

Se la rivoluzione perde il controllo - Cristina Piccino

VENEZIA - Il gesto estremista è quello rivoluzionario o l'utopia è quel quotidiano resistente di scelte minime ma determinate? Come trovare una geometria tra pratiche di lotta, scelte individuali e sogni collettivi? Con una prova eclatante si comincia a dimostrare qualcosa, dice il giovane Josh al capo della comune bio in cui vive e lavora. Per l'altro invece la forza più evidente del loro progetto sta in quello che costruiscono ogni giorno, nella rivendicazione di una dimensione esistenziale dei consumi e delle pratiche produttive che prova a aprire crepe nel sistema. I campi coltivati senza sostanze chimiche, l'uso moderato di elettricità, il rifiuto del transgenico, i mercati bio, la critica consapevole alla distruzione del pianeta. L'ecologismo insomma come nuova pratica di lotta sociale e progetto politico di cambiamento del mondo (fondamentalismi compresi). A questo movimento che forse lo spazio politico più affine alle nuove generazioni, appartengono i personaggi di *Night Moves*, il nuovo film di Kelly Reichardt, in gara, col quale la regista continua la sua esplorazione del paesaggio americano che era già nella trasgressione western di *Meek's Cutoff* (alla Mostra nel 2010). Josh (Jesse Eisenberg) è un militante ecologista, ragazzo solitario, gli piace entrare nelle case e osservarle. Lavorare nella fattoria biologica non gli basta più, ha radicalizzato le sue esigenze e vorrebbe un'azione che corrisponda a questa sua radicalità. Dena (Dakota Fanning) ragazza bene che ha rotto con la famiglia ricca pensa anche lei che la guerriglia ecologica sia più efficace. Così come Harmon (Peter Sarsgaard), un exmarine ora antagonista che non rinuncia però all'adrenalina dell'azione. I tre decidono di far saltare una diga idroelettrica su un lago nell'Oregon che nelle immagini di Reichardt appare quasi come una nuova frontiera. Ma l'estremismo politico non è anche quello che oggi spinge a bombardare la Siria, multinazionali complici comprese? Reichardt dice di essersi ispirata ai Weather Underground, alla figura di Patty Hearst ma anche ai Black Panther ma anche a quell'«eco guerriglia» che oggi attacca i McDonald's, seguendo perciò un «filo» della radicalità, e una memoria dei «danni collaterali» non messi in conto come ci raccontava Robert Redford nel suo bel film lo scorso anno qui al Lido (*La regala del silenzio*). *Night Moves* (scritto dalla regista insieme a Jon Raymond) è un film sul terrorismo ma come lo era *Ice* di Robert Kramer (e con la New Hollywood Reichardt condivide sensibilità e prospettiva cinematografica): non una valutazione storica assoluta, e a priori, ma una immersione nella paranoia individuale, e in un paesaggio lì metropolitano, qui da nuova frontiera, che diviene riflesso dell'anima. Cosa più uccide la ribellione del senso di colpa che rende pazzi, della paura che li separa e poi li rende nemici. I due ragazzi non reggono, pensavano a un'azione senza conseguenze se non mediatiche e invece c'è il morto, un campeggiatore qualsiasi. La rivoluzione e le sue conseguenze non messe in conto o dai tre. Chi cederà per primo? Il marine sa come reggere, è l'ambiguità individuale della sua posizione. Ma Joshua è diventato un traditore agli occhi del suo gruppo, Dena si ammala, qualcuno finisce in galera pure se per altre cose, la paura serve anche a questo, rende accettabile qualsiasi controllo altrimenti insopportabile lo abbiamo imparato no? La paranoia diventa immagine, e la fede ecologista irriducibile dei tre, lascia il posto a un thriller di potente perfezione: la macchina da presa li segue, nella preparazione dell'azione meticolosa anche nei suoi dettagli un po' casuali. Più vanno avanti, verso l'obiettivo, più il paesaggio intorno a loro appare allucinato, e la distanza che li separa dal mondo netta. Come la solitudine in cui sprofondano peggio che in una prigione in cui pian piano si sgretola l'utopia rivoluzionaria. Nei «Movimenti notturni» i nemici si scoprono essere anche dentro, vicinissimi, pronti a tutto. Anche a cedere a ciò che hanno combattuto. Paesaggio americano, immerso nel mito letterario, pure quello di James Franco nel suo *Child of God*, in cui il superattivo regista, attore e scrittore prova a «tradurre» in immagini l'universo di Cormac McCarthy. Ancora una sperimentazione del rapporto tra pagina scritta e immagine (come già nel film precedente, visto a Cannes, *As I Lay Dying*). Stavolta però il corpo-a-corpo appare più controllato, forse perché la dimensione letteraria non è quella monumentale del romanzo di Faulkner. L'idea però sembra sempre la stessa: far uscire letteralmente quell'anima viscerale e sporca di un'America che ritorna sempre a sé, una sorta di «Essential Killing» interiore, che nei suoi «mostri» marginali killer assassini si specchia nascondendo le proprie responsabilità (almeno dall'uccisione dei suoi presidenti). Lester Ballard (Scott Haze) è il pazzo del paese, da ragazzino il padre si è ammazzato e lui non si è più ripreso. Gli hanno tolto tutto, la casa, la terra, finisce sempre in galera, è sporco, pazzo, armato. Eppure lo sceriffo che gli sta addosso non pensa a togliergli il fucile, quella è cosa sacra. Così come in una ballata folk senza romanticismo Ballard trova le sue donne quando sono cadaveri. Ci prende gusto e comincia a ammazzarle da sé omicida seriale e maniaco. Ma la comunità che cerca giustizia non è tanto migliore, e quel male radicato, di possesso della terra (per cui si deve esportare la democrazia ammazzando gli altri dopo il genocidio fondante casalingo) finisce sempre per rispuntare fuori dalle viscere della terra stessa. È qualcosa di inestirpabile, una malattia estrema, un incubo horror scassato (forse pure troppo) di cui è facile perdere il controllo.

«Un personaggio estremo ma anche molto goffo» - Cecilia Ermini

VENEZIA Alla conferenza stampa del film di James Franco *Child of God*, raccontano subito la fascinazione per l'omonimo romanzo di Cormac McCarthy, uscito in Italia nel 2010 ma pubblicato negli Stati Uniti nel 1973, «Ho chiesto a McCarthy perché ha scritto il libro, ma non mi ha dato una risposta precisa. La cosa che mi affascinava era lo studio di questo personaggio estremo, imprevedibile e respinto dalla società ma anche la sua goffaggine, come nella scena in cui cerca di nascondere il cadavere nel solaio e, anche per questo, ho visto il mio protagonista come una sorta di figura a metà fra un serial killer e Charlot». Il film racconta lo scivolamento progressivo nella follia omicida di Lester Ballard, disadattato e maldestro criminale del Tennessee, in lotta per sopravvivere ai margini della società «McCarthy si ispirò al vero serial killer Ed Gein, ispiratore di personaggi cinematografici come il Norman Bates di *Psycho* e il *Leatherface* di *Non aprire quella porta*. L'isolamento fa parte di molti film che ho fatto, cerco di esplorarlo sempre di più. Mi sono venuti i brividi leggendo questo libro e mi ci sono voluti quasi sei anni per acquistare i diritti da McCarthy». Scott Haze racconta poi del complesso lavoro per trovare una qualche sintonia con il suo protagonista «ci sono riuscito con la compassione per questa creatura disperata, vivendo in totale isolamento per circa tre mesi». Grande curiosità anche

per capire come James Franco riesca ad alternarsi con naturalezza nel ruolo di regista e interprete, e in questo film recita in un piccolo ruolo, «Vedo recitazione e regia come due mezzi diversi di raccontare una storia, da due punti di vista opposti ma simmetrici. Con la regia si amplia il proprio orizzonte, anche di responsabilità nei confronti della troupe, e si aiuta a raccontare una storia ed essendo anche un attore mi relaziono meglio con il mio cast». Attenzione pure all'insolita, per un film su un assassino seriale, colonna sonora country «Credo che la musica country aiuti a portare fuori un altro lato del carattere di Lester, delle sfumature realistiche che, pur delineando un mostro, lo rendono accettabile allo sguardo». Scott Haze, dopo aver citato il personaggio di Joker e di Travis Bickle come performance studiate per entrare meglio nella psicologia del personaggio, elogia l'abilità registica di Franco «James mi ha regalato una completa libertà e tanto aiuto, è l'esperienza migliore mai vissuta».

