

I fasci del Katanga - Daniele Comberinati

Quando nel maggio 1929 Vittorio Emanuele III si presenta in visita ufficiale nelle isole del Dodecaneso e incontra i maggiori esponenti della comunità ebraico-sefardita locale, non immagina minimamente quello che accadrà da lì a pochi anni a migliaia di chilometri di distanza, nel sud-est congolese, e che vedrà protagonista proprio parte di quella comunità. In quell'occasione il re d'Italia fa la conoscenza del Gran Rabbino Elia Izraël e del presidente della comunità, Hizkia Franco, ai quali dona quattromila lire per ringraziarli delle opere di beneficenza compiute dai sefarditi nell'isola. Non era la prima visita ufficiale della famiglia reale nelle colonie egee: lo stesso Vittorio Emanuele III c'era già stato nel 1921, mentre nel 1928 era andato in visita il principe Umberto. A rendere curioso quest'ultimo viaggio è la tempistica: Vittorio Emanuele arriva nel momento in cui è più intensa l'emigrazione degli ebrei sefarditi verso l'estero, a causa principalmente della crisi economica degli anni Venti. Alcuni vanno negli Stati Uniti o in Argentina, altri in Sudafrica e in Rhodesia, dove grazie alle miniere d'oro e di diamanti il lavoro non manca. È da lì che si formano le prime comunità in Congo, un paese che fino al 1908 era possesso privato del re belga Leopoldo II (che però non ci ha mai messo piede, né mai lo farà) e che da poco è diventato una colonia vera e propria. A Bruxelles vive oggi Malka Levy, figlia di Moïse Levy, rabbino di Elisabethville (l'attuale Lubumbashi) dal 1937 al 1991, anch'egli proveniente da Rodi. Malka ha mantenuto la nazionalità italiana, ed è lei a spiegarmi come, in breve tempo, il passaparola sul Congo, che veniva chiamato «la nouvelle Amérique», «la nuova America», si diffuse fra la comunità sefardita dell'Egeo. Più di duemila ebrei si ritrovarono a vivere in Katanga, nel sud-est del paese, zona di miniere dove vivevano anche altri italiani. Una storia particolare, quella degli italiani in Congo, che sembra anticipare emigrazioni più recenti. Già nel 1883, due anni prima della costituzione del fantomatico Stato Libero Indipendente del Congo, Leopoldo II invia una lettera ufficiale al re italiano, chiedendogli lavoratori e tecnici. Due anni dopo ne scrive un'altra, e così il Congo diventa, in un modo meno clamoroso, un'altra terra d'emigrazione, tanto che nel 1903 e nel 1904 i giornali locali scrivono, in francese, di una «époque des italiens». Ma cosa vanno a fare gli italiani in Congo? Vi sono medici, ingegneri, magistrati, certo, ma anche semplici agricoltori e lavoratori nelle miniere, che occupano un ruolo intermedio fra belgi e congolese, fra colonizzatori e colonizzati. Non sono considerati bianchi, gli italiani in Congo, come non sono considerati bianchi negli Stati Uniti, in Australia o in Brasile, altre terre di emigrazione di quegli anni. Vivono fra i bianchi e i neri, in particolare a Elisabethville, dove il quartiere italiano è, anche fisicamente, fra quello congolese e quello belga. Gli ebrei sefarditi provenienti da Rodi nel frattempo fondano una serie di negozi, mantengono la nazionalità italiana anche se parlano perfettamente francese, e la vita nella comunità si stabilizza, tutto sommato piacevole e simile in tutto e per tutto a quella dei coloni occidentali in un qualsiasi paese africano dell'epoca, con gite nella natura, domestici (i famosi «boy») e serate danzanti. In quegli anni in Italia ci sono grandi cambiamenti: il biennio rosso, la marcia su Roma, il fascismo. Gli emigranti ora si chiamano italiani all'estero, non partono più per fame, ma sono i simboli del genio italico che si fa onore in tutto il mondo. Anche fra gli espatriati si formano i Fasci, e una Segreteria Generale dei Fasci all'Estero ha il compito di organizzarli e controllarli. È proprio la Segreteria che nel 1933 commissiona un rapporto sugli italiani in Congo al professor Alessio Ammiraglio, che a proposito degli ebrei scrive come «in molti di essi questo sentimento si è tramutato nel desiderio di far parte dei Fasci, di accostarsi alle Autorità consolari, di dare insomma ai residenti nel luogo la dimostrazione di essere Italiani e Fascisti». Italiani e fascisti. A pensarci bene, sembra un corto-circuito storico: ebrei nati in Grecia o in Turchia, per anni sotto l'impero ottomano, poi italiani per via della guerra coloniale del 1911-1912. E ora emigranti, come altre migliaia di compaesani, in Congo. A mostrare la loro anima fascista. La storia qui prende una piega ancora più paradossale, come ha svelato la storica Anne Morelli frugando negli archivi del ministero degli Esteri per un articolo degli anni Ottanta. I sefarditi del Katanga hanno una comunità florida, con negozi di tutti i tipi: bigiotterie, generi alimentari, saponi. Quando nel 1935 il console generale d'Italia a Leopoldville va a visitare la regione, in un viaggio lungo e piuttosto faticoso (fra Kinshasa e Lubumbashi ci sono quasi 4500 km e solo un tratto era coperto dalla ferrovia) invia a Roma un rapporto in cui scrive che «all'elemento schiettamente nazionale, è venuto ad aggiungersi negli ultimi tempi, un gruppo sempre più numeroso di Dodecanesini che si sono dedicati più di tutto al commercio con gli indigeni». Non ha tutti i torti, il console. A Elisabethville la famiglia Hasson, originaria di Rodi, ha aperto un negozio, *Au chic*, in cui si vende a tutti, bianchi e neri, cosa che al tempo desta scandalo, poiché l'apartheid, non regolamentata come in Sudafrica, è una prassi comunque accettata. I congolese infatti compravano nei negozi dei bianchi, ma non potevano entrare e venivano serviti attraverso un lucernario. E solo dieci anni dopo, ma a Kinshasa, sarà un altro ebreo italiano di Rodi, Henri Palacci, ad assumere per primo cassiere nere, in quello che di fatto sarà il primo supermercato in Congo. Il console tutto sommato sembra soddisfatto del suo viaggio: la comunità italiana prospera, e anche se non vive nell'agio dei belgi, rimanendo pur sempre in una posizione «di mezzo», le condizioni economiche sono sensibilmente migliorate rispetto alle prime ondate migratorie. Certo, anche in Congo, come d'altronde nelle colonie italiane, c'è qualche «incidente», come sono soliti chiamarlo nei rapporti ufficiali: ma di solito è il Belgio che si occupa dei figli illegittimi delle coppie miste e li invia in collegi gestiti da missionari. L'ideologia fascista, poi, sembra ben penetrata nella comunità. L'apice arriva l'anno successivo, quando l'Italia decide di invadere l'Etiopia e viene sanzionata dalla Società delle Nazioni in quanto aggressore di un paese membro. È il periodo dell'autarchia, della vicinanza fra Italia e Germania, del giorno della fede, in cui le donne italiane scambiano il loro anello di matrimonio d'oro per un equivalente di ferro. La comunità ebraico-sefardita di Rodi si mobilita: il viceconsole d'Italia a Elisabethville segnala «il patriottico comportamento dei dodecanesi israeliti di Rodi, costà residenti, nella manifestazione nazionale contro le odiose sanzioni». Inoltre, scrive al console di Leopoldville che la somma stanziata dalla comunità è «veramente cospicua, e la generalità delle adesioni è evidente». Addirittura alcuni esponenti si offrono di anticipare al governo la somma per l'apertura di un consolato a Elisabethville, visto il numero crescente di italiani che ci vivono. Il console viene a sapere anche altro: a Jadotville, l'odierna Likasi, una città mineraria del Katanga, è stato fondato un nuovo Fascio. È il 1936 e la notizia lo riempie d'orgoglio, così la comunica

