mai la totalità dell'immagine narrativa, bensì una frazione soggettiva, instabile e simbolica. Significativo è il rapporto tra il punto di vista e lo svolgersi degli eventi: nessun elemento visuale è in grado di fornire stabilità al giovane Karl Rossmann. Al contrario: il dinamismo a tratti *slapstick* degli elementi catturati dallo sguardo del protagonista è del tutto inerme di fronte al perpetuarsi della violenza. Neppure il contrasto con la staticità fotografica – il ricordo che Karl possiede dei suoi genitori – può fornirgli una qualsivoglia forma di supporto o conforto. Il punto di vista è, quindi, particolarmente efficace nell'essere espressione formale del messaggio sociale del romanzo, in un connubio narrativo di forma e contenuto e che si impegna a proporre una prospettiva diversa da quella del narratore onnisciente, in un certo senso “dominante”. Non solo: secondo Engel, il lettore è – per mezzo della tecnica narrativa – portato a identificarsi con la figura di Karl, che però riconosce come soggettiva, parziale. Ne consegue un distacco auto-critico, consapevolizzante: “[die] erfolgende Distanzierung [ist] auch eine Selbstdistanzierung, die Kritik am Helden auch eine Selbstkritik” (Engel 2010, 182).

Coerentemente con il loro cinema “di resistenza”, Straub/Huillet propongono un punto di vista che si pone in contrapposizione con il dominio della soggettività hollywoodiano. La macchina da presa della pellicola rappresenta, innanzitutto, un punto di vista unico, che rimane costante per tutta la durata del film (cfr. Carocci 2010, 161). Questo consente di non “simpatizzare” con nessuno dei personaggi della scena, il punto di vista è del tutto indipendente e si impone di “resistere alla rappresentazione dominante, intesa proprio come *imposizione di un punto di vista soggettivo*” (Carocci 2010, 161). In realtà, come spiega Straub stesso, la scelta comporta anche un grande rispetto del punto di vista nel romanzo kafkiano:

Aber es ist eben keine Icherzählung beim Kafka, er erzählt vom Rossmann und schreibt immer «er». Also ist der Standpunkt, von dem aus man sämtliche Personen der Sequenz sieht und den Raum, auch der Standpunkt, von dem aus man den Karl sieht. Das hat ein bißchen Geduld und Arbeit erfordert, das war wie Schachspielen. Wenn man den strategisch richtigen Punkt gefunden hatte, dann ging es darum, nicht davon weg zu kommen. (Straub 1984, 277)

Pertanto, per i registi è fondamentale proporre un punto di vista lontano dalla narrazione in prima persona, anti-soggettivo e neutrale, “strategico”. Huillet spiega: “In *Klassenverhältnisse* ist es nicht der Blick von Karl Rossmann, das ist (kann man das sagen?) ein brüderlicher Blick” (Straub 1984, 277); la neutralità della camera da presa ha un effetto di complicità nei confronti di Karl Rossmann, senza tuttavia mai sostituirvisi. Ne deriva nuovamente un focus sullo spettatore, che non è più passivo, ma diventa “fratello” di Karl Rossmann: “Der Zuschauer ist Komplize, ist auf der Seite vom Karl Rossmann, aber doch nicht im Kopf von Karl Rossmann.

Und so, wie der Karl Roßmann sieht, so sieht auch der Zuschauer” (*ibidem*). Questa caratteristica della macchina da presa è il risultato di una profonda riflessione sul testo, un romanzo il cui protagonista offre “la possibilità di *praticare* l’assenza di giudizio” (Carocci 2010, 162), resa per mezzo della messa in crisi del punto di vista. Straub/Huillet colgono questa peculiarità del testo kafkiano per proporre un adattamento all’interno del quale lo spettatore è chiamato a fraternizzare, a collaborare, definendo ulteriormente quell’idea di cinema – e di letteratura – resiliente e politica, ma costantemente ed essenzialmente costruita sulla forma più pura e spogliata del *medium* di cui si serve.

Conclusioni

Secondo Enrico Carocci, in *Klassenverhältnisse* si trova molto Kafka, ma sono assenti del tutto i “kafkismi”, che sono invece proposti da molti altri cineasti (cfr. Carocci 2010, 166). Con questa affermazione si intende ritornare al punto di partenza di questo elaborato: il film è un esempio raro nel suo genere di efficace adattamento di un autore ritenuto “inadattabile” principalmente perché dialoga con la natura dei testi kafkiani senza la pretesa di interpretarli. Anche Straub lo conferma: “Ich bin kein Karl Rossmann, und der Karl Rossmann ist kein Straub” (1984, 270). E poco dopo: “Bei uns wird doch nichts interpretiert” (272). Per i registi ciò che è importante è mettere in relazione il testo di Franz Kafka con diversi aspetti della crisi a loro contemporanea, siano essi inerenti al cinema di quegli anni o alla critica al sistema capitalistico. Relazione, non interpretazione: attraverso un nuovo spazio comunicativo creato per mezzo di un cinema “povero”, i due registi hanno la possibilità di dialogare con il loro presente, creando “quell’emozione singolare che brucia nel cinema di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub come nelle pagine di Franz Kafka” (Carocci 2010, 169).