«Redemption», la banda speciale di Miguel Gomes – Eugenio Renzi

VENEZIA Fuori concorso, due corti hanno emozionato i presenti: Con il fiato sospeso di Costanza Quatriglio, Redemption di Miguel Gomes. Rispettivamente di 35 e 26 minuti, erano riuniti in un unico spettacolo, ma è difficile pensare che chi ha amato l'uno possa aver anche solo apprezzato l'altro e viceversa. Con il fiato sospeso è un caso esemplare di come un film non dovrebbe essere. Una storia strappalacrime illustra un tema che un reportage avrebbe trattato con efficacia: le conseguenze del lavoro nei laboratori dell'Università italiana sulla salute dei ricercatori. Alba Rohrwacher presta il proprio volto ad un personaggio fittizio, infarcito di luoghi comuni, del genere che ci si aspetta dai reality. Il primo a non credere nella propria finzione è il film che si chiude con un'intervista al padre di un ricercatore morto di cancro e con le foto di quest'ultimo intubato - l'equivalente di un messaggio su un pacchetto di sigarette: la chimica uccide. Le buone intenzioni anche. Agli antipodi, c'è Redemption. La distanza tra i due film è tale che, se la ragione dell'accostamento non fosse nota (l'Istituto Luce si appresta a distribuirli insieme), si potrebbe pensare a un motto di spirito dei programmatori. Ieri, parlando di Apichatpong, ricordavamo come questi prenda a modello del regista il medico. Miguel Gomes, che chiama tutti i suoi film «commedie musicali», si pensa come il leader di una banda: il suo lavoro consiste tanto nel dirigere che nell'ascoltare. Fin dai primi istanti, le voci armoniose di Redemption ripuliscono l'udito dalla dizione masticata degli attori di Con il fiato sospeso. L'impressione è di passare da una melodia stonata ad un accordo di immagini e suoni i quali, come prescrive Bresson, hanno l'aria di trovarsi bene assieme. Anche in questo caso, si tratta del racconto autobiografico di personaggi di fantasia. Le date sono precise: 21 gennaio 1975, in un villaggio nel nord del Portogallo, un ragazzino scrive alla famiglia, rimasta in Angola, della tristezza dei Portoghesi, del freddo che gela le strade. 13 giugno 2011, a Milano, un vecchio ricorda un amore impedito dalla lotta di classe. Parigi, 6 maggio 2012, un uomo annuncia alla propria neonata che ne rifiuta la paternità. Lipsia, 3 settembre 1977, una sposa cerca di togliersi dalla testa l'ouverture del Parsifal. I testi sono interpretati, fuoricampo, ognuno nella propria lingua, da Jaime Pereira, da Donatello Brida, Jean-Pierre Rehm, Maren Ade. Le immagini provengono dagli archivi dei quattro angoli d'Europa da cui i narratori ci parlano. Alcune sono intime, altre amatoriali. Altre ancora pubbliche. La nascita di un asino, piazzale Loreto, un'inquadratura di Miracolo a Milano. Il film dipana con lirismo crescente, sottesa ironia, un filo privato. Fin dall'inizio, si sospetta che Gomes stia tessendo una tela più ampia. Ma così sottile che stringendosi coglie lo spettatore di sorpresa. Alla fine, si scoprirà che si trattava di quattro vite inventate di altrettanti personaggi ben noti del potere europeo... Il resto, in sala.

Il talento visionario – Silvana Silvestri

VENEZIA - proprio in apertura del documentario. Filo conduttore della sua visione del mondo è stato l'impegno politico unito a quella passione per il cinema tanto trascendente da riuscire ad aggregare migliaia di studenti a Pesaro, dare il via e seguire con attenzione la considerevole quantità di volumi editi da Marsilio per la Mostra di Pesaro, collana diretta con Giorgio Tinazzi, perfino dare una certa linea ai critici cinematografici nel Sindacato nazionale (Sncci) di cui è stato presidente, creare la Settimana della Critica sulla linea di quella di Cannes, che esprimesse una visione decisamente autoriale e di scoperta dei nuovi linguaggi, ed è stato presidente della Fipresci, la federazione internazionale dei critici. La sua vocazione di critico che lo portava a viaggiare ininterrottamente alla scoperta del nuovo cinema, era unita strettamente a quella di professore quando il cinema non esisteva neanche come materia di studi e fu lui, già docente a Trieste, a poi imprimere una svolta negli studi universitari a Roma Tre, poi trasformando la ragione sociale al centro sperimentale di cui diventò presidente in modo da permettere anche la produzione di film fino ad allora impossibile per statuto. Finché per la seconda volta il berlusconismo incrociò nuovamente la sua strada bloccando le sue iniziative proponendo al suo posto con un presidente organico al sistema. Aveva già compiuto nel passato un gesto eclatante dando le dimissioni dall'Avanti, di cui era, di corrente lombardiana, da 34 anni critico ufficiale della testata, quando il direttore Antonio Ghirelli censurò un suo articolo contro le interruzioni pubblicitarie, grande battaglia che aveva condotto con tutto il mondo del cinema («non sono stato censurato da Craxi, diceva, ma dalla Fininvest»): vediamo nel film le immagini significative della storica manifestazione all'Eliseo che vide riunito tutto il mondo del cinema, sconfitto in nome della «modernità». Parlano di lui colleghi e collaboratori, ricordando i momenti chiave della sua attività: Cecilia Mangini racconta le vicende di All'armi siam fascisti ('62) firmato con Lino Micciché e Lino Dal Fra che si erano divisi gli archivi internazionali da esplorare poiché in Italia era stato impossibile attingere alla documentazione. Nel film si vedevano per la prima volta immagini inedite del ventennio dell'Istituto Luce accompagnate dal commento forte e poetico di Franco Fortini, uno dei motivi fondamentali dell'importanza del film, che metteva in evidenza in maniera inedita i legami tra Chiesa, industriali e fascismo («nel testo ho accettata la definizione del fascismo come l'organizzazione armata della violenza capitalistica»), un film censurato già in fase di lavorazione, congelato, non trasmesso in tv. Salvatore Piscicelli, che prima del suo esordio come regista fu a lungo segretario della Mostra, Adriano Aprà, Marco Müller, Giovanni Spagnoletti che ne sono stati direttori raccontano altri momenti cruciali (gli scontri con la polizia a Pesaro, le mitiche tavole rotonde in cui si vedeva il cambiamento della storia, come una memorabile tavola rotonda dei cineasti sovietici un attimo prima della dissoluzione dell'Unione delle repubbliche). «Lui

era il muro con cui valeva la pena scontrarsi», commenta Aprà, che è stato direttore della Cineteca nazionale dal '98 al 2002: «abbiamo restaurato 150 film negli anni in cui Lino era presidente del Centro Sperimentale». E poi ancora Mino Argentieri, Marco Bellocchio, Citto Maselli che ne ha condiviso tutte le battaglie, Vito Zagarrìo («Era una specie di re Mida della cultura»). E ritroviamo anche la voce di Michelangelo Antonioni, in una celebre intervista che Miccichè gli fece per la Rai. Il racconto di un padre, ma anche di un'epoca, Qualcosa deve essere rimasto di tutta quella semina abbondante anche se, come dice Bellocchio: «La mia generazione è come se (e qui fa una lunga pausa) fosse stata sconfitta». Pensiero e azione, una visione del mondo e azione in grado di imprimere cambiamenti: il documentario di Francesco Miccichè Lino Miccichè mio padre, una visione del mondo presentato alla Mostra di Venezia come Evento speciale in collaborazione con la Settimana della critica e Giornate degli Autori (una seconda proiezione è stasera in Sala Perla alle ore 20) è un affettuoso gesto d'amore oltre che importante percorso della nostra storia, che permette anche agli innumerevoli amici, seguaci, avversari, colleghi di quel battagliero personaggio che apriva numerose strade, di ritrovarlo così com'era. Di risentire la sua vis polemica nel suo discorrere inimitabile, la sua creatività organizzativa, la passione per il cinema che gli faceva muovere le montagne. È proprio il caso di dirlo, come quando faceva uscire dai paesi sotto controllo cineasti e film che ritrovavano la libertà per essere proiettati alla mostra del nuovo cinema di Pesaro. Immaginavamo con gran divertimento negli anni Ottanta i suoi faccia a faccia con i burocrati dei paesi dell'est costretti dal suo carattere inflessibile e dalla sua logica pressante a concedere i visti o concedere sessioni fiume negli archivi chiusi per tutti a doppia mandata (lui amava molto raccontare le estreme raffinatezze a cui arrivavano quei politici burocrati in certi casi, come quando diedero a Bohumil Hrabal, lo scrittore boemo supercensurato l'incarico di bruciare i libri proibiti). E, lo ricorda il film, quando passava all'azione accogliendo in casa sua registi sudamericani in esilio, «zio Miguel» come chiamava il regista Miguel Littin. Non è stata solo una scuola di cinema il festival di Pesaro che Lino Miccichè fondò con Bruno Torri (due caratteri quando mai diversi, complementari e capaci entrambi di abbattere muri) nel '64 dopo un viaggio in latinoamerica, ma anche un esempio di come si poteva passare all'azione per provocare il cambiamento. Se il film è politica, bisogna aggiungere che «se nella vita c'è anche un bel film si è più felici» come dice Lino (lo chiamiamo così familiarmente in quanto collega).