immediatamente alla Segreteria Generale dei Fasci all'Estero. Dopo di che scrive al viceconsole a Elisabethville, si informa, chiede un po' in giro. Chi sono questi valorosi italiani che hanno fondato il Fascio di Likasi, a cosa dobbiamo questa spontanea manifestazione di italianità? Quello che viene a sapere però non gli piace per niente: l'intera comunità ebraico-sefardita è entrata a far parte del Fascio locale, costituendone praticamente la totalità. Ebrei, per di più di Rodi, infine turchi. Non ci pensa su due volte e con zelo decide di chiudere il Fascio, ma «senza che la Segreteria Generale dei Fasci all'Estero l'avesse autorizzato e questo Ufficio ne fosse tempestivamente informato», come racconta una nota più che seccata custodita nell'archivio del Ministero Affari Esteri. Il console da parte sua ritiene di essere nel giusto, ha chiuso il Fascio per evitare ai suoi fondatori guai maggiori, ma ci tiene a precisare che la comunità ebraico-sefardita di Rodi mostrava «un certo orgoglio di sentirsi e dichiararsi italiani. Ora questi sentimenti è bene che siano favoriti e sviluppati nello stesso nostro interesse». Al che, per evitare guai in futuro, visto che la situazione in Europa per gli ebrei sembra precipitare, chiede esplicitamente come deve comportarsi con loro. La risposta arriva da Roma, ma in realtà è scritta dal governatore delle colonie dell'Egeo, un «esperto» in materia: «In generale i Dodecanesini sono sensibili al trattamento che viene loro usato e conviene quindi non offenderli con un trattamento differenziale a confronto degli altri sudditi Italiani». Tra le righe, sembra di leggere uno spostamento dell'identità: all'estero o nelle colonie, anche gli ebrei sono italiani. Nei confini nazionali ancora per poco. La storia ha voluto che gli ebrei del Congo fossero relativamente risparmiati dalle tragedie che hanno colpito i loro correligiosi in Europa. Pur internati con gli altri italiani a partire dal 1940 nei campi di prigionia dall'esercito coloniale belga, verranno liberati prima di loro e durante la reclusione non mancheranno episodi di tensione, come racconta la storia di Jacques Franco, incarcerato in una nave-prigione ormeggiata nel fiume Congo sulla sponda di Kinshasa, che si rifiutò di brindare con un gruppo di italiani che lo invitava a festeggiare l'entrata dei carri armati tedeschi a Parigi. Reagì con tale veemenza che dovette intervenire una guardia belga per separarlo e metterlo in isolamento. E non mancheranno, anche qui, episodi paradossali: quando gli ebrei vennero liberati, infatti, tutti raggiunsero le loro case, tranne uno. Tale Azaria, considerato pazzo, che continuava ad urlare a squarciagola che si augurava la vittoria di Mussolini, l'unico grande uomo del ventesimo secolo. Nell'eco delle sue grida, i paradossi di una storia i cui tentacoli intrecciavano guerra, colonialismo ed emigrazione.