Riferimenti bibliografici

- Alt, Peter-André. 2005. *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck Verlag.
- Böser, Ursula. 1995. “‘Das Kino aber stört das Schauen’: Straub/Huillet’s *Klassenverhältnisse* and Franz Kafka’s *Der Verschollene*”. In *Text Into Image: Image Into Text*, edited by Jeff Morrison and Florian Krobb, 319-27. Amsterdam: Rodopi.
- Bruno, Edoardo, e Riccardo Rosetti. 1984. “Conversazione con Jean-Marie Straub e Danièle Huillet”. *Filmcritica* vol. 347: 347-59.
- Burwell, Michael L. 1979. “Kafka’s ‘Amerika’ as a Novel of Social Criticism”. *German Studies Review* vol. 2, no. 2: 193-209.
- Byg, Barton. 1995. *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.
- Carocci, Enrico. 2010. “Per un cinema minore. *Rapporti di classe*”. In *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di Giovanni Sampaolo, 155-69. Macerata: Quodlibet.
- Crespi, Alberto. 1984. “Kafka ha due soli registi: Noi”. *L’Unità*, 23 febbraio, 11.
- Duttlinger, Carolin. 2006. “Visions of the New World: Photography in Kafka’s *Der Verschollene*”. *German Life and Letters* vol. 59, no. 3: 423-45.
- Engel, Manfred. 2010. “*Der Verschollene*”. In *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Engel, Manfred und Bernd Auerochs, 175-91. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Federici Solari, Marco. 2010. “‘Un’eccessiva rincorsa dei sensi’. Percezione e tecnica cinematografica nel *Disperso*”. In *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di Giovanni Sampaolo, 143-53. Macerata: Quodlibet.
- Fendt, Ted. 2016 (ed.). *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*. Wien: Synema-Gesellschaft für Film und Medien.

- Fromm, Waldemar, und Christina Scherer. 2006. “Kino nach Kafka. Zu Verfilmungen von Franz Kafkas Romanen nach 1960”. In *Kopf-Kino: Gegenwartsliteratur und Medien - Festschrift für Volker Wehdeking*, herausgegeben von Bluhm, Lothar und Christine Schmitt, 145-65. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Gigliozzi, Gianluca. 2018. *Straub-Huillet. L'enigma del visibile*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- Jovanovic, Nenad. 2017. *Brechtian Cinemas. Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier*. New York: State University of New York Press.
- Kafka, Franz. 1989. *Amerika. Roman*, herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- . 1990. *America: il disperso*, introduzione di Giulio Schiavoni, traduzione di Elena Franchetti. Milano: Rizzoli.
- . 2008. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Moravia, Alberto. 1985. “Sperduto negli USA”. *L'Espresso*, 31 marzo, 141.
- Nervi, Mauro. 2023. “Nota introduttiva”. In Franz Kafka. *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, introduzione, traduzione e note a cura di Mauro Nervi, 5-37. Firenze-Milano: Bompiani.
- Nicolai, Ralf R. 1981. *Kafkas Amerika-Roman “Der Verschollene”. Motive und Gestalten*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pecori, Franco. 1975. *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. La Biennale di Venezia.
- Plachta, Bodo. 2008. “Der Heizer/Der Verschollene”. In *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Bettina von Jagow, und Oliver Jahraus, 438-55. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pummer, Claudia. 2016. “(Not Only) for Children and Cavemen. The Films of Jean-Marie Straub and Daniele Huillet”. In *Jean-Marie Straub & Daniele Huillet*, edited by Ted Fendt, 7-95. Wien: Synema-Gesellschaft für Film und Medien.
- Reggiani, Stefano. 1984. “Antonioni, la moda è un giallo”. *La Stampa*, 17 aprile, 21.
- Schanze, Helmut, und Bernhard Zimmermann (Hrsg.). 1994. *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 2. *Das Fernsehen und die Künste*. München: Fink Verlag.
- Schmitz-Emans, Monika. 2011. *Franz Kafka: Epoche - Werk - Wirkung*. München: C.H. Beck Verlag.
- Siniscalchi, Guglielmo. 2001. “Straub-Huillet: il canto del materialismo. Appunti per una cine-filosofia della politica”. In *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle-Huillet. “Quando il verde della terra di nuovo brillerà”*, a cura di Piero Spila, 81-88. Roma: Bulzoni Editore.
- Spagnoletti, Giovanni. 2022. “‘Lasciar nascere un testo come ritmo’. Una intervista pubblica con Jean-Marie Straub e Danièle Huillet”. *Close-up*. <<https://close-up.info/dopo-jean-luc-godard-e-morto-anche-jean-marie-straub-1933-2022-lasciar-nascere-un-testo-come-ritmo/>> (09/2025).
- Spila, Piero. 2001. “Le classi dell’America”. In *Il Cinema di Jean-Marie Straub e Danièle-Huillet. “Quando il verde della terra di nuovo brillerà”*, a cura di Piero Spila, 204-06. Roma: Bulzoni Editore.
- . 2017. *Straub/Huillet. Cineasti italiani*. Alessandria: Falsopiano.
- Stach, Reiner. 2002. *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Straub, Jean-Marie, und Danièle Huillet (Regisseure). 1984a. *Klassenverhältnisse*. Janus Film und Fernsehen, Hessischer Rundfunk und NEF-Diffusion.
- . 1984b. “Wie will ich lustig lachen, wenn alles durcheinandergeht. Danièle Huillet und Jean-Marie Straub sprechen über ihren Film *Klassenverhältnisse*”, herausgegeben von Manfred Blank *et al.*, *Filmkritik* no. 333-334: 269-82.
- Tornabuoni, Lietta. 1984. “Vince Cassavetes, premiata l’Italia”. *La Stampa*, 29 febbraio, 21.
- Turquety, Benoit. 2020. *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub. “Objectivists” in Cinema*. translated by Ted Fendt. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wagenbach, Klaus. 2023. *Kafka: una battaglia per l’esistenza*, traduzione di Ervinio Pocar. Milano: Il Saggiatore.
- Walworth, Dan. 1984-85. “A Partial Report from the 34th International Berlin Film Festival”. *Millennium Film Journal* no. 14-15: 165-72.