Alias – 1.9.13

Il gusto di infierire sul corpo delle parole - Pierpaolo Ascarì

Pare proprio che al termine della discussione della tesi che di lì a poco si sarebbe dovuta intitolare Storia della follia nell'età classica, Michel Foucault avesse dichiarato che per parlare di certe cose, in fondo, sarebbero servite le parole di un poeta. «E lei lo è» gli avrebbe risposto Georges Canguilhem, riconoscendo all'esposizione del candidato una potenza stilistica che negli anni successivi si sarebbe rivelata molto equivoca, oltre che proverbiale. Perché la grandezza dello stile, in dotazione al discorso filosofico, doveva alimentare i sospetti di manipolazione e di narcisismo, come se la verità non tollerasse il conforto cognitivo della retorica, creando uno sbandamento delle discipline umanistiche nel mito conservatore di una loro presunta, auspicabile scientificità che ne avrebbe comportato il declino. Così, nell'estate del 1968, all'inizio di questa storia, mentre corregge per l'ultima volta il manoscritto dell'Archeologia del sapere, Foucault sembra determinato a fare i conti con le controindicazioni del talento e accetta la proposta del critico Claude Bonnefoy che lo invita a riflettere insieme sulla «trama segreta» dei suoi libri. Sono settimane, quelle, in cui si attenuano finalmente le polemiche contro Le parole e le cose e la morte dell'uomo, che per due anni hanno tenuto banco sulle principali riviste francesi, culminando nelle parole di Jean-Paul Sartre («Foucault è l'ultimo baluardo della borghesia») e che l'occupazione della Sorbona ha notificato con una critica senza appello alle sofisticazioni dello strutturalismo («Le strutture non scendono in strada»). Ora, quindi, nel dialogo con Bonnefoy, per Foucault si tratta anche di comprendere quali siano le ragioni personali che lo hanno esposto a un tale fraintendimento, rivendicando una valenza esplorativa dello stile che non pertiene solo alla dimensione dello scrittore, vale a dire della scrittura che cerca se stessa, ma riguarda più in generale il lavoro transitorio dello scrivente, come lo aveva definito Roland Barthes: del filosofo, dello storico o del teorico della morte dell'uomo che mobilita la scrittura alla scoperta del mondo. Di questo dialogo, oggi, l'editore Cronopio propone la sola, splendida parte che per fortuna non è andata perduta, titolandola Il bel rischio (traduzione di Antonella Moscati, pp. 88, € 10,00). Foucault parla di sé e della sua famiglia, una famiglia di chirurghi che potrebbero aver determinato il suo difficile rapporto con la scrittura, nei primi anni di scuola, perché nella mentalità ancora ottocentesca dei medici le parole non sono altro che uno schermo sul quale isolare le impronte della patologia. Le parole e i discorsi non possiedono una consistenza propria, in casa Foucault, ma rinviano a una forma di razionalità che le subordina al reperimento di ciò che conta. Scrivere bene, pertanto, avrebbe significato lucidare una superficie povera, di plastica o di latta, riservandole un'attenzione che le persone serie concedono solo ai metalli preziosi. La scoperta della lingua, così, deve avvenire molti anni dopo e lontano da casa, in Svezia, dove l'inglese e lo svedese non gli forniranno un supporto adeguato alla definizione dei propri stati d'animo. Ed ecco allora che il figlio del medico, scopre come anche le parole abbiano una «fisionomia», come siano corpi sui quali esercitare la stessa professione del padre, magari per denunciarne le indecenze. Così, mentre confessa a Claude Bonnefoy di considerarsi più un medico o un diagnostico che un filosofo, Foucault potrebbe averci autorizzato a rileggere la Nascita della clinica in modo rivoluzionario, come una specie di autobiografia in codice o un'opera di filosofia del linguaggio, senza risparmiarsi il rischio (esplicitato dal titolo) di «declinare per la prima volta in prima persona quel discorso neutro, oggettivo, nel quale non ho mai smesso di voler scomparire scrivendo i miei libri». Ma resta da fare un po' di luce su questa prima persona. Perché a dire «immagino che nel mio pennino ci sia una vecchia eredità del bisturi» non può essere qualcuno che ignora totalmente le parole di Sainte-Beuve, per il quale già un altro «figlio e fratello di medici illustri», cioè Gustave Flaubert, «adoperava la penna come il bisturi». Così come Foucault non può ignorare che la trovata di Sainte-Beuve lo aveva infastidito al punto da spingere Flaubert a inserirla nel suo repertorio di stupidaggini («Ci sono romanzi scritti con il bisturi»). Lo stesso Flaubert che amava ripetere di voler scomparire nella scrittura

proprio come lui, ora, Michel Foucault, esprime il desiderio di «non essere altro in fatto di vita che quegli scarabocchi morti e ciarlieri che si depongono sulla carta». La sensazione, allora, è che il figlio del dottor Foucault sappia benissimo quale sia il precedente che lo sta abilitando a parlare in prima persona, ma che non voglia renderlo esplicito. Ed è un po' come se dicesse che non ambisce al titolo di grande scrittore, che lo si può tranquillamente reputare uno scrivente, ma uno scrivente simile a un tizio di nome Gustave Flaubert. La cui funzione genealogica, senza dubbio, imparentandolo al sogno di un libro sul nulla, non avrebbe particolarmente giovato alla rivendicazione di una scrittura transitiva, ma si rendeva comunque manifesta nel fraintendimento di *Le Parole e le cose* e le cose che come tutte le opere letterarie, adesso, poteva sopravvivere alle sue interpretazioni. Con la leggerezza dei pensieri di agosto, allora, varrà forse la pena di segnalare che quello della sopravvivenza è probabilmente il tema più inquietante dell'intervista, perché mentre confessa di non riuscire a scrivere nulla senza chinarsi «sul cadavere degli altri», Foucault sta assumendo la posizione costitutiva di qualunque potere, come aveva spiegato Elias Canetti, riservandosi la parte dell'uomo vivo che osservando l'uomo morto sente la forza delle gambe che lo porteranno in salvo. Ma che la scrittura possa degenerare in un delirio di onnipotenza non è un mistero. Lo stesso Flaubert, sempre lui, diceva infatti che il privilegio del grande scrittore consisteva nel «tenere gli uomini a friggere nella padella di una frase per farli saltare come castagne». Ed è quindi un peccato che l'autore di *Sorvegliare e punire* o della *Volontà di sapere* non abbia mai fatto alcun riferimento a Massa e potere, che in Francia viene pubblicato lo stesso anno e nella stessa collana di *Le parole e le cose*. È un peccato, anche, perché l'intervista di Claude Bonnefoy lo deve aver condotto ai confini delle riflessioni contenute in quel libro, che alla scena primaria del sopravvissuto e del suo sguardo mortifero opponeva la capacità di metamorfosi. Perché anche di questo, in fondo, al termine dell'intervista, pare che si sia trattato. Di intuire l'inimicizia titanica e interna alla scrittura tra la volontà di dominio e l'adesione alla vita, un'adesione che nel marzo del 1969, pochi mesi dopo, al termine dell'introduzione a *L'archeologia del sapere*, Foucault esprimerà con le seguenti parole: «Più di uno, come me, scrive per non avere più volto. Non domandatemi chi sono e non chiedetemi di restare lo stesso: è una morale da stato civile; regna sui nostri documenti. E ci lasci almeno liberi quando si tratta di scrivere».

Mario Galzigna ripercorre le rivolte del pensiero contro la chiusura del futuro: in nome di Foucault - Marco Pacioni

