

Tutti i mondi sono possibili - Fabio Pedone

Sarà perché «oggi l'apocalisse va di moda», come ha dichiarato una volta, ma certo non solo per questo Jérôme Ferrari ha vinto il premio Goncourt 2012 con il suo ultimo romanzo. Insegnante di filosofia nei licei e poi consulente pedagogico, lo scrittore quarantacinquenne sta conquistando uno spazio di primo piano nel panorama letterario europeo, e dopo aver lavorato nella sua Corsica vive adesso nella rovente Abu Dhabi: davvero un altro mondo, ripete scherzando, rispetto al rigurgito invernale che ha investito con una pioggia tenace la prima giornata del Salone del Libro di Torino. Da Balco Atlantico a Un dieu un animal a Où j'ai laissé mon âme (edito l'anno scorso da Fazi), Ferrari ha saputo precipitare in forma narrativa questioni profonde, affrontando il problema del fascino della violenza e creando personaggi bloccati fra l'aspirazione alla libertà e il gioco crudele di poteri superiori, il bisogno di poter vivere per qualcosa di più grande di loro e la vocazione inarrestabile al fallimento. Come Matthieu, protagonista del romanzo premiato con il Goncourt, che vede disfarsi la vita ideale che si era creato aprendo un piccolo bar in Corsica. L'incontro con lo scrittore del Sermone sulla caduta di Roma avviene proprio al Salone, poco prima della presentazione del romanzo, pubblicato dall'editore e/o. Il «Sermone sulla caduta di Roma» si regge sull'immagine, mutuata dalla filosofia, di mondi che crollano, nella storia umana e nell'esistenza individuale. Cosa vuol dire integrare la filosofia in un romanzo, e come si inserisce in un'opera narrativa senza renderla rigida e didascalica? Di solito, quando mi si chiede delle riflessioni filosofiche in un mio libro, tendo a rispondere che non ce ne sono; ma questo non è esatto. Giustamente in un libro non voglio dare l'impressione di una strutturazione astratta, teorica o didascalica, che poi viene invece incarnata dai personaggi e dalle vicende. Penso che il ruolo di qualunque romanzo non debba essere didattico e nemmeno che debba consistere nel rendere concreta una nozione astratta. Invece, sono convinto che un tema lo si possa trattare in maniera o del tutto filosofica o del tutto letteraria. Il «mondo» rappresenta un po' questo. Ad esempio Leibniz, che è il filosofo più astratto e teorico di tutti, usa concetti che mi pare abbiano in modo evidente corrispondenze romanzesche molto concrete. Il concetto di mondi possibili mi sembra calzato assai bene con la definizione del romanzo: lo stesso Leibniz qualificava il romanzo come «mondo possibile». Leggendo invece «Dove ho lasciato l'anima», l'altro suo romanzo tradotto in italiano, nell'incalzare drammatico della voce del protagonista e nello sviluppo spietato di dilemmi morali sullo sfondo dell'Algeria si pensa subito a Dostoevskij e Camus, scrittori su cui lei si è formato. Cosa deve il romanzo a questi autori? Dostoevskij è un riferimento, senza dubbio, per l'uso di temi metafisici in un romanzo effettivamente romanzesco a pieno titolo. Anche Camus è evidente in Dove ho lasciato l'anima; ha avuto un grande influsso su di me mentre lo scrivevo, pure se all'epoca non ne ero per nulla consapevole. Penso in particolare alle riflessioni morali di Les Justes che mi hanno segnato parecchio. È sicuramente presente quando si parla di complessità di problemi morali e di rifiuto del manicheismo. C'è anche un autore italiano, un siciliano, Giosuè Calaciura; non posso non citarlo, il suo Malacarne è stato una scoperta dirompente: è il discorso diretto di un mafioso a un giudice, un romanzo metafisico sulla mafia che per me è stato un vero choc stilistico. Nato a Parigi, lei ha vissuto e lavorato in luoghi periferici, decentrati rispetto alla Francia: l'Algeria, la Corsica. Cosa significa guardare il mondo e scrivere «da lontano»? Cosa si vede che non si vedrebbe altrimenti? Sono cresciuto in periferia a Parigi fino ai vent'anni, e ho passato tutte le vacanze scolastiche nel paese dei miei in Corsica, Fozzano, senza alcuna eccezione. Odiavo quel tipo di vita perché avrei voluto stare sempre in Corsica, ma a distanza di tempo ho scoperto che questa sorta di «bilocazione» mi ha dato una prospettiva diversa; in effetti, ho avuto accesso a dei mondi molto diversi tra loro. Questo ha aiutato a determinare lo sguardo che ho cominciato a proiettare sulle cose, ed è sempre importante avere la possibilità di uno sguardo alternativo. Perciò amo molto le periferie. Sono sicuro che la Corsica più periferica abbia esercitato su di me influenze forti, è stata fondamentale per il mio modo di vedere il narrare e la scrittura. L'esperienza mi è servita molto anche per i viaggi all'estero, che ho cominciato dopo i 25 anni, e per adattarmi ad altre realtà. Tra la banlieue parigina e la Corsica c'è una distanza culturale non indifferente, e ha richiesto da parte mia un adattamento che oso definire acrobatico, proprio il tipo di adattamento culturale che mi è servito poi per i viaggi all'estero. Trovo che queste esperienze siano fondamentali per scrivere romanzi: si impara a porsi in una prospettiva diversa, da un punto di vista straniero, estraneo. Un mondo è anche una lingua. Nel «Sermone», Matthieu ascolta dai suoi parenti «quella lingua che non conosceva ma che sapeva essere la sua». Lei ha scritto in francese dentro un mondo, quello corso, che parla anche un'altra lingua, portatrice peraltro di valori politici. E ha tradotto in francese diverse opere di un importante scrittore in lingua corsa, Marcu Biancarelli. Vive questa condizione in maniera conflittuale? No, tutt'altro, la prospettiva conflittuale era una mia visione da adolescente che poi si è evoluta; ora quel che vediamo rispetto al tema della Corsica e della lingua è piuttosto una grande ricchezza. Marcu Biancarelli e io abbiamo cominciato a scrivere insieme, e persino nello stesso posto. Si arriva alla letteratura solo lasciando da parte i conflitti politici, perché sono proprio quei conflitti che finiscono per impedire l'espressione letteraria; con questo non intendo dire che un testo letterario non possa essere politico, ma che non possa permettersi di essere di parte. All'inizio del 2000, quando abbiamo cominciato questa avventura, le cose erano ancora molto complicate, più di adesso: cominciavamo a scrivere di una Corsica che non era necessariamente quella sotto i riflettori, e che creava problemi ai francesi, non corrispondendo alla concezione che i continentali avevano dell'isola; dava fra l'altro un'idea molto provinciale, l'idea di essere ai margini della francesità. Mentre in Corsica non ci amavano perché proiettavamo un'immagine a loro avviso negativa della realtà corsa. Insomma, non ci amava nessuno. La letteratura romantica francese dell'Ottocento ci ha avvelenato la vita per anni, e da parte nostra c'è stato il rifiuto di un cliché. Basti pensare a Mérimée: il paese di Colomba era proprio il mio. C'era anche del vero in quelle storie di vendetta sanguinosa, ma Mérimée ha trasformato questa violenza selvaggia usando la retorica della grandezza d'animo! Di questo cliché romantico i corsi si sono riappropriati come in un gioco di specchi. Quando Biancarelli invece ha cominciato a scrivere romanzi su dei ragazzi che vanno nei locali notturni pieni di prostitute... c'era qualche discordanza rispetto all'immagine che si era creata fino ad allora, no. La guerra è uno sfondo importante nei suoi libri. Sempre più scrittori stanno affrontando il tema della

