

Emilio Maggio

Metamorfosi, divenire animale e stati modificati di co(no)sc(i)enza: da K al Dottor K.

Alle origini del cinematografo non vi erano state soltanto le ricerche sui movimenti dei bipedi, dei quadrupedi e degli uccelli, ma anche il fascino dell'immagine, dell'ombra e del riflesso (Edgar Morin)¹.

Questo saggio intende mettere in evidenza come il tema metamorfico, se iscritto all'interno di quella produzione espressiva che Deleuze e Guattari definiscono *minoritaria* – «La possibilità di fare della propria lingua un uso minore [...] Essere nella propria lingua come uno straniero»² – possa contribuire, a partire proprio da Kafka, all'opera di decostruzione della categoria di persona. Categoria che prevede un assoggettamento del vivente come entità immodificabile o come parte di una ciclicità naturale *virtuosa* che il potere può sussumere alle logiche produttive del capitalismo. In altre parole, si proverà a rileggere l'archetipo della metamorfosi come processo di *indistinzione* capace di rimettere in discussione il dispositivo biografico e la rappresentazione della persona. Piuttosto che un riconoscimento del sé, e oltre l'acquisizione della propria immagine riflessa, un tuffo nell'*occhio del mondo* che Ovidio, nelle *Metamorfosi*, restituisce nella fonte di acqua cristallina in cui si specchia Narciso³: valorizzazione delle possibilità di un corpo, nonostante la metafisica del sé razionale, di un corpo che sa nonostante se stesso.

Dal punto di vista della nostra tradizione, scardinare il mito dell'identità, superare i confini delle categorie ontologiche e biologiche è sempre stato il mezzo per dissimulare la corruttibilità dei corpi. Questa tensione è ben presente fin dalla proto-arte del Paleolitico. L'ambizione di riprodurre il movimento tramite la raffigurazione degli animali evoca l'idea della

1 Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. di G. Esposito, Feltrinelli, Milano 1982, p. 62.

2 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 2010, p. 47.

3 Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 2005, libro terzo, vv. 339-510.

trasformazione che il cinema e i suoi corollari audiovisivi saranno in grado di riprodurre realisticamente e con la massima fedeltà. Ad eccezione di alcuni movimenti d'avanguardia novecenteschi, la pittura e, in genere, le arti iconiche, istituiranno invece una sorta di tabù riguardo la rappresentazione del movimento, dati i loro limiti espressivi nel renderlo percepibile all'occhio dell'osservatore. Ciononostante il racconto della trasformazione rimane uno dei passaggi cruciali della storia della letteratura e una delle verità da tramandare: l'uomo esiste in quanto ente soggetto al cambiamento, al divenire e alla morte. Animale che inventa le possibilità per riconoscersi nell'Altro.

Metamorfosi: attraversamento e forma; trasformazione della struttura del corpo; mutamento delle caratteristiche fisiologiche e anatomiche; passaggio da uno stato – biologico e/o geologico – a un altro. Se riferita all'umano, il suo significato assume valenze fortemente allegoriche e la si può interpretare come transfert che traduce una modificazione della co(no)sc(i)enza di cui l'uomo è artefice. Pertanto la figura della metamorfosi ha sempre subito un forte investimento ideologico: l'aspirazione dell'uomo alla fuoriuscita dal sé. L'aspetto che più riluce nelle sue molteplici declinazioni, anche a dispetto dell'impianto fortemente allegorico di alcuni classici della letteratura⁴, è rappresentato dall'irruzione del perturbante, del desiderio e perfino dell'erotismo.

Se trascuriamo l'accezione di cambiamento psicologico e di trasmutazione esistenziale che la figura della metamorfosi ha finito per assumere nei vari dispositivi dell'espressione artistica e ci concentriamo sui cambiamenti morfologici dei corpi organizzati in uno spazio e in un tempo immanenti, gettati, direbbe Heidegger, otterremo una diversa considerazione dell'essere umano: un complesso di organi che lo costituiscono come *segmento-ingranaggio* della più complessa macchina della legge-desiderio⁵. Più che alla fascinazione allegorica e simbolica, che incardina quello che finisce per essere un lemma della storia della letteratura, ci interessa proporre la *Metamorfosi* come stato di degenerazione ontologica, come ciò che permette di superare i condizionamenti burocratici del potere, che congela l'animalità dell'uomo in nome del Nome, del Padre e di Dio. Dobbiamo perciò far

4 Cfr., ad es., Ovidio, *Le metamorfosi*, cit., poema del I° sec. a.C., in cui l'esegesi augustea viene condensata in 15 libri di trasformazioni offerte dalla tradizione mitografica della Roma dell'epoca (descrizione del Caos, trasformazione di Cesare in astro, l'apoteosi di Augusto, ecc.); Lucio Apuleio, *L'asino d'oro* o *Le metamorfosi*, trad. it. di C. Annaratone, Rizzoli, Milano 2008, i cui 11 libri descrivono le peripezie di Lucio, magicamente trasformato in asino, facendo ricorso a una forte connotazione allegorica che rimanda ai culti misterici di purificazione della filosofia pitagorica; e Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino 2014, in cui caduta e redenzione umane vengono trasfigurate in romanzo di formazione.

5 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka*, cit., pp. 95-110.

riferimento all'inattualità del racconto di Kafka per guardare oltre il presente che circoscrive il corpo animale dell'individuo nel suo spazio sociale e familiare e lo istituisce come persona. La metamorfosi kafkiana contiene *in nuce* quella familiare estraneità alle *parole* e alle *cose* umane che perturba l'ordine tecnocratico del linguaggio. La lingua *povera* e *miserabile* dello scrittore praghese, priva com'è di metafore e di psicologismi universali, mette a nudo la vera questione del potere: ovunque c'è potere c'è un blocco del cambiamento, del divenire animale, c'è interruzione dell'animalità umana.