Alias - 2.3.14

Voci del dissenso enfatizzate dalla clandestinità - Stefano Garzonio

«Non appena arrivano le copie degli originali pubblicati all'estero, via! a infilare fogli bianchi nelle macchine per scrivere... passano la notte in bianco a ricopiare spasmodicamente i manoscritti di opere che calunniano lo stile di vita sovietico... Un esemplare per sé, nascosto da qualche parte... gli altri invece li distribuiscono in giro...». Così la rivista «Kommunist» di Saratov, con sdegno e riprovazione, descriveva nel 1972 il fenomeno del *samizdat* al quale Valentina Parisi ha appena dedicato un volume intitolato *Il lettore eccedente Edizioni periodiche del samizdat sovietico, 1956-1990* (Il Mulino, pp. 472, € 38,00). È uno studio onnicomprensivo che investe uno dei fenomeni più significativi del dissenso sovietico e dei paesi del blocco comunista, fondato su una approfondita ricerca delle fonti (specie presso l'archivio storico del Centro di ricerca sull'Europa orientale dell'Università di Brema, ma anche in archivi privati e mai consultati prima) e una accurata disamina critico-letteraria e storica. Mentre le varie fasi della storia del dissenso sovietico vengono dettagliatamente ricostruite attraverso le diverse forme di riproduzione e diffusione della letteratura non ufficiale, allo stesso tempo si dispiegano descrizioni e riflessioni critiche sulle tendenze artistico-letterarie specificamente legate al *samizdat*, dal concettualismo moscovita al minimalismo, alla neo-avanguardia, fino alle articolate tendenze della scuola letteraria di Leningrado. Ma anche il processo di riscoperta e diffusione della grande tradizione letteraria, artistica e filosofico-religiosa del primo Novecento trova evidenza in queste pagine, quella tradizione che grazie al *samizdat* e al *tamizdat* (le tante edizioni occidentali delle opere di Mandel'stam, Kuzmin, Gumilëv, Achmatova, e così via) ritorna al lettore sovietico insieme agli autori proibiti più importanti della nuova letteratura (da Solgenitsin a Brodskij). Dunque, la fatica di Valentina Parisi offre una visione d'insieme del complesso lavoro di raccolta, riproduzione con metodi pregutenberghiani, e diffusione della letteratura d'informazione e di denuncia, ma anche della letteratura in nuove forme di concezione poetica e compositiva, non trascurando gli aspetti formali e materiali dei testi e della loro riproduzione grafica, e allargando così la prospettiva a comprendere l'originalità dei tratti artistico-compositivi, la loro fattura, i loro modi di espressione, compito al quale viene in aiuto un ricchissimo apparato iconografico. Dunque, lo studio di Valentina Parisi non si costruisce come una descrizione cronologica della storia del *samizdat* sovietico, pur riportandone nella lunga premessa le date e le fasi salienti e concludendosi con il diradarsi e la scomparsa del fenomeno nell'epoca della *perestrojka*; si concentra piuttosto sui tentativi di costruire una continuità di progetti artistico-letterari attraverso la creazione e la diffusione di edizioni periodiche (il volume prende in esame una cinquantina di titoli, tra i quali «Sintaksis», «Feniks», «37», «Nomer», e così via). Molte pagine vengono dedicate all'esigenza di definire lo specifico spazio di lettura attribuibile al *samizdat* anche in relazione al cosiddetto *tamizdat*, vale a dire il complesso di pubblicazioni estere di opere proibite in Urss e che giungevano nel paese per vie clandestine. Fenomeno di grande importanza nella riflessione teorica sul testo letterario-artistico, il *samizdat* aiuta a mettere a fuoco uno specifico lettore «destatalizzato» a fronte della fortissima centralizzazione, nella società sovietica, della gestione della lettura e della formazione culturale. Ma accanto alle grandi questioni relative alla tipologia del testo e del lettore, il libro di Parisi si confronta con il ruolo svolto dalle riviste di grande fogliatura (*tolstye zurnaly*) nell'opera di acculturazione del paese e della sterminata provincia russa, poi russo-sovietica (tra quelle di grande rilievo all'epoca il «Novyj mir» o «Znamja», ma la tradizione è rilevante fin dal XIX secolo), per mettere in risalto l'esigenza - anche all'interno della tradizione rappresentata dalla *scribal culture* del *samizdat* - di giungere alla formazione di una rete di periodici letterari e artistici oltre che di contenuto politico e informativo. Ecco dunque che, a partire dalla prima manifestazione egocentrica del *samsebjazdat* (io stesso mi pubblico) coltivato per le proprie opere letterarie da Nikolaj