violenza e delle guerre della Francia, dall'Indocina all'Algeria, e penso a Laurent Mauvignier o ad Alexis Jenni. Come valuta questo nuovo interesse narrativo? Quando stavo scrivendo *Dove* ho lasciato l'anima, non c'erano molti romanzi sulla guerra d'Algeria. Poi proprio in quel momento, nel 2009, sono usciti altri libri: Mauvignier ha scritto *Des hommes*, e Alexis Jenni stava già lavorando all'*Art français de la guerre*. Sono state coincidenze strane, mi hanno fatto pensare, e mi sono detto che in fondo un autore non ha un potere assoluto di decisione creativa ma intercetta forse qualcosa che è nell'aria, che vibra nella temperie dell'epoca, e che si esprime poi attraverso uomini diversi, perché ormai è giunto il momento, forse per ragioni sociali, forse per altre motivazioni. C'è una complementarità tra l'individuo e la sua epoca. È come se ognuno tramite sue motivazioni personali arrivasse a una determinata conclusione, per quanto riguarda quel che intendeva esprimere, conclusione che poi si rivela comune anche ad altri. Senza dubbio fra questi il più grande romanzo francese sulla guerra è *Zona* di Mathias Enard. Siamo più o meno della stessa generazione, ci fermiamo su tematiche comuni anche se partiamo da motivazioni personali che non sono necessariamente le stesse. Tanto abbiamo sentito dire che la letteratura francese era autoreferenziale che il risultato è stato questo. Il «Sermone sulla caduta di Roma» si apre e si chiude con la parola «testimonianza». Che testimonianza può dare uno scrittore e qual è il suo compito, se c'è, in un tempo di crisi come il nostro? In realtà non faccio molto riferimento all'attualità, anche se inconsciamente essa rientra com'è ovvio nei miei scritti. Il Sermone rappresenta un mondo in crisi ma non è stato questo il pensiero all'origine del libro, non pensavo per forza alla crisi ma a delle cose che trascendono il nostro mondo; il successo del mio libro è probabilmente un sintomo di quanto stiamo vivendo oggi. Parlando di testimonianza, potrei anche dire che per natura sono molto sensibile alle tracce. La fotografia che evoco all'inizio, ad esempio, quella «fotografia dell'assenza» da cui ho cominciato il libro, è molto simile a una che ho a casa, con il volto impaurito di mia nonna bambina; è la testimonianza dell'inizio e la testimonianza della fine, come scrivo nel romanzo. Sono sensibile a questo genere di reperti e tracce di un mondo scomparso, anche se non so se poi il ruolo dello scrittore stia esattamente nel perpetuare un mondo che è scomparso. Anche i libri, in fondo, sono destinati a scomparire. Nel finale del romanzo, c'è l'immagine molto bella e ambigua di una ragazza che sorride fra le lacrime mentre Agostino d'Ipogna tiene il suo sermone sul mutamento costante a cui è sottoposta ogni vicenda umana. Non si saprebbe inquadrare quell'immagine in un modo preciso. Lei, scrivendo, cerca l'ambiguità? Penso che l'aspetto più comune in tutto quel che ho scritto è la preoccupazione mistica: l'intuizione che le cose portano in sé delle contraddizioni e che queste sono insolubili. Non è un'ambiguità da risolvere scegliendo per l'uno o per l'altro senso, non è questione di scelta, quanto del fatto che i due estremi della contraddizione devono coesistere. Per esempio, parlando del bar che apre Matthieu nel romanzo, ci sono delle ragioni per cui le cose vanno benissimo e ragioni per cui a un certo punto vanno molto male; quelle ragioni sono esattamente le stesse. All'origine dell'immagine di questo viso che è lacrime e sorriso insieme (ed è qualcosa che ho fatto ancora meglio in *Un dieu un animal*) non c'è la volontà di dare ambiguità, ma di esprimere i due poli costitutivi della vita.

I contorni sfumati di un vicolo cieco – Enrico Terrinoni

«And you dare to call me a terrorist, while you look down your gun...». È un famoso verso della ballata dedicata a Joe McDonnell, giovane volontario dell'Ira, morto durante lo sciopero della fame del 1981: «e osate chiamarmi terrorista, mentre siete voi a puntare il fucile... avete terrorizzato la mia gente, avete governato con pugno di ferro...». L'opzione della lotta armata, anche quando confinata alla cornice di un conflitto nazionale, assume spesso connotati che trascendono l'idea stessa di confini nazionali, permettendo di stabilire connessioni tra contesti lontani, considerati affini in virtù di letture talvolta strumentali. Ai versi sopra citati giunge come ideale controcanto alcune frasi tratte dall'articolo «Terroristi noi, opportunisti loro?», pubblicato in *Potere Operaio* nel febbraio del 1972: «a meno di non essere degli analfabeti teorici e di chiamare terrorista chi spara - nell'esperienza storica del proletariato e nella tradizione del movimento rivoluzionario la differenza tra terrorismo e comunismo si dà proprio attorno a una questione fondamentale: la fiducia o meno nel movimento delle masse, nella sua capacità di offensiva». È un vulnus dialettico attorno al quale ruotano condanne e delegittimazioni della violenza armata nella lotta politica di una parte della allora sinistra extraparlamentare italiana. È di questo che si occupa un libro dello storico Gabriele Donato che ha un titolo, *La lotta è armata. Estrema sinistra e violenza: gli anni dell'apprendistato. 1969-1972* (Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, pp. 404, euro 24), che esemplifica l'argomento centrale di questo libro: le dinamiche, le contraddizioni, i dissidi ideologici e le strategie dei movimenti della sinistra extra-parlamentare, clandestini e non, votati alla predisposizione di scenari sociali e politici ritenuti utili alla disarticolazione dello stato borghese e di tutte le sue diramazioni, istituzionali e partitiche. Il libro è innanzitutto una «mappatura retorica» del dibattito interno a movimenti come *Lotta Continua*, *Potere Operaio*, i *Gruppi di Azione Partigiana* di Giangiacomo Feltrinelli, *Avanguardia Operaia*, il *Collettivo Politico Metropolitano* e la sua naturale gemmazione, le *Brigate Rosse*. Tra affinità e differenze non stupirà quindi leggere del viaggio di Franco Piperno (*Potere Operaio*) in Irlanda del Nord, nell'ottobre del 1971, per stringere contatti con l'Esercito Repubblicano Irlandese e studiarne probabilmente le strategie, non solo paramilitari, ma anche di radicamento profondo nel tessuto sociale di appartenenza. Era una questione cruciale, quella del rapporto con le masse di riferimento, anche per i movimenti della sinistra extraparlamentare italiana, esposti - in virtù dell'egemonia del Pci - al rischio di scollamento con il loro primo interlocutore, il proletariato industriale. Altre esperienze internazionali di quegli anni che venivano monitorate erano naturalmente quelle dell'Eta in Spagna, dell'Erp (*Ejército Revolucionario del Pueblo*) in Argentina e dei Tupamaros in Uruguay. Ma le connessioni transnazionali e gli esempi delle guerre di liberazione di altri popoli sono un aspetto, se non marginale, non certo centrale dello studio di Donato, che invece verte per gran parte sulla ricostruzione delle dinamiche interne dei movimenti italiani citati. Vengono sottolineate le affinità di intenti tra taluni gruppi, ma soprattutto le differenze, se non proprio ideologiche, quantomeno tattiche strategiche che li dividevano: le accuse reciproche di spontaneismo e dogmatismo ortodosso, le differenti visioni sulla faticosa «ora della guerriglia», la «guerra di lunga durata», e la definitiva scelta della clandestinità. L'analisi del testo si fonda sull'interpretazione di documenti tra cui

spiccano articoli usciti sulle riviste che facevano riferimento ai vari gruppi, ma anche reminiscenze postume degli attivisti, e il dibattito sorto all'interno di convegni e incontri delle organizzazioni in questione. Di particolare interesse è la rivisitazione del dissidio interno a Potere Operaio e il graduale ma inesorabile divario tra le posizioni di Toni Negri e Franco Piperno. Sono dunque oggetto di riflessione la critica di quest'ultimo al modello delle Br, e lo scetticismo del professore padovano nei confronti della strategia della lunga durata e la sua propensione a unificare i due livelli dell'organizzazione di Po, ossia quello della struttura separata a cui eventualmente demandare le azioni armate e quello del movimento di massa: «(Il movimento) era cominciato con la speranza che la classe potesse investire il partito e finisce nella convinzione che questo non era possibile, che quindi in realtà bisognava usare le due corsie, quella dell'avanguardia e quella del movimento di massa, e questo diventa distruttivo». Il nodo della clandestinità Uno degli aspetti più rilevanti dello studio di Gabriele Donato è la focalizzazione non su aspetti sensazionalistici e «scottanti» per così dire di quegli anni difficili, come le azioni armate, ma sulla dialettica delle posizioni politiche e sulla disamina di obiettivi e strategie articolate dal fronte frastagliato della sinistra extraparlamentare. L'autore mantiene costantemente il focus sul dibattito tra i gruppi, non per una ricognizione dei suoi esiti, ma per scandagliarne le ragioni, le differenziazioni teoriche, gli esempi da seguire. In questo contesto, appare centrale l'attenzione nei confronti dei Gap di Feltrinelli e del loro modello di resistenza basato sulla guerra di liberazione dal nazifascismo, confrontato con il radicamento metropolitano del Cpm di Curcio e dei suoi eredi: la nascente Sinistra Proletaria, e in seguito le BR. Sempre nell'ambito della clandestinità, queste ultime formazioni si differenziavano dai Gap non soltanto dal punto di vista strategico, ma soprattutto teorico, proponendo visioni e letture distanti della situazione contingente, pur condividendo gli obiettivi da perseguire tramite la lotta armata. È proprio questo focus che permette al libro di Donato di inserirsi efficacemente nel dibattito storico e politico su quegli anni cruciali, ovvero nel porre l'interesse, tramite un'analisi critica sulle grammatiche ideologiche che costituivano l'ossatura teorica dei movimenti dell'estrema sinistra, sottolineandone le convergenze, ma lasciando soprattutto intuire le divergenze che avrebbero portato l'opzione armata prima a uno stallo politico, e poi a un'inesorabile fallimento.