Ogni ricerca genealogica non si esaurisce nel trovare una matrice, un soggetto costituito, un dispositivo, come se lo scopo fosse quello di inserirlo in un inventario. È una considerazione che vale anche per l'archeologia nel momento in cui, ritrovato un determinato oggetto, non soltanto lo considera per esporlo nello spazio di un museo, ma ne ripropone il significato che acquista una volta posizionato in un diverso contesto storico, così che se ne evidenziano gli aspetti in contrasto o in accordo con il presente, indagandone le potenze che lo hanno costruito e le potenzialità di cambiamento sull'attualità. Anche nella ricerca di Foucault, improntata alla genealogia e all'archeologia, sembra vigere l'antica saggezza filosofica della forza liberante del pensiero, della meraviglia intrinseca al ritrovamento, qualità enfatizzate – anche in senso politico – da Pierre Hadot, che aveva esercitato la sua influenza su Foucault negli ultimi anni al Collège de France. Lo sfondo disciplinare delle ricerche di Foucault ha una sostanza etica e politica: quella del Foucault etico non è una fuga dalla realtà o una resa all'inevitabile assoggettamento al potere deterministico delle strutture di potere. E, forse, una delle scoperte più notevoli del tardo Foucault è che le due dimensioni dell'etica disciplinare e della politica sono distinguibili, ma non separabili e che la forza liberante del suo pensiero era già implicita nelle sue precedenti ricerche genealogiche e archeologiche. Questi sono alcuni fra i suggerimenti che si possono ricavare dal libro di Mario Galzigna, *Rivolte del pensiero*. Dopo Foucault, per riaprire il tempo (Bollati Boringhieri, pp. 174, €18,00): all'inizio Galzigna ripete il gesto di Foucault quando apre *Le parole e le cose* con la descrizione di *Las Meninas* di Velazquez, e lo fa adottando la *Costruzione* di un edificio del pittore rinascimentale Piero di Cosimo e estendendone l'esempio a alcuni quadri di Magritte. Lo scopo è spiegare come la soggettivazione non si esaurisca in sé e nella ricerca che la porta alla luce, poiché rimane aperta fino a rivolgersi e ribellarsi contro se stessa, trovando per contrasto una forma diversa. Questo doppio piano è studiato da Galzigna attraverso la logica disgiuntiva teorizzata da Kant e aggiornata da Deleuze. I quadri di Piero di Cosimo e di Magritte, proprio perché nelle loro composizioni vige una tale «sintesi disgiuntiva», possono essere assunti come paradigmi attraverso i quali si mostra l'ambivalenza fra la «realtà costituita» del potere e quella «costituente» della liberazione. Ma più che di logica della disgiunzione, Galzigna parla di un diverso modo di congiungere senza separare, adottando la logica dell'*exemplum* o, per dirla con un termine più foucaultiano, la logica del paradigma. Fra i testi che evidenziano meglio questa dinamica, Galzigna cita quelli di Ronald Laing tratti dall'«esperienza» del suo lavoro psichiatrico, poi i percorsi del libertinismo di Denis Diderot, la pratica libertaria di Darcy Ribeiro e, soprattutto, il teatro di Antonin Artaud, esempi nei quali il lato empirico è inseparabile da quello teorico. Galzigna vuole scrivere un libro «effettuale», un libro politico attraverso Foucault, essendo poco interessato a ricostruire e interpretare in senso esclusivamente dottrinale il suo pensiero. Proprio per questo, sorprende un po' il fatto che fra le personalità che secondo Galzigna possono riaprire al tempo il pensiero di Foucault e volgerlo in pratica manchi Agamben, il filosofo italiano che più di tutti ha «usato» in questo senso l'autore di *Le parole e le cose*, tanto da mostrare come la possibilità della genealogia e dell'archeologia da lui praticate abbia una specifica dimensione politica che ne costituisce la «potenza». È una assenza che sorprende ancora di più se si considera il sottotitolo *riaprire il tempo*, «messianico» in senso benjaminiano. Ma come Agamben, anche Walter Benjamin non compare nel libro di Galzigna. E più in generale non c'è riferimento alla dimensione biopolitica di Foucault, quella che mette insieme la ricerca genealogica e quella etica. E, a ben vedere, lo stesso Foucault è paradossalmente poco presente, almeno in considerazione del fatto che il libro vede comparire nel titolo il suo nome. Ma l'intento è chiaro: «usare» i suoi testi, testi che tuttavia vengono scorsi troppo velocemente, con il risultato di approdare a una scarsa incisività. Forse, però, avendo il libro un carattere cursorio – il testo è anche il risultato di scritti pensati per altre collocazioni – ci sarà un seguito che soddisferà le aspettative indotte, e poi mancate, da questo titolo.

Nel sapere filosofico un bisogno che nasce dalla nostra finitezza - Rocco Ronchi

Nell'autunno del 1964, il filosofo francese Jean-François Lyotard, allora quarantenne, tenne quattro conferenze agli studenti di Propedeutica filosofica della Sorbona, ora pubblicate con il titolo *Perché la filosofia è necessaria* (Raffaello Cortina, pp. 77, € 9, 50, con una presentazione di Corinne Enaudeau). Un filosofo dovrà sempre chiedersi se al significante «filosofia» corrisponda un sapere reale e, nel caso, di quale genere di sapere si tratti; non potrà infatti esporsi al rischio di essere smascherato come un ciarlatano che farnetica di esseri chimerici. Per questo il vecchio Husserl diceva che il filosofo è sempre un «princiante assoluto». Deve incessantemente ricominciare da capo in un esercizio di cui non si sottolineerà mai abbastanza lo spaesamento e la fatica. È andata sempre così nella storia della filosofia, fin dal libro primo della *Metafisica* di Aristotele, nel quale il diritto della filosofia a esistere era conquistato sul campo sfidando scettici e nichilisti. Tuttavia, l'esistenza che veniva così guadagnata, passando attraverso le forche caudine della sempre possibile confutazione, non era marginale, da dio minore: la filosofia, infatti, se è possibile, sarà la sovrana delle scienze; sarà, secondo Aristotele, «filosofia prima». Così vanno ancora le cose per Lyotard, giovane filosofo militante in «*Socialisme ou barbarie*» (movimento marxista rivoluzionario fondato da Cornelius Castoriadis), docente alla Sorbona e autore di libri che avrebbero segnato l'epoca: da *Discorso*, figura del 1971 al celeberrimo *La condizione postmoderna* del 1979. Se c'è qualcosa di eterno nella filosofia questo sembra essere proprio il brivido d'angoscia che fa fremere il filosofo ogniqualvolta deve presentare il proprio sapere al mondo come sapere sovrano e irrinunciabile. È la filosofia un vero sapere? Lyotard fa sentire il peso paralizzante di questa domanda analizzando, nella prima lezione, il dialogo amoroso tra il bell'Alcibiade e il più maturo Socrate nel *Simposio* di Platone. Il primo baratterebbe volentieri la propria avvenenza con la sapienza del maestro, ma è proprio Socrate a metterlo sull'avviso quanto alla redditività di quel commercio. È possibile che in cambio dei suoi favori sessuali Alcibiade non ottenga niente, perché dall'altra parte potrebbe non esserci vera sapienza. L'«oro» intravisto dall'innamorato potrebbe essere solo un miraggio. Nella vicenda erotica raccontata con sublime ironia da Platone, Lyotard scorge una drammatizzazione della definizione di filosofia che era stata data da uno dei suoi maestri, Maurice Merleau-Ponty. Questi aveva affermato che «La filosofia è l'insieme delle questioni in cui colui che si interroga è lo stesso che viene messo in causa dalla questione». Prima di Merleau-Ponty, Martin Heidegger, nella prolusione *Che cos'è metafisica*, del 1929, aveva individuato la specificità del domandare filosofico nell'effetto di contraccolpo che subisce colui che pone la domanda. Ma se da sempre ogni propedeutica filosofica è segnata dalla scoperta perturbante della strana contingenza della disciplina che si vuole introdurre («strana» perché è la contingenza di ciò che è poi detto essere assolutamente necessario), differente è il modo in cui attraverso i secoli si è dimostrata al pubblico degli apprendisti filosofi la necessità della filosofia. Le quattro lezioni di Lyotard sono, da questo punto di vista, esemplari: Lyotard introduce la necessità della filosofia appellandosi al quadruplice segno del desiderio, della scissione, del senso e dell'azione trasformatrice della realtà. Per il desiderio si richiama ovviamente a Platone e alla radice desiderante presente nel lemma stesso filo-sofia, ma il desiderio in questione è quello che ha imparato a conoscere frequentando proprio in quegli anni i seminari di Jacques Lacan e, più in generale, la psicoanalisi. È il desiderio come mancanza, come presenza di un'assenza, come distanza incolmabile da un oggetto che fa segno di sé proprio sottraendosi alla presa del concetto, interdicendo il godimento immediato, precludendo la presa di possesso, che significherebbero, in questa versione psicoanalitica del desiderio, l'annullamento del soggetto, il venir meno della differenza che è sola fonte di significato. La filosofia sorge quando il mondo va in frantumi, quando gli dei tacciono e la trama del senso si sfilia in un punto di crisi. La parola desiderio, spiega magistralmente Lyotard, «deriva dal latino de-siderare, il cui primo significato è constatare e lamentare il fatto che le costellazioni, i sidera, non danno segnali, che gli dei non indicano niente negli astri. Il desiderio è il fallimento dell'augure». Rispetto a questa crisi de-siderante del senso, la parola filosofica si costituisce come risposta. La filosofia non prende atto semplicemente dell'esserci di un reale indifferente al senso, un reale automatico e impersonale, come fa la scienza, né investe questa realtà di un senso a priori, rivelato, come fa la fede religiosa. Piuttosto elabora un senso umano del mondo, riattiva il patto originario che in quanto corpi sensibili e senzienti ci lega già da sempre a esso facendoci, a un tempo, una parte materiale del mondo e l'interlocutore privilegiato al quale esso, con i suoi segni, si rivolge in attesa di una risposta (Lyotard chiama «infanzia» questa condizione privilegiata dell'uomo come «essere-nel-mondo»). Infine se c'è un senso in divenire del mondo che la parola filosofica è chiamata a fare affiorare al significato, che è chiamata a «dire» senza mai poterlo esaurire in un detto, questo significa che c'è qualcosa di strutturale che impedisce il suo «evento». La filosofia ha cioè una dimensione «storica» e la macchia cieca della storia è quel «torto assoluto» che si chiama sfruttamento. «Tra il desiderio, in quanto senso tacito, e il desiderio del desiderio, in quanto senso esplicito», tra la mancanza/desiderio, che è la causa del «bisogno di filosofia», insomma, e il suo riconoscimento che è il senso della parola filosofica, c'è, secondo il Lyotard marxista, lo scarto che solo l'azione rivoluzionaria può colmare. La filosofia è «il momento in cui il desiderio che è nella realtà viene a se stesso, e la mancanza di cui soffriamo, come individui e come collettività, si nomina e nominandosi si trasforma». L'undicesima tesi di Marx su Feuerbach – «I filosofi hanno solo interpretato il mondo in molti modi, si tratta ora di cambiarlo» – trova così la sua giustificazione essenziale: non chiama a un superamento della filosofia nell'azione rivoluzionaria ma a un suo compimento. Per il marxista Lyotard, per il fenomenologo Lyotard, per il lacaniano Lyotard, la necessità della filosofia scaturisce insomma dal desiderio/mancanza, cioè dalla finitezza. Non diversamente da tanti altri pensatori novecenteschi, in primis Heidegger, la filosofia non può essere una disciplina tra le altre, non è un sapere supplementare, ma è qualcosa che si iscrive nelle fibre del nostro essere: una necessità per un ente che è radicalmente finito, che «non è tutto». Per questo le quattro lezioni di propedeutica filosofica di Lyotard sono esemplari. Raccontano bene un'epoca, la nostra, che ha fatto del desiderio e della mancanza, e in ultima analisi dell'uomo, l'orizzonte di ogni comprensione del senso dell'essere. Spetterà ancora alla filosofia stabilire se una verità «umana, troppo umana» è l'ultima parola della filosofia o se la filosofia, per dimostrare la sua necessità, non dovrà «ancora una volta» ricominciare da capo, andando al di là dell'uomo, della finitezza, del desiderio e della mancanza.

Segreti e dolori post apartheid - Silvia Albertazzi

Parafrasando il titolo di un celeberrimo romanzo di Philip Roth, si sarebbe tentati di leggere l'opera prima dello scrittore americano Patrick Flanery, *Assoluzione* (Garzanti, traduzione di Alba Bariffi, pp. 408, €18,60), come una sorta di «pastorale sudafricana». Storia di un'anziana scrittrice, Clare Wald, tormentata da sensi di colpa per la fine di due donne, la figlia Laura e la sorella Nora, entrambe vittime, seppur su fronti diversi, della violenza del regime ai tempi dell'apartheid, il romanzo sembra rimandare al capolavoro di Roth non solo per la rappresentazione della giovane terrorista e del suo difficile rapporto con la famiglia (qui in primo luogo con la madre), ma anche e soprattutto per la scelta di una narrazione condotta attraverso il confronto serrato tra due voci: quella del biografo di Clare, Sam Leroux, che cerca, al modo di Zuckerman, di far luce sugli enigmi che fanno da contrappunto alla vicenda principale, e quella della scrittrice stessa, che fornisce la sua versione dei fatti, a partire dai propri ricordi e da illazioni e congetture in margine ai diari della figlia, oscillando dal «tu» di un impossibile dialogo con la ragazza scomparsa, alla terza persona dietro cui si cela in uno scritto autobiografico del quale nel romanzo appaiono ampi stralci. Il libro prende le mosse dal racconto del biografo, che descrive la propria difficoltà nell'intervistare l'indisponente scrittrice, suggerendo implicitamente un rimando alle interviste difficoltose di un altro biografo romanzesco, quello che in *Tempo d'estate* di J. M. Coetzee cerca inutilmente di far luce sulla personalità evanescente dello stesso autore sudafricano, che si immagina defunto. Del resto, l'attempata e irritante scrittrice al centro di *Assoluzione* ha più di un tratto in comune con un altro personaggio di Coetzee, Elisabeth Costello, la protagonista del romanzo omonimo, e molti recensori entusiasti, stupiti della sicurezza con cui Flanery, nato in California e trapiantato in Inghilterra, padroneggia il difficile ambiente sudafricano, non hanno lesinato i paragoni con uno tra i più riusciti lavori di Coetzee, Vergogna, leggendo nei due romanzi una analogia rappresentazione cupa e disillusa del post-apartheid. E se i capitoli del romanzo di Flanery, in cui un autore onnisciente riordina il passato, fanno pensare piuttosto al Brink di *Un'arida stagione bianca*, l'infanzia di Sam, orfano di genitori attivisti morti in un attentato, sembra rimandare tanto a quella della Figlia di Burger protagonista del romanzo omonimo di Nadine Gordimer – un'autrice reale che molti critici hanno riconosciuto nella fittizia Clare Wald, come lei icona della narrativa liberal sudafricana – quanto alle peripezie del bambino protagonista di *Piccolo fuorilegge* dell'australiano Peter Carey. Autentico esempio di *crossover literature*, scrittura senza confini, che mette in discussione il concetto di letteratura nazionale, *Assoluzione*, lungi dal risolversi in una camera di echi della narrativa contemporanea, è uno dei quadri più intensi sui problemi del Sudafrica odierno, almeno fra quelli apparsi nell'ultimo decennio, e offre una complessa riflessione sul rapporto tra storia, memoria e rappresentazione, scevra dai cerebralismi della tarda postmodernità. Il racconto si snoda attraverso il confronto tra le personalità del giovane biografo e della matura scrittrice e i loro frammentari ricordi, imprigionati in un passato di cui conservano un comune, dolorosissimo, segreto. Raccontare anche per sommi capi la trama di questo romanzo, che ha l'andamento di un thriller ricco di enigmi, segreti e colpi di scena, significherebbe rovinare il piacere della lettura. Studioso di cinema e sceneggiatura, con alle spalle qualche esperienza nell'industria hollywoodiana, Flanery costruisce una trama che rimanda, per sua stessa ammissione, a film come *Amores Perros* di Iñárritu o al classico *Rashomon* di Kurosawa. In questo modo, le differenti versioni di uno stesso evento traumatico prendono consistenza e si illuminano a vicenda, attraverso i ricordi, le sensazioni, ma anche le costruzioni mentali, le suggestioni, i sogni dei protagonisti, fino a condurre chi legge a dubitare dell'affidabilità della memoria e dei suoi meccanismi di auto-censura. Non per caso, nel corso del romanzo si fa più volte riferimento ai lavori della Commissione per la Verità e la Riconciliazione, il tribunale straordinario istituito in Sudafrica nel 1995 per raccogliere le testimonianze di vittime e esecutori di crimini commessi durante il regime dell'apartheid, allo scopo di ricostruire in maniera veridica la storia pregressa, non tanto per punire i colpevoli (ai quali, anzi, poteva essere concessa l'amnistia se rei confessi) quanto per tentare una riconciliazione tra bianchi e neri. Mentre la rappresentazione dell'attuale realtà sudafricana offerta da Flanery, in cui i bianchi facoltosi vivono in una condizione di perenne stato d'assedio nelle loro case-fortezza, lascia intuire come la riconciliazione sia ben lungi dall'essersi realizzata, una fiducia residua, sebbene vaga si cela nel bisogno di confessare un crimine forse mai commesso e nell'ossessiva ricerca di assoluzione di Clare, attratta da quella promessa di «guarire attraverso la verità» su cui il progetto della Commissione si fondava. Tuttavia, l'intreccio e il confronto delle versioni multiple e discordanti di una stessa storia, che costituiscono la struttura del romanzo, e le incongruenze, l'inattendibilità e le invenzioni della memoria, che ne sostanziano il contenuto, fanno sì che risulti impossibile raggiungere una verità assoluta, e con ciò approdare all'agognata guarigione. Il Sudafrica «dopo tutta la speranza degli inizi e l'aspettativa di una società destinata a trasformarsi, tramite una forza collettiva di buona volontà e amore disinteressato, in un modello di come il mondo avrebbe potuto essere... si è dimostrato un microcosmo di ciò che il mondo è veramente, la guerra di tutti contro tutti... un incubo reale di sfruttamento e corruzione e orrida bellezza che pare condannato a non finire mai». Allo stesso modo, Clare, torturata dai rimorsi per le azioni e le omissioni, reali o immaginate, del passato, non trova in sé l'unica assoluzione che potrebbe darle pace, mentre Sam, tornato dopo molti anni a un paese in cui «nessuno era mai responsabile di niente, se solo era possibile dire la verità e soprattutto esprimere pentimento», rifiutando tanto di confessare il segreto sepolto nel suo passato quanto di pentirsene, non riesce a affrancarsi dal suo mondo di silenzi, false verità e bugie sincere. Entrambi personificazioni di quel senso di complicità involontaria e impotente che Flanery, in quanto americano, afferma di provare costantemente di fronte alle atrocità della storia globale, Clare e Sam, con le loro narrazioni imperfette, fondate su ricordi sfumati e a volte artefatti, ci portano non solo a riflettere sulla inaffidabilità del racconto e della memoria, ma anche a domandarci chi, in ultima analisi, abbia il diritto di raccontare, rivedere e riscrivere la storia.

Fatto Quotidiano – 1.9.13

Frears e i bimbi 'rubati' dalle suore: "Vorrei che il Papa vedesse il film"

Davide Turrini

“Fucking catholics!”, dice in un momento di stizza il protagonista maschile di *Philomena*, ventesimo film di Stephen Frears in concorso a Venezia 2013. Martin Sixsmith è un celebre e raffinato giornalista british, esperto di politica internazionale, licenziato per un malinteso linguistico dallo staff del governo Blair, e che per sopravvivere è alle prese con la storia da rotocalco dell’anziana Philomena (interpretata da una Judi Dench sempre regale) decisa a ritrovare il figlio che le suore cattoliche di un convento irlandese le hanno “rubato” 50 anni prima per darlo in adozione. Chissà se nella versione italiana, nelle sale a febbraio 2014 e distribuita da Lucky Red, la frase rimarrà o sarà al contrario tradotta con parole meno aggressive. Tanto per dire dei pregi di una visione in lingua originale, e di un’ottima resa nella rappresentazione caratteriale dei due protagonisti: lui, un signore da cultura “alta”, capace di doppi sensi ed ironia; lei, pia donna cattolica, imbevuta di ingenuità. Nel 1952 Philomena è ospite di un gruppo di severe suore maddaleniane d’Irlanda (che appartengono allo stesso ordine delle religiose nel film *Magdalene* di Peter Mullan, vincitore del Leone d’oro nel 2002). Rimane incinta ma le consacrate la fanno partorire tra atroci dolori, poi cedono il bimbo ad una facoltosa coppia di statunitensi, e dopo quasi mezzo secolo non vogliono dirle che fine ha fatto il figlioletto ormai cresciuto. Un gesto che di fatto è stato storicamente compiuto da molti istituti religiosi ed è stato raccontato dal “vero” Sixsmith nel 2009 in un libro. “Non mi sono mai preoccupato del valore sociale di questo film e di quelli che faccio”, ha spiegato il regista britannico, “in *Philomena* assieme agli sceneggiatori John Pope e Steve Coogan (celebre comico della tv e del cinema inglese, qui anche interprete principale del film e produttore, ndr) abbiamo mescolato humour e tragedia in eguale misura. L’argomento, certo, è controverso, ma la complessità morale mi attrae. Poi ovviamente io parteggio per la visione cinica del mondo del giornalista”. L’elemento (attenzione: spoiler) che ribalta gli elementari canoni di scrittura cinematografica, e che fa arrabbiare il Sixsmith del film, riguarda Philomena decisa a perdonare la chiesa cattolica proprio quando, appena iniziato il viaggio di ricerca in Irlanda e Stati Uniti, il tour subito finisce perché il figlio mai visto, con una carriera prestigiosa sotto altro nome nello staff di Reagan, è morto di Aids nel 1995. “Io non avrei avuto la profondità d’animo di perdonare”, racconta Dench, “come del resto ha fatto l’altra figlia che la donna ha avuto. Va anche detto che non ci vedo un’accusa diretta alle suore di santa Maria Maddalena perché tra loro c’era chi salvava qualche bambino da un drammatico destino”. “Anche se nel film criticiamo le istituzioni religiose”, aggiunge l’ottimo Coogan, convincente nel modulare umorismo e j’accuse morale nel film, “abbiamo comunque voluto dare dignità a chi ha una fede semplice e viene dimenticato dalla Chiesa di oggi. Un attacco semplicistico al cattolicesimo sarebbe stato inutilmente polemico”. “Un desiderio?”, ha chiosato ironicamente Frears, “che il film venga visto da papa Francesco. Mi sembra bravo, e potrebbe essere arrivato il tempo di fare uscire allo scoperto quello che è successo in passato”. Anche se è Dench, altra Coppa Volpi come miglior attrice, ad aggiungere sarcasmo e ironia: “Magari il film l’ha già visto...”.

Il destino di Mary, bella e fragile - Veronica Tomassini

Il giornale locale aveva pubblicato la foto di Mary e di quell’altro, non so chi fosse. Si erano fatti un grammo, volevano ammazzarsi, ma si erano salvati, il padre di lui aveva sfondato la porta, secondo piano del falansterio, a Mazzarruna. Una questione di giorni, e la vita sarebbe tornata regolare, Mary in vespa con il tizio la sera, Mary con il tale con cui si era fatto un grammo di roba flirtare più in là, Mary viva ancora. Era una donna, ecco tutto. Quante volte ho tentato di imitarla. Imbottivo il reggipetto, indossavo lo stesso rossetto rosso, accorciai i capelli nel medesimo caschetto nero. Era diventata la mia ossessione, come lo fu Christiane Felscherinow dello zoo di Berlino. Sinceramente, non c’era altro da fare. Avevo smesso di leggere i miei amati libri, i compagni delle case mi prendevano in giro, mi accusavano di usare parole troppo lunghe. Romina fumava alla finestra, mi parlava del suo buzzurro, secco e livoroso. Mary era uscita di casa allora, doveva farsi, correva dal pusher, era l’ora del diavolo. Massimo invidiava Mary perché aveva sempre la roba e non doveva sbattersi. Era una donna, io non lo sarei diventata mai. Ero senza tette, non avevo fianchi, soltanto crudele al limite come i pettirossi. Massimo certe volte mi guardava con tenerezza, ma era troppo sballato per trovare le parole giuste. Allungava la sua mano ossuta e bianca, zitta sussurrava. Romina urlava dalla finestra di salire, era su di giri, la madre non era in casa e lei aveva fumato, dai che ne ho ancora, urlava. Massimo restava sotto ad aspettare il solito tizio, da casa di Romina guardavo verso il cortile, poi guardavo lui. Fossi stata come Mary, sai, lui impazziva per me, mentivo, e Romina diceva sì sì, mentiva anche lei. A letto sai Romina, sì sì diceva lei, a letto sì. Non sapevamo nulla della vita e di certe cose, non eravamo come Mary, lei era andata a Napoli, lavorava in quei locali dove devi far bere la gente, cioè gli uomini, gli uomini adulti, ne avevo paura, aveva guadagnato un sacco di soldi e si era comprata l’Alfa e affittato casa e qualche povero cornuto a mantenerla lo trovava. Era bella, a modo suo, circense, con grandi tette, dove gli uomini affamati saziavano le loro fantasie. Mary è morta di cancro, non di overdose.

Effetto della crisi economica sul cervello. Lo studio: “Cala il quoziente intellettuale” - Davide Patitucci

La crisi morde e a soffrirne è anche il cervello, con il quoziente intellettuale (QI) in picchiata, anche di 13 punti, in presenza di grosse difficoltà economiche. Lo afferma uno studio internazionale condotto dalle università americane di Harvard e Princeton, insieme alla Warwick University inglese. Secondo la ricerca, pubblicata su *Science*, dissipare energie mentali in questioni economiche equivale a perdere un’intera notte di sonno o a essere alcolisti cronici. Sul fronte della crisi, gli ultimi dati (provvisori) dell’Istat, resi pubblici proprio in questi giorni, fotografano una situazione allarmante. Il tasso di disoccupazione giovanile in Italia, soprattutto nella fascia di età compresa tra i 18 e i 24 anni, sfiora ormai la soglia record del 40%, con picchi del 51% per le donne al Sud. Nello studio il cervello è paragonato a un computer: “È come quando siamo di fronte a un pc molto lento”, spiega all’Adn-Kronos Salute Sendhil Mullainathan, professore di economia alla Harvard University e coautore della ricerca. “In realtà, non lo è davvero, ma è impegnato a fare qualcos’altro, come scaricare un’enorme mole di dati”. Allo stesso modo, sostengono gli scienziati, quando

incombe il pensiero di come pagare le bollette e arrivare a fine mese il cervello perde colpi e i neuroni lavorano peggio. La ricerca è basata su due distinte serie di indagini, condotte negli Usa e in India. Il primo gruppo di volontari – 400 persone reclutate presso un centro commerciale del New Jersey – è stato diviso in due sottogruppi, in base al tenore di vita dei partecipanti, tutti sottoposti a test QI. Ad alcuni individui, appartenenti al gruppo con reddito inferiore a 15mila euro annui, prima del test è stato domandato come avrebbero fatto fronte a un'improvvisa spesa, dovuta ad esempio a un guasto imprevisto alla loro autovettura. Con questo stratagemma gli studiosi contribuivano a fissare la loro attenzione sulle difficoltà economiche. Come conseguenza, il QI degli intervistati risultava inferiore, anche di 13 punti, sia rispetto al cosiddetto gruppo dei più ricchi – con redditi annuali superiori ai 50mila euro – sia a coloro che si trovavano nelle stesse condizioni di reddito, ma ai quali, però, non era stata fatta alcuna domanda preliminare. Una spia significativa, secondo gli studiosi, di come il tarlo delle preoccupazioni economiche scavi nella mente, alterando le prestazioni neuronali. Il secondo gruppo d'indagine è, invece, rappresentato da 464 contadini indiani, intervistati il mese precedente e quello successivo al raccolto, quando il loro reddito era più elevato. "Abbiamo constatato – sottolinea Mullainathan – che, a distanza di un mese, le stesse persone mostravano un QI più elevato, con una differenza nel quoziente intellettivo pari anche a 10 punti". A riprova dell'esistenza di una stretta correlazione tra percezione della crisi e prestazioni cognitive, un altro studio, pubblicato alcuni giorni fa sulla rivista *Neurology* e condotto da un team di ricercatori del Sutter Health, in California, mostra come l'emicrania – disturbo che interessa il 10-15 % della popolazione mondiale – sia più comune tra le persone con reddito basso. Gli scienziati, a margine della loro indagine su *Science*, si spingono a proporre alcuni suggerimenti ai decisori politici, come prevedere nelle leggi di bilancio maggiori agevolazioni sulle spese legate alla famiglia. Un intervento che, secondo gli autori della ricerca, avrebbe importanti ricadute non solo da un punto di vista economico, ma anche sulla salute mentale di chi è rimasto indietro a causa della crisi. [Studio Science](#)

Cattaneo: la lotta per la conoscenza è sempre una giusta lotta - Marco Cappato

Voglio salutare la nomina di Elena Cattaneo Senatrice a vita riportando la sua conclusione dell'intervento all'ultimo Congresso dell'Associazione Luca Coscioni, nel quale Cattaneo ci raccontò della sua visita a centri di ricerca in Iran: "Mi è sembrato di cominciare a capire cosa fosse un Paese "chiuso", ciò nonostante pieno di dignità, le cui donne, bellissime, usano quel velo imposto per legge come un oggetto di ornamento, colorato, colorano gli occhi, colorano le labbra, hanno sorrisi splendidi, vogliono un futuro migliore, soffrono per ciò che non hanno e per le poche possibilità di conoscere e muoversi. Questo mi ha ricordato ancora una volta quanto la conoscenza sia l'elemento attraverso il quale le persone e i popoli acquisiscono maggiore dignità e quanto, in fondo, chi ne limita l'accesso, ovunque nel mondo, non miri ad altro che a minarne la dignità. Ovunque, la lotta per la conoscenza è sempre una giusta lotta". Elena Cattaneo è una persona che dice quello che pensa. Lo fece battendosi al fianco di Luca Coscioni sul referendum per abolire la legge 40; accettando di far parte del Comitato promotore del Congresso mondiale per la libertà di ricerca; denunciando il Governo italiano per l'esclusione della ricerca sulle staminali embrionali dai fondi alla ricerca; sottolineando l'assenza di evidenze scientifiche sul metodo "stamina" e...in tanti altri casi. Cattaneo ha riconosciuto le urgenze di libertà delle scienziate iraniane perché ha conosciuto, vissuto e rilanciato le urgenze di libertà delle scienziate e degli scienziati italiani. Di persone che dicono ciò che pensano ce n'è davvero bisogno, nel nostro Paese e ancor più nel nostro Parlamento. Buon lavoro, Elena, anche a nome dell'Associazione Luca Coscioni.

Quanto costa tornare a scuola? - Federico Del Giudice

Per migliaia di studentesse e studenti mancano pochi giorni al suono della prima campanella dell'anno, ma le famiglie già da oggi cominciano a sentire un altro campanello, quello d'allarme relativo alle spese che si trovano ad affrontare. Ma non erano questi gli anni in cui l'innovazione tecnologica avrebbe varcato le soglie della scuola pubblica italiana migliorando la didattica, abbattendo i costi e le barriere? Forse qualcosa è andato storto, infatti Codacons e Federconsumatori hanno stimato che ci sarà un aumento della spesa media per ogni famiglia per l'acquisto dei libri del 5%, calcolando quindi che gli studenti delle scuole superiori di secondo grado spenderanno circa 1.189.60 euro per famiglia tra libri e corredo scolastico. Di fronte a queste cifre in continua ascesa, i provvedimenti presi negli ultimi anni vanno in direzione opposta, muovendosi a favore delle lobby delle case editrici. L'anno scorso è stato eliminato l'obbligo da parte delle scuole ad adottare libri per i quali l'editore si era impegnato a mantenere invariato il contenuto per 5 anni, imponendo contemporaneamente l'uso dei libri digitali o misti, comportando quindi una nuova ondata delle famigerate "nuove edizioni". Questo ha portato allo smaltimento forzato di tutti gli altri testi scolastici, ormai inutilizzabili, e all'acquisto di libri necessariamente nuovi che si prevede porteranno ad un'ulteriore e ancor più grave colpo per le famiglie. Legate alla digitalizzazione ci sono altre problematiche, come si farà ad assicurare i contenuti digitali e i supporti tecnologici necessari se solo due anni fa l'accesso a internet era a disposizione di solo il 54% delle famiglie? Questi costi, necessari per rendere la digitalizzazione un processo includente e non escludente, su chi si scaricheranno? Sullo stato che investirà per abbattere questo limite o, ancora una volta, sulle famiglie? Ora come ora solo sulle famiglie. Ma guardando i provvedimenti in materia di istruzione degli ultimi anni, possiamo veramente stupirci? Il rendere la scuola un luogo sempre meno accessibile, con costi sempre più alti, chiudere il libero accesso ai saperi e alla cultura, sono stati i capisaldi dei provvedimenti in materia di istruzione negli anni 2000. Insomma, la violazione del diritto costituzionale all'istruzione sembra essere ormai routine. Gli studenti e le studentesse però hanno risposto: non solo da anni scendono nelle piazze per la difesa di una scuola libera, pubblica e laica, come faranno quest'anno a partire dall'11 ottobre, ma anche con un lavoro iniziato molto prima con la creazione di presidi di solidarietà nelle città, come i mercatini del libro usato, che dal nord al sud di questo paese potranno essere una via d'uscita dai costi sempre più gravosi che le famiglie si troveranno ad affrontare. La risposta è chiara: gli studenti non restano a guardare in silenzio di fronte a questa situazione disastrosa ma praticano quotidianamente e nel loro piccolo un'idea di scuola totalmente differente da quella attuale, una scuola senza barriere all'accesso, senza costi che

possano mettere in difficoltà le famiglie, una scuola di qualità ma non elitaria, che torni ad essere un luogo di emancipazione personale e collettiva.

(ha collaborato Sara Vallerani)

La Stampa – 1.9.13

Marco Brambilla: “Oggi il cinema è dove meno te lo aspetti” - Alain Elkann

Marco Brambilla, lei è italo canadese e da oltre 20 anni vive e lavora negli Stati Uniti. Si sente più italiano o americano? «Mi sento europeo anche nel modo di esprimermi dal punto di vista artistico, anche se apprezzo il modo di lavorare e la distribuzione americana. Ho cominciato a 17 anni facendo opere sentimentali, film corti che riguardavano la perdita di intimità e di espressione. Leggevo i libri di Alvin Toffler sulla tecnologia che stava cambiando e sul modo di comunicare. Guardavo molti film italiani, in particolare quelli di Fellini, e il «Salò» di Pasolini mi ha fatto molto pensare». **Poi cosa è successo?** «Mi sono innamorato della tecnologia: Ridley Scott ha visto uno dei miei film e mi ha assunto come regista pubblicitario. Così ho fatto dei lavori in Italia. Lavoravo con grandi mezzi e con le tecnologie più moderne». **Perché a quel punto è andato a Los Angeles?** «Mi avevano offerto lo script di un film molto visuale. Mi sono dato molto di fare, ma i film non venivano mai girati. Finché non mi è arrivato il copione di “Demolition Man”, una produzione Warner Bros: un impegno importante, durato due anni, cominciato con un budget medio poi cresciuto sempre di più. Un’esperienza molto seducente, anche perché avevo soltanto 27 anni». **E i passi successivi?** «Mi sono spostato a New York dove ho pubblicato “Transit”, un libro di mie fotografie scattate nel giro di due anni in vari aeroporti. Allo stesso tempo ho cominciato a lavorare sulle installazioni video». **Quindi basta film pubblicitari...** «Più nulla per cinque anni, poi ne ho girati ancora un paio. In quel periodo ho fatto la mia prima mostra alla Exit Gallery, quindi ho esposto al Museo di Arte Moderna di San Francisco, al Kunsthalle di Berna e al New Museum a New York». **Chi sono gli acquirenti dei suoi lavori?** «Coloro che collezionano videoarte». **Che differenza c’è tra questi suoi lavori e il cinema?** «Il contesto è diverso, è più legato alla fotografia e non c’è una narrativa. Alcuni oscillano tra i quattro e i venticinque minuti, altri vengono visti a ciclo continuo senza sosta». **E i suoi ultimi impegni?** «Mi piace ricordare un montaggio di momenti ironici del cinema: dal “Grande Dittatore” di Chaplin nella parodia di Mel Brooks che fa la parodia del grande dittatore a “The Sound Of Music” sino a “Superman”. Sì, mi sono ispirato alla pittura. Invece la mia serie precedente era basata sui videogiochi: ho girato un film in un luogo dove i ragazzi sudcoreani e vietnamiti si dilettavano per 18 ore al giorno a un gioco in cui si uccidevano. Peccato che poi nella vita reale si siano davvero uccisi». **Chi sono secondo lei i grandi maestri del cinema di oggi?** «Gli unici veri autori per me sono Steven Spielberg e James Cameron». **E i registi indipendenti?** «Certo, ce ne sono, ma lavorano in modo molto diverso perché hanno budget molto bassi. Quando nel 1972 uscì “Arancia Meccanica”, le cose funzionavano in maniera profondamente differente, tanto che il film si poteva vedere dappertutto». **Si può dire che il cinema come espressione artistica popolare sia morto dopo gli Anni Settanta?** «Non lo so, io continuo a fare ciò che facevo a vent’anni. Oggi certe aziende come la Ferrari e la Hugo Boss lavorano con gli artisti. Ad esempio ho fatto per la Ferrari un film in 3D di sei minuti che esprime la sensazione di tecnologia e velocità, e questo lavoro è stato mostrato alla fiera Miami Art Basel». **Che rapporti ha con l’Italia di oggi?** «Per me è stata molto importante l’esperienza con la Ferrari, e tutte le volte che sono a Monza faccio un salto a Roma, città fonte di continue ispirazioni». **Quali sono i suoi progetti futuri?** «Sto facendo un lavoro per l’Art Production Fund, si tratta di una installazione specifica per il Columbus Circle di New York che si intitola “Anthropocene”». **Le piacerebbe lavorare in Italia?** «Sì, a Roma, dove si stanno spostando molti artisti e i musei diventano sempre più interessanti. Detto questo mi trovo bene a New York anche perché lì c’è un gruppo con cui sono molto affiatato». **È giusto definirla un uomo in transito?** «Sono nato a Milano e lì ho vissuto i primi 10 anni della mia vita, poi per altri 10 ho abitato in Canada. Quindi mi sono fermato per un decennio a Los Angeles e per più di 10 anni a New York. Senza dimenticare i due anni a Londra». **È vero che i prezzi della videoarte sono molto elevati?** «Direi che sono più che ragionevoli, anche perché il numero dei collezionisti è limitato. Ma per continuare il mio percorso artistico, ultimamente mi sto spostando sempre di più verso la cultura e le immagini tridimensionali».

Repubblica – 1.9.13

James Turrell, incontri ravvicinati con la luce della rivelazione - Massimo Vincenzi

NEW YORK - A colpire è il successo: pubblico in fila per ore, tantissimi giovani appoggiati alle transenne in paziente attesa di entrare. È l’ingresso del Guggenheim Museum dove dal 21 giugno al 25 settembre va in scena la mostra dedicata a James Turrell, il settantenne californiano, «signore della luce e dello spazio». Insieme alla Rain Room del MoMa è l’esibizione più vista e discussa dell’estate newyorchese, tanto da spingere i critici del Daily Beast a chiedersi: «Sono fenomeni di massa alimentati con sapienza grazie ai social media o sono vera arte?». **FOTO**
Domanda ricorrente, quasi inutile. Alla quale il New York Times risponde promuovendo il lavoro di Turrell: «È ottimo», e il colpo d’occhio conferma la critica: la percezione è straniante, lo stupore si impasta alla curiosità. Il catalogo recita: «È la trasformazione più violenta a cui sia stato sottoposto il museo nella sua storia». E il Guggenheim infatti sembra altro da sé. Completamente svuotato, l’architettura di Frank Lloyd Wright ha la duplice funzione di accompagnare l’installazione, dandogli un alveo naturale, e allo stesso tempo si fa piccola, sino a scomparire. L’unica mostra allestita, in questo periodo, sull’astrattismo tra le due guerre mondiali sembra un’oasi di realtà. Le altre stanze offrono uno squilibrio visivo, a volte viene la tentazione di appoggiarsi a qualche sostegno per capire la direzione, per rendersi conto di cosa si sta guardando. «Luce e spazio sono i miei materiali», dice l’artista che da ragazzo studia matematica e soprattutto psicologica percettiva al Potoma College. Poi si innamora dell’arte e insieme a Robert Irwin e Ron Cooper si mette a ragionare su come usare i fasci luminosi per costruire qualcosa di inedito. La sua idea più visionaria, a cui

lavora dal 1979 investendo tanto tempo e ancora più denaro, è il Roden Crater Project: una gigantesca performance dentro il vulcano spento. Qui a New York, l'opera che vale il biglietto, si chiama Aten Reign (nome di ispirazione egizia) ed è in effetti qualcosa di mistico, interpretazione che Turrell, dalla barba biblica, asseconda nelle interviste: «Nei miei lavori la luce non porta la rivelazione: è la rivelazione». Poi ancora: «Dopo un po' che si fissano i colori sembra quasi di vedere spuntare una divinità. Di sicuro si esce ridimensionati, più umili, schiacciati davanti alle mille capacità che ha il vuoto su di noi». La spirale centrale del museo è interamente occupata da questa creazione enorme (anche per budget), decine di luci controllate con i computer che corrono sino all'ultimo piano, dove c'è il lucernario. A terra, appoggiati su materassini da ginnastica o meglio da yoga, i visitatori si sdraiano a pancia in su per ammirare quel che accade. Il tempo svanisce, i sessanta minuti che servono a completare il ciclo sembrano un attimo: «Ma come, è già passata un'ora?», è la domanda più ripetuta dai compagni di avventura, che si sentono legati da un vincolo particolare. Si scambiano opinioni: «Tu cosa hai provato? Che effetto ti fa?» James Turrell usa un ossimoro che rende l'idea: «È uno spettacolo meditativo». Il New York Times la paragona alla visione di Incontri ravvicinati del terzo tipo, quando l'astronave scende su Richard Dreyfuss. Nel lungo cono formato dalle pareti si alternano diversi colori che disegnano forme ipnotiche: viola, arancio, rosso, blu, verde e molto rosa. Poi la luce diventa bianca e alla fine si spegne, lasciando solo il grigio del bagliore naturale. Quando si riesce ad alzarsi il viaggio sensoriale continua. Nelle stanze successive ci sono le prime opere, quelle nate quando Turrell si trasferisce al Mendota Hotel di Ocean Park per iniziare i suoi esperimenti. Il percorso sembra un luna park. Un bambino fa le ombre cinesi su un rettangolo di luce dentro una stanza buia, ride felice. È talmente forte l'attrazione che è difficile non provare a interagire con quel niente. Più avanti è ancora la struttura del museo a giocare un ruolo importante: una parete viene tagliata per creare una piccola fessura dalla quale filtra un fascio chiaro che cambia completamente la prospettiva dell'ambiente, gli spettatori curiosano dentro quello spazio per capire cosa nasconde: nulla, ovvio. C'è il cubo, che cubo non è: a vederlo da lontano sembra un quadrato tridimensionale appeso ad un angolo sul muro. Poi, passo dopo passo, si scopre l'inganno. James Turrell prova a spiegare la sua ossessione. Nel catalogo scrive: «Quando si sogna, da dove viene la luce? C'è un tipo che ha una chiarezza più forte e potente di quella diurna e altera i colori veri, quelli originali». E poi ancora: «Mi interessa il punto in cui questa visione si incontra con il nostro pensiero fuori dalla realtà fisica: è qui che nasce la creazione». I raggi del sole, all'uscita, sono rincuoranti. Il mondo ritrova le sue forme, compresa la lunga fila di fan entusiasti che non vedono l'ora di sdraiarsi a meditare immersi in questo spettacolo: «È la seconda volta che vengo, ho voluto portarci anche loro», dice James, quarant'anni, che sta qui con i suoi due figli.

GB, non è stato mai puntuale per anni. E la diagnosi medica è "ritardo cronico"

ROMA -Colloqui di lavoro, primi appuntamenti amorosi, persino funerali. Jim Dunbar ha trascorso tutti i suoi 57 anni perennemente in ritardo. Ma non immaginava di essere affetto da una vera e propria condizione medica. A fare una vera e propria diagnosi sono stati ora i medici del Ninewells Hospital di Dundee: il problema si chiama "ritardo cronico". Si pensa che il disturbo insorga nella stessa area del cervello che viene colpita dal deficit di attenzione e iperattività (Adhd) e porti a non valutare correttamente quanto tempo si impiega a completare le proprie azioni e quindi ad arrivare puntuali agli impegni. "La ragione per cui racconto la mia storia - dice Dunbar al 'Daily Mail' - è che lì fuori ci sono tantissime persone con il mio stesso problema che non si rendono conto che non è colpa loro. Anche io mi ritenevo il solo e unico responsabile". L'uomo ha imparato a convivere con il suo disturbo e ad esempio, per assistere a un film previsto al cinema per le 19, si dà un vantaggio di almeno 11 ore. Jim ha sistemato anche un orologio speciale nel suo salotto, che utilizza frequenze radio sintonizzate su un trasmettitore nazionale per assicurarsi che l'ora visualizzata sia sempre esatta. Molti malati di Adhd lamentano di avere problemi di puntualità, mentre alcuni psicologi ritengono che il ritardo cronico potrebbe essere un sintomo di un disturbo dell'umore come la depressione. I ricercatori sostengono che il problema, però, non è irreversibile e consigliano alle persone colpite di considerare tutte le loro scadenze non negoziabili e di monitorare il tempo necessario per svolgere determinati compiti, in modo da organizzarsi per portarli a termine.