Glazkov negli anni Cinquanta, la tradizione del *samizdat* aspira a un confronto che va ben al di là della mera denuncia politica o culturale per proporsi come una peculiare forma di comunicazione e di confronto creativo. A aiutare sono la stessa pratica di titolazione delle riviste, le numerose diatribe metatestuali, la diversità delle prospettive poetiche e formali di gruppi quali quello moscovita del cenacolo di Lianazovo, o quello leningradese di Viktor Krivulin. Per non parlare della questione dell'autorialità, dell'anonimato e di tutta una congerie di elementi che fanno del *samizdat* un fenomeno assai interessante dal punto di vista tipologico. Particolarmente accurata è, in questo volume, la parte dedicata alla rivista «Transponans» di Sergej Sigej, una pubblicazione di chiaro orientamento neofuturista e d'avanguardia, anche grazie alla collaborazione di Nikolaj Chardziev, legato in gioventù al formalismo, critico d'arte e editore di Velimir Chlebnikov e Osip Mandel'stam. Sempre attenta anche al confronto storico con la tradizione delle avanguardie, Valentina Parisi affronta inoltre gli aspetti dedicatori e quelli legati alla cosiddetta «istanza prefativa», che evidenzia il carattere della militanza artistica della rivista e la sua esigenza di confrontarsi con il contesto letterario-artistico contemporaneo. Di grande rilievo anche in questa prospettiva è il rapporto tra la tradizione dei testi copiati e diffusi clandestinamente e la vita culturale alternativa, a partire almeno dall'inaugurazione del monumento a Majakovskij il 28 luglio 1958, divenuto punto d'incontro e di dialogo culturale e letterario. Nel volume, con dovizia di elementi, si prendono in esame i collegamenti tra la vita dei circoli, dei caffè letterari, delle serate di lettura nelle cucine delle case sovietiche e le varie manifestazioni del *samizdat* e della produzione periodica a esse riconducibile. L'attenzione dell'autrice è inoltre rivolta all'interpretazione della resa formale dei testi e agli aspetti propriamente legati alla loro presentazione. Si passa dalla celebre cartoteca di Lev Rubiņštejn (brevi testi riprodotti sulle schede di un catalogo di biblioteca) alla questione del *perelistivanie* («atto di sfogliare le pagine») di Dmitrij Prigov e anche alla «ry-forma» di Ry Nikonova, fino ai numerosi esempi di fotomontaggio di «Tret'ja modernizacija», con una costante attenzione per gli aspetti propriamente politico-sociali del fenomeno e quelli della sua dimensione estetica, anche alla luce delle tendenze artistiche contemporanee nel resto del mondo. Proprio qui sta uno dei punti di maggiore interesse, nel collegamento dell'esperienza del *samizdat* che si realizza nella semiclandestinità con le varie forme di espressione letteraria e artistica minimaliste e postmoderne nel mondo occidentale: il risultato è quello di restituire nella sua piena articolazione il fenomeno del *samizdat* al panorama generale della letteratura e dell'arte mondiale della seconda metà del XX secolo. Senza dubbio un contributo originale, quello di Valentina Parisi, per ripercorrere quasi un quarantennio di storia culturale e politica russa e un riferimento di prim'ordine per ricostruire nella sostanza la storia del pensiero estetico in Russia lontano dalle pastoie del canone letterario ufficiale.

La vita in assenza di una grande causa - Raissa Raskina

«Adesso sono appassionatamente assorbita dai taccuini: tutto quello che sento per strada, quello che dicono gli altri, che penso io...»: così rispondeva Marina Cvetaeva, nel maggio del 1920, a chi le chiedeva cosa stesse scrivendo. I suoi interlocutori dovevano sapere che quei quaderni di annotazioni voraci e centrifughe non rappresentavano, per lei, un materiale preparatorio in vista di un'opera futura: incarnavano già, in quanto tali, l'opera cui allora ambiva. In una lettera al marito, confessa: «Questo libro è sacro per me. È quello di cui ho vissuto, respirato e a cui mi sono aggrappata in tutti questi anni. - NON È UN LIBRO». Antica era l'abitudine di Cvetaeva di tenere un diario, ma la qualità e l'importanza di questa scrittura franta e irregolare si impennano tra il 1917 e il 1922, nel periodo che va dalla rivoluzione d'Ottobre all'abbandono della Russia da parte della poetessa. L'inconfondibile prosa cvetaeviana - asciutta, idiosincratica, oscillante tra puro dialogo e aforismi che non ammettono repliche - si trova a suo agio in un genere per definizione ibrido e aperto come il taccuino, in cui la vita tracima con naturalezza nella scrittura e la scrittura somiglia a un gesto o a una smorfia. Alcuni frammenti di queste prose erano comparsi in italiano all'interno del volume *Indizi terrestri* (1980), curato da Serena Vitale. Soltanto ora, però, la casa editrice Voland propone la versione integrale dei Taccuini 1919-1921 (per la cura ammirevole di Pina Napolitano, pp. 428, € 20,00). La quinta teatrale di questi scritti è Mosca al tempo del comunismo di guerra. Marina Cvetaeva è rimasta suo malgrado nella capitale, non essendo riuscita a riparare con le figlie in Crimea, dove il marito, Sergej Efron, si era arruolato nell'Armata Bianca. I due coniugi resteranno separati per quasi quattro anni, spesso senza nulla sapere l'uno dell'altra. Cvetaeva, che condivide l'avversione di Efron nei confronti della rivoluzione bolscevica, si strugge di nostalgia per la vecchia Russia. Ma non rimpiange gli antichi privilegi dell'intelligencija benestante: rinuncia con una noncuranza per lei stessa sorprendente ai beni materiali, non esita talvolta a cedere persino la sua razione di cibo. Vive di poco, più che altro di caffè e sigarette. In questi anni sperimenta per la prima volta quella condizione di povertà e di sradicamento che in seguito diventerà talmente sua da far pensare a una scelta consapevole. Del disadattamento e della penuria farà una virtù o almeno uno stile, ricalcando l'archetipo romantico del poeta inerme di fronte al mondo ed estraneo alle sue faccende. E così, nel tardo autunno del 1919, la figlia del professor Cvetaev cammina per Mosca indossando un paio di stivaloni maschili, sega e taglia la legna, si ingegna a vendere gli oggetti di qualche valore per comprare pane e patate. Senza lavoro, i soldi sono un assillo che non dà requie. Ma Marina Cvetaeva non è sola. Deve provvedere a due figlie: Ariadna, detta Alja, di sei anni, e Irina, che ne ha meno di tre. Ed è proprio il rapporto con le due bambine a essere protagonista nel primo taccuino (il cosiddetto taccuino n. 7): una vicenda straziante, dal finale tragico, che si segue col fiato sospeso. Cvetaeva è una madre difficile: non concepisce una relazione affettiva che non sia tra pari. Tratta il prossimo con la stessa severità che riserva a se stessa: e le figlie non fanno eccezione. Pretende molto da loro, è impietosa, le giudica come fossero adulte. Si ricorda fin troppo bene che sua madre «esigeva genialità» da lei e dalla sorella, non esitando a proporre paragoni imbarazzanti: «A sette anni io avevo già allucinazioni, mentre voi!...». Ariadna, la maggiore, è una bambina prodigio: compone «versi strani e bellissimi», tiene a sua volta un diario, le sue lettere lasciano sbalorditi per la profondità poco infantile del sentire e per il mimetismo stilistico nei confronti della veneratissima madre. Cvetaeva la addestra a difendere la propria eccezionalità, le insegna l'arte di andare contro corrente, da sola contro tutti. Prima di mandarla all'orfanotrofio - nella speranza, rivelatasi poi illusoria, di sottrarla alla fame - raccomanda: «Alja, se ti picchiano - picchiali. Non tenere giù le mani, altrimenti ti romperanno la testa!». Irina, nata nell'anno della rivoluzione,

manifesta invece un grave ritardo nello sviluppo, è una bimba irrequieta e perennemente affamata. Ed è vittima dell'insofferenza materna. Nei taccuini Marina ammette di non essere riuscita ad amare quell'esserino così carente. Quando la bimba morirà per inedia nel fatale orfanotrofio, il suo fantasma ricciuto non mancherà di tormentare la madre nei ricordi e nei sogni. Sono le pagine più commoventi e tenebrose di questi taccuini: «Irina! Se fossi viva adesso, ti farei mangiare da mattina a sera - Irina, una cosa la sai: ti ho mandata all'orfanotrofio non per liberarmi di te, ma perché mi avevano promesso riso e cioccolata. E invece - la morte per inedia». E ancora: «Irina! Comprendimi e perdonami se sono stata per te una cattiva madre, che non ha saputo superare la sua avversione per la tua natura oscura e incomprensibile». Per chi ama credere che la grande poesia porti con sé un'idea di buona vita, cioè un'etica, c'è di che riflettere. Se la maternità sciagurata (in tutti i sensi del termine) è il leitmotiv del taccuino n. 7, quello successivo, l'ottavo, suscita nel lettore l'invincibile sensazione di essere indiscreto. È dedicato, infatti, alla vivisezione delle infatuazioni amorose di Cvetaeva. In uno dei tanti momenti di disperazione, l'autrice, con una spietata autoironia, riassume così il suo rapporto con gli uomini: «Circe trasformava eroi in maiali, io maiali in eroi». Cvetaeva, che ha indicato l'origine della propria invincibile affezione per gli amori infelici nell'impatto che ebbe su di lei, poco più che bambina, l'Evgenij Onegin di Puškin, sa che le sue passioni seguono un copione prevedibile: «Ogni mio amore - è Idylle - Elégie - Tragédie - cérébrale». Come accade in ogni autentica coazione a ripetere, la consapevolezza del meccanismo di cui è preda non la trattiene dallo spingersi ancora e ancora alla ricerca di una impossibile fusione assoluta. E poco importa se tale ricerca si risolve, puntualmente, in un ulteriore scorticamento. Nel taccuino è registrato passo dopo passo il suo invaghimento per «N. N.». Si tratta del pittore Nikolaj Nikolaevič Vyšeslavcev (dedicatario di un ciclo di ventisette poesie di Cvetaeva), ma la sigla in questo caso è più che sufficiente poiché, come nota Pina Napolitano nell'introduzione, «l'oggetto di passione è interscambiabile». Così, un sentimento nato nel segno della leggerezza e dell'ammirazione, finisce col travolgerla in una sofferenza via via più lancinante, in cui al dolore per l'indifferenza altrui si mescola, con una contraddizione solo apparente, l'indignazione per la pochezza della persona amata. Cvetaeva sospetta che il suo dongiovannismo nasca da una mancanza, da un difetto inemendabile con il quale dovrà regolare i conti: «Al mondo mi manca: una grande cause à défendre. - Cause! - In essa rientrerebbero - le inghiottirebbe - in lei sparirebbero - tutte le mille e tre!». Eppure, proprio questi Taccuini attestano l'infondatezza del suo rammarico. La grande «cause à défendre» resta un fantasma sbiadito, infine non necessario, mentre quel che davvero conta sono cronache di intere giornate, frammenti di discorsi, ricordi, sogni, lettere, osservazioni, pensieri. Tutto questo, Cvetaeva lo destinava a un lettore lontano nel tempo, ignaro o sovranamente indifferente alle «grandi cause» che avrebbe potuto far sue.