Lo Zen feroce del capitalismo - Cristina Piccino

CANNES - *CA Touch of Sin* variazione-citazione omaggio a *A Touch of Zen*, capolavoro di King Hu, il nuovo film di Jia Zhangke, in concorso, racconta dal titolo le sue storie di vendetta proletaria sospese tra un quotidiano «ordinario» e la potenza rivoluzionaria delle sue immagini. Cosa è quel «tocco di peccato», la macchina neocapitalista globale delle nuove ricchezze? «Dove vuoi andare - dice un ragazzo all'amico che sogna l'altrove - Tutti i paesi del mondo sono in crisi». Il respiro incessante del lavoro in un paesaggio mai inerte, in cui il corpo è acceso 24 ore su 24, in fabbrica o come strumento di piaceri, a coltivare la terra, pulire le verdure? Nessuno sembra mai fermarsi nel nuovo mondo cinese di ricchezze e miserie, lusso sfrenato e sopportazione silente che asseconda l'ambizione di conquistare un giorno «anche io» qualcosa. Però ci sono limiti che nessun essere umano può sopportare, oltre i quali o si rivolta collettivamente o reagisce in solitudine. Ma in questa specie di moto continuo cosa significa - se ha ancora un senso - rivoluzione? Il regista, il più amato della nuova generazione cinese dal festival di Cannes che lo ha invitato molte volte, storna nella Cina contemporanea che è al centro del suo cinema, dal primo film, *Xiao Wu*, *artisan pickpocket* (1997), al cui protagonista (come anche a molti altri), il ladro emarginato perché incapace di adeguarsi al nuovo sistema sociale, i quattro personaggi di questo somigliano condividendone la stessa esasperazione estrema. A differenza di tutti gli altri però loro reagiscono, rispondono alle vessazioni con una violenza surreale, e ferocemente politica che è quella dei film di King Hu, Tsui Hark, o di Takeshi Kitano, che lo coproduce, e sembra avere disseminato le sue «Sonatine» nella realtà sospesa di Jiang Zhang Ke. La sfida è perciò alta, e semplice, insieme: iniettare quella spettacolarità politica nelle immagini nella realtà quotidiana rivelandone l'oppressione feroce. Prima storia: il capo del villaggio ha venduto la miniera a una società privata, lui, il padrone e il contabile si sono arricchiti un soldo agli abitanti che continuano a lavorare e acclamano il padrone come un dio. L'uomo vuole denunciarli, perciò tutti lo guardano male, finché non viene picchiato per tacere e poi pagato. Ma all'ennesima beffa scoppiano schizzi di sangue splatter e li fa fuori tutti. Seconda storia, il tizio silenzioso che attraversa le strade deserte, lavoratore migrante ha scoperto che uccidere per professione fa guadagnare meglio e con meno fatica. La terza storia una donna aspetta che l'amante lasci la moglie, lui continua a temporeggiare, e intanto la moglie le manda due tizi a picchiarla. La donna lavora in una sauna, e quando due clienti tentano di violentarla, non riesce più a subire, prende un coltello e ne ammazza uno. Quarta storia, un ragazzino passa dalla fabbrica a lavorare in un locale notturno per uomini facoltosi, che sembra la versione erotica di *The World*, il parco di attrazioni a tema al centro del precedente film di Zhangke, fino a ammazzarsi stroncato dall'ansia del denaro. *Western*, romanzo storico-popolar-criminale, opera tradizionale, *A Touch of Sin* è un «wuxia» sul mondo di oggi: dal nord al sud della Cina, i protagonisti scoppiano all'improvviso, bombe deflagranti di una miseria che è ricchezza, sintomi di un malessere diffuso in quell'attività incessante, nelle trasformazioni rapide di cemento, tra la polvere nera delle miniere e nelle fabbriche squadrate che somigliano a scatole delle scarpe. La geografia quotidiana di Zhangke non conosce retorica, i mercati, egli animali, veri o sognati che possono suicidarsi, lo sguardo prolungato dell'uomo che osserva la bimba prima di sgozzarle l'amata papera, le sue archeologie industriali e quello sprezzo per la dignità dei ricchi ovunque siano - lo stesso regista si riserva il ruolo di un cliente del locale - ci rivelano qualcosa, l'epifania del nostro tempo, i suoi conflitti e le inesauribili contraddizioni. Non è solo per l'Oscar a Una separazione che il nuovo film di Asghar Farhadi era tra i titoli imperdibili a ncor prima che il festival iniziasse. È che *Le Passé* è il primo film del regista iraniano girato fuori dal suo paese, in Francia, e in francese tra l'altro con la star nazionale di *The Artist* Berenice Bejo. La storia è ancora una volta una vicenda familiare, con andamento da film da camera, che Farhadi tesse tra le mura di una casa nella periferia parigina, e nell'abitacolo dell'automobile con cui i protagonisti vanno in città. Lì si ritrovano due ex, lui iraniano ormai tornato in Iran, lei francese che gli ha chiesto di tornare per il divorzio. La donna, due figlie da un altro marito ancora, vuole infatti sposare un nuovo compagno, padre di un ragazzo. Ahmad scopre però che la donna gli ha celato molte cose, a cominciare dall'ostilità della figlia maggiore

contro questo nuovo futuro marito, e piano piano le storie si accavallano, i intrecciano l'una all'altra: quale sarà la verità. Farhadi costruisce la sua trama come la tessitura di un tappeto, un dettaglio ne produce un altro e via ancora, per necessità consequenziale. Ma il suo cinema è un cinema di scrittura, e di parola, come ha mostrato Una separazione solo che stavolta il regista sembra preoccuparsi più a tenere insieme lo svolgimento della storia che della messinscena sacrificando i lampi di cinema presenti nel precedente. Quali sono i segreti - ammesso che vi siano - che spaventano tutti i personaggi? Più che un singolo evento è l'assunzione di verità nei confronti di loro stessi a terrorizzarli, ciascuno si dice la propria storia, le cose come vuole sentirle per non ferirsi, per non soccombere al senso di colpa che sormonta tutto e tutti. Forse è una questione di poco amore per i personaggi che il regista mostra, e di quella misoginia implacabile che fanno della sua protagonista una donna insopportabile, stupida e ottusamente attaccata alla sua necessità di moglie/madre a tutti i costi. I fili che tessono come un tappeto la storia - o le storie - aggiungono a ogni passaggio in dettaglio in più, qualcosa che ci possa rivelare il dramma e il malessere che attraversa i suoi personaggi, per denudarli infine nei loro rimpiazzini emozionali, così simili e vicini a quelli di qualsiasi altro essere umano. C'è forse un qualcosa dell'entomologo, ma poco importa, se ci fosse compassione. E invece Farhadi sembra tenere le distanze, se non spingerli il più possibile lontano lasciandoli - e assecondandoli - fino all'ultimo (la mano stretta alla donna in coma) nelle loro devastanti ipocrisie.