Metaformiche del cinema e metamorfosi del cinema

Se gli animali dipinti nelle grotte di Lascaux, colti nell'atto del movimento, possono testimoniare l'anelito dell'uomo a entrare in un'altra dimensione e contemporaneamente del destino dell'umanità stessa, costretta a muoversi per sopravvivere e, di fatto, a cambiare per adattarsi all'ambiente circostante, il destino delle immagini sarà salvaguardato solo dal cinema, in quanto dispositivo congeniale alla percezione realistica del movimento. Prima dell'avvento del cinematografo, e poi del cinema, il racconto della trasformazione ha sempre avuto un valore fortemente metafisico. La limitata capacità di tradurre il divenire dei corpi in forme manifeste e verosimili da parte delle istanze iconiche e letterarie permette un accesso alla dimensione del cambiamento esclusivamente nella forma di un'esperienza metafisica. Per Elémire Zolla, ad esempio, solo la musica

espone il mondo com'è, non che cosa esso è, coglie le qualità che rendono gli eventi quali sono, non le loro apparenze delimitate, che, astratta dalla musica costitutiva, dalla loro qualità ritmica e timbrica, sono soltanto un nome arbitrario che etichetta una forma illusoria⁶.

Per l'autore torinese, «la perdita della faccia» – faccia che connota l'umano come maschera sociale da indossare – rimanderebbe alla dimensione della libertà interiore, quella che, a dispetto «dei nomi e delle forme inflitti ed imposti permette all'orecchio interiore» di accordarsi «alle melodie segrete dell'universo»⁷.

La difficoltà nell'identificazione biografica umana è stata suggellata in

6 Elémire Zolla, *Archetipi*, trad. it. di G. Marchianò, Marsilio, Venezia 2002, p. 13.

7 *Ibidem*.

pittura dalla ritrattistica del volto comune, allorquando – a partire da Antonello da Messina con i volti della tradizione religiosa per proseguire con le facce caravaggesche del popolo – la borghesia mercantile europea seicentesca lottava per affermare il proprio riconoscimento sociale e culturale che si sarebbe tradotto con la messa in scena «del congelamento della stessa vita interiore»⁸. Se poi volessimo fare un'ultima digressione e volgessimo la nostra attenzione al teatro, identificandone i presupposti occidentali in quello dell'antica Grecia, è solo con Aristotele, quindi un centinaio di anni dopo le tragedie e le commedie di Sofocle ed Euripide, che il dispositivo performativo acquista un valore estetico assoluto. Lo stagirita elaborò una tesi tanto affascinante quanto audace che metteva in relazione la morfologia del corpo umano con le sue espressioni performative. Questa idea di *praxis* non corrispondeva a una generica imitazione della realtà, bensì a una sua interpretazione messa in scena attraverso l'intreccio, gli attori e le loro prestazioni artistiche. L'uso delle maschere, per ritornare al tema del volto metamorfico, configurava gli attori come personaggi del grande proscenio della storia universale.

Il cinema, servendosi di tutte le istanze precedenti, dalla pittura alla letteratura e al teatro, ha smascherato la rappresentazione della persona, auspicandone, nei casi migliori e all'interno di sistemi altamente codificati come il genere fantastico, la dissoluzione metamorfica e la trasformazione in *mostro*. Se il cinema, infatti, come dispositivo inibente la soggettività e come macchina riproduttiva di una realtà data e incontrovertibile, asseconda il concetto di veridicità manifestandosi attraverso la dimensione del *riconoscimento* con lo spettatore, come macchina desiderante esso non fa che produrre lo straniamento dello stesso spettatore tramite il divenire e il mutamento degli oggetti rappresentati⁹.

La narrazione metamorfica, il racconto delle modificazioni della struttura fisica e anatomica del corpo umano, è stata raccolta dal cinema come sfida ingaggiata con il mondo della rappresentazione e fatta propria servendosi di tecniche autoptiche. Tecniche autoptiche che operano come dispositivi in grado di intervenire chirurgicamente attraverso lo sguardo, là dove si cela l'osceno assoluto, il mostro in cui tutti noi siamo destinati a trasformarci: quel corpo in decomposizione su cui la mosca cronenbergiana potrebbe deporre le sue uova fatali, generando la *covata malefica*¹⁰. Dispositivi che, allo stesso tempo, sono però in grado di dissimulare e condizionare la stessa

8 Pierpaolo Ascari, «Volto, se ci sei batti un colpo», in «Alias» n. 46, suppl. de «Il manifesto», 23 novembre 2014, p. 1.

9 Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, trad. it. di C. De Michelis e P. Oliva, Einaudi, Torino 1981.

10 David Cronenberg, *The Brood*, Canada 1979.

capacità di un corpo di elaborare coscientemente l'immagine propria e altrui. Un processo insieme endogeno ed esogeno che si traduce in una sorta di ibridazione di corpo e mente e che espone entrambi al cambiamento. Cambiamento che, a sua volta, espone la soggettività umana a un rischio continuo: la perdita di sé e la trasformazione in non-essere mostruoso.

K e Gregorio

Nella visione del mondo le metamorfosi sono possibili e effettive nell'ambito di una immensa parentela fluida ove sono immerse le cose che vivono o si muovono, non ancora chiuse nella prigione dell'obiettività e dell'identità. La metamorfosi trionfa sulla morte e diventa rinascita. La morte-rinascita è la seconda immortalità, parente e congiunta alla sopravvivenza del doppio. I doppi si muovono in libertà nell'universo delle metamorfosi e questo è animato dagli spiriti, cioè dai doppi (Edgar Morin)¹¹.

Prima che il cinematografo si trasformasse in cinema, diventando la più grande ed efficace macchina estetica di manipolazione delle coscienze, la metamorfosi, come soggetto per lo sviluppo narrativo delle storie e prassi di sperimentazione tecnica per suggerire l'effetto di un cambiamento verosimile nella percezione dello spettatore, fu insieme alla documentazione del movimento animale «non soltanto il trucco cronologicamente primo, ma primario»¹².

All'inizio del Novecento il cinema avrebbe potuto essere tutt'altra cosa da quello che nel corso del tempo è diventato. Il cinema avrebbe potuto disporre di grandi schermi, allargando a dismisura le immagini, avrebbe potuto essere sonoro, avrebbe potuto essere a colori. Avrebbe cioè, fin dall'inizio, potuto esplicitare tutta la sua potenza di macchina estetico-spettacolare piuttosto che baloccarsi con le fantasmagorie di inventori autodidatti, di ciarlatani e di ambiziosi imprenditori. Il cinema avrebbe potuto porre le grandi questioni dell'umanità come e meglio del teatro; invece ha preferito all'arte e alla sperimentazione «incontri di boxe, spettacoli di music-hall, scenette comiche»¹³.

11 E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pp. 67-68.

12 *Ibidem*, p. 68.

13 *Ibidem*, p. 64.

Prima che il cinematografo si trasformasse in cinema la sua metamorfosi riguardò il *fantastico*, con i mondi dei doppi e delle ombre. Fu il *trucco* a egemonizzare la lingua del nuovo dispositivo:

Effettivamente il fantastico scaturì immediatamente dalla più realistica delle macchine e l'irrealtà di Meliès si dispiega con la stessa flagranza della realtà dei fratelli Lumière¹⁴.

Attraverso gli iniziali e rudimentali artifici delle tecniche post-produttive e di ripresa – sovrainpressione, dettaglio, primo piano, dissolvenza, carrellata – il cinematografo rivela la propria *natura* metamorfica. Se facciamo riferimento a Meliès come primo vate della magia cinematografica

non soltanto troviamo la prestidigitazione (trucco) come base dei suoi film [...], ma scopriamo che il primo trucco, che è lo stesso atto operativo che avvia la trasformazione del cinematografo in cinema, è una metamorfosi¹⁵.

La letteratura ha generalmente risolto il momento critico del cambiamento, dato dallo scarto tra *Natura Animale* e *Natura Umana* ricorrendo all'allegoria. La trasformazione di Lucio Apuleio in asino denota il travaglio interiore dello scrittore africano (e filosofo, viaggiatore, avventuriero, erudito e visionario) di fronte al mistero della vita. La sua metamorfosi è un'iniziazione al mondo animale e la trasformazione lo assimila al voluttuoso comportamento asinino:

Una smania amorosa fa desiderare a un tale come lui le creature umane: egli le getta a terra e, piegandosi bramoso, tenta di sfogare su di loro le sue voglie mostruose e inaudite, e di realizzare bestiali voluttà, costringendo le sue vittime a piaceri che Venere non consente¹⁶.

Con le parole di Giovanni Festa:

Divenire animale implicava non solo il semplice raggiungimento di uno status quanto il risultato di un'antica azione rituale [...] di metamorfosi, il

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 68. A tal proposito gli esempi sono innumerevoli. Cfr. *Le manoir du dable, Le diable au couvent, Cendrillon, Faust et Marguerite, Magie diabolique*, ecc., tutte pellicole in cui Meliès applica soluzioni tecniche per conferire dignità realistica all'idea di metamorfosi.

16 Lucio Apuleio, *L'asino d'oro*, cit., p. 211.

conseguimento di una nuova capacità¹⁷.

La metamorfosi di Lucio è descritta dettagliatamente e in prima persona, così da conferire al processo di trasmutazione il valore di esperienza autentica:

I miei peli acquistano lo spessore delle setole, la pelle tenera diviene solido cuoio, all'estremità delle palme si perde la divisione delle dita, ed esse tutte si contraggono insieme sino a formare uno zoccolo solo, e al termine della spina dorsale mi spunta un'enorme coda¹⁸.

Kafka ribalta le retoriche contenutistiche del poema di trasformazione individuandone l'efficacia di monito morale. Negando i presupposti didattici e pedagogici dell'allegoria metaforica, egli compie, soprattutto nei racconti, un blocco della contiguità narrativa propria della letteratura come dispositivo di significazione in cui forma e contenuto burocratizzano i movimenti incessanti del desiderio. Attraverso la sua scrittura de-soggettivante, de-autoriale e de-territorializzante arresta la macchina legislativa dell'interpretazione e le sue regole decrittatorie. Si può dire che lo scrittore praghese si serva della figura del *katechon* in modo eterodosso. Usi cioè questa *forza frenante* (*Aufhalter* in tedesco) per dissimulare proprio quella macchina inibente della rappresentazione che configura «il dispositivo prevalente costituito dalla categoria di persona»¹⁹.

Gregorio, il protagonista umano della *Metamorfosi* kafkiana, sussume i due stati del desiderio, uno fagocitato dalla macchina della legge, della famiglia e della società, l'altro assimilato alla fuga e alla tana. La via di fuga e la ricerca di un posto dove nascondersi connotano lo stato del desiderio animale sottoposto all'onnipervasivo controllo poliziesco dell'umanità:

Gregorio diviene scarafaggio non soltanto per fuggire il padre, ma anche, e piuttosto, per trovare una via d'uscita là dove il padre non ha saputo trovarne, per fuggire il procuratore, il commercio e i burocrati, per approdare infine a quella regione in cui la voce si riduce a ronzio²⁰.

17 Giovanni Festa, *Ejzenstejn e l'azione taurimachica*, in «Fata Morgana» n. 23, maggio/agosto 2014, p. 37.

18 Lucio Apuleio, *L'asino d'oro*, cit., p. 93.

19 Roberto Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, p. 89.

20 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 24.

Potenzialmente è il cinema a doversi fare carico di questo disvelamento: il poter vedere noi stessi negli occhi dell'altro. Cinema che, come sottolinea Agamben, ha a che fare con il gesto più che con l'immagine:

Poiché ha il suo centro nel gesto e non nell'immagine il cinema appartiene essenzialmente all'ordine dell'etica e della politica (e non semplicemente a quello dell'estetica)²¹.

Le riflessioni di Agamben restituiscono al dispositivo cinematografico la prassi etica eclissatasi con il suo consolidamento come macchina estetico-spettacolare. Il gesto cinematografico è la sfida lanciata alla metafisica delle immagini in movimento. È il vero movimento di trasformazione che ha il suono del pigolio di una blatta da contrapporre al falso movimento prodotto dalla musica organizzata proveniente dal violino suonato dalla sorella di Gregor nel salotto di famiglia adiacente la sua stanza.

K e Kafka

Nel 1953, Lorenza Mazzetti, la cineasta italiana che fondò il *Free Cinema* inglese²², gira *K*²³, cortometraggio ispirato alla *Metamorfosi* di Kafka. Il film è prima di tutto una lucida riflessione sullo stato di alienazione che burocratizza la vita di milioni di esseri umani che vivono nelle grandi metropoli occidentali. Individui spogliati della loro vitalità e trasformati in ingranaggi funzionali alla contabilità sociale. L'intenzione della regista è la denuncia della separazione «della persona dal corpo vivente»²⁴, che Locke aveva con-

21 Giorgio Agamben, «Note sul gesto», in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 50.

22 È necessario fornire alcune note biografiche della regista italiana per una più chiara comprensione del film preso in esame: «Anno 1944. Lorenza Mazzetti e la sorella gemella Paola, rimaste orfane, vivono a Rignano sull'Arno, nella villa di Robert Einstein, cugino dello scienziato premio Nobel Albert. Robert Einstein è sposato con Cesarina "Nina" Mazzetti (sorella del defunto Corrado, padre delle gemelle): la coppia ha due figlie, Annamaria e Luce. Il 3 agosto, soldati tedeschi di stanza nelle vicinanze massacrano Nina e le due figlie, sotto gli occhi di Lorenza e di Paola [...]. Sopraffatto dal dolore, Robert si suicida circa un anno dopo, il 13 luglio 1945 [...]. All'inizio degli anni '50, Lorenza Mazzetti si rifugia a Londra per allontanarsi dai luoghi e dai traumatici ricordi di questa tragedia» (Introduzione all'intervista di Marco Duse a Lorenza Mazzetti, «Se guardo con orrore il mondo», in «Cabiria. Studi di cinema», n. 168, maggio-settembre 2011, p. 4).

23 Lorenza Mazzetti, *K*, GB 1953. Il film è stato recentemente restaurato grazie al Cinit – Cineforum Italiano e all'Università Ca' Foscari di Venezia.

24 R. Esposito, *Due*, cit., p. 121.

cettualizzato come «corpo vivente con un nome proprio»²⁵. Non solo il nome diventa il contrassegno dell'autodeterminazione individuale dell'uomo ma contribuisce anche alla stima del valore che il corpo acquisisce in quanto proprietà. La figura della persona, identificabile anagraficamente, produce un individuo pienamente responsabile di sé e del proprio corpo; soggetto che, obbedendo non più al sovrano ma alla sua stessa coscienza, «è trasformato così in oggetto del proprio convincimento interiore»²⁶.

In questo senso Gregor Samsa viene trasformato, nell'adattamento cinematografico di Mazzetti, in *outsider*, cioè, secondo le stesse parole della regista, in una figura «che non riesce ad entrare nel mondo degli altri»²⁷. È per questo che la trasformazione di Gregor in scarafaggio viene percepita solo dai personaggi del racconto trasposto in immagini dalla regista e non da noi spettatori che continuiamo a vedere Samsa tal quale era prima della metamorfosi, anche se, sospendendo la nostra incredulità, sappiamo che egli ha subito un cambiamento sia nell'aspetto che nella psiche²⁸. Non assumendo l'aspetto dello scarafaggio, animale-stigma, e quindi del mostro teriomorfo, Gregor riassume su di sé i caratteri dell'*idiota*. Egli si trasforma in un individuo a cui il mondo è estraneo e che produce nei suoi confronti il vero orrore. Una situazione paradossale in cui l'*idiota*, figura contrassegnata dall'idealismo e dall'ostinazione, beni assoluti dell'umanitarismo universale, finisce per essere stritolato proprio da quei meccanismi burocratici che ne dovrebbero salvaguardare i presupposti principi giuridici e che per questo è considerato un essere inutile, un buono a nulla, alla stregua di un altro personaggio seminale della letteratura minore: Barteby, lo scrivano dell'omonimo racconto di Melville. In *Barteby*, l'anaffettività e il rifiuto delle consuetudini sociali presuppongono il disconoscimento irrisorio dell'individuo che non riesce ad adattarsi ai regimi della conformità sociale. Il vero mostro, allora, è il risultato dello scandalo che l'*idiota*/scarafaggio produce all'interno della toponomastica della città, in cui dilaga il conformismo, coagulandosi in un coacervo di competitività, ignoranza, razzismo e discriminazione sociale. È il mondo di sopra, sopra le tane, i pertugi e gli anfratti degli insetti e dei ratti, che sottace il non detto dello stigma animale. È qui che bisogna rintracciare il divenire scarafaggio secondo la lettura di Deleuze-Guattari: non

25 *Ibidem*, p. 122.

26 *Ibidem*, p. 126.

27 L. Mazzetti, «Se guardo con orrore il mondo», cit., p. 8.

28 Nel suo adattamento Mazzetti asseconda una precisa volontà di Kafka che proibiva qualunque resa illustrativa del suo racconto: «Sapevo bene, infatti, che Kafka aveva proibito di illustrare la *Metamorfosi* perché non voleva che si vedesse Gregor trasformato in insetto» (*ibidem*, p. 10).

farsi suggestionare dalla simbolica animale e sfuggire le trappole dell'immaginazione che trasformano l'altro animale in fantasmagoria eccitante. In altre parole, il lettore/spettatore deve svincolarsi dalla lettura archetipica dello scarafaggio. In questo modo diventare scarafaggio significa sperimentare l'essere scarafaggio: «Non interpretazione o significanza ma protocolli d'esperienza»²⁹.

Come Micheal Andrews, l'attore che interpreta Gregor, diventa K, sfuggendo alla burocrazia del nome proprio, così il suo personaggio esce dal blocco mostruoso a cui è vincolato ed entra nella macchina del desiderio-giustizia. L'*outsider*, figura a cui si ispirano le generazioni teenager della Londra del tempo, diventa l'ibrido uomo/macchina, l'oggetto in/umano o sub/umano su cui proiettare le pulsioni feticiste delle metropoli del dopoguerra:

Mentre ero a Londra, Kafka mi ha aiutato molto, perché nei suoi occhi ritrovavo il terrore di sentirsi estraneo al mondo che lo circondava – e io mi sentivo decisamente estranea, lontana da tutto. Innanzitutto ero in una città nuova mai vista; ma soprattutto portavo dentro di me la tragedia di Firenze³⁰.

Londra, per Mazzetti, rappresenta l'epicentro delle dinamiche identitarie che vengono messe a repentaglio dalla massificazione prodotta dalle logiche produttive e di consumo dei grandi conglomerati urbani del primo dopoguerra. In un certo senso, è la stessa razionalità funzionalista della città moderna a essere violata dalla massa indistinta, almeno apparentemente, dei suoi abitanti.

Tutta la prima parte del film è girata in esterni, nelle strade caotiche e affollate della città inglese. La regista italiana inscena da subito la sua idea di alienazione panoramicando dall'alto sulla folla brulicante, dove il corpo sbadato e sbandante di Gregor manifesta immediatamente la sua incontaminata estraneità. Egli affronta il fiume di questa nuova umanità dei *tempi moderni* camminando controcorrente, evocando la prossemica disarticolata del passo comico di Charlot. Sul tram, al cospetto degli altri passeggeri, la sua espressione vaga – il suo sguardo si volge alla macchina da presa – esige la complicità dello spettatore, quasi ne invocasse la compassione. La Londra filmata da Mazzetti non è ancora la città *swinging* delle sottoculture giovanili, non è ancora la città immaginata da Antonioni in *Blow up*³¹, né tantomeno la città dei *riot* razziali degli immigrati caraibici di Portobello degli anni Sessanta.

29 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., p. 15.

30 L. Mazzetti, «Se guardo con orrore il mondo», cit., p. 10.

31 Michelangelo Antonioni, *Blow up*, GB-USA-Italia 1966.

Ma già cova la rabbia degli artisti dell'*Independent Group*³² e degli *angry young men* Tony Richardson e Lindsey Anderson che, insieme a Mazzetti, contribuiranno alla nascita del nuovo *Free Cinema* inglese.

È qui che il cortometraggio, pur essendo una trasposizione piuttosto fedele del racconto di Kafka, se ne distanzia cogliendone paradossalmente il senso profondo. Il *claim* che accompagnava gli allestimenti dell'*Independent Group* recitava: «This is Tomorrow», alludendo a una rielaborazione del tempo economico della città in esperienza individuale – il domani è oggi e il futuro è già qui – e allertando i concittadini della condizione limite in cui era sempre più difficile distinguere la vita dalla sua reificazione alienante. Una *schisi* che questi artisti e questi cineasti prospettavano come *dramma schizofrenico*, ponendolo al centro di quel viaggio a ritroso in grado di ricomporre la biografia di ognuno con le comuni origini animali e che l'antipsichiatra Ronald Laing riteneva essere un'esperienza politica³³.

Le sequenze girate nell'ufficio dell'imprenditore ostentano l'estraneità di Gregor ai blocchi asfissianti delle macchine burocratiche della città e del lavoro. Il colloquio con il padrone diventa un delirante monologo in cui la voce viene montata fuori sincrono per enfatizzare il carattere burocratico e normativo di un linguaggio che non gli appartiene.

«Un mattino Gregor Samsa, svegliatosi dopo sonni inquieti, si ritrovò trasformato». Il cartello che campeggia dopo la strana discussione di Gregor con il datore di lavoro trascrive fedelmente la frase dirimente lo sviluppo narrativo del racconto di Kafka. Con questa ellissi Mazzetti dà per scontato che la mutazione sia già avvenuta nell'appartamento che Gregor condivide con la famiglia. Gregor è nella sua stanza, sdraiato sul letto, ma il suo aspetto è rimasto lo stesso. Tuttavia quando entrano nella stanza, e lo guardano increduli, il padre, la madre, la sorella e il padrone rimangono inorriditi. È come se lo vedessero per la prima volta per ciò che è veramente. Il cambiamento di Gregor si manifesta agli occhi dello spettatore attraverso due dettagli da non sottovalutare: la camicia da notte che allude alla nudità del corpo pur nascondendola e la postura animalesca:

Secondo me mostrare al mondo lo scarafaggio avrebbe dato ragione a chi aveva orrore di lui. Bisognava invece che la famiglia di Gregor provasse ribrezzo per qualcosa che era sì diverso, ma nel senso di *altro*, di bellissimo,

32 Movimento artistico già attivo nei primi anni Cinquanta presso l'*Institute of Contemporary Arts* e fondato dal pittore Eduardo Paolozzi, il quale sarà scritturato come attore da Mazzetti nel successivo *Together*, GB 1956.

33 Cfr. Ronald D. Laing, *La politica dell'esperienza*, trad. it. di A. Tagliaferri, Feltrinelli, Milano 1968 e *L'io diviso*, trad. it. di D. Mazzacapa, Einaudi, Torino 1969.

di angelico addirittura³⁴.

Secondo Deleuze e Guattari le due macchine burocratiche della famiglia e del capitale si alleano per fronteggiare lo scandalo di una metamorfosi che, pur mantenendo inalterati i connotati fisici, altera l'ontologia, per cui il riconoscimento di Gregor come persona – figlio, fratello e impiegato – viene clamorosamente a fallire. A queste macchine fasciste viene contrapposta la macchina K attraverso cui Gregor sperimenta il divenire animale:

Cessa così di essere uomo per diventare scimmia, o coleottero, cane, topo, divenire-animale, divenire-inumano, perché, in verità, è attraverso la voce, il suono, uno stile che si diventa animali, e di sicuro a forza di sobrietà³⁵.

Le sequenze successive colgono nuovamente Gregor in giro per la città all'inseguimento del padrone e alternano la sua deambulazione caracollante e gli inciampi lungo il percorso a inquadrature che lo mostrano carponi sul pavimento dell'appartamento familiare. Il montaggio alternato, che contrappone esplicitamente le immagini di Gregor/Animale a quelle di Samsa/Persona, non fa che sottolineare il parossismo delle due situazioni, inducendo lo spettatore a parteggiare per l'alienato, per K, una lettera piuttosto che un nome. La metamorfosi insomma «è il contrario della metafora»³⁶. L'immagine di Gregor-scarafaggio è una proiezione dello spettatore ed è questo che produce scandalo e turbamento:

Non c'è più né uomo né animale, perché l'uno deterritorializza l'altro in una congiunzione di flusso, in un continuum di intensità reversibile [...]. L'animale non parla come un uomo, ma estrae dal linguaggio delle tonalità prive di significazione; le parole stesse non sono «come» degli animali, ma strisciano per loro conto, abbaiano e pullulano, essendo propriamente cani linguistici, insetti o topi³⁷.

La stanza dove Gregor sperimenta la metamorfosi diventa la sua tana. Gregor tenta in questo modo di nascondere la sua nudità, svelando tutta la vulnerabilità del corpo esposto.

La famiglia, ostile a ogni cambiamento che possa inceppare gli ingranaggi

34 F. Mazzetti, «Se guardo con orrore il mondo», cit., p. 10.

35 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 15.

36 *Ibidem*, p. 32.

37 *Ibidem*, p. 40.

del buon funzionamento relazionale, non fa che replicare i meccanismi burocratici della socialità. Padre, madre e sorella sono gli equivalenti domestici e addomesticati della latente schizofrenia sociale dei cittadini:

Privato del suo corpo animale il Gregor Samsa di K non è un mostro a tutti gli effetti, ma solo agli occhi di coloro che così lo intendono: i familiari, il datore di lavoro, il mondo esterno e – sembrano suggerire alcuni sguardi in macchina del protagonista – anche il pubblico o parte di esso³⁸.

Gregor vive intensamente la sua nuova condizione di *essere* in una tana. Egli scopre che mobili, superfici, soffitto, finestre, ombra e luce possono rivelare il mondo; si arrampica sui mobili, si nasconde sotto il letto e guarda meravigliato la pioggia che batte sulla finestra. Le barriere degli interni domestici, che lo mettono di fronte alla realtà della convivenza sociale e familiare, diventano per lui anfratti, chiusure/aperture, rizomi di un insolito vissuto extra-ordinario:

Nient'altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani, scimmie, scarafaggi, si distinguono soltanto per l'una o l'altra soglia, per queste o quelle vibrazioni, per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana³⁹.

La parte centrale del cortometraggio opera invece un deciso scarto rispetto al racconto di Kafka. Vediamo Gregor che balla sul tetto di un palazzo mentre, in montaggio alternato, un *busker*, un musicista di strada, suona in mezzo a una via vuota. Il taglio espressionista di Mazzetti conferisce alla sequenza un'atmosfera allucinata: *slow-motion* e commento sonoro anti-convenzionale⁴⁰, non rispettando le regole della verosimiglianza cinematografica, sublimano il perdersi di Gregor in un'inedita dimensione dionisiaca in cui il peso della persona che lo gravita al suolo come individuo evapora, mentre ascende al cielo sollevato da una gru meccanica. È questo il momento più emozionante del film, quello in cui lo stesso movimento connaturato

38 Marco Duse, «Metamorfosi di una metamorfosi: Gregor Samsa da Franz Kafka a Lorenza Mazzetti», in «Cabiria. Studi di Cinema», n. 168, maggio-settembre 2011, p. 18.

39 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 24.

40 La colonna sonora è di Daniele Paris, personaggio unico nel panorama delle musiche cinematografiche. A lungo collaboratore di registi che militavano nel movimento *Free Cinema*, si impose come divulgatore della musica d'avanguardia in Italia nel decennio 1960/70, per poi diventare il compositore dei più importanti film di Liliana Cavani. Cfr. Maria Francesca Agresta, «Daniele Paris, Lorenza Mazzetti e il *Free Cinema*», in «Cabiria. Studi di Cinema», n. 168, maggio-settembre 2011, pp. 26-32.

al dispositivo cinematografico perde il suo rapporto mimetico con la realtà per farsi pura intensità crono(a)logica. Ed è qui che l'opera rivela la sua originalità di commento al racconto kafkiano:

Il Gregor trasformato, infatti, smetterà di parlare, sbarazzandosi di un linguaggio inutile, alternando i silenzi interiori alle esplosioni musicali (di natura allucinatoria), al contrario del suo corrispettivo kafkiano che inizia il suo racconto monologante proprio a partire dalla sua metamorfosi⁴¹.

La parte finale del film si struttura come una vera e propria partitura di musica eterodossa. Come per la cantante Giuseppina o i cagnolini musicanti⁴², la musica perde il suo valore connotativo e acquista il significato di suono puro. Musica e suono per Gregor rappresentano i due stati contrapposti dell'esistenza. Il prima e il dopo del mutamento. Due stati contrapposti del desiderio. Quello che lo trattiene nel nucleo familiare originario e nella società e quello che lo spinge verso l'animalità. Il suono che si manifesta liberamente e la musica che gli si oppone come blocco. Il film esplicita questo concetto scombinando i piani semantici del commento sonoro. La banda sonora – comprensiva dei dialoghi – condensa il concatenamento desiderante di Gregor-macchina-scarafaggio, frustrando la disposizione della colonna musicale che intrattiene il pubblico:

Ciò che interessa Kafka è una pura materia sonora intensa, sempre in rapporto con la propria abolizione, suono musicale deterritorializzante, grido che sfugge alla significazione, alla composizione, al conto, alla parola, sonorità in rottura per liberarsi di una catena che è ancora troppo significante⁴³.

La musica per Gregor è una trappola. Attirato dal concertino improvvisato dalla madre e dalla sorella nel salotto adiacente, Gregor esce dalla sua stanza strisciando per poi esservi ricacciato dal padre, che lo colpisce più volte lanciandogli contro delle mele. Il pianoforte suonato dalla madre e il violino suonato dalla sorella rappresentano i valori dell'arte borghese. Scacciato dal salotto, luogo in cui si materializzano i fantasmi della massificazione sociale, Gregor si rintana nuovamente nella sua camera da letto, accettando di essere K, il nulla.

41 M. Duse, «Metamorfosi di una metamorfosi», cit., p. 22.

42 F. Kafka, *Indagine di un cane e Giuseppina la cantante ossia Il popolo dei topi*, in *Tutti i racconti*, trad. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1989, pp. 417-452 e pp. 517-533.

43 G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 12.

Il Dottor K.

Sono un insetto che ha sognato di essere un uomo, e ha amato esserlo, ma adesso il sogno è finito, e l'insetto è sveglio (Seth Brundle ne *La mosca*)⁴⁴.

Il post-modernismo ha generalmente declinato il tema metamorfico nel fascino per l'ibridazione. Cinema, arti visive e arti performative hanno immaginato e continuano a immaginare, lavorando e manipolando la carne dei corpi esibiti, un uomo nuovo, reduce della dialettica novecentesca che contrapponeva la propulsione raziocinante della scienza alla *vis* polemica del perturbante. Pagando un forte debito alla letteratura della cospirazione di Burroughs, Dick e Ballard, in cui la scrittura/linguaggio è in grado di contaminare e corrompere gli ammassi di carne che organizzano un corpo, alterandone le funzioni neurologiche, le istanze espressive (dis)identitarie degli anni Novanta hanno riportato alla ribalta le possibilità di un corpo senza più organi (e per questo indecifrabile per le obsolete categorie scientifiche) e la sua messa in scena come codice prelinguistico la cui panoplia di rumori, odori, sapori, dolori, gemiti, umori e amori rappresenta i segni impressi su quella pelle che una volta delimitava i confini fra il sé e il mondo, soggetto e oggetto, umano e animale, organico e inorganico⁴⁵.

Se per Mazzetti la metamorfosi è una premonizione, seppur auspicabile, e insieme una conseguenza dei genocidi del Novecento, per il *film maker* canadese David Cronenberg la mutazione è un dato di fatto ed è qui e ora. Il corpo umano si è già trasformato contagiando la propria attività cerebrale, che diventa inaffidabile, incapace di fornire le risposte che la dialettica positivista aveva creduto di risolvere razionalmente e spiritualmente attraverso la fede nel progresso e nell'emancipazione. In tutti i film di Cronenberg il corpo umano reagisce al disciplinamento metafisico della scienza che continua ad alienarlo dai suoi processi neurologici e cognitivi e a stabilire i confini che delimitano e dividono il dentro viscerale dal fuori linguistico. La pelle, quel sottile strato epidermico che protegge e preserva l'Io umano dal contagio con l'altro – animale, macchina, malattia, morte – si lacera, denudando gli organi che (de)scrivono l'animale umano nei termini di codici che si contaminano con la biologia, la politica e l'arte e che rimettono in discussione identità sessuali, fisiche, razziali e di specie. Il corpo dell'individuo si

44 D. Cronenberg, *The Fly*, Usa 1986.

45 La galleria di artisti in cui il tema della mutazione corporea e delle identità multiple è quanto meno ricorrente è assai vasta. Mi limito qui a segnalare Andres Serrano, Cindy Sherman, Orlan, Stelarc e due originali compagnie teatrali come *La Fura dels Baus* e *Mutoid Waste Company*.

ribella al controllo della mente così come il corpo della persona si sottrae al controllo della società. Nel cinema di Cronenberg il corpo è ridiventato carne, esistenza corruttibile e mortale. La rappresentazione del corpo umano come carne, come parte contagiata di un tutto immune, riconsegna l'umanità alla sua animalità bandita e la riposiziona *a latere* della scala evolutiva.

Il concetto di *nuova carne*, che caratterizza il primo ciclo di film di Cronenberg, viene esplicitato attraverso la messa in scena dell'evoluzione di organi inediti capaci di alterare la realtà stessa. L'ambiente – il tessuto sociale interconnesso dal linguaggio dei media di cui anche la scrittura fa parte – realizza la più grande e radicale delle mutazioni biologiche: l'evoluzione della specie dominante in *corpus* da colonizzare mediante una totale manipolazione delle sue facoltà cerebrali. L'adeguamento del corpo alle nuove trasformazioni tecnologiche e alle perturbazioni dell'identità biologica della specie viene interpretato da Cronenberg come un cambio di paradigma nella decifrazione del concetto di umano che si è andato configurando storicamente.

Ne *La mosca* Cronenberg materializza e rende manifesta – dopo essersi cimentato con l'ibridazione uomo/macchina e la contaminazione virale – la disintegrazione dell'ontologia umana, adottando la metamorfosi animale come viatico per rendere effettiva la prospettiva postumana kafkiana: la possibilità dell'umanità di superare la soglia della categoria di specie autosufficiente e dominante e di dileguarsi nell'indistinzione animale. Il teriomorfismo postulato dal cineasta canadese è contrassegnato da un dionisismo di fondo che sorregge tutto l'impianto drammaturgico del film. Il genere horror-fantascientifico viene affrontato in modo stilisticamente corretto, parafrasando adeguatamente – grazie al cospicuo budget messo a disposizione dalla produzione statunitense – il momento topico della trasformazione che aveva sempre allettato le aspettative del pubblico, dalle dissolvenze incrociate di Meliès a quelle di Mamoulian ne *Il Dottor Jeekyll*⁴⁶ fino ai trucchi che catturavano dal vivo la mutazione di David Naughton in *Un lupo mannaro americano a Londra*⁴⁷. *La mosca* è infatti un *remake* di un film di culto della fantascienza degli anni Cinquanta – con lo stesso titolo, girato da Kurt Neumann e distribuito in Italia con il titolo *L'esperimento del dottor K*.

A differenza dell'originale, il film di Cronenberg focalizza l'attenzione sulla questione dell'identità del soggetto umano e sulla trasformazione di Seth Brundle, interpretato da un Jeff Goldblum al meglio delle sue potenzialità performative, in mosca. La trasformazione graduale dello scienziato

protagonista, a cui lo spettatore assiste meravigliato, segna l'acquisizione cosciente di una modalità inedita dell'umano di porsi nel mondo. Lo sperimentare l'essere mosca, così come lo sperimentare l'essere scarafaggio nel racconto di Kafka, rappresenta per Cronenberg la completa adesione alla dimensione della fusione. *Brundle-fly*, come viene chiamato dal computer che lo scienziato usa per testare e registrare l'evoluzione della metamorfosi, è così la *corpeazione* del desiderio dell'uomo di abbandonare il logoro fardello dell'io per abbandonarsi al perturbante animale, che nel film si esplica in una serie di segni che indicano la progressiva trasformazione in insetto: la voracità, il bisogno di zuccheri, la prestanza fisica, la pulsione sessuale.

Quando lo scienziato comprende che ormai la trasformazione è irreversibile cerca di controllarne gli effetti con la residua parte raziocinante che ancora lo connota come *Homo sapiens*. «The first insect politician», si definisce in un ultimo barlume di *umanità*, ma l'animalità ha comunque il sopravvento. La mosca, depositandosi sulle nostre feci, ci riporta costantemente alla nostra natura nascosta, alla sconnessione organica evacuata, al rimosso animale che è il sottotesto fondamentale per capire Cronenberg, anche quando la metamorfosi assume i caratteri virulenti della trasformazione di un padre di famiglia in killer glaciale⁴⁸.

E questo ci riporta alla domanda iniziale. Che cosa è un uomo e che cosa è un animale?

Essi non desideravano nulla ed erano tranquilli, essi non anelavano alla conoscenza della vita come ad essa aneliamo noi, perché la loro vita era piena. Ma il loro sapere era più profondo e più alto della nostra scienza; poiché la nostra scienza cerca di spiegare che cos'è la vita, si sforza essa stessa di comprenderla per insegnare agli altri a vivere; loro invece sapevano come dovevano vivere anche senza la scienza, e questo lo compresi, ma non riuscii a comprendere le loro conoscenze⁴⁹.

Che Dostoevskij abbia voluto alludere sottilmente agli animali non umani? Abbandonarsi all'inco(no)sc(i)enza del sogno rivelerebbe allora la tecnica dei nostri corpi animali.

46 Rouben Mamoulian, *Dr. Jeekyll and Mr. Hyde*, USA 1931.

47 John Landis, *American Werewolf in London*, USA-GB 1981.

48 D. Cronenberg, *A History of Violence*, USA 2005.

49 Fedor Michajlovich Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, in *Racconti*, trad. it. di L. V. Nadai, Garzanti, Milano 1994, pp. 342-343.