Sonnambulo Hernández - Jaime Riera Rehren

Pianista itinerante e letterato in perenni difficoltà economiche e sentimentali, Felisberto (il destino eccentrico è nel nome!) Hernández, nato nel 1902 e morto nel 1964 nella sua città natale, Montevideo, appartiene, anno più anno meno, a quella generazione di scrittori latinoamericani che a partire dagli anni venti hanno demolito con micidiali fuochi di sbarramento la grigia tradizione realista-naturalista della letteratura ottocentesca in lingua castigliana, teorizzando e praticando in poesia e in narrativa una appartenenza culturale moderna e avanguardista, molto più francese che spagnola. Difficile dire quanto consapevole fosse Felisberto di questa appartenenza, la sua vita quotidiana era complicata e angusta, i rapporti con il mondo letterario abbastanza precari almeno fino alla fine degli anni quaranta, quando la pubblicazione dei volumi di racconti *Nadie encendía las lámparas*, del 1947 e *Las hortensias*, del 1949, gli valse un riconoscimento nei circoli rioplatenses più attenti alle novità. Grandi elogi gli vennero comunque da Italo Calvino e da Julio Cortázar (che lo indicava come un suo maestro), e anche generiche frasi di apprezzamento da critici e colleghi locali, che però non sembravano averlo letto nel modo giusto quando era vivo. L'America latina degli anni venti e trenta è un continente che vive grandi trasformazioni economiche e sociali, la rigida struttura sociale comincia a mostrare le falle che consentiranno la mobilità ascendente di una nascente classe media acculturata e sensibile alle ideologie nazionaliste. Felisberto non è stato l'unico scrittore autodidatta e di origini sociali modeste di quell'epoca e in quei luoghi, lo sono stati anche Roberto Arlt e Horacio Quiroga, o Manuel Rojas e Pablo de Rokha in Cile, o Juan Rulfo in Messico. Ma la sua poetica e il suo impegno stilistico rimandano senza dubbio a un altro versante, a quello degli scrittori altoborghesi con ampie disponibilità di tempo e mezzi per perfezionare un'opera fatta di visioni cosmopolite, scrittori che navigano consapevolmente nelle acque della modernità, spesso senza riferimenti a realtà locali, insomma persone come Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro o Bioy Casares, o prima di loro Leopoldo Lugones, per dirne alcuni. A Felisberto è venuta a mancare, tuttavia, la perseveranza e la fiducia in se stesso di un altro grande moderno e cultore della «letteratura fantastica», Julio Cortázar, che da modesto insegnante nella provincia argentina salta al parnaso parigino per diventare un modello di varie generazioni latinoamericane. Considerazioni sociologiche, si dirà, ma nel caso di Felisberto Hernández hanno un peso, perché in lui più che la rivalsa sociale prevale l'enorme talento «naturale», la facilità con cui alcune sue pagine aprono squarci di tragica lucidità di cui i personaggi - poveri, tristi, metafisicamente pessimisti - sono soggetti spontanei più che frutto di elaborazioni teoriche. Pagine di pura poesia moderna, di prosa audace e irresponsabile, senza reti di protezione. Non gli è bastato per uscire dal novero degli scrittori «minori» di una generazione così piena di talenti ma anche di mezzi per farsi conoscere. Felisberto coltiva il genere del racconto breve, relatos che spesso si chiudono senza preavviso, come se l'autore e i protagonisti di colpo si stancassero o la trama si facesse troppo veloce, «in questa città così lenta», da diventare incomprensibile, lasciando il lettore alquanto sconcertato. Anche nei racconti di contorno di *Le ortensias* (La Nuova frontiera, traduzione di Francesca Lazzarato, pp. 189, € 19,00) lo sfinimento prematuro è una caratteristica dello stile, ma il testo che dà il nome alla raccolta resiste eccezionalmente fino a pagina 60 e il suo protagonista, Horacio, non povero né pessimista questa volta, bensì soggetto a follia collezionista, è figura inconfondibile della penna dello scrittore di Montevideo. Come spesso accade nei racconti di Hernández, anche qui le donne che affrontano di petto il protagonista assumono un ruolo non secondario. Sono donne con un passato misterioso, un presente inafferrabile e un carattere piuttosto

ispido, figure inquietanti che entrano ed escono dalla vita del racconto in modo fantasmagorico (e vale la pena di ricordare, in proposito, che la terza delle quattro mogli di Felisberto, conosciuta durante un soggiorno a Parigi, era stata una spia sovietica coinvolta nell'assassinio di Trotski, e pare che il nostro non l'abbia mai saputo). L'Horacio delle Ortensie finisce invece per innamorarsi di una bambola, grandezza naturale, spingendo la moglie María ad andarsene di casa. Sentimenti amorosi deviati, perversità quasi innocenti, rassegnate debolezze maschili, allucinazioni meccaniche e idrauliche (strepitose in «La casa allagata»), compongono la scena rarefatta di questi racconti introducendo elementi indubbiamente autobiografici ma che in sostanza obbediscono alle leggi della costruzione letteraria avanguardista. Non manca di senso dell'umorismo Felisberto Hernández, anzi, un umorismo obliquo tipicamente latinoamericano pervade i racconti in funzione di straniamento, le battute sono fulminanti, l'atmosfera onirica e il procedere da sonnambulo, spezzato, appunto, quando bisogna affrettarsi a sciogliere la trama per fare ritorno stancamente alla realtà, una realtà deludente, come certamente sembrava il suo paese a questo scrittore che si sentiva tenuto ai margini. E i racconti di Le ortensie non fanno che confermare uno stato d'animo e una scelta di scrittura che forse gli precludevano fin dall'inizio l'accesso a un pubblico più ampio: «Di quei giorni ricordo sempre i giri in barca intorno a un isolotto coperto di piante. Le cambiavano spesso; ma lì le piante non si trovavano bene. Io remavo seduto dietro il corpo immenso della signora Margarita. Se guardava a lungo l'isola, era possibile che mi dicesse qualcosa; ma non quello che mi aveva promesso; parlava solo delle piante e sembrava voler nascondere tra esse altri pensieri. Io mi stancavo di sperare e alzavo i remi come fossero mani stufe di contare sempre le stesse gocce. Ma già sapevo che, a ogni giro della barca, avrei scoperto ancora una volta che quella stanchezza era una piccola bugia mescolata a un po' di felicità. Allora mi rassegnavo ad aspettare le parole che dovevano arrivarmi dal mondo quasi muto alle mie spalle, che si spostava grazie allo sforzo delle mie mani indolenzite». Nell'attuale deserto di letteratura di qualità proveniente dall'ambito ispanoamericano (dopo la bomba atomica Bolaño ciò che è rimasto in campo fa molta fatica a respirare), credo sia degno di encomio lo sforzo di alcune piccole e medie case editrici italiane di riportare alla luce autori che possono essere definiti classici di un primo Novecento di rara fecondità, forse alla lunga più importanti delle star del «boom» anni sessanta. Felisberto Hernández appartiene sicuramente a questa schiera.

Sexy e glamorous, aprire spazi sul mondo futuro - Stefano Jossa

LONDRA - «Popular (designed for a mass audience); Transient (shortterm solution); Expendable (easily forgotten); Low Cost; Mass Produced; Young (aimed at Youth); Witty; Sexy; Gimmicky; Glamorous; Big Business»: popolare, passeggera, transitoria, economica, massificata, giovane, spiritosa, attraente, scintillante, modaiola, affarista - così definiva la sua arte Richard Hamilton (1922-2011) all'inizio degli anni sessanta. Mentiva o si sbagliava? Certo è che la Tate Gallery oggi lo celebra come monumentale, museale, testimoniale e serissimo nella retrospettiva che gli dedica (Richard Hamilton, fino al 26 maggio, ingresso £ 14.50, catalogo a cura di Mark Godfrey, Paul Schimmel, Vicente Todolí, Tate Publishing, £ 29.99). Si tratta della solita dinamica storica per cui il trasgressivo di oggi diventa il classico di domani? Eppure al domani Hamilton guardava, eccome. La mostra è un vero e proprio ingresso nel laboratorio dell'artista, che al primo impatto potrebbe scoraggiare lo spettatore sprovveduto: una stanza buia, affollata di radiografie, ampolle, plastici architettonici, modelli di plancton e fossili (persino un teschio di dinosauro). Si tratta in realtà della mostra *Growth and Form*, che Hamilton organizzò nel 1951 all'Institute of Contemporary Art (che ospita ora una mostra parallela, con due installazioni degli anni cinquanta, fino al 6 aprile, £ 1,00): ispirata dal libro omonimo del 1917 dello scienziato e classicista D'Arcy Wentworth Thompson, che contrappose lo strutturalismo alla voga evolucionista, la mostra puntava a esplorare l'interazione tra design industriale e materia organica, strizzando l'occhio alla scienza e all'architettura. Tutt'altro che trasgressivo, piuttosto furbissimo, Hamilton si muoveva con convinzione nell'era della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte: geometria e natura, ordine razionale e principio di vita si contemperano l'un l'altro, fornendo griglie interpretative e funzionali, amabili tanto dai critici per il loro altissimo livello di concettualizzazione quanto dai grafici per la loro facile serialità. È però proprio la partecipazione al contemporaneo, vera e propria *full immersion* nelle sue parole d'ordine, nelle sue pratiche e nei suoi interessi, a costringere Hamilton a mettersi in gioco come artista formale, superando le provocazioni puramente concettuali degli inizi. Già tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, a partire dalla serie *Towards a definitive statement of the coming trends in menswear and accessories*, che sfruttava il titolo di una rubrica di moda su «Playboy», Hamilton inseriva frammenti di foto di facce famose (politici, sportivi, astronauti) all'interno di collage su tele a olio, circondandole di oggetti d'uso quotidiano (radio, telefono, jukebox, macchine per esercizi fisici): la funzione critica, scriveva con forte autocoscienza, non poteva più essere indipendente dalla celebrazione. La denuncia e la satira fanno anche pubblicità a ciò o a chi denunciano e sbeffeggiano: di qui una ricerca espressiva che esaltasse il dettaglio, quasi invisibile senza concentrazione, come la cornetta del telefono all'orecchio del giocatore di football con casco in testa sul fondo appena sporco della tela o le tette in rilievo della spogliarellista in reggicalze, anche lei con telefono accanto. L'omaggio a Dalí e Duchamp è esplicito: e il surrