

La valigia di Karl

Metamorfosi e plagio della nave (note su Kafka, Fellini, Baricco e Spielberg)

Alessandro
Scarsella

Università “Ca’ Foscari” di Venezia

*N*el primo capitolo di *America* di Kafka il giovanissimo protagonista Karl lascia, con un gesto senza alcun dubbio gratuito, a bordo del transatlantico la propria valigia, prima di scendere a terra. In verità nel romanzo di Kafka la discesa dalla nave a terra si configura come un processo lento e apparentemente privo di senso diretto. Dal transatlantico all’America, dal non-luogo al luogo privilegiato, il movimento dell’eroe nello spazio semantico cerca una forma simbolica, mentre la valigia deve rimanere a bordo perché essa appartiene alla nave e non a Karl, sebbene egli, come ogni emigrante, l’abbia trascinata con sé dalla Germania. Oggetto proveniente dalla preistoria del protagonista, la valigia è il motivo di una pre-narrazione, anteriore ed esterna al progetto di romanzo, rimasto, com’è noto, incompiuto, ma con esso Kafka ha inteso indicare un nesso tra il dentro e il fuori, il prima e il dopo: il viaggio “verso” e il viaggio “in” America. Un analogo senso metaforico va riconosciuto allo strano gesto di Novecento, protagonista del “monologo” di Baricco, e della *Leggenda del pianista sull’oceano* quando, arrestando il passo sulla scaletta che lo conduce a terra, getta il proprio cappello verso il porto, prima di tornare definitivamente indietro, nel ventre incantato della nave.

Non-luogo e narrazione anteriore sono gli elementi correlati intorno ai quali, in un gruppo di testi accomunati dalla cornice di un viaggio transoceanico, si costruiscono delle potenzialità narrative e si affermano modelli culturali costanti. A dispetto della sua natura negativa, il transatlanti-

co è divenuto oggetto di un'elaborazione positiva e unitaria. Cronotopo e immagine sintetica di un'epoca storica¹, il transatlantico funziona infatti primariamente come unità di luogo di matrice drammatica. La definizione del genere drammatico si fonda sulla frontiera tracciata dalla realtà della scena, indissolubile dalla tensione creatasi progressivamente all'interno di essa. Limitato dunque come orizzonte dell'intreccio, dal punto di vista narrativo il transatlantico favorisce il procedimento delle storie parallele e l'artificio dei cosiddetti "destini incrociati", in un ambiente spiccatamente corale collocato pertanto in un luogo del divenire.

Dal Grand Hotel al Transatlantico

"Gente che viene, gente che va, tutto senza scopo". Questa frase condensa la filosofia popolare del Grand Hotel e si legge all'interno del romanzo eponimo (1929) di Hedwig "Vicki" Baum, scrittrice austriaca di famiglia ebraica, riparata negli anni Trenta negli Stati Uniti, e autrice di almeno quattro romanzi il cui titolo inizia con la parola hotel. Le affinità delle maggiori narrazioni d'ambientazione alberghiera (da Arnold Bennett, *Grand Babylon Hotel*, 1902, e il successivo *Imperial Palace* del 1930, a Joseph Roth, *Hotel Savoy*, 1924) e di certi aspetti del trattamento artistico dello spazio della nave e del transatlantico vanno cercate nella definizione della "Hall d'albergo" avanzata a suo tempo da Siegfried Kracauer e basata su un principio di esteticità decorativa interpretata come risposta a un vuoto di relazione (Kracauer 42-51). L'unità stessa del non-luogo rappresenta però la piattaforma temporanea della collettività organica dissipata nel mutamento sociale e solo provvisoriamente richiusa su stessa in virtù dei principi del galateo mondano destinato a regolamentare gli scambi fortuiti.

Il luogo del Grand Hotel circoscrive un interno alternativo al mondo; il transatlantico è un tutto interno senza esterno quindi luogo assoluto e, nella sua assolutezza, non-luogo. Si tratta delle ragioni che rendono il transatlantico set cinematografico e *location* ideale, per cui le narrazioni più importanti del corpus rappresentano la base di copioni di film effettivamente realizzati e di successo superiore al libro. Se il Grand Hotel può essere avvicinato all'oasi, il transatlantico ha delle affinità con l'isola: un'isola galleggiante, priva di radicamento a terra, dunque vagabonda nella cartografia dei temi e dei motivi letterari. Epicentro di metamorfosi

come lo era stato l'isola, da Omero a Shakespeare, a H.G. Wells, la nave assiste alla trasposizione già avvenuta delle grandi trasformazioni magiche in processo di formazione dei personaggi, protraendola nel suo territorio incerto, secondo il prototipo di *La Crociera* (*The Voyage out*, 1915) di Virginia Woolf. Romanzo di formazione femminile, il libro meriterebbe un'analisi a parte e congiunta, in una linea di continuità storica dalle soglie della Prima alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, alla *Nave dei Folti* (*Ship of Fools*, 1962) di Katherine Ann Porter. La Porter introduce infatti nel suo romanzo alcuni personaggi ideologicamente connotati, portatori delle contraddizioni che sarebbero state, *a posteriori*, ancora all'ordine del giorno nell'immediato dopoguerra. Anche qui il cinema si appropria del libro, nel 1965, per la regia di Stanley Kramer, che ne riproduce atmosfera e staticità di tipo drammatico non ulteriormente suscettibili a forzatura, tenuto conto della loro abilitazione a canovaccio, idoneo a essere piegato alle istanze trascendentali e reciprocamente antitetiche, ora del percorso di formazione (Woolf), ora del romanzo di idee (Porter), ora della provocazione pornografica (Bruckner).

Singolare comunque che il corpus dei testi finora e in seguito citati noveri una predominanza di voci femminili di cui, come si vedrà, due tedesche di origine ebraica e appartenenti al gruppo dei *migrant writers* tedeschi degli anni Trenta, quelli che sul transatlantico salirono necessariamente, per dovere di sopravvivenza, e non per un viaggio di diporto. Spetta a un approfondimento critico adeguato fornire elementi interpretativi del carattere di riferimento e di fuga in cui rivive il mito biblico dell'arca che, in un quadro storico-politico preconizzante il diluvio, il transatlantico acquisisce.

Se il non-luogo è allora un transatlantico, l'incontro dialogico e, per così dire, intracomunitario tra protagonisti e personaggi diversi per grado sociale e posizione morale che aveva luogo negli spazi comuni, ma non comunitari, del grande albergo, si sposta nella metafora antica del "viaggio della vita". C'è di nuovo l'artificialità del contesto che manipola l'immagine dell'altro addomesticando l'incontro con lo straniero come evento non più casuale, bensì reso prevedibile all'interno della comunità viaggiante, a partire però da un presupposto di censo ben percepibile. L'appartenenza di classe sociale risponde al sensibile scarto, ancora avvertito come attualissimo, tra aristocrazia e borghesia, secondo i dettami dell'immaginario della letteratura di massa della seconda ondata, rivolta a un pubblico aspirante

piccolo-borghese e quindi denotato da una mentalità fortemente conservatrice e identificato in un gusto sociologicamente ibrido.

All'interno della letteratura del transatlantico si riscontrano a ben vedere precisi segnali del passaggio di funzione dalla scena statica della *hall* d'albergo, a quella dinamica della nave. Si pensi in particolare al romanzo *Transatlantico* (*Die Überfahrt*, 1932) – già film nel 1933 (Warren, "Migrant Writers", *infra*) – dunque posteriore a *Grand Hotel*, di un'altra scrittrice austriaca di famiglia ebraica, Gina Kaus, trasferitasi come Vicki Baum negli Stati Uniti, dove, condividendone questo dato biografico, avrebbe militato nell'industria del cinema hollywoodiano con avvincenti sceneggiature:

Qui a Brema succede sempre così: magnifici alberghi, ma da quando han cominciato a fabbricare questi transatlantici di lusso, nessun albergo è abbastanza bello. E in gran signori preferiscono le cabine di lusso. (Kaus 25)

Brema fu storicamente uno degli scali più importanti per il Nord-Europa per gli imbarchi in direzione delle Americhe e, come nella *Nave dei folli* di Katherine Ann Porter, di ritorno verso l'Europa.

Ben più acuta e attenta alle motivazioni, apparentemente vuote e anacronistiche, delle strategie di decorazione, l'osservazione di Bennett nel suo romanzo del 1930:

Negli ultimi mesi Evelyn [direttore dell'Imperial Palace] aveva attuato una decorazione del grande atrio con stampe e quadri antichi raffiguranti vecchie navi sotto le quali aveva posto piccole fotografie di moderni piroscafi. Diede un'occhiata a una stampa americana rappresentante una nave francese del sedicesimo secolo, a remi e vele [...] Tuttavia ai suoi tempi quella era stata una nave superba. Sotto spiccava una fotografia dell'*Île de France*. Certo l'idea di queste stampe di soggetto nautico nell'atrio era stata felicissima; gli americani, che costituivano il sessanta per cento della clientela, le apprezzavano ogni giorno di più: era difficile, in certe ore, attraversare il grande atrio senza vedere qualche americano in contemplazione dei quadri (Bennett, *Albergo*, 8).

Nel secondo capitolo si spiega il perché del fascino delle immagini di navi all'interno del Grand Hotel, in forza della transattività dei due spazi e della precedenza della traversata transatlantica:

Allora rammentò che Sir Enrico, passeggero sul "Caractus" (45.000 tonnellate) aveva, da Nuova York, riservato due appartamenti con vista sul parco" (Bennett, *Albergo*, 9).

L'insistenza incipitaria sull'esteticità degli ambienti è la condizione irrazionale necessaria alla ricostruzione della *Gemeinschaft*, fondata sui valori e l'affettività, a differenza della *Gesellschaft*, intesa come unione di natura contrattualistica e giuridica, secondo il protocollo che giunge a pieno compimento nell'epilogo, quando un rito di passaggio obbligato della vita di bordo stabilirà la nuova frontiera relazionale conseguita:

Quella sera ha luogo il *Captain's Dinner*, il tradizionale banchetto di addio che si dà la vigilia dell'arrivo e che è la più significativa di tutte le feste di bordo. Perché tutte le persone che il caso ha riunito insieme si conoscono ormai abbastanza per rimpiangere un poco che la sorte stia di nuovo per separarle; perché quei giorni passati a bordo senza pensieri hanno mutato in amicizia molte simpatie superficiali e si scambiano promesse e già si pensa alla terraferma e a nuove attività di vita. (Kaus 312)

Entrando in concorrenza con il Grand Hotel, il transatlantico fissa quindi nei confronti del luogo letterario immediatamente precedente delle clausole d'ingaggio distinte, specifiche per i personaggi messi a confronto con l'esperienza insolita, e resistenti a logoramento, al punto di sopravvivere alla banalizzazione dei viaggi di massa:

Una nave, per quanto modesta sia, è più di un mezzo di trasporto: è uno stato d'animo. Una volta varcata la passerella, la visione del mondo cambia, si diviene cittadini di una repubblica particolare, di un luogo chiuso i cui occupanti sono tutti sfaccendati (Bruckner 14).

E ancora:

I pasti sono le grandi distrazioni delle crociere: si studiano i compagni di viaggio per scoprire chi sono, cosa fanno, cosa si farà con loro. In questa vita di confino, gli sconosciuti assumono un'importanza estrema e un desiderio di conoscenze piacevoli aleggia nella mente dei passeggeri (Bruckner, *Luna* 16).

Il romanzo di Pascal Bruckner del 1981, *Lunes de fiel*, divenuto film di Roman Polanski nel 1992, integrerà queste premesse di fiducia con effetti fatali per i giovani protagonisti intellettuali e latori, fino a quel momento, di esperienze mondane insignificanti e di una cultura erotica esclusivamente libresca.

Dalla Nave all'Aeroporto

Allusioni a rapporti sadomasochistici affiorano anche tra il popolo della nave di Federico Fellini, ma come zone d'ombra dell'arazzo generale che riesce a determinare tutte le possibilità estetiche e narrative della situazione, senza privilegiarne alcuna. In *E la nave va* (1983), film della sua ultima fase scritto con Tonino Guerra, nell'accogliervi altresì i contributi notevoli di Andrea Zanzotto, Fellini affronta una metafora ossessiva che aveva fatto la sua apparizione prepotente in *Amarcord* (1973), sebbene contemplata da fuori e in lontananza, assumendo quello che era il punto di vista di una comunità definibile ancora come organica e tradizionale che intraprende un viaggio di mare singolarissimo, perché in direzione dell'attesa che precede il passaggio notturno del transatlantico "Rex". Si tratta di un naufragio volontario e del pellegrinaggio verso le nuove frontiere del sacro imposte dalla secolarizzazione, al quale partecipa a buon diritto persino un cieco che domanda agli altri la descrizione della meraviglia estetico-tecnologica. L'episodio incrocia altresì, nello stesso film, l'immagine più famigliare del Grand Hotel con quella perturbante della nave. Le due realtà appaiono storicamente congiunte anche in Fellini e quindi tematizzate, con la conseguenza di sottoporre in *E la nave va* la forma mitica del transatlantico a un'anatomia impietosa che da una parte ne esalta la coralità, come principio narrativo insito in essa, dall'altra non esita a spingersi oltre il principio di individuazione dei personaggi e distruggere l'unità stessa del racconto.

Il nome del transatlantico è in primo luogo antitetico a se stesso: "Gloria N"; in cui "N" sta per negazione allusiva alla provvisorietà dei valori dell'immaginario collettivo e la sua rottamazione come destino certo: "Gloria sì, quella dei transatlantici, ma...", vorrebbe obiettare il regista. In base al presupposto di un temporaneo armistizio, il tempo giornaliero pare scorrere festosamente in una coesistenza coattiva che altrimenti diverrebbe insopportabile. Tuttavia la meta del viaggio risulta equivoca e inquietante, essendo la nave in rotta verso l'isola di Erimo allo scopo di partecipare alle esequie della cantante Edmea Tetua: sono due semianagrammi, indicando la morte come fine il primo, il secondo costituendo un sintagma in cui il "mio" e il "tuo" sono uniti da una & commerciale. In alternativa a questo scioglimento se ne può proporre il secondo: "dea ma tua &", che insiste sul processo di divinizzazione nelle comu-

nicazioni di massa come appropriazione e introiezione che coinvolge il sé nella ricezione degli archetipi. La biforcazione costituita dall'enigma si interpreta in qualche modo alla luce delle pagine già ricordate di Kracauer, a proposito della "Hall di albergo" che trasferiva in un mondo secolarizzato la funzione della "casa di Dio", del tempio in cui siamo tutti uguali in rapporto all'emanazione universale del sacro.

La parodia del motivo del "viaggio della vita" è resa esplicita nel film di Fellini, non tanto nelle parole del personaggio *outsider*, cronista e voce narrante, quanto soprattutto nella colonna sonora composta da numerose citazioni verdiane e riscritture, particolarmente da *La forza del destino*, con il melodramma che, schema alla radice dell'operetta e in seguito dei copioni romanzeschi d'ambientazione navale, si sovrappone alla matrice cinematografica parodiata conferendo, in questa doppia chiave, centralità all'elemento musicale.

Riempitivo temporale del non-luogo del transatlantico, la musica celebra in Fellini la potenza dionisiaca, dissolvente e generatrice a un tempo, delle onde dell'oceano. Un pianoforte che scivola nei saloni del transatlantico intende, danzando sulle acque, portare a compimento la propria funzione (dettaglio del quale non si rivelerà immemore Baricco), quando la nave subisce il bombardamento della corazzata austriaca. In tal senso *E la nave va* rinnova la struttura del romanzo di Thomas Mann, *La montagna incantata*, in cui la realtà parallela di una dimensione magicamente chiusa – *kurhotel* in Thomas Mann, transatlantico in Fellini – si sfascia all'improvviso crollando sotto i primi colpi di cannone della Prima Guerra Mondiale. Lo "sciogliete le righe" di Thomas Mann, si traduce in Fellini nella distruzione vera e propria della macchina scenica, mostrata agli spettatori nel suo vero volto artificiale. Nella stessa sequenza, dopo i viaggiatori anche i bagagli dimenticati, come la valigia di Karl, galleggiando nei corridoi sembrano, quasi animati di vita propria, finalmente voler abbandonare la nave e dichiarare la fine della storia. L'interesse di Fellini per *America* di Kafka non poté mai dare luogo al film che rimase in quello stato di stupendo abbozzo presentato in *L'Intervista* (1987) e in *Block-notes di un regista* (173-175).

In Fellini la nave si configura comunque quale luogo di intersezione interclassista, determinato dalla convivenza della classe dirigente protagonista con le comparse di sala macchine e cucine, figure di sfondo, talora marginali però mediatrici, secondo la visione felliniana, di un altrove inac-

cessibile alla normalità borghese. Tra simili e dissimili, sviluppando il proprio congenito cosmopolitismo, la nave è in Fellini punto di incontro interculturale, tra l'Occidente e l'Est dell'Europa nella fattispecie, allorché salgono sulla nave dei balcanici messi prima in salvo dalla guerra poi ricacciati in acqua da provvidenziali e contemporaneamente letali scialuppe, anticipatrici del tragico quotidiano delle carrette del mare che avrebbero solcato il Mediterraneo, sempre più frequenti e causate da guerre di vario tipo in corso in qualche parte lontana del globo.

La precisione di questo riferimento che collega l'Europa occidentale ai Balcani, in conformità alla localizzazione della scintilla terroristica che provocò lo scoppio del conflitto, rappresenta un fattore preciso e materiale, un motivo che non mancherà di incidere sulla ricezione associata del film di Fellini e del libro di Baricco, sebbene si debba tener in maggior conto il successo internazionale del film di Tornatore, piuttosto che il dettato del monologo di *Novecento* che risentiva di suggestioni antinarrative alla maniera di Kafka, scomparse nella versione cinematografica, suggerendo d'altra parte la conversione dell'impianto corale di Fellini nell'epicità potenziale di un eroe assoluto: il solista che nasce e muore con la sua leggenda all'interno del luogo altrettanto assoluto del transatlantico, rimanendo nondimeno un "disperso", come il Karl di *America* – che doveva avere come titolo "Der Verschollene".

Un disperso è anche il protagonista di *The Terminal* (2004) di Spielberg, Viktor Navorski, un nome doppiamente parlante, sia nel cognome costruito sul radicale "navis", laddove il regista ne decreta sia la sopravvivenza all'avvenuto naufragio nei mari della burocrazia dell'occidente, sia il trionfo finale dell'eroe "victor". Il non-luogo del transatlantico è tradotto nei suoi tratti di autosufficienza, isolamento e inviolabilità, nella terra di nessuno dell'aeroporto di New York "John Fitzgerald Kennedy", mentre il luogo nativo di Navorski sarebbe l'instabile Krakozhia, stato immaginario dell'Europa orientale sorto dalla disgregazione dell'URSS, repubblica ancora da operetta conforme al vecchio spirito del Grand Hotel e dunque ai canoni della memoria inconscia di genere, alla quale evidentemente anche Spielberg soggiace, scegliendo un certo tipo di storia e indirizzando al pubblico la relativa, efficace segnaletica.

Ispirato a una vicenda reale e al precedente film francese, *Tombés du ciel* di Philippe Lioret (1993), *The Terminal* attribuisce tuttavia alla musica e in particolare al jazz, alla sua indefinitezza metafisica, al suo mito, una

rilevanza e una motivazione nell'intreccio che rinviano direttamente alla *Leggenda del pianista sopra l'Oceano*, sebbene Navorski a differenza di Novecento del jazz sia un fruitore passivo e fanatico, non un talentuoso esecutore. Plagiato non risulta unicamente lo spazio incantato del transatlantico, ma a ben vedere tutto l'orizzonte tematico di *Novecento*. Ben si è guardato Baricco dallo stigmatizzare l'operazione di Spielberg, attendendo forse le osservazioni di Tornatore, al cui film lo scrittore non aveva fornito alcuna adesione o partecipazione diretta alla sceneggiatura. Anche il regista di *Nuovo Cinema Paradiso* avrebbe invece tralasciato da parte sua di sottolineare l'ingegnosa clonazione, all'origine di *The Terminal*, di tema e motivi della *Leggenda del pianista sull'Oceano*, e forse per motivi concorrenziali: ben sapendo probabilmente Tornatore che, nel contesto delle dinamiche del consumo dei prodotti estetici innestate sul tronco della postmodernità, sia la citazione stravagante, sia il plagio sistematico, piuttosto che sminuire il valore dell'opera ne accrescono, qualora portati alla luce, il prestigio artistico e pertanto le possibilità di favorevole ricezione.



Note, Notes, Anmerkungen, Notes



- 1 Per una documentazione storica e iconografica completa, cfr. il catalogo della mostra di Genova, Palazzo Ducale – Galata-Museo del Mare nel 2004-2005 (*Transatlantici*).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Baricco, Alessandro. *Novecento. Un monologo*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- Baum, Vicki. *Menschen im Hotel*. Berlin: Ullstein, 1929.
- Bennett, Arnold. *Albergo Imperiale. Romanzo* (traduzione dall'inglese di P. Micheli e A. Fontanelli). Milano: Dall'Oglio, 1943.
- . *The Grand Babylon Hotel*. London: Chatto & Windus, 1971.
- Bruckner, Pascal. *Luna di fiele* (traduzione di Alessandro Serra). Milano: Anabasi, 1992.
- Fellini, Federico – Guerra, Tonino. *Amarcord*. Milano: Rizzoli, 1973.
- Fellini, Federico – Guerra, Tonino. *E la nave va*. Milano: Longanesi, 1983.
- Fellini, Federico. *Block-notes di un regista*. Milano: Longanesi, 1988.
- Kafka, Franz. *Der Verschollene. Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- Kaus, Gina. *Transatlantico* (versione dal tedesco di Sergio Secchi). Milano: Bompiani, 1933.
- Kracauer, Siegfried. *Il romanzo poliziesco. Uun trattato filosofico* (traduzione di Renato Cristin). Roma: Editori riuniti, 1997.
- Porter, Katherine Anne. *Ship of fools*. Boston: Atlantic Monthly Press, Brown and Co., 1962.
- Roth, Joseph. *Hotel Savoy*. Munchen: Deutscher Taschenbuch, 1978.
- Tornatore, Giuseppe. *La leggenda del pianista sull'oceano*. Sceneggiatura. Roma: Gremese, 1999.
- Transatlantici. Scenari e sogni di mare*. Milano: Skira, 2004.
- Warren, John. "Migrant Writers: Vienna-Berlin-London 1918-1938". *New Books in German* (20/08/08) <<http://www.new-books-in-german.com/featur21.htm>>
- Woolf, Virginia. *The Voyage out*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Zanzotto, Andrea. *Cori per il film E la nave va*. Milano: Libri Scheiwiller, 1988.