

La radice che collega l'estetica moderna con quella degli antichi - Stefano Velotti

Ha ragione Umberto Curi nel suo *L'apparire del bello. Nascita di un'idea* (Bollati Boringhieri, p. p. 104, €11,50) a rifiutarsi di usare il termine «estetica» per trattare del «bello» nella cultura e nella filosofia antiche. L'editoria pullula di «estetiche antiche», ma l'estetica è un vertice di riflessione moderno, e quei titoli sono abusivi. Lo sapeva già Croce, che scriveva, in un articolo intitolato *Le due scienze mondane*. L'estetica e l'economica (la quale ultima comprendeva per Croce anche la politica), che «tutti i maggiori concetti della filosofia moderna si legano strettamente a quelle due nuove scienze». Nel costituirsi complementare dell'economia e dell'estetica consisteva per Croce la «teoretica e filosofica 'redenzione della carne'». Il termine di paragone di Croce era soprattutto il Medioevo cristiano, non l'antichità. Ma l'emergenza settecentesca del «gusto» era tutt'uno con quella della critica – nelle sue molteplici forme antiautoritarie – e con quella dell'opinione pubblica: il «gusto», infatti, non può essere delegato a nessuno, non è costretto da criteri logici, né è ridicibile – come oggi spesso si pensa – alle «preferenze» idiosincratiche di ciascuno rilevabili statisticamente (il «pollice» di facebook). Era anzi la scoperta di una razionalità pubblica, in quanto legittimava lo spazio della discussione (non della dimostrazione cogente né della «preferenza» individuale, che escludono entrambe, per motivi opposti, una discussione sensata). Semmai, si può obiettare a Croce, e a Curi, che l'estetica moderna, nelle sue espressioni migliori, non nasce come una «scienza» nel senso corrente del termine, né come una «disciplina» dotata di un proprio oggetto (il bello o le arti), ma come una riflessione sulle condizioni di senso di ogni nostra esperienza, che può trovare magari nel bello e nelle arti dei referenti esemplari. Se intesa in questo modo, l'estetica può rivelare legami profondi – oltre che differenze insuperabili – con la riflessione antica sul bello, così come è ricostruita ottimamente in questo libro. Dai primi testi della tradizione occidentale – la Grecia arcaica – fino almeno a Plotino, la bellezza è presentata da Curi come «il nome di un paradosso»: non una «realtà univoca e ben determinata», non qualcosa «che 'sta' per sé», ma qualcosa che «rinvia strutturalmente ad altro da sé». Questo rinviare ad altro viene indagato nei testi omerici, nelle liriche di Saffo, nella Storia di Tuciddide (nel famoso discorso di Pericle già analizzato sotto questo profilo da Hannah Arendt): bella è l'integrità della luna o di un viso di ragazza, ma anche l'integrità della patria, per la quale è bello morire giovani e risplendenti di gloria. La bellezza è anche legata al *kairós*, al «momento opportuno», all'«attimo fuggente» (il *kairós* è rappresentato come un giovane di bell'aspetto, dai piedi alati, dotato di un ciuffo di capelli sulla fronte e di una nuca calva, perché se non lo si acciuffa nel momento in cui ci è di fronte, lo si perde). Curi segue con eleganza le peripezie del *kalós*, del «bello», nei testi più celebri di Platone, Aristotele e Plotino, per concludere con un verso di Rilke, sempre citato e raramente compreso: quello della prima Elegia duinese, in cui si dice che il bello è «l'emergenza (o l'inizio) del tremendo». Proprio questo verso consente di vedere la radice profonda che collega l'estetica moderna con l'antichità. Qui il bello sembra riunire in sé sia la sua accezione di «integrità», di armonia instabile e inquieta, sia quella secondo cui appare come una luce che investe le cose limitate e sensibili, ma che rimanda a qualcosa di non sensibile. La chiave per capire questi nessi sta in una serie di parole greche imparentate, che indicano stupore, meraviglia, sgomento, sconcerto, e che troviamo in Eschilo, in Sofocle (nel famoso stasimo dell'Antigone analizzato da Heidegger) fino a Plotino. Che cos'è in fondo che provoca stupore e sgomento, e che coniuga il bello con il tremendo, se non quella peculiare struttura dell'animale umano che lo consegna al mondo nel disorientamento, dovuto alla sua peculiare indeterminatezza, alla sua mancanza di «istinti» selettivi? Privo di risposte precostituite agli stimoli del mondo, l'essere umano – a differenza degli altri animali – è aperto a tutte le sollecitazioni e da tutte investito: qui sta il suo sgomento, il suo stupore, ma qui sta anche l'origine «meravigliata» della filosofia – secondo Aristotele – e il luogo del «bello-tremendo»: il bello è il concentrarsi singolare di questa esperienza di indeterminatezza che ci caratterizza come specie, ed è dunque il luogo in cui il sensibile entra in cortocircuito con il soprasensibile. Questa l'esperienza antica del bello. Ma, pur in un quadro filosofico profondamente mutato, se leggessimo i capitoli kantiani sul «sublime» o sulle «idee estetiche», non troveremmo forse che lì questa esperienza è restituita alla modernità?

Vincenzo Costa spiega e interpreta l'autore di «Essere e tempo» - Fabrizio Palombi

«La legge di gravitazione poteva essere enunciata nel 1223? Poteva, in quel contesto ... pretendere di essere vera? Queste secche domande non sono formulate in un testo di fisica o di storia della scienza ma nel volume che Vincenzo Costa, fenomenologo e autore di numerosi saggi filosofici, ha intitolato a *Heidegger* (La scuola, pp. 184, € 11,50). Il volume riesce nella difficile impresa di avvicinare nuovi lettori al pensiero del filosofo tedesco perché non perde mai di vista il senso complessivo del progetto heideggeriano. Martin Heidegger non mirava a costruire un sistema astratto e algido ma una filosofia attenta alle pieghe minute dell'esperienza umana e capace d'investigare non solo il senso dell'essere ma anche quello di un umile martello. Purtroppo il filosofo tedesco ha nascosto il suo intento dietro un linguaggio ostico, argomentazioni complesse e una biografia scostante. Vincenzo Costa affronta queste difficoltà sottolineando che «l'origine di ogni sapere» deve essere rintracciata nella «esperienza effettiva che un soggetto fa» e selezionando, tra le pagine heideggeriane, esempi ispirati dalle scienze, dai mestieri e dalla vita quotidiana. Un orientamento che consente al testo di spiegare, con chiarezza e rigore, concetti filosofici ai quali è normalmente difficile accostarsi. La fenomenologia heideggeriana viene riletta come una filosofia dell'esperienza umana riconducendo i suoi problemi alla «situazione emotiva» sulla quale si stagliano che è fondamentale per la loro «comprensione». Questo solido terreno permette al lettore di «fare un passo indietro» e di prendere quella rincorsa necessaria per superare l'ostacolo del lessico heideggeriano altrimenti insormontabile per il neofita. Lo studioso può trovare, invece, nel taglio che Costa dà al suo testo una utile occasione di riorganizzare e mettere a fuoco i complessi problemi dell'esegesi heideggeriana ai quali è dedicata una specifica parte del volume. Costa tratta questi problemi usando la consolidata terminologia, ereditata dalla storica traduzione italiana di Pietro Chiodi, che aggiorna con alcune importanti varianti, fra cui il suggerimento di rendere il tedesco *Auslegung* con «esplicitazione» al posto di «interpretazione». Questa variante

lessicale sottende una rilevante questione teorica che, almeno indirettamente, si riverbera anche sul confronto tra le tre grandi correnti eredi della riflessione heideggeriana esaminate nel testo: esistenzialismo, ermeneutica e decostruzionismo. La struttura del volume propone prima un'agile cornice biografica, poi un'analisi delle principali opere di Heidegger, seguita da un elenco ragionato delle sue categorie chiave e, infine, la storia della loro ricezione. Nelle prime due parti, si evidenzia l'influenza del neokantismo, della teologia e di altri elementi della formazione heideggeriana, talvolta trascurati dalle presentazioni introduttive, confrontandole con quella della fenomenologia di Husserl. Per concludere non resta che soddisfare la curiosità probabilmente suscitata dalla domanda iniziale sulla teoria newtoniana. Una possibile risposta, coerente con la «concezione olistica del significato» heideggeriana, è la seguente: la legge della gravitazione universale non poteva essere formulata nel 1223 perché «in quel contesto» un soggetto non sarebbe stato in grado di comprenderla. In quel periodo non sarebbe stata né falsa né vera poiché per «avanzare una pretesa di verità un'asserzione deve poter essere compresa». La risposta ci ricorda che la «apertura di senso» all'interno della quale viviamo «tende ad assolutizzare se stessa» ma anche che le possibilità del pensiero sono più ampie di essa.

Marco Mazzeo dà una nuova vita al filosofo del «Tractatus» - Massimo Prampolini

Passata l'infatuazione datata dagli inizi dai primi anni settanta del secolo scorso, sembra aprirsi il tempo della decantazione meditata degli scritti di Ludwig Wittgenstein. Forse, dopo fortune accademiche costruite riempiendo libri con la ripetizione delle sue parole, si avvicina il tempo di riflessioni diverse. L'uomo che aveva scoperto il tarlo che minava il lavoro di Bertrand Russell sui fondamenti della matematica; che non aveva trovato modo d'intendersi con l'autorevole Gottlob Frege; che per anni tenne a Cambridge lezioni frequentate da un esiguo e selezionato numero di presenti (diversi docenti e studiosi di matematica e di filosofia) ha lasciato un corpus ponderoso di appunti, riscritti e corretti ossessivamente innumerevoli volte. I suoi libri sono in realtà raccolte di queste elaborate osservazioni sulla natura della matematica, della logica, della psicologia, della filosofia, del modo d'intendere le parole e i fatti che le parole mettono in gioco. Resta il problema con cui si scontrano, ora come nei decenni passati, i lettori di Wittgenstein. Inutile ostentare vana perspicacia: le pagine di Wittgenstein presentano difficoltà tra le più subdole. Non quelle dovute all'astrusità di un gergo popolato di termini tecnici (come nel lessico di Heidegger) di cui alla fine, magari con fatica, si può venire a capo. Quella dei testi di Wittgenstein è invece la difficoltà, dopo pagine e pagine di lettura, di vedere dove vada a parare il discorso: ma invece del chiarimento arrivano pagine di nuovi problemi e ulteriori osservazioni. Chi legge Wittgenstein vive in primo luogo l'esperienza infantile di chi immagina la fine del mare dietro l'orizzonte, che ad ogni avanzamento si allontana sempre di più. Anche a questa oggettiva condizione di difficoltà è dovuta la fioritura nei decenni passati di introduzioni e di guide alla lettura dei testi wittgensteiniani: alcune di indubbio valore, quasi tutte con un medesimo problema. Di che si tratta? Non si poteva neanche immaginare, specie negli anni dell'infatuazione wittgensteiniana, di scrivere su Wittgenstein senza tutelarsi contro la congerie delle critiche, degli schieramenti di scuola, delle valutazioni condizionate da dinamiche accademiche. Questo strabismo ha prodotto per lo più testi introduttivi molto conformisti, e comunque complicati e oscuri anche più di quelli che dovevano illustrare. E questo non accadeva solo in Italia. Perciò, complice l'esigenza di ulteriori aperture nello studio di Wittgenstein, è maturo il tempo per testi introduttivi che garantiscano oltre alla validità e alla competenza di chi li redige una coraggiosa chiarezza espositiva. Risponde a questo bisogno Marco Mazzeo con *Le onde del linguaggio Una guida alle «Ricerche filosofiche» di Wittgenstein* (Carocci, pp. 135, € 15,00). Il libro si presenta come una vera guida, fornita di una bibliografia ragionata attuale e non di maniera. È un volume che tende la mano a chi legge, lo accompagna passo per passo, senza costringerlo nel ginepraio dei rimandi bibliografici, né nell'esibizione di citazioni erudite. Da decenni le opere di Wittgenstein – incluse le Ricerche filosofiche – sono affiancate da monumentali commentari, Companions e Collected Papers di interpreti agguerriti. Qui siamo nell'universo complementare: quello di una presentazione che si contraddistingue per limpida perspicuità. Con la guida di Marco Mazzeo, chi s'avvicina a Wittgenstein, filosofo emblematico del Novecento europeo e allo stesso tempo inesorabilmente attuale, dispone di una mappa dei temi centrali delle Ricerche filosofiche, che non trascura di segnalare e mettere in guardia dalle difficoltà che s'incontreranno nella lettura. A cominciare dalla singolarità della scrittura di Wittgenstein: che può apparire al primo impatto aforistica, e tale non è; che procede con forza argomentativa necessitante, ma non è costruita su schemi deduttivi canonici. È una scrittura di cui si coglie il significato con nessi ipertestuali (collegamenti impliciti e tenaci tra parti remote del testo) che prevalgono sulla forma argomentativa lineare. L'apertura del nuovo millennio ci trova immersi in uno spazio linguisticamente inflazionato, in cui complesse trasformazioni globali producono fenomeni diffusi di alterazione, di imbastardimento e di consumo linguistico. Il gioco mediatico amplifica l'instabilità del linguaggio, vale a dire del sistema di riferimento cui è affidata la solidità del nostro mondo reale. Che questa nella storia non sia una novità non è di alcuna consolazione. Wittgenstein è il filosofo che stimola alla costruzione di una terapia del linguaggio; alla cura dagli abusi e dai bluff che fanno del linguaggio uno strumento d'illusione; stimola all'uso sensato delle parole, che sono sane quanto più hanno presa e fanno attrito sulle cose. Mosso da queste considerazioni Marco Mazzeo si pone non solo l'obiettivo di fornire uno strumento didattico, ma anche quello, sono sue parole, di «far rivoltare Wittgenstein nella tomba. Non per infierire su di lui, a questo già pensano gli esegeti di scuola, ma per farlo muovere, per farlo alzare in piedi e vivere, proprio ora e proprio qui, nella critica al tempo presente».

Atomi a Firenze, una crisi culturale - Marco Romani Mistretta

Nella Firenze del Quattrocento si fa strada un testo pericoloso: un antico poema che nega l'esistenza di un disegno provvidenziale e di una vita dopo la morte, tracciando invece l'immagine di un universo meccanicistico in cui le sole realtà degli atomi e del vuoto riescono a dar conto di tutti i fenomeni naturali. Riscoperto da Poggio Bracciolini nel 1417 in un'abbazia tedesca, il *De rerum natura* di Lucrezio è messo al bando dalle scuole fiorentine un secolo dopo, nel 1516. Se la via ecclesiastica offre l'opportunità di una carriera pressoché sicura alla gran parte degli intellettuali

rinascimentali (Poggio compreso), l'ostilità della Chiesa stessa nei confronti dell'epicureismo lucreziano può rendere comprensibile la reticenza degli umanisti nel citare e nominare esplicitamente Lucrezio (sul lungo periodo, sarà proprio questo «codice dissimulatorio» a tenere il poema lontano dall'Indice). Ma intanto le copie manoscritte e le edizioni a stampa non cessano di moltiplicarsi. Come si spiega la fioritura dell'epicureismo, e di Lucrezio in particolare, nella cultura umanistica fiorentina? Questa e altre domande correlate sono alla base di un pregevole studio monografico di Alison Brown, ora disponibile in lingua italiana: *Machiavelli e Lucrezio. Fortuna e libertà nella Firenze del Rinascimento* (postfazione di Mario De Caro, traduzione di Andrea Asioli, Carocci, pp. 188, € 16,00). Rispetto all'edizione originale (*The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Harvard University Press, 2010), il titolo italiano sembra porre l'accento sui tratti lucreziani del pensiero di Machiavelli; ma il volume non ha affatto perso il suo carattere di storia intellettuale ad ampio raggio. Brown analizza la ricezione del pensiero lucreziano nell'ambiente culturale più libero da ingerenze ecclesiastiche: quello della cancelleria fiorentina, attiva nel periodo mediceo come in quello repubblicano. Tre le figure scelte dall'autrice come le più rappresentative di questa stagione: Bartolomeo Scala, Marcello Adriani e Niccolò Machiavelli. Scala, cui Brown ha già dedicato una biografia (*Bartolomeo Scala (1430-1497), Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton University Press, 1979), è il primo ad accorgersi che il caotico scontro di invisibili atomi può costituire un'efficace rappresentazione dell'influenza destabilizzante del caso nelle vicende umane: il motivo della fortuna diviene rapidamente uno dei più forti catalizzatori dell'ascesa dell'atomismo lucreziano nella Firenze quattrocentesca. Contrariamente a quanto insegna la fisica aristotelica, Lucrezio nega la presenza di una forma nel mondo naturale: tutto ciò che esiste è materia, una materia cieca e in continuo movimento senza mèta, una massa di atomi limitata soltanto dal vuoto. Accanto alla nuova dottrina della natura, e spesso a questa intrecciato, si sviluppa il dibattito sul naturalismo in questioni di etica e diritto. Se in ambito giuridico la disputa sull'origine delle leggi (controversia di matrice platonica, ma sempre attuale) viene complicata dall'arrivo di Lucrezio e del suo fermo contrattualismo, la rivoluzione lucreziana in campo etico-religioso si manifesta attraverso un approccio sempre più scettico alla natura dell'uomo e alle superstizioni fideistiche. Queste ultime, a giudizio degli umanisti lucreziani, permangono nocive e insalubri anche sotto Savonarola, che appare loro il promotore di una religione banalmente propiziatoria, senz'altro inferiore rispetto alla rigorosa moralità dei filosofi antichi. Gli intellettuali della cancelleria colgono subito l'energica portata etica della filosofia naturale di Lucrezio: l'obiettivo ultimo del meccanicismo atomistico è quello di affrancare gli uomini dalla paura dell'ignoto, della morte, di misteriose forze soprannaturali. Nil admirari, 'non meravigliarsi di nulla', è il motto oraziano-epicureo riecheggiato da Adriani: è solo comprendendo il funzionamento del mondo fisico che l'uomo può liberarsi dal timore di un potere che è presto smascherato come una mera proiezione di angosciose fantasie. Quando il regime dei Medici crolla in seguito all'invasione francese e Firenze, con l'università chiusa, rimane in preda alle fazioni in conflitto, lo scenario che circonda Adriani e Machiavelli sembra riprodurre una lucreziana società ante legem. Parallelamente, le immagini del Nuovo Mondo, che non cessano di arrivare dalle testimonianze degli esploratori, accrescono l'interesse antropologico per i popoli primitivi. È allora che si rinnova l'importanza di un tema già operante nel quinto libro del *De rerum natura*, ma destinato a divenire una delle armi più potenti della Kulturkritik europea: quello del primitivismo evoluzionistico. Ai primi esseri umani sulla terra, secondo Adriani, mancava il concetto del bene comune, così come qualsiasi tipo di diritto o consuetudine: ecco dominare l'individualismo e la legge del più forte, proprio come nell'Italia in tumulto alla fine del Quattrocento, tra rovesciamenti politici, invasioni straniere e scontri religiosi. Gli umanisti reagiscono accentuando la necessità di accettare l'incostanza della vita, di assumere consapevolezza della precarietà dell'umana fortuna, liberandosi al contempo dal superstizioso timore delle punizioni divine. È così che Brown chiarisce lo stretto legame che intercorre fra le tesi prevalenti della controcultura lucreziana, pervasa da una visione secolarizzata e contingentista della Storia. La fortuna rinascimentale, come mostra De Caro nella Postfazione, non è mai deterministica, ma sempre intimamente radicata nella capacità umana di cogliere le occasioni offerte dalle circostanze: è la stessa fortuna che, nell'emblema dei Rucellai, assume le sembianze di una discinta figura femminile che regge una vela gonfiata dal vento. «Gli uomini possono secondare la fortuna e non opporsegli», scrive Machiavelli (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, II 29), «possono tessere gli orditi suoi e non rompergli», sapendo che essa procede «per vie traverse e incognite». Le deviazioni della fortuna sono imponderabili, come il clinamen atomico di Lucrezio, ma è proprio grazie a questi improvvisi cambiamenti di direzione che agli esseri umani è garantito l'esercizio del libero arbitrio. Machiavelli, probabilmente entrato in contatto con il poema lucreziano tramite Adriani, copia di suo pugno l'intero testo del *De rerum natura* (alla trascrizione è dedicata la rigorosa Appendice del libro di Brown). Il ruolo di Lucrezio nel pensiero machiavelliano è per l'autrice l'«anello mancante» verso la piena comprensione della filosofia del Segretario: in Machiavelli, i capisaldi terminologici e concettuali dell'atomismo scientifico sono coerentemente integrati in una riflessione politica che affronta di petto la questione della libertà d'azione degli uomini all'interno di un cosmo materialisticamente circoscritto. L'universo machiavelliano, determinato da quell'«occulta virtù» che sembra più simile alla *vis abdita* di Lucrezio che al leopardiano «poter ascoso», trova spazio per la deviazione del caso: all'uomo, cui pure è interdetto mutare la propria natura, è lasciata così la possibilità di cambiare il corso delle proprie azioni. Malgrado l'enfasi sui tre protagonisti della ricezione fiorentina del *De rerum natura*, Brown mostra come l'influsso di Lucrezio si estenda ben oltre la cancelleria. Non pochi temi del poema latino appaiono introdursi in modo capillare tra i pori di una società ancora molto legata alla cultura orale: una Firenze di cantastorie, in cui le idee non sono confinate tra le mura dell'università e nelle aule pubbliche, ma circolano nelle botteghe, nelle piazze, nei mercati. Può sembrare ironico che un simile impatto sull'ambiente cittadino e sulle analisi politiche sia esercitato proprio da una dottrina – quale l'epicureismo lucreziano – che predica il distacco dagli affanni della vita pubblica. Ma è forse proprio nella capacità di calare le esigenze della speculazione filosofica nella concretezza della società civile che risiede la vitalità dell'Umanesimo fiorentino.

Durante ogni anno solare, sono ben pochi gli eventi editoriali che, per importanza, novità o ardimento sono in grado di scuotere e trasformare la nostra percezione della letteratura, costringendoci a un lavoro di riflessione e di ridefinizione di coordinate culturali che pure ci sembravano consolidate. Quest'anno c'è stato forse un solo avvenimento che abbia avuto questa portata seminale, e a giudicare non solo dalle classifiche di vendita, ma anche dal posizionamento nelle principali librerie, esiste il rischio concreto che esso venga colto e sfruttato solo da un numero esiguo di lettori. L'evento al quale sto pensando è la nuova traduzione, finalmente in versione integrale, di *Furore* di John Steinbeck (traduzione di Sergio Claudio Perroni, Bompiani, «Grandi tascabili», pp. 656, €12, 00): un romanzo che per decenni si è collocato al centro dell'immaginario collettivo, trasformandosi nell'epitome di un certo modo di concepire l'America, per poi sbiadire e adagiarsi lentamente dentro lo status di classico e di testimonianza di un'epoca (gli anni della Grande Depressione e del New Deal) sulla quale la patina del tempo sembra essersi posata in modo assai più inclemente rispetto agli anni Venti dei Fitzgerald e degli Hemingway. Una breve sintesi delle vicende editoriali vissute dal romanzo dovrebbe essere sufficiente a chiarire il senso e l'importanza di una ritraduzione che giunge benedetta, per quanto stranamente tardiva. Pubblicato negli Stati Uniti nel 1939, con il titolo *The Grapes of Wrath* («I frutti dell'ira», citazione dall'Apocalisse di San Giovanni), accolto da un clamoroso successo di pubblico e vincitore del Premio Pulitzer per la narrativa nel 1940, trasposto nello stesso 1940 per il grande schermo da John Ford – in una versione non del tutto fedele al romanzo e molto più consolatoria, ma di straordinaria qualità cinematografica – *Furore* venne segnalato da Elio Vittorini a Valentino Bompiani (che nel 1941 avrebbe dato spazio alla antologia Americana, curata dallo stesso Vittorini e considerata l'atto di nascita dell'americanistica in Italia). Fu proprio Bompiani – come ci ricorda Luigi Sampietro nell'introduzione al romanzo – a scegliere, con invenzione tutto sommato felice, il titolo italiano dell'opera, che fu tradotta nel giro di pochi mesi (da Carlo Coardi) e pubblicata già nel gennaio del 1940. È sempre Sampietro a spiegare le probabili ragioni per le quali il regime fascista autorizzò l'uscita del libro, pochi mesi prima dell'entrata in guerra dell'Italia. Deve aver agito, sui censori del Minculpop, la convinzione che *Furore* servisse «a diffondere l'immagine di un'America violenta e barbarica. Primitiva. Un perfetto esempio a sostegno della propaganda fascista», che aveva tutto l'interesse a includere gli Stati Uniti nel novero delle plutocrazie borghesi nemiche del popolo. La concessione del visto per la pubblicazione fu comunque accompagnata da un'attenta azione di tagli, che riguardarono tanto il contenuto politico del libro quanto il suo linguaggio, caratterizzato da una «creaturalità» e un'esplicitezza alle quali il pubblico dei telefoni bianchi era tutto fuorché preparato. Del resto, dal tentativo di rendere meno esplicito e più accettabile il linguaggio di Steinbeck non fu esente neppure uno scrittore e traduttore del livello di Cesare Pavese – certo non vicino al regime –, che l'anno precedente, licenziando per le stampe la sua versione di *Uomini e topi*, non aveva mancato di edulcorare – e non poco – la lingua dei personaggi. Ne risultò in qualche modo schiacciata e sminuita quella varietà di registri linguistici, quel potente impasto di linguaggio biblico e slang contadino, nel quale consiste buona parte della forza e dell'originalità stilistica del miglior Steinbeck; senza che peraltro, come del resto accaduto per altri maestri degli anni Trenta come Fante e Caldwell, i limiti delle traduzioni ostacolassero la fama critica degli autori e delle opere. Si pensi al lavoro di Vittorini, che firmò le prime versioni di *Pian della Tortilla*, di *Chiedi alla polvere* e di *Piccolo campo tra mille infedeltà*, errori e tagli arbitrari, ma senza ottundere nei lettori la consapevolezza di trovarsi davanti un corpus di opere davvero unico, in grado di segnare a fondo la cultura degli anni di guerra e ancor più del secondo dopoguerra. Sulla fortuna critica di Steinbeck in Italia agirono altre e non meno rilevanti rigidità. Se il regime fascista aveva tentato di appropriarsi di *Furore* facendone uno strumento di propaganda antiamericana, la cultura antifascista e di sinistra riconobbe in un primo tempo in Steinbeck un compagno di strada, esaltandone l'impegno in difesa dei lavoratori e dei diseredati e contro lo sfruttamento brutale da parte del grande capitale e dei cartelli. Non a caso, nel primo canone steinbeckiano trovò stabilmente posto un romanzo come *La battaglia* – tutto centrato sulla preparazione di uno sciopero, e tradotto da un'altra firma di assoluto prestigio come Eugenio Montale –, a detrimento di opere più «ariose» e virate verso la commedia, come *Pian della Tortilla* o *Vicolo Cannery*. Con il progressivo spostamento della critica letteraria e anche di una parte della nascente americanistica verso un'ortodossia marxiana, la critica velata all'azione del Partito comunista contenuta nella *Battaglia*, e l'ispirazione fortemente anti-moderna che sottende diversi passaggi di *Furore* condizionarono pesantemente la valutazione complessiva dell'opera di Steinbeck, che si ritrovò paradossalmente relegato al rango di autore quasi minore rispetto a figure più inequivocamente borghesi come Hemingway o Fitzgerald. La possibilità di rileggere finalmente *Furore* in traduzione integrale costituisce un'occasione unica per riflettere tanto sulle qualità del libro e sulla sua collocazione all'interno del canone americano, quanto sulla necessità e l'opportunità di «ritradurre» buona parte dei romanzi che, pubblicati tra gli anni Venti e i Quaranta, hanno proiettato la letteratura degli Stati Uniti al centro non solo dei percorsi di lettura, ma delle passioni e del sogno di rigenerazione di un intero paese. Il primo dato, davvero impressionante, è la ricchezza linguistica del romanzo. Da traduttore consumato e avvezzo a sfide spesso vincenti con grandi autori contemporanei – da David Foster Wallace a James Ellroy, da Kurt Vonnegut a Michel Houellebecq – Sergio Claudio Perroni si è lanciato in un autentico corpo a corpo con i mille registri di Steinbeck, assecondandone con passione l'afflato biblico, il travolgente lirismo nella descrizione di una terra insieme rigogliosa e offesa dai trattori prima ancora che dalle intemperie, la ricchezza di richiami alla realtà contemporanea, la fascinazione per il viaggio dei nuovi migranti e per i luoghi – diner, empori, stazioni di servizio – che ne scandiscono le tappe. Ha trovato una lingua insieme arcaica e carnale che riproduce quasi senza falle le voci originali dei personaggi, rifuggendo da qualunque tentativo di edulcorare e appiattire. I membri della famiglia Joad parlano tutti allo stesso modo e insieme sono preservati nelle loro diversità: a partire da un registro comune, la psicologia di ciascuno emerge con chiarezza se possibile maggiore. Ancora, Perroni si è calato nei capitoli «documentari» riproducendo un flusso nel quale la lingua giornalistica e l'oralità raggiungono a tratti esiti sorprendenti, ma anche senza nascondere quelle (non frequenti) derive ideologiche su cui si è esercitata spesso la critica marxista e che appaiono oggi l'unica parte di *Furore* veramente «invecchiata». Nel complesso, in questa nuova, completa e accurata versione, il romanzo risalta in tutta la sua potenza corale. Più evidenti sono i legami con la letteratura americana coeva: nei capitoli documentari il potente flusso linguistico sembra

risentire della lezione di Whitman, magari filtrata attraverso le narrazioni fluviali di Thomas Wolfe, e anticipare la strabordante oralità di Sia lode ora a uomini di fama, il reportage di James Agee che, corredato dalle magnifiche foto di Walker Evans, sarebbe stato pubblicato due anni dopo Furore, segnando l'apogeo della letteratura del New Deal. D'altro canto, la lingua dei protagonisti, nella sua brutale creaturalità, ha non pochi tratti in comune con quella dei contadini impoveriti della Via del tabacco o di Piccolo campo, anche se la visione di riscatto che sottende il pellegrinaggio della famiglia Joad non trova corrispettivi nel nichilismo a tratti sardonico di Caldwell. Sul piano strutturale, l'alternanza tra capitoli giornalistici e narrativi deve certamente qualcosa ai romanzi di Dos Passos, che molti considerano il vertice assoluto della cosiddetta «letteratura proletaria» e che hanno conosciuto in Italia una sorte tutto sommato simile a quella di Furore (pubblicato nel 1932 con il titolo Nuova York, Manhattan Transfer subì diversi tagli da parte della censura, ed è stato riproposto in versione integrale da Baldini e Castoldi lo scorso anno). D'altro canto, Steinbeck è molto lontano tanto dal coté urbano che caratterizza la narrativa di Dos Passos, quanto dai collage modernisti e dal montaggio cinematografico che contraddistinguono le parti più innovative della trilogia U.s.a. Eppure, niente incarna l'ideologia del New Deal e degli anni Trenta meglio del celeberrimo discorso con il quale Tom Joad, costretto di nuovo alla fuga dopo aver colpito (forse a morte) un brutale vice sceriffo, prende congedo dalla madre. Nella versione di Perroni, le parole di Tom acquistano un'ulteriore, potente vitalità, esaltata dall'impasto di sgrammaticature e richiami biblici. «Io ci sarò sempre, nascosto e dappertutto. Sarò in tutt'i posti... dappertutto dove ti giri a guardare. Dove c'è qualcuno che lotta per dare da mangiare a chi ha fame, io sarò lì. Dove c'è uno sbirro che picchia qualcuno, io sarò lì». Ripreso verbatim da Bruce Springsteen nel memorabile The Ghost of Tom Joad, il discorso di Tom rappresenta il segno più tangibile di una letteratura che vuole prendere le distanze dall'individualismo ribelle del primo modernismo americano, e coniugarsi alla prima persona plurale (poche pagine prima, citando l'ex predicatore Casy, vero centro morale del romanzo, Tom aveva affermato: «Se due si coricano insieme, si scaldano tra loro; ma uno che sta da solo come fa a scaldarsi?»). Questa letteratura al plurale, cui Hemingway cercò vanamente di adattarsi in *Avere e non avere* e in *Per chi suona la campana* e della quale Faulkner si fece portavoce dialettico nei suoi grandi romanzi degli anni trenta, *Luce d'agosto* e *Assalonne, Assalonne!*, risuona lungo tutto Furore, in pagine di irresistibile lirismo e vitalità. Ritradurre i classici del Novecento americano si rivela, in questo caso come non mai, una scelta provvida: non solo per colmare errori, lacune e censure che fanno ormai parte della storia della nostra cultura, ma per far scoprire o riscoprire autentici capolavori, sottraendoli così all'obsolescenza e all'indifferenza e proiettandoli in un'attualità che sappia preservare e valorizzare la memoria.

Short stories fatali con il detonatore - Caterina Ricciardi

Amico di Kurt Vonnegut e Richard Yates, pluripremiato in sordina (per esempio, con il Pen/Malamud Award), stimato da John Updike, Stephen King, Elmore Leonard e John Irving, Andre Dubus, di origini cajun-irlandesi (un buon innesto: i cajun sono canadesi-acadiani cattolici forzatamente emigrati nella Louisiana francese del 1713), ha avuto più risonanza sugli schermi che nelle librerie. In Italia, infatti, è approdato da poco, ma sembra che Mattioli 1885 abbia fatto ormai quasi il pieno mettendo in circolo, dopo i primi tre volumi, l'ultima raccolta, *Ballando a notte fonda* (prefazione di Paolo Cagnetti, traduzione e postfazione di Nicola Manuppelli, pp. 233, € 17,90), arrogandosi così il 'copyright' su uno scrittore poco fortunato (anche nella vita) che contribuisce di suo alla miracolosa, infinita tessitura della storia del racconto negli Stati Uniti. Sì, miracolosa, nel senso che dai tempi di E.A. Poe, e anche prima (Washington Irving), questo genere letterario non ha mai smesso di reinventarsi di generazione in generazione, con echi a lunga gettata. Inutile chiedersi da chi 'nasce' Dubus: può essere da Hemingway, il leader del Novecento, o da Henry James, Stephen Crane, F. Scott Fitzgerald, John Cheever, o da Richard Yates, alla cui 'memoria' il libro è dedicato. Non ha importanza, perché la voce che lo domina è quella spuntata spontaneamente dall'humus americano. Che si parli di guerra di Cuba (1898) o di guerre mondiali e Vietnam, di Michigan o di Louisiana, di America o Europa, oppure di 'chalet' da pionieri e case infestate da spettri, di adolescenti e adulti, non importa: il gene è quello, alla «Bartleby» (l'arcano «preferirei di no»), lo stesso che continuiamo a fiutare nei raconteur dell'ultim'ora, minimalisti o massimalisti (Dubus sembra a mezza strada): inutile provarci – questo è un consiglio per i nostri giovani universitari –, quella stirpe è inimitabile. Le quattordici storie lasciate da Dubus prima della morte a sessantacinque anni nel 1999, le uniche pubblicate da un grande editore negli US, sanno di vita, di vite qualsiasi che vedono accadere qualcosa di lieve, meno lieve, di tremendo, vite in cui si beve e si fuma molto, il che dice molto. La scrittura è svelta, accumulante – come le emozioni; in queste pagine non si sacrificano i dettagli, si decurtano piuttosto le consequenzialità e i 'non detto'. Per esempio, un fucile usato da un ragazzino per la caccia ai conigli va tenuto d'occhio dai genitori (o dal lettore?): è da quel mirino che esploderà il crack up del confuso – pur nella sua meticolosità – finale de L'intruso. Nulla di certo ci arriva alla fine se non che Kenneth, il ragazzino, si immagina sulla sommità di un colle, pronto a liberarsi dell'oggetto colpevole – ma tanto amato – nel vortice di un torrente. Da quell'altezza vede metamorfosi: il fucile si trasforma in «un oceano», e se stesso in «una specie di angelo possente» che getta «tutte le armi, la crudeltà, il sesso e le lacrime nel mare». Questa è, dopo un'apparente tragedia (o non è così?), la conclusione utopisticamente liberatoria del primo racconto, capace di segnare l'acme della raccolta anche se armi, crudeltà, sesso e lacrime continueranno a padroneggiare il seguito, con ulteriori esplosioni più o meno detonanti. In Una canzone d'amore il detonatore è collocato nell'incipit melvilliano e sa di puro olfatto: «Chiamiamola Catherine. Quando il suo cuore andò a pezzi, aveva trentasette anni, due figlie adolescenti e un marito innamorato di un'altra donna. Sentiva l'odore dell'amore di quella donna sui vestiti di quel marito». Difficile ricominciare a vivere (e a raccontare) nel mezzo del cammino della vita di una donna qualsiasi, collocata in una località qualsiasi. Che si tratti di Louisiana, come nel primo racconto, o di New England, dove Dubus ha fondato casa e famiglie, non ha importanza: ogni angolo in *Ballando a notte fonda* è America. A una festa nei pressi di Boston un reduce di guerra così viene visto dalla donna che si sta innamorando di lui: «Guardò Ted venirla incontro. Teneva i bicchieri di entrambi nel palmo della mano sinistra. Un proiettile da un mortaio era esploso, facendolo saltare in aria e ricadere al suolo, ancora in vita». Ted, che si sorregge a una stampella, è

ancora vivo ma, come ci fanno intendere gli esiti dell'incontro bostoniano, veicolati da un dialogo sminuzzato tutto alla Hemingway, la sua parabola di vita è severamente deviata (Innamorarsi). Un quattordici di luglio (da Bastiglia), trascorso presso un laghetto del New Hampshire, viene amareggiato dal ricordo di quanto accaduto altrove (St. Croix, Caraibi) in quello stesso giorno di un anno prima, «quando erano andati a pescare i marlin». Rusty, la protagonista, rivede il tramonto del sole sulla spiaggia osservando come, dal punto in cui il sole «era affondato, si erano sollevate delle palline verdi. Sembravano sparate in cielo come fuochi di artificio»: è un'anafora dell'evento in agguato. È solo lentamente – come per assesto di piccole tessere che si aggiungono a un puzzle poco loquace – che il dramma si ricompone. Il lettore lo vede, o lo immagina, come a St. Croix vedrebbe apparire e scomparire la pinna rapida – o il fantasma di una pinna – di uno squalo assassino. Poi Rusty «vide il morso e il sangue schizzato in aria». Il destino di più vite è frantumato dallo scandire della giornata americana di un anno dopo: un lago contro i Sargassi, un tacchino contro uno squalo, mare colorato di sangue e memorie del Vietnam. Ma anche qui, in Benedizioni, è un fucile appena intravisto a finire sul banco degli imputati. E avanti, avanti così, per tagli, annunci, sineddochi ed elementi fatali che si rincorrono nei quattordici racconti fino all'ultimo, quello eponimo. Eppure il Vietnam è quasi endemico, con o senza i suoi veterani handicappati; e le mine, o i fucili, continuano a esplodere. Si va avanti così fino al racconto Ballando a notte fonda («Era stato colpito da una mina, in Vietnam»), in cui «il dolore spirituale» che «attorciglia l'anima» della protagonista dilaga, benché consolato da un barlume d'amore. Altrettanto ricorrente è il senso di colpa che emerge tacito dalla pratica di quello che pare lo sport preferito di Dubus narratore: la pesca, un rendez-vous solitamente rituale (si pensi a Hemingway a Carver a Salinger) ma giocato ad armi impari fra uomo e animale, uomo e natura. L'equazione fra le varie 'imparità' rappresentate nelle stratificazioni significanti della raccolta è legittima ma tutto sommato il problema sembra essere, come nota lo stesso Manutelli, quello delle responsabilità individuali e delle conseguenze delle azioni (individuali o collettive) in un mondo e in una natura che, nel mentre si disgregano, si arrestano sulla pagina impietrante di Dubus.

«La donna del piano di sopra», ovvero una single furiosa - Valeria Gennero

«Quanto sono arrabbiata? È meglio che non lo sappiate. È meglio che non lo sappia nessuno»: è con queste parole che si presenta Nora Eldridge, furibonda protagonista di *La donna del piano di sopra*, il nuovo romanzo di Claire Messud (Bollati Boringhieri, pp, 316, €17,50) pubblicato a sette anni dal suo grande successo internazionale, *I figli dell'imperatore* (Mondadori 2007). Un tempo l'avrebbero chiamata zitella, adesso il termine più consueto è single, comunque sia Nora è consapevole di come non sia cambiata l'indifferenza del mondo nei confronti delle donne come lei: «Non siamo le pazze in soffitta: quelle ricevono sempre un sacco di attenzione, in un modo o nell'altro. Siamo le donne tranquille in fondo al corridoio del secondo piano, quelle che non sgarrano mai con la spazzatura, quelle che sorridono e salutano allegramente sulle scale, e che, dietro la porta chiusa, non fanno mai rumore. Nella nostra vita di tranquilla disperazione, noi siamo le donne del piano di sopra, con o senza un maledetto soriano o un fastidioso labrador saltellante, e neanche un'anima si accorge che siamo furiose». Nora si sente invisibile da anni, da quando ha rinunciato a una prestigiosa carriera in uno studio di consulenza gestionale e a una vita scandita da viaggi e colazioni di lavoro per inseguire il sogno di una vita dedicata alla creazione artistica. La sua fase ribelle è durata però pochi mesi: la collezione di scarpe di Christian Louboutin, il simbolo del suo successo professionale, ha lasciato presto il posto alle pantofole di sua madre, colpita dal morbo di Lou Gehrig. Per assisterla Nora torna «sulla strada del lavoro retribuito», si laurea in pedagogia e inizia a lavorare come maestra in una scuola di Cambridge, in Massachusetts: ha trent'anni e pensa si tratti di un ripiego temporaneo. È invece l'inizio di un decennio in cui Nora sentirà di vivere diverse vite. Una vita pubblica, in cui è «una donna sulla trentina modestamente realizzata, capace se non interessante, alacre, dinamica»; una vita privata, in cui è «semplicemente una figlia, una brava figlia», e poi c'è la terza vita, quella segreta e vera, in cui Nora si dedica alla creazione dei suoi diorami, ricostruzioni in scala ridotta delle stanze di donne celebri, da Emily Dickinson e Virginia Woolf ad Alice Neel e Edie Sedgwick. All'inizio dell'ennesimo anno scolastico, nella classe di Nora arriva un nuovo bambino, Reza Shahid, otto anni, un contegno dai tratti quasi adulti, e una dolcezza che suscita nella maestra sin dal primo giorno un'emozione in cui si fondono il desiderio di maternità e una possessività dai tratti inquietanti: «Già da quel momento mi innamorai della sua nuca, dei riccioli neri ben pettinati che lambivano l'irregolare linea costiera lungo il liscio, fragile promontorio del collo». Reza è il figlio di Skandar, uno studioso parigino di origine libanese che si trova all'Università di Harvard per un anno sabbatico. Con lui c'è la moglie Selene, altrettanto esotica (è di origine italiana) e affascinante agli occhi di Nora. Quando un attacco razzista subito da Reza nel cortile della scuola avvicina le due donne, Nora scopre che Selene è una artista di successo ed è alla ricerca di qualcuno con cui condividere le spese dello studio che intende affittare durante il soggiorno negli Stati Uniti. Per Nora è l'inizio di una nuova vita, in cui si sente inondata di energia creativa: «Era come avere undici anni e voler stare sempre con la tua migliore amica. Se mi svegliavo tutte le mattine con tanto entusiasmo, se vedevo ogni foglia, tazza o mano di bambino meticolosamente delineata come un miracolo della natura, immersa in una luce superiore, era perché nel mio cuore custodivo la possibilità quotidiana di una conversazione, di un'avventura con Selene». Presto le amiche di sempre cominciano a sospettare che Nora sia innamorata di Selene. Le cose però non sono così semplici, perché quanto gradualmente emerge dalla ricostruzione della narratrice – che racconta a distanza di anni gli eventi di quel fatidico inverno del 2004 in cui gli Shahid entrarono nella sua vita – è che in effetti la sua passione è diretta verso l'intera famiglia: desidera le attenzioni di Selene, è lusingata da quelle di Skandar, e accetta con entusiasmo quando i due le chiedono di fare da baby-sitter a Reza durante le loro assenze: «Se fossero stati un pasto, avrei mangiato tutte le portate con uguale piacere: ciascuna così distinta, con un sapore così unico. Non riuscivo a concepirli tutti insieme, su questo devo essere chiara, perché altrimenti potreste pensare che fossi affezionata a una famiglia... Ero innamorata di Reza. Ero innamorata di Selene. Ero innamorata di Skandar». Inebriata dall'euforia che le procura essere finalmente vicina a persone di successo, Nora si sente per la prima volta «reale». «Non era così che si diceva negli anni Sessanta? Realizzarsi?». E non si accorge della rete di inganni in cui sta inesorabilmente scivolando, una rete che

Nora riuscirà a cogliere in tutta la sua feroce complessità solo a anni di distanza. Claire Messud descrive con abilità geometrie amorose limpidamente crudeli, in cui combina le atmosfere di *Closer* – film che non a caso viene citato esplicitamente – ai costanti riferimenti al racconto di Cechov «Il monaco nero», sulla cui struttura *La donna del piano di sopra* si innesta. L'autrice non fa mistero dell'ambizione di proporre una riflessione sul rapporto tra la creatività femminile e i modelli di genere e dissemina il testo di indizi: Nora condivide il nome con la protagonista di *Casa di bambola* di Ibsen, e la sua creatività si esprime infatti nella costruzione di diorami, «case di bambola» in cui colloca figure di donna ribelli, icone di una trasgressività cui vorrebbe ispirarsi. Inoltre nell'originale inglese il nome della bella Selene è Sirena, e se questo ci induce a immaginare una pericolosa incantatrice, non siamo lontani da quello che il romanzo ci rivelerà nello sconvolgente (per Nora) finale. Si ha talvolta l'impressione che Messud abbia costruito questo romanzo come una sfida deliberata alle aspettative dei lettori. L'intera storia è narrata in prima persona da Nora, che rimane fino alla fine una figura nei cui confronti è difficile provare simpatia: conformista, pavida, affascinata dalle persone «di successo» e incapace di provare interesse per coloro che non lo sono. Nora sogna di assorbire il fascino cosmopolita degli Shahid, grazie alla loro vicinanza si illude – come l'eroe del «Monaco nero» – di essere a sua volta una figura straordinaria, libera dalla gabbia di banalità che imprigiona le persone che la circondano. Ancora una volta Messud ritorna così ai temi al centro di *I figli dell'imperatore*: il culto delle celebrità negli Stati Uniti contemporanei e le conseguenze esiziali della lotta per il successo. Quello che però in quel romanzo veniva dipanato in una narrazione di ampio respiro in cui i percorsi dei protagonisti contribuivano a disegnare un quadro della società americana alla fine del ventesimo secolo, rimane nelle pagine di *La donna del piano di sopra* ossessivamente confinato nelle stanze delle protagoniste: il risultato è un romanzo-diorama, cesellato in modo meticoloso e saturo di una rabbia ancora informe, in attesa di un pretesto per esplodere.

Manifesto – 17.11.13

Se la paura di cadere diventa puro cinema - Cristina Piccino

ROMA - Per il finale Marco Müller ha chiamato Tsui Hark, il mago visionario del cinema che proprio lui ha rivelato in Italia, insieme alla nuova onda asiatica, negli anni Ottanta. Al migliore allievo del leggendario King Hu, il festival di Roma ha consegnato il Maverick Director Award, presentando il suo nuovo (e applauditissimo nella proiezione stampa) *Young Detective Dee: Rise of the Sea Dragon 3D*. Prequel del rivoluzionario *Detective Dee*, visto alla Mostra del cinema di Venezia qualche anno fa - e campione di incasso al box office asiatico - per il quale Tsui Hark ha scelto la dimensione «morbida» di un 3D che è, peraltro, già interno al movimento della sua macchina da presa. Torneremo sul *Detective Dee* da cucciolo. Oggi invece parliamo di CineMaxxi, la sezione meno «mediatica» nella quale però il festival ha concentrato l'esplorazione artistica di questa edizione. Del resto è la combinazione giusta per un festival/festa: una parte spettacolare alla *Hunger Games* intrecciata a territori eccentrici. Certo, il dosaggio è delicatissimo soprattutto per il diffuso malinteso sull'idea di «popolare», ma il festival romano ha saputo interpretarne la combinazione in senso alto. E il successo del CineMaxxi, con un pubblico numeroso e agguerrito a ogni proiezione, dimostra che la miscela funziona. Ovviamente ci sono possono essere i cosiddetti «passi falsi» a cui concorrono altri elementi, rapporti con le distribuzioni, politica delle uscite, cinema italiano ecc ecc) - penso all'apertura affidata a *L'ultima ruota del carro*, o a certe scelte convenzionali di *Prospettive doc*. CineMaxxi è stata la sezione di Jonathan Demme, che ha scelto il festival di Müller per l'anteprima mondiale e esclusivissima del suo nuovo *Fear of Falling* - in sala domani e martedì intanto arriva con un'uscita evento di Microcinema *Enzo Avitabile Music Life*. Riscrittura modernizzata dallo humor di Wallace Shawn dell'ibseniano *Il costruttore Sollness* (che già Beck e Malina stravolsero in chiave di un Frankenstein sociale), *Fear of falling* (assurdamente non in concorso) nasce dalla passione di Demme per la pièce dello stesso Shawn e di André Gregory, e dal suo desiderio di tradurla in una dimensione diversa. Ma anche da un omaggio che il regista di *Rachel Getting Married* voleva fare al vecchio amico Louis Malle, il quale con Shawn e Gregory ha realizzato i magnifici *Vanya* sulla 42a strada e *La mia cena con André*. Nel film di Demme però nulla è «teatrale», nel senso del «teatro filmato», e non solo per l'inquietudine visuale, quasi vertiginosa, della macchina da presa. Siamo in un cinema grandissimo che celebra il teatro, come sta facendo da qualche film Polanski compreso questo suo straordinario appena in sala, non lo perdete, *Venere in pelliccia*. Ed è un lavoro sulla parola che diventa immagine, sul corpo e sulla gamma di gesti invisibili che sfidano l'occhio della macchina da presa (Gregory ha lavorato con Grotowski). Demme la muove lungo il corridoio della casa, luogo del film, moltiplicando nella carrellata tra le porte chiuse segreti e paure che divorano i protagonisti. Poi si sposta sui magnifici attori, sulla distanza che li separa; le loro traiettorie emozionali e narrative sono modulate dal calore delle luci, da una fotografia (di Declan Quinn) che li rende irrealistici, svelando il malessere del loro animo. Bastano pochi morbidi tocchi per passare dall'ottocento al presente, un po' come i fantasmi che perseguitano il protagonista. Cosa è la «paura di cadere»? L'incubo dell'architetto Halvard Sollness (Wallace Shawn), che ama essere in cima ma soffre di vertigini. Forse gli fa paura ricordare come è diventato il più famoso eliminando con avida protervia il vecchio maestro (André Gregory). E non contento impedisce al figlio di lui, che ha un vero genio creativo, di mettersi in proprio perché sa che lo supererebbe. Ha un'amante, la segretaria, e una moglie nevrotica e gelosissima. Le cose peggiorano quando arriva Hilda Wangel (meravigliosa Lisa Joyce) solare ventiduenne di esuberante arroganza che sconvolge l'architetto. C'è un'affinità poetica e politica tra Demme e Gregory e Shawn, due leggende newyorkesi del teatro mondiale moderno, nel pensiero di un teatro e di un'arte aperti al mondo, di cui rovesciano da dentro le pratiche. Girato in una settimana (ma dopo una lunga elaborazione) *Fear of falling* è forse il più cormaniano dei film di Demme - che a Roma ha ricordato la preziosa lezione del maestro. Nelle «imperfezioni» ricercatissime e nella concezione del set, ma soprattutto per l'uso di un fare-cinema reso indipendente dal ricatto del budget o della produzione. Tutto il mondo diviene possibile nella parola cinematografica, che sposta anche lo sguardo dello spettatore, portandolo a sua volta a ricostruire i sensi e le relazioni. C'è qualcosa di «teatrale» in termini di fisicità espansa e sovraesposta, anche nell' *Atlas* di Antoine d'Agata, la nuova opera del fotografo «punk» di Magnum,

variazione su quel farsi immagine del corpo che è al centro della sua ricerca artistica. È il suo corpo e sono quelli delle persone che ha incontrato nei suoi viaggi, tutti in bilico sul precipizio di una condizione esistenziale estrema. Prostitute, eroinomani, coi quali d'Agata condivide lo spazio dell'inquadratura e l'esperienza febbrile dell'oscurità. L'atlante è dunque una geografia alla prima persona, scritta sul corpo. Sono gli incontri che d'Agata ha vissuto tra Kiev, Atene, Bangkok, Berlino, Perth, Beirut ... «Sono un'ombra nel tuo cuore, e una bugia nella tua anima». Voci di donne, ognuna nella sua lingua, spagnolo, greco, portoghese, thailandese. Gli parlano, raccontano di notti passate a vendersi, del suo corpo sopra il loro, della droga, che ha tanti nomi diversi: «Se non fumi Yuma sei uno schiavo e devi solo obbedire» dicono a Bangkok.. Lui le fissa tra le pareti, negli angoli, in chiaroscuri di luce e ombra barocchi. Sono corpi accartocciati, nudi, devastati. Animali feriti in una stanza d'albergo, sui bordi di una strada, l'eroina sparata in vena nel collo o sui genitali, il sesso bloccato nel frame. Eppure in questo incessante respiro notturno di ciò che per il pensiero comune è definito «marginalità», nel suono di parole che sono racconti di vita e insieme poesia, c'è una bellezza violenta, una sfida e una continua interrogazione del proprio gesto di «riprendere». Qualcuna di queste voci lo accusa di essere lì per tenere sempre accesa la telecamera. Ma il fastidio voyeur non appartiene alle immagini di d'Agata. Dentro all'inquadratura lui c'è sempre, e condivide quella dimensione della vita, la fa scorrere sulla sua pelle con tutti i rischi, senza protezione. Soprattutto però ciò che altrove, nella cronaca, appare miserabile perché sotto giudizio, qui diviene commovente pensiero sul corpo e sul suo spazio nell'inquadratura. Sulla sua possibile verità, che è come una carezza d'amore.

«Il futuro? Bisogna saper mettersi in gioco» - Silvana Silvestri

ROMA Tutto è stato calcolato per essere riferito nella conferenza stampa di bilancio del Festival del Film di Roma, numero di biglietti venduti, copertura mediatica, delegazioni, incontri, mostre, tranne un elemento fondamentale per un festival, il quoziente di interesse dei film. Ma è chiaro, non di festival si tratta in questo caso ma di un oggetto nuovo con un nome coniato apposta da Muller, il «festaval» che tanto valeva chiamare festa come sempre hanno voluto i suoi committenti. I 163 film da 30 paesi, le 402 proiezioni in 7 sale occupate al 70%, 26 convegni e tavole rotonde e il 30% in più di accreditati al mercato per non parlare trentamila e più like di facebook non fanno certo salire il valore dei film, oltre al fatto che l'Auditorium a dispetto delle attrezzature non è un luogo nato per il cinema, perfetto invece come fiera campionaria, per il movimento attorno agli eventi sul red carpet, come la giornata di Hunger Games che ha suscitato perfino l'interesse del produttore. Per il futuro del festival, Marco Muller avverte che «Bisogna mettersi in gioco, aprirsi, inizia adesso il momento della verifica, quando sentiremo il parere dei soci fondatori. In un paese in cui c'è stato un calo di 20 milioni di biglietti in meno rispetto allo scorso anno, andate a convincere un venditore che il lancio di un film deve essere l'Italia. Per avere qualche possibilità di ottenere film americani, per le prossime date si dovrà tenere conto del Thanks Giving e dell'American film Market», quindi proprio a ridosso del festival di Torino. Certo dipende da che film, lo riconosce anche il direttore artistico: «Se è un festival Roma perde, se un festaval vince, ma con le date giuste».

La Stampa – 17.11.13

Art Ludique, un museo dedicato all'arte figurativa popolare – Ludovica Sanfelice

A Parigi l'arte figurativa popolare viene promossa ad arte nobile grazie all'apertura di Art Ludique: 1200 metri quadri di superficie nel nuovo complesso dei Docks di Parigi all'altezza del quai d'Austerlitz in cui è allestito il primo museo al mondo dedicato all'universo del divertissement inteso come fumetto, videogame, manga e cinema d'animazione. Discipline che hanno contribuito alla formazione dell'immaginario collettivo influenzando la cultura del nostro secolo. Lo spazio accoglierà nel corso dell'anno le grandi mostre temporanee consacrate a queste arti e lavorerà contemporaneamente alla costruzione di una collezione permanente. L'onore di inaugurare lo spazio viene concesso all'esposizione "Pixar, 25 anni di animazione", presentata in edizione aggiornata rispetto a quella che debuttò al Moma nel 2006. Cinquecento opere originali tra studi preparatori dei personaggi, schizzi a carboncino, a pennarello o a guazzo, collage, bozzetti con le storie, sculture che secondo il fondatore del museo, Jean-Jacques Launier, permettono di "paragonare studi come la Pixar alle grandi botteghe del Rinascimento".

Repubblica – 17.11.13

Festival di Roma, a "Tir" il Marc'Aurelio d'oro. Scarlett migliore attrice solo per la voce – Chiara Ugolini

ROMA - Dopo il trionfo di Sacro GRA alla Mostra del cinema di Venezia è un'altra storia on the road a conquistare la giuria di un festival di cinema. Il Marc'Aurelio d'Oro dell'ottavo Festival del cinema di Roma è stato assegnato a Tir di Alberto Fasulo. La giuria presieduta da James Gray ha scelto di premiare il film, costruito come un documentario, che racconta la quotidianità di un camionista emigrato dai Balcani che lavora in una ditta italiana di trasporti e gira l'Europa al volante. "Forse - ha detto il regista Alberto Fasulo - nelle fasi difficili dei cinque anni di lavorazione del film pensavo a un momento così. Ora ho poche parole, molta emozione. Questo film non l'ho fatto da solo quindi ringrazio tutti quelli che ci hanno lavorato, la produttrice, mia moglie, uno straordinario attore che ha creduto come me in un'avventura folle, il mio montatore, quelli che hanno sudato giorni e notti per realizzarlo. Il film parla di una realtà che spesso ci corre solo accanto ma che ci permette anche di essere qui oggi". I premiati. Il premio per la migliore regia va a Seventh Code di Kiyoshi Kurosawa, il Premio speciale della giuria a Quod erat demonstrandum di Andrei Gruzniczk mentre il miglior attore è Matthew McConaughey, protagonista di Dallas Buyers Club, film al quale va anche il Premio BNL del pubblico. Direretto da Jean-Marc Vallée, è la storia di Ron Woodroof, texano omofobo malato di Aids che nel 1985

diventa amico di un transessuale con cui diffonde illegalmente cure alternative alla malattia. A Scarlett Johansson, che è stata uno degli ospiti della manifestazione, basta la voce per prendere il premio come migliore attrice per Her, in cui "interpreta" la voce del sistema operativo di un computer della quale si innamora Joaquin Phoenix. Il premio a un giovane attore o attrice emergente va a tutto il cast del film iraniano Gass. Menzione speciale dell'ottava edizione del Festival a Cui Jian per Blue Sky Bones. I messaggi. Una serata caratterizzata dalle assenze. Di fatto non c'era nessuno dei premiati a ritirare i riconoscimenti. Ed è stata una cerimonia fatta di messaggi e videomessaggi. "Siamo felici che la coraggiosa vita di Ron sia stata apprezzata e il premio ci conforta che il cinema di qualità, che promuoviamo con la Good Film, abbia il suo pubblico" ha detto Ginevra Elkann ritirando il premio per Dallas Buyers Club. "Grazie per il premio - ha scritto Matthew McConaughey in un messaggio - è stato un viaggio assolutamente incredibile grazie al quale abbiamo portato con noi di nuovo Ron. Lo ammiro e mi auguro che il suo spirito possa vivere a lungo". Un messaggio anche da Scarlett Johansson (per la quale ha ritirato il premio il produttore Valerio De Paolis): "È un grande onore ricevere questo premio, se soltanto potessi essere lì con voi, ma forse è meglio che io arrivi solo come una voce dall'etere, vorrei ringraziare Spike Jonze (il regista del film, ndr) che ha creduto che poteste sentirmi senza vedermi e tutti quegli attori che rimangono dietro le quinte e mi hanno ispirato fin da bambina. E grazie ai giurati per il loro orecchio". Kurosawa, premiato per la migliore regia, era appena partito e non è stato possibile richiamarlo. Quindi, anche da lui un videomessaggio che ha girato appena arrivato in aeroporto. Ma era in giapponese e nessuno, nemmeno l'ambasciatore che ha ritirato il premio, l'ha tradotto. Il bilancio. Si conclude così l'edizione 2013 del festival, andata in scena all'auditorium Parco della Musica e diretta per il secondo anno consecutivo da Marco Muller. Un primo bilancio parla di un buon successo di spettatori (oltre 23 mila presenze tra pubblico e accreditati), in crescita rispetto alle passate stagioni. Trentuno i paesi che hanno partecipato, per un totale di 71 lungometraggi usciti da una selezione di 2.620, 11 I mediometraggi e 19 corti. Tantissime le presenze illustri, da Sabrina Ferilli, madrina della serata di apertura, a Scarlett Johansson, da Joaquin Phoenix alla "bomba" per la quale si sono mobilitati, giovedì migliaia di teenager: la star Jennifer Lawrence, che ha "accompagnato" a Roma l'anteprima di La ragazza di fuoco, sequel del campione d'incassi Hunger Games. Auditorium preso d'assalto anche per un fenomeno di casa nostra, Checco Zalone, protagonista di un affollato incontro con il pubblico. La chiusura. Il programma delle proiezioni si è concluso con il film Mogura no uta del regista Takashi Miike, così come è terminata anche la decima edizione della sezione parallela dedicata a ragazzi e famiglie, "Alice nella città", con il trionfo della Finlandia, che ha ottenuto ben due premi per il miglior film. Significativo il coinvolgimento delle scuole (78 classi di elementari, 61 di medie e 259 di superiori). Il sipario però si chiuderà definitivamente domenica, con la proiezione al Maxxi dei documentari su Giorgio Albertazzi e Rossella Falk firmati da Fabio Poggiali, e all'Auditorium di due prime mondiali: alle 14 sarà la volta dell'inedito I funerali di Fellini, di Fausto Brizzi e Alberto Vendemmia mentre alle 16, dopo il mediometraggio vincitore del premio Cinemaxxi, verrà presentato al pubblico Jonathan, il nuovo film breve di Larry Clark.

I premi collaterali. L'organizzazione della manifestazione ha assegnato anche alcuni riconoscimenti collaterali. Ecco l'elenco dei premi e dei premiati. **Premio centenario bnl:#100sec per il futuro:** Ex aequo a Premonizione di Salvatore Centoducati e Futuro di Accursio Graffeo. **Premio Studio Universal "A qualcuno piace corto":** Ivan Vilipaiev per Messaggio promozionale. **Premio farfalla d'oro – Agiscuola:** Dallas Buyers Club. **Premio I.A.R.A. per il miglior interprete italiano:** Valeria Golino per Come il vento. **Premio Amc miglior montaggio:** Johannes Yoshi Nakajima per Tir di Alberto Fasulo. **Premio Aic miglior fotografia:** Yves Balanger per Dallas Buyers Club. **Premio A.I.T.S. al miglior suono:** Alessio Cremonini per Border. **Premio "Chioma di Berenice" al miglior trucco e alla migliore acconciatura cinematografica:** La luna su Torino. **Premio "Maurizio Poggiali" per il miglior documentario:** Mario Donfrancesco per The Stone River in concorso nella sezione prospettive doc Italia.