Anatomia di un rapimento, il conflitto fra due mondi – Giona A. Nazzaro

CANNES - L'apertura della Quinzaine des realisateur, affidata al discutibile, se non addirittura fallimentare The Congress del sopravvalutato Ari Folman, regista del tremendo Valzer con Bashir che con il suo nuovo film tratto da Stanilaw Lem ipotizza un futuro post-Avatar, nel quale gli attori sono solo agglomerati digitali, lascia l'amaro in bocca. Nonostante la Carosse d'or attribuita a Jane Campion che commossa dedica il premio a Pierre Rissient per l'appoggio ricevuto quando era solo una regista australiana di belle speranze. Molto atteso era anche, considerato il clima di celebrazioni del cinema indiano che si respira sulla Croisette, Ugly di Anurag Kashyap, presente già l'anno scorso nel programma della Quinzaine con il fluviale Gangs of Wasseypur . Kashyap, figura di assoluto primo piano del cinema indiano che tenta di affrancarsi dall'abbraccio totalizzante e paralizzante con Bollywood, si muove con grande libertà fra scrittura, produzione e regia ed è presente inoltre sulla Croisette anche con l'episodio Muraba , segmento del film collettivo Bombay Talkies che celebra il centenario del cinema indiano proiettato fuori concorso a Cannes (gli altri registi del progetto sono Zoya Akhtar, Dibakar Banerjee e Karen Johar). Attesissimo, dunque, Ugly , sulla carta si presenta come un una sorta di poliziesco urbano trasversale dopo i fuochi d'artificio di Gangs of Wasseypur . Ispirato a un fatto realmente accaduto, incentrato sul rapimento di una bambina, il film, contrassegnato dall'inconfondibile e ingovernabile energia del regista, come un impossibile incrocio fra Anatomia di un rapimento di Kurosawa e un certo Lumet, trasuda energia. Nemico dichiarato dell'estetica e della politica bollywoodiana, cui Kashyap rimprovera senza mezzi termini il ritardo culturale del cinema indiano contemporaneo, Ugly affonda violentemente in un mondo lontanissimo dalle coreografie musicali e dai tormenti sentimentali che affliggono gli esponenti della bling society di Bombay o di Calcutta. Intrecciando con grande libertà passato e presente, il film offre un ritratto sconcertante dei fallimenti della borghesia indiana preda volontaria di un mito del benessere fallimentare e proprio per questo tanto più pernicioso. Non è un caso che a un certo punto il ritrovamento della bambina sembra come passare in secondo piano rispetto all'intrigo delle menzogne. Divisa fra l'ex marito aspirante attore e disoccupato a tempo pieno (il convincente Rahul Bhatt) e il nuovo consorte, l'autoritario capo della polizia (interpretato con feroce efficacia da Ronit Roy), Shalini (la magnifica Tejaswini Kolhapure) vaga intontita da farmaci e alcol nella sua gabbia borghese in preda a manie suicide. Il rapimento della famiglia squarcia dunque il velo delle ipocrisie e delle apparenze dietro il quale si cela un intricato sistema di scatole cinesi; un gioco di specchi nel quale ogni nuova rivelazione sconfessa la precedente verità, che inevitabilmente si allarga al resto della società indiana. Anurag Kashyap è abilissimo nel confondere i diversi registri del racconto. Dopo un forsennato inseguimento a piedi, che finisce sanguinosamente, Ugly ci conduce nelle stanze della polizia dove gli interrogatori non sono altro che l'umiliazione sistematica di chi si rivolge alla legge. Senza contare che poi si passa senza alcuna soluzione di continuità alla tortura. A partire dallo scontro con lo strapotere della polizia, il film attiva una paradossale danza delle maschere nella quale non si salva nessuno. Non a caso il cinema, o meglio Bollywood, è costantemente nel mirino del regista. Il glamour e il mito della ricchezza sono denunciati senza pietà. Proprio come la percezione anestetizzata del mondo circostante che scompare dietro una coltre di lustrini e danze. Centrale nell'economia della menzogna il ruolo del presunto direttore di casting cui i poliziotti danno senza tanti complimenti del «pappone». Ugly picchia duro. Nella sua furia, però, il film ogni tanto perde il senso della misura e inizia a sbandare altrettanto furiosamente. Il grottesco s'alterna così senza soluzione di continuità al patetico. Gli inserti di pura azione tengono ottimamente il passo ma stridono in contrasto con i momenti di introspezione psicologica (e viceversa). Eppure, nonostante gli evidenti dislivelli, Ugly è un film a tratti anche genuinamente appassionante. Un film che manifesta senza alcun complesso d'inferiorità, esibendoli sul proprio corpo, i lividi di un conflitto profondo con intero sistema produttivo e il mondo di cui questo inevitabilmente è espressione.

«Per diventare regista ho avuto bisogno di tempo» - C.Pi.

CANNES - La prima proiezione è andata benissimo, e chissà se finalmente Valeria Golino è riuscita a respirare un po'. «A questo film voglio bene, ma devo ammettere che sono molto tesa e non riesco a godermi questo momento. Mi piacerebbe essere più serena ma sono fatta così, deve passare un po' di tempo. Tra un mese sarò contenta, come devo essere per questo debutto che mi ha portato fin qui». Cannes, mattina di sole. Valeria Golino presenterà tra qualche ora Miele , il suo esordio alla regia alla platea del Certain Regard, unico titolo italiano della sezione (che è competitiva), e in corsa anche per la Camera d'or riservata alle opere prime. Accanto a lei ci sono i protagonisti del film, Jasmine Trinca, Vinicio Marchioni, Carlo Cecchi, e i produttori Viola Prestieri e il suo compagno Riccardo Scamarcio con quali Golino condivide «l'avventura» della Buena Onda, la società che ha prodotto Miele (e prima

ancora L'uomo doppio di Cosimo Terlizzi, tra i nomi eccentrici nelle nuove generazioni del nostro cinema). «Senza Viola e Riccardo non ce l'avrei fatta. Sono produttori all'antica, io dovevo solo pensare a fare bene il film, tutto il resto, le noie, le grane me l'hanno risparmiato. Ci hanno creduto. Da quando abbiamo preso il libro alle riprese è passato un anno e mezzo, poi il set e la post produzione, senza il loro appoggio non sarei qui» dice ancora Golino. La scelta di recitare è arrivata presto, era ancora una ragazzina ai tempi di Storia d'amore di Maselli, e prima ancora Piccoli fuochi di Peter Del Monte. Per passare «dall'altra parte» si è invece presa più tempo. «Le cose devi sentirtelo, quando sono stata pronta l'ho fatto e questo è un lavoro che s'impara facendo. Ora sento che posso» spiega Golino che sta già pensando a un secondo film anche se tutto è ancora molto vago: troppo presto per dire qualcosa in più. Aggiunge: «Miele è stato aiutato da un passa parola non previsto; certo il tema poteva spaventare, invece dopo due settimane siamo ancora ad aumentare le copie. Penso che le istituzioni, la politica siano un passo indietro rispetto ai temi del film, le persone invece sono più consapevoli e aperte, meno bigotte quando si parla di argomenti che fanno pensare tutti, come il suicidio assistito o l'eutanasia». Miele è infatti il nome in codice di una giovane donna, Irene, che insieme a un amico aiuta le persone malate terminali a non soffrire più, assistendole nella scelta di suicidarsi. Irene separa nettamente la vita privata e quella professionale, non si pone mai interrogativi, finché non incontra un nuovo paziente, un professore (Cecchi), che la metterà davanti ai suoi conflitti, lasciandole una preziosa chiave d'accesso, lui cinico e laico, a una idea profonda, e non dogmatica, della spiritualità. «Sto vivendo un periodo fantastico e molto fortunato» esordisce Jasmine Trinca. E aggiunge: «Sono al festival di Cannes con Miele, sono stata al Sundance con Un giorno devi andare di Giorgio Diritti, due ruoli pazzeschi, di quelli che aspetti tutta una vita per interpretare, e invece a me sono capitati nello stesso periodo in cui anche cresco e cambio. Anche per Carlo Cecchi Miele e Valeria Golino sono stati amore a prima vista. Dice: «Non frequento il cinema, lo faccio di rado, e solo quando sono molto convinto».

Cuori in tumulto - Giulia D'Agnolo Vallan

CANNES - Una donna mortalmente malata alla ricerca di un misterioso guaritore messicano che potrebbe salvarla. Un bambino abbandonato a se stesso che crea un mondo quasi fantastico per sopravvivere. The Passage e Low Tide, di Roberto Minervini, erano i primi due film di una trilogia ambientata dal regista marchigiano in una zona rurale poverissima dell'East Texas, entrambi ispirati da e girati con esponenti della comunità locale, personaggi che si reincontrano nelle diverse storie. Il terzo capitolo, qui a Cannes, inserito nel programma fuori concorso, è Stop the Pounding Heart. Il cuore in tumulto del bellissimo titolo si nasconde dietro al riserbo da quadro fiammingo di Sara Carlson, bionda adolescente in una famiglia di allevatori di capre molto religiosi che educano i dodici figli a partire dai precetti della Bibbia. Il pretesto della storia (perché Minervini costruisce i film a partire dai suoi protagonisti, dando loro lievissime indicazioni di «trama» e/o circostanze, che poi lascia sviluppare liberamente) è l'incontro tra Sara e Colby Trichell, un giovane cowboy che cavalca tori nei rodei locali. I due si guardano con curiosità, timidezza, persino un po' di diffidenza. Che sia in groppa a un toro vero, o a una macchina che ne simula i movimenti, scuotendo all'impazzata il suo corpo esilissimo, il personaggio di Colby ha una dimensione fisica che lo rende più accessibile, aperto. Ha una dolcezza palpabile, e quasi malinconica. Sara, che studia il ragazzo come per cercare di scoprire se stessa, è molto più inespugnabile, dibattuta, fatta di spigoli, oltre che il soggetto più difficile a cui l'occhio della cinepresa di Minervini (ostinatamente in 35mm, anche se il corpo della macchina magari arriva da un posto e gli obiettivi da un'altra parte) si è mai avvicinato. La vediamo qualche volta con Colby, nei boschi con le sorelle o sola. Impegnata nelle attività quotidiane della fattoria - mettere su una recinzione con suo padre, mungere le capre, preparare il formaggio, portarlo a un mercato locale dove lo venderanno. La sua è una ricerca continua, che si legge nello sguardo, in piccoli irrigidimenti dei movimenti. Quando guarda «dall'altra parte». È con la madre che affronta le conversazioni più lunghe, quasi delle dissertazioni (i Carlson hanno scelto di non mandare i figli a scuola ma di educarli a casa - cosa del tutto legale e nemmeno troppo rara negli Stati Uniti), che spesso riguardano la religione e il ruolo della donna in una famiglia. Dei tre film texani di Minervini, incentrati su persone che ormai conosce da anni, e di cui si è conquistato la fiducia, Stop the Pounding Heart è anche quello che più mette in scena certi temi sociopolitici che, trattandosi di America, rischiano spesso di trasformarsi in cliché. Sara e la sua famiglia hanno un rapporto regolare, quotidiano con le armi - in una scena è lo stesso padre che le mette in mano un fucile per insegnarle come usarlo. E, mentre è chiaro che entrambi i signori Carlson hanno il background di persone che hanno avuto accesso a un'educazione da scuola superiore, la loro interpretazione della Bibbia e delle gerarchie nelle dinamiche familiari o tra sessi è rigidissima - totalmente arcaica. Come nei suoi altri due film, Minervini sfugge al pericolo (per molti una tentazione irresistibile) di presentarci l'ennesimo quadro pittoresco/trash di un'America rurale, povera, ignorante e violenta. La sua empatia e l'eleganza visiva delle sue immagini (visto che si parla di Texas, pensare a un Malick senza la magniloquenza e luce da spot pubblicitario) sono istintive. Ma ogni sua inquadratura è scelta, studiata, secondo una visione (umana) generosa, nitida e complessa. Coprodotto da Usa, Belgio e Italia, girato negli States, montato in Europa (Marie-Helene Dozo, abituale collaboratrice dei Dardenne), la correzione del colore fatta in Messico, quello di Minervini è un cinema apolide per natura ma completamente estraneo all'internazionalizzazione industriale del cinema indipendente. Una rarità, qui e nella maggior parte dei programmi da festival.

Fatto Quotidiano – 18.5.13

Quella lotta nascosta nelle [fotografie di Lartigue](#) - Leonello Bertolucci

Fin da bambino, sento di avere una specie di malattia: tutte le cose che mi stupiscono si dissolvono senza che io riesca a conservarle abbastanza.

(J.H. Lartigue)

Questa riflessione di un Jacques Henri Lartigue già ultrasettantenne rivela quanto sia superficiale marchiarlo tout court come “il fotografo della felicità”. Riepiloghiamo brevemente la vicenda personale e fotografica di questo maestro anomalo, e se vogliamo partire dalla fine, diciamo che egli è rimasto quasi sconosciuto come autore fino all’età di settant’anni, debuttando direttamente al MOMA di New York all’indomani della sua “scoperta”, dovuta all’occhio infallibile di John Szarkowski (anche se, in Europa, alcune sue foto erano già state pubblicate ed esposte). Nato in una ricca famiglia, la sua vita si dipana tra i piaceri, la bellezza, gli agi, i divertimenti: Costa Azzurra, corse in auto, belle donne, ville, eleganza. Mentre tutt’intorno, dopo la Belle Epoque, si addensano, prossime ma “lontane”, nubi nere di conflitti, problemi razziali, economici, politici. Un bambino fortunato, si direbbe dunque. Eppure il piccolo Jacques, già a pochi anni, avverte un disagio legato alla sua ipersensibilità: tutto è magnifico, ma egli non riesce a trattenere nulla perché il tempo scorre portandosi via i ricordi e le immagini. Ciò che resta in lui, è un’impalpabile malinconia, un senso continuo di perdita, al punto da inventarsi questo rituale: ogni volta che vive una situazione incantevolmente bella e piacevole, prima che sia finita, chiude e riapre gli occhi per “catturarla”. Senza rendersene conto, fa qualcosa che assomiglia già ad una fotografia, anche se solo mentale. Unico antidoto, dunque, tenere quasi ossessivamente dei diari nel tentativo di fissare ogni momento degno di essere fissato. Inutile dire che, avuta in regalo la prima macchina fotografica all’età di 7 anni, questo diario diviene – e sarà per tutta la vita – anche fotografico. Esso coprirà quasi per intero il ‘900, dal momento che Lartigue condurrà la sua “terapia” per oltre 80 anni, accumulando 14.423 pagine in 135 grandi album pieni di grazia, leggerezza, sorrisi, modernità, ma anche di sperimentazioni fotografiche (doppie esposizioni, foto panoramiche, prime autocromie, e poi il movimento come soggetto...). Insomma, una pratica del tutto personale e privata, la sua, senza grandi velleità extra-casalinghe. Egli si dichiarava, piuttosto, un pittore: con i suoi dipinti – peraltro mediocri – aveva tentato una carriera d’artista. Il mondo scopre la grandezza di Lartigue fotografo quando ormai la vezzosa frangetta di capelli bianchi arreda il suo viso. Una mostra al MOMA, come detto, e contemporaneamente la pubblicazione di una selezione su Life, lo rivelano e lo consacrano. Da quel momento viene osannato e collezionato, mentre lui continua a fotografare. Lartigue lascia la macchina fotografica e questo mondo nel 1986 a 92 anni, dopo una vita che più intensa e lunga non si può. Oggi tutta la sua enorme eredità fotografica viene raccolta, ordinata e valorizzata dalla Donation Jacques Henri Lartigue. Attualmente, per esempio, la Donation e la galleria parigina Jeu de Paume presentano, al Castello di Tours, una mostra dal titolo Lartigue, l’émerveillé (fino al 26 maggio). Nei giorni scorsi, al MIA, la casa editrice Johan & Levi ha riproposto in versione italiana lo splendido volume Lartigue. L’album di una vita. Fin dalla sua tardiva apparizione, Lartigue è stato definito – di volta in volta – il fotografo della felicità, dell’ottimismo, del buonumore, eccetera. Tutte cose che, indubbiamente, sono materia costitutiva delle sue immagini (senza dimenticare la precoce genialità compositiva e il talento innovatore), ma non lo collocano forse nella sua più vera dimensione psicologica. Nelle periodiche e costanti revisioni a questi diari personali, non a caso, egli li ha via via ripuliti dalle frequenti annotazioni tristi, dagli episodi duri che anche a lui la vita ha imposto (per esempio la morte della seconda figlia di pochi mesi). Infatti – come lui stesso rivela tra le righe – queste formule magiche in forma di fotografie erano essenzialmente, per l’alchimista JHL, l’esito di una lotta, di un corpo a corpo contro l’inesorabile panta rei, nel tentativo di usare il mezzo che per definizione “ferma il tempo”. E in qualche modo aveva visto giusto: lui non c’è più, ma noi possiamo e potremo ancora partecipare al suo mondo di emozioni e di grazia, intriso di quella strana gioia malinconica. Chissà, forse sono più le cose che Lartigue non ci ha detto di quelle che ha voluto rivelarci. Forse le sue foto mentali, fatte chiudendo e riaprendo gli occhi, sono le più preziose e resteranno solo sue.

Golino e l’eutanasia: “Istituzioni e politica sempre un passo indietro”

Anna Maria Pasetti

Raggiante, in abito floreale e sandalo Gucci, Valeria Golino è alla conquista di Cannes. E da regista esordiente nella seconda sezione del principale festival del mondo. Il suo Miele ha passato la “prova” della proiezione stampa. “Devo metabolizzare quel che sta accadendo, ci vorrà un mese almeno. Sono felice e tesa come quando ti succede qualcosa di importante nella vita”. Il suo film è in programmazione nelle sale italiane da un paio di settimane, chi lo vede si dichiara soddisfatto. Parliamo del pubblico vero, non degli addetti ai lavori. Quella gente che la neo regista ha scoperto “più preparata delle attese, non tanto sul film ma su un’estetica e su certi argomenti etici rischiosi. Non ho trovato alcun giudizio bigotto da parte delle persone che l’hanno visto al cinema. E ho avuto l’impressione che istituzioni e politica sono sempre un passo indietro rispetto alla gente comune, che pensa autonomamente”. “La Golino” – come la si usa chiamare nei giri di cinema – è insomma una donna poco diva che sa come dialogare con l’umana specie, alla quale dimostra di appartenere. “Scusate devo andare in bagno, sono tre ore che aspetto”, annuncia al gruppo di giornalisti riuniti ad ascoltarla sotto un tendone sulla Croisette. E “donna della porta accanto” è anche la sua protagonista, una Jasmine Trinca scalza mentre riposa seduta a gambe incrociate: il sorriso di chi non ama parlare “perché mi annoio troppo ad ascoltarmi”. D’altra parte di notizie, sentimenti, riflessioni sul suo personaggio “Miele” ne ha già fornite in abbondanza, ora meglio godersi gli applausi di Cannes “fare le scelte giuste, senza l’ansia di consumare una carriera”. Con loro Carlo Cecchi, ironia e talento teatrale fatti a persona, “mi considero un clandestino del cinema, ho avuto il permesso di soggiorno penso ogni personaggio si riferisca a un archetipo, in questo caso è Amleto che io ho molto frequentato, sia interpretandolo e sia in tanti suoi Avatar successivi. Il mio ingegner Grimaldi lo conoscevo già come tipologia di essere umano”. Accanto alle note tricolori, che attendono tra qualche giorno l’arrivo di Paolo Sorrentino competitivo con La grande bellezza, il concorso internazionale ha oggi svelato uno dei titoli più attesi, Le passé (Il passato) dell’iraniano Asghar Farhadi. Per intenderci il cineasta che con il magistrale Una separazione è riuscito a guadagnarsi l’Oscar 2012 e l’Orso d’oro a Berlino 2011 distanziando di lunghezze ogni concorrente. Sottile narratore di spiazzanti drammi umani espressi in corralità e profondità, Farhadi ha confezionato il suo primo film “francese” per sottolineare quanto l’universalità si adatti concretamente a qualunque territorio. “Non metto etichette di nazionalità ai miei film. Certo, è stata una sfida linguistica ma superata, mi auguro”. Interpretato dalla solare Bérénice Bejo (l’indimenticabile aspirante attrice del muto premio Oscar The Artist) e da Ali Mossafa (il marito in Una separazione),

Le passé racconta di una coppia in fase di divorzio, ponendo l'attenzione sugli effetti nel presente di alcuni fatti accaduti in passato. Ironicamente sembra che separazioni e divorzi siano la specialità di questo regista appena 40enne, il cui interesse – nella realtà – va ben oltre. “Ho trascorso la mia vita di uomo e di artista a indagare le relazioni tra coppie e famiglie. Ho compreso che derivano da una sofferenza umana ancestrale, misteriosa. Le trovo tematiche fondamentali dell'essere umano”. Il dramma di *Le passé* esplode come punta dell'iceberg di un vortice relazionale indubbiamente disfunzionale. Ogni cosa è un segno nel cinema di Farhadi. Come la casa presso la stazione ferroviaria dove abita la protagonista Marie-Anne “i treni, nel cinema, sono il sintomo del tempo che passa”, ricorda il regista/sceneggiatore. La sua, da sempre ma in questo caso ancor di più, è una scrittura sorvegliata, da entomologo calcolatore, da coreografo di un universo composto da creature microscopiche nella loro immensità. Purtroppo *Le passé* eccede proprio in questa “sorveglianza” di scrittura che ingabbia il respiro di cui invece *Una separazione* godeva in abbondanza, nonostante i dialoghi serrati. Poche sospensioni a fronte di un finale semi-aperto, meno convincente di quello sguardo finale in macchina di sua figlia nel dramma vincitore dell'Oscar. Ciò detto, il lungometraggio di Farhadi, iraniano ivi residente e dunque sempre sottoposto a censure “esterne e auto indotte”, conferma lo sguardo di uno dei migliori cine-narratori contemporanei. Ce ne fossero.

Il caso Di Bella ieri, Stamina oggi: conflitti tra scienza e società - Ivan Cavicchi

Prima di parlare del “caso Stamina” e del decreto chiarificatore ormai in approvazione al Senato, vorrei dire che da oltre mezzo secolo la nozione di “cura” nella nostra società è cambiata diventando il mezzo per “poter essere” e quindi per “rimediare” a qualsiasi forma relativa di finitudine e di decadimento. Il “poter essere” dipende dalla cura che l'uomo ha di se stesso, cioè dall'uso proattivo e rivendicativo che egli fa della medicina quando è ammalato. Non è un caso se oggi aumentano i conflitti legali tra cittadini e medici. Se i cittadini, specie se vittime di certe malattie rare o di malattie croniche, diventano veri co-terapeuti, se non ricercatori, e se i cittadini in generale sono sempre più insofferenti nei confronti del proceduralismo scientifico cioè se le loro tragedie si scontrano contro i tempi e i metodi della scienza. Il caso Di Bella ieri e Stamina oggi, sono l'espressione di inediti conflitti tra società e scienza che probabilmente sono destinati a crescere nel tempo. Entrambi i casi sono: terapie alternative a quelle scientificamente ammesse, cocktail a dosaggi variabili scarsamente verificabili, fenomeni mediatici strumentalizzati dalla politica, oggetto di conflitti tra magistratura e medicina, ecc. Entrambi si rifanno a malattie molto gravi, anche se con una incidenza epidemiologica diversa, con una forte implicazione morale esposte a un forte rischio di speculazione. Il caso Di Bella costituisce una delle pagine più nere della medicina contemporanea. Nel 1999 ci obbligò a una sperimentazione che ne sancì l'inefficacia terapeutica sospendendo per molti malati il trattamento chemioterapico ma compromettendo fatalmente l'esito delle loro curve di sopravvivenza. Oggi abbiamo il caso Stamina pieno di ambiguità e di forzature nel quale le “verità di fatto” dei malati diventano antagoniste delle “verità di ragione” degli scienziati. C'è chi dice che il trattamento non sperimentato funziona e chi dice che in base alle conoscenze disponibili il trattamento non può funzionare. La cosa drammatica è che questo contrasto scienza/società se non governato finisce per deflagrare diventando un fenomeno mediatico. Nel caso Stamina, come per il caso Di Bella, il sistema sanitario-autorizzativo pubblico è andato in tilt: autorizzazioni contro-autorizzazioni, famiglie incastrate tra magistrati e ospedali, decreti e ministri discutibili, e il tempo che nella coscienza dei malati scorre come “sprecato”... poi “l'effetto Celentano” il classico “deus ex machina”, che fa trovare le soluzioni che sembravano non esserci cioè quelle legate al buon senso quindi alle visioni non burocratiche del mondo. Oggi dopo una dolorosa corsa a ostacoli siamo al decreto che corregge il decreto, cioè il Senato, dopo la ribellione degli scienziati, corregge la Camera, permettendo la continuazione dei trattamenti terapeutici e avviando la sperimentazione. Credo che davanti a certe malattie, tanto la politica che la scienza, devono darsi una regolata. Si tratta di capire che la disperazione ha dei diritti in più, cioè delle priorità ma che per questo va protetta dalle false speranze con opportune regole. Mi sembra che sia l'agenzia per il farmaco sia il centro nazionale trapianti abbiano chiarito le regole da rispettare. Ora si tratterà di confrontare le “verità di fatto” che riguardano i malati con le “verità di ragione” delle regole scientifiche. “Stamina” si inquadra in quel genere di casi che i filosofi chiamano “gappy” cioè verità “non designate” sulle quali non abbiamo informazioni sufficienti per stabilire se sono vere o false. Verità gappy e disperazione umana fanno una miscela esplosiva. Le verità gappy non sono ricusabili a priori ma debbono essere verificate perché da esse potrebbero nascere altre verità o essere smascherate come non verità. Gli scienziati pretendono che le loro verità siano sempre vere in qualsiasi circostanza empirica, ma fuori dai laboratori esiste un'altra complessità. I patrocinatori del metodo Stamina ritengono che il loro metodo sia una specie di panacea. Se non si dispone di prove a favore di una certa tesi non si può concludere come fanno alcuni scienziati che la tesi è falsa tout court, o dedurre un meccanico principio precauzionale di pericolosità, ma nello stesso tempo senza prove non si può dire che una tesi sia vera; per negare una tesi non si può screditare chi la propone, anche se ha dubbia credibilità morale, bisogna confutare la tesi indipendentemente da chi la propone quindi sperimentare; è normale che si tenda a fidarsi dell'autorità scientifica ma in linea teorica anch'essa ha dei limiti di conoscenze per cui esiste la possibilità che la scienza sbaglia. Insomma se disperazione umana, scientismo e opportunismo politico sono inconciliabili è meglio lasciare a casa i dogmatismi, i pregiudizi, le riserve mentali e andare in chiaro. La versione in discussione al Senato sembrerebbe un buon “compromesso”, anche se “Stamina” continua a dire dei “no”. Probabilmente la storia è destinata ad andare avanti. Io spero che il metodo funzioni se no “amen”.

La Stampa – 18.5.13

Trinca: così sono diventata il soldato di Valeria Golino - Claudia Ferrero

CANNES - Miele entra a casa dei malati terminali e li aiuta, con gesti esperti e freddezza, a morire usando un barbiturico per cani. Miele infila la muta da sub e nuota nel mare d'inverno fino allo sfinimento. E quando fa sesso, lo fa con apparente passione. Miele è una Jasmine Trinca in stato di grazia nel primo lungometraggio da regista di Valeria

Golino, sintonia tra donne che ha trasformato una materia, quella della «dolce morte» ad alto rischio da maneggiare, in uno sguardo teso, asciutto, ben lontano da giudizi e moralismi. Miele è arrivata dritta a Un certain Regard. «Felicità e un bel po' di tensione: ecco come mi sento ora, non sai nemmeno tu perché, non riesci a dare un nome a questa corda tesa - dice la Golino -. Vorresti essere più contenta. Ma tra un mese lo sarò». Miele è nelle sale e sta crescendo grazie al passaparola favorevole, il pubblico lo ha capito. Semmai sono le istituzioni, i politici a essere un passo indietro rispetto alla consapevolezza che la gente ha di questo argomento». Poi abbraccia le gambe raccolte sul divano di Jasmine Trinca, «il mio soldato», «la mia sirena» come la chiama Valeria. Poco più in là l'attore Vinicio Marchioni le osserva, ma è di Carlo Cecchi, nel film professore stufo di vivere in cerca di suicidio assistito, lo sguardo che Jasmine cerca: «Non lo nascondo, tra di noi si è creato un rapporto di simpatia personale come i due protagonisti - confessa la Trinca -. Anzi, te lo dico qui davanti a tutti: ho fatto un sogno romantico, continuavo a passeggiare in tua compagnia». **Jasmine, lei è raggiante oggi.** «Di me si ha un'immagine più placida che tormentata. Sembro accogliente, pacata, molto più di quello che in realtà sono. La verità? Mi sento un maschiaccio che si diverte a entrare nel femminile. Guardi oggi: quando sei sotto lo sguardo degli altri ti senti per forza più seducente, direi che si tratta di seduzione di suggestione. Ma io amo comunque l'azione, vado sempre in bicicletta, ero fiera delle mie otto ore di nuoto al giorno per prepararmi a interpretare Miele». **Quindi è vero che la Golino l'ha sottoposta a un vero tour de force fisico.** «Era necessario arrivare a uno sfinimento fisico per entrare nella pelle di Miele. Nuoto, corsa, bicicletta, ma guardi ora che fisico e che spalle... non a caso per la serata indosserò un abito che ricorda per metà lo stile Flashdance e per metà una muta da sub...». **Torniamo alla sua gioia, c'è dell'altro...** «C'è che con Cannes si è creato un rapporto che mi è molto caro. Quasi di adozione. Il mio primo film, La stanza del figlio di Moretti, approdò qui e vinse la Palma d'Oro. Ne ho un ricordo molto dolce. Sono poi tornata altre volte. Sempre divisa a metà tra la magia e la meraviglia di vedere film insieme ad altri, un aspetto molto romantico, siamo o no in una specie di tempio del cinema?, e quello che mi coinvolge in prima persona per lavoro». **Qual è stato il momento più difficile nell'interpretare una giovane donna che aiuta i malati terminali a morire?** «Non c'è una scena madre da ricordare, il livello emotivo del film era così alto e fluido che mi sono sempre trovata a mio agio. C'era un'ottima sceneggiatura, c'era il personaggio, c'era Valeria con la sua fermezza e la sua grazia che costituiva molto più di un aiuto: è stata una fusione, anche nelle scene più drammatiche non mi sono mai sentita sola».

La chiropratica allevia il dolore lombare - LM&SDP

La lombalgia (o lombaggine) è un dolore più o meno intenso che interessa la parte bassa della schiena. Può anche irradiarsi sulla gamba dall'alto verso il basso: in questo caso prende il nome di lombosciatalgia. Può capitare a chiunque durante la propria vita di soffrire di questo disturbo muscolo-scheletrico. In genere esordisce a causa di traumi, lesioni o contratture – ma anche posture scorrette e perfino stress. Se è passeggero si definisce acuto; se persiste per più di 6 mesi allora assume una connotazione cronica. Le terapie tradizionali utilizzano farmaci antidolorifici e antinfiammatori, in genere abbinati a sedute di fisioterapia. Ora, un nuovo studio, suggerisce che anche l'abbinamento della chiropratica può essere efficace nel lenire il dolore. Lo studio è stato pubblicato sulla rivista Spine, ed è stato condotto dai ricercatori del Palmer Center for Chiropractic Research di Davenport, nello Iowa (Usa), coordinati dalla dottoressa Christine M. Goertz. Goertz e colleghi hanno “reclutato” 91 soldati in servizio attivo, di cui l'86 per cento di sesso maschile, che sono poi stati suddivisi a caso in due gruppi da 45 e 46 atti a ricevere, rispettivamente, o soltanto le cure tradizionali (CT) o le cure tradizionali più la chiropratica (CTP). Gli effetti dei due tipi di trattamento sono stati valutati in base al Roland-Morris Disability Questionnaire e a una scala “mal di schiena-funzionale”. I risultati hanno mostrato che il dolore di schiena era significativamente migliorato nel gruppo sottoposto a CTP, rispetto al gruppo CT, dopo le due fasi dello studio durate due e quattro settimane. «I risultati di questo studio suggeriscono che la chiropratica utilizzata in integrazione con la terapia tradizionale offre un vantaggio significativo nel ridurre il dolore e migliorare la funzionalità fisica in confronto con la sola terapia standard, in uomini e donne tra i 18 e i 35 anni di età con lombalgia acuta», concludono gli autori dello studio. Ancora una volta, uno studio suggerisce come vi siano valide metodiche complementari che possono essere impiegate nel trattamento di diverse patologie. Facciamo solo attenzione a rivolgersi a operatori qualificati.

Bufera sul nuovo manuale per psicologi. “Criteri discutibili, pazienti moltiplicati”

Rischia di “far impazzire il mondo” l'ultima edizione del manuale diagnostico (The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders - DSM), criticato da psichiatri di tutto il mondo perché contiene criteri diagnostici spesso discutibili che potrebbero moltiplicare i pazienti psichiatrici e disseminare nuove malattie. Chiamata prima DSM-V e ora DSM-5, la V edizione, 947 pagine per 199 dollari, oltre 300 malattie catalogate (sarà presentata al meeting della American Psychiatric Association da oggi a San Francisco) ha numerosi aspetti negativi rispetto alle precedenti. «Uno dei cambiamenti peggiori del DSM-5 - spiega all'Ansa lo psichiatra Paolo Migone dell'Università di Parma, condirettore di Psicoterapia e Scienze Umane - consiste in un generale abbassamento delle soglie per la diagnosi (ridotto il numero di sintomi sufficienti a dire che una persona è malata), col risultato che si creeranno molti falsi positivi (diagnosi in eccesso a persone in realtà sane) con conseguente aumento di consumo di farmaci, che peraltro aumenteranno i costi per il Ssn e i cittadini». Le polemiche sono numerose e riguardano in particolare alcune patologie dell'età pediatrica. Secondo le critiche nel nuovo Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali, meglio noto come Dsm-5, la definizione per l'Adhd (iperattività e deficit di attenzione) viene ampliata, dunque il disturbo potrebbe essere diagnosticato in più bambini. Mentre nel caso dell'autismo sarebbe vero il contrario. I nuovi criteri per questi due disturbi sono tra le modifiche previste nella tanto attesa - e già parecchio criticata - maxi-guida che psichiatri e medici di salute mentale usano per diagnosticare i disturbi mentali. Si tratta del primo aggiornamento importante in quasi 20

anni. Il corposo tomo, da quasi mille pagine (947 pagine), prodotto dall'American Psychiatric Association, aggiunge alcune nuove patologie, amplia i criteri per alcune di quelle esistenti e li riduce per altre. L'impatto delle modifiche è notevole, può infatti influire sul tipo di bambini che ricevono servizi di assistenza nelle scuole, sul tipo di trattamento farmacologico per i pazienti e persino su come le persone con patologie mentali sono viste dalla società. Gli esperti coinvolti nella realizzazione della guida sostengono che i cambiamenti consentiranno ai medici una maggiore precisione nella diagnosi e nei trattamenti. Ma i critici replicano che così sarà troppo facile trasformare lo stress della vita quotidiana in malattia mentale, con il rischio di moltiplicare i trattamenti inutili.

Repubblica – 18.5.13

Liv Tyler: da Bertolucci al bacio di Wenders - Arianna Finos

CANNES - La guardia del corpo apre uno spiraglio nel gigantesco tendone sulla spiaggia e Liv Tyler ringrazia con un fil di voce, "Stavo per svenire". A dispetto del fisico bello e giunonico, valorizzato da un vestito a fiori, l'attrice porta con sé un che di fragile. È spontaneo. È qui a Cannes, dentro un padiglione di plastica (in cui la temperatura sfiora i quaranta gradi) per parlare di uno spot pubblicitario e subito confessa: "Tra un bacio e un gelato preferisco un bacio". Con buona pace dello sponsor. Il tema del bel corto girato da Wim Wenders a Berlino è quello del primo bacio: Liv Tyler, ripresa da mille angolature, racconta sognante la sua prima volta. "Quando mi ha chiamato Wim non mi sembrava vero, ho visto tutti i suoi film ed ero ossessionata dal personaggio di Natassia Kinski di Paris Texas. Wim ed io eravamo sconosciuti, ma abbiamo cominciato a raccontarci per mail _ io ero in Kentucky, lui a Praga - i nostri baci. E la magia che c'è un attimo prima che le labbra si toccano". Liv Tyler, 35 anni, diverziata da tempo dal musicista Royston Langdon, è alla Croisette con il figlio Milo di otto anni. "Cannes è una girandola spettacolare, ma non vedo l'ora di tornare in camera da lui. Milo è tutto per me. Ascoltare le sue osservazioni mi fa tornare ragazzina. Mi fa ripensare a quando sono venuta qui con Bernardo". Bertolucci presentò al Festival lo ballo da sola, "avevo diciott'anni. Mi sembra passato un secolo, ma l'emozione è come la vivessi ancora adesso. Allora è cominciata una carriera fatta di alti e bassi". Nella filmografia colossi come Armageddon e Il Signore degli anelli, ma anche anni di oblio cinematografico. È l'incessante tormento dei media. Non è facile essere figlia di una star com Steven Tyler (Liv ha scoperto che era suo padre quando aveva undici anni). "La mia mia infanzia è stata decisamente interessante. Mia madre era in gamba ma aveva solo 23 anni quando sono nata e lei non era pronta per la maternità. Non era sposata con mio padre né con il mio patrigno, una situazione piuttosto bizzarra. Sono cresciuta con mia nonna e i miei zii nel Maine. Una famiglia che mi ha protetto dalla pazzia dei gossip". Racconta: "Quando avevo 12 anni sono andata a New York con mia madre, a 13 anni ho iniziato il lavoro da modella. Non è stato facile vivere nell'ambiente bizzarro che frequentava mia madre. Musicisti, drag queen, artisti, gente con interessi eccentrici ma non dalla fama eclatante. Sono grata di aver fatto quella esperienza. Mia madre e mia nonna mi hanno insegnato la gentilezza verso il prossimo". Quanto al padre famoso "Anche se è una grande star vive in una fattoria del Massachusetts con la famiglia. È una persona reale. Perciò mi sono sempre sentita a mio agio. Ci sono professioni che ti portano ad avere immagini pubbliche estreme. La gente ti ammira, poi ti odia, poi ti idolatra. Sono le montagne russe della fama e io ho imparato a conquistarmi una vita normale. Ho i amici, la mia famiglia. Canto, scrivo, cucino. Godo di ogni piccolo momento della vita".

Corsera – 18.5.13

Scoppia una stella, ma un team italiano l'aveva previsto. È la prima volta

Giovanni Caprara

Per la prima volta si è riusciti a prevedere uno degli eventi più spettacolari e scientificamente importanti dell'astronomia come l'esplosione di una supernova. Un risultato importante che si deve a un gruppo di ricercatori italiani e stranieri dell'International Centre for Relativistic Astrophysics (Icra) presso l'Università La Sapienza di Roma e guidato da un illustre «relativista», il professor Remo Ruffini. «È un eccezionale risultato, inedito nella storia dell'astrofisica», ha commentato Maria Chiara Carrozza, ministro dell'Istruzione, dell'università e della ricerca, «che non solo premia il talento dei ricercatori italiani ma anche indica al nostro Paese la giusta via da seguire: investire nella ricerca». LAMPO GAMMA - La storia che ha mobilitato gli osservatori astronomici di mezzo mondo inizia il 27 aprile scorso, quando viene rilevato un lampo di radiazione gamma proveniente dalla costellazione del Leone. «Accadde», racconta Ruffini, «che in una stella binaria una delle due iniziasse la sua fase di scoppio in supernova liberando intorno materiale che in parte si accumulava sulla stella a neutroni che l'accompagnava, aumentandone la sua massa. E quando quest'ultima raggiunse una certa massa critica si innescò un processo di collasso che la trasformò in un buco nero emettendo il lampo gamma registrato». CARAMBOLA COSMICA - «Una vera carambola cosmica», continua Ruffini, «che ci portò, una volta analizzata, a prevedere secondo un nostro modello teorico che nell'arco di una dozzina di giorni avremmo potuto vedere in ottico il fenomeno della supernova nel suo massimo splendore nel frattempo raggiunto. Perciò il 2 maggio, tra lo scetticismo generale, diffondemmo un avviso a tutti i grandi osservatori nei vari continenti per puntare i telescopi e trovare conferma. Il Vlt dell'Eso in Cile per una serie di ragioni non raccolse nulla. Invece ci riuscì il Gran Telescopio Canarias martedì sera, il 14 maggio, fotografando lo straordinario evento e confermando la previsione». A 4 MILIARDI DI ANNI LUCE - Tutto accadeva in appena 200 secondi a quattro miliardi di anni luce dalla Terra, quando il nostro pianeta stava nascendo. «Ciò che abbiamo visto», spiega Ruffini, «ci pone al cospetto di una supernova anomala e quindi abbiamo a che fare con una nuova fisica che ora animerà le nostre ricerche». Intanto il premio Nobel Riccardo Giacconi negli Stati Uniti, informato da Ruffini, metteva pure in azione l'osservatorio orbitale Chandra della Nasa, che indaga quanto sta accadendo raccogliendo le emissioni di raggi X. GRUPPO GIOVANE - Un aspetto interessante della storia è che il risultato è anche frutto del gruppo di giovani ricercatori tra i 25 e 29 anni intorno al professor Ruffini e con lui firmatari del lavoro scientifico pubblicato, adesso impegnati nel dottorato internazionale di

astrofisica. Vale la pena ricordarli: Horge Rueda, colombiano, Giovanni Pisani, Marco Muccino e Anna Penacchioni che «con gioia e sorpresa», dice, «abbiamo visto confermato il modello teorico su cui avevamo lavorato».

l'Unità – 18.5.13

La storia non siamo più noi – Moni Ovadia

La notizia dell'annunciata chiusura della trasmissione «La Storia siamo noi» condotta da Giovanni Minoli, personalmente mi ha colto come un violento ceffone inatteso assestato in pieno viso. La scelta di affondare un programma leggendario per qualità e per l'indiscusso valore del suo ideatore e conduttore – verosimilmente uno dei migliori uomini televisione al mondo, se per televisione si intende informazione, cultura, formazione, qualità e non spazzatura – non può essere dettata da logiche aziendali. Solo un orientamento ideologico nefasto, può indurre un'azienda di servizio pubblico a rinunciare al meglio di cui dispone. E si deve evidentemente trattare di deliberata strategia della dealfabetizzazione del telespettatore, visto che il killeraggio di Minoli, segue a brevissima distanza, quello di Philippe Daverio e del suo brillante e originale «Passepartout» che si segnalava per il suo carattere colto e insieme ricco di intelligenza umoristica. Queste epurazioni, perché di questo si tratta, rivelano il sinistro clima da normalizzazione di quest'epoca. Forse Minoli non è un adepto della mainstream revisionista che si vuole imporre alla Rai. Forse non è abbastanza conformista. Questi tempi cominciano a diventare davvero inquietanti, lo segnala da diverse settimane l'irruzione nell'etere di un vocabolario evocatore di nefaste memorie. Il termine «pacificazione», davvero sconcertante per la sua totale inattualità, ricorda il famigerato appeasement che non portò all'Europa la pace come millantavano i paladini di quella politica, al contrario, con la sua ossessione dilatoria, rese la II Guerra Mondiale, molto più devastante. Un altro squallido neologismo, l'attributo «divisivo», fa risuonare la lingua della retorica nazionalista e totalitaria che partorì la micidiale parola «disfattista». Una vera democrazia non ha bisogno di servirsi di un linguaggio che non le appartiene, che ne contraddice il senso. Se lo fa, rinuncia alle proprie specificità nell'esprimersi e nel pensarsi. L'epurazione degli spazi di pensiero e di qualità culturale nel principale mezzo a cui i cittadini si rivolgono per informarsi e per formare le proprie opinioni, è grave e pericoloso. Lo è in generale, ma specialmente in anni come questi in cui si è assistito ad un progressivo decadimento del livello della cultura e della istruzione nel nostro Paese. Una nazione non può rinascere da qualche palliativo economico, né dal fingere una concordia artificiosa che nasconda sotto il tappeto le contraddizioni reali e le diverse visioni della politica, per favorire puri accordi di potere. Un cittadino democratico lo sa: o la Storia siamo noi o, se lo dimentichiamo, «loro» ci cacciano dalla Storia e da noi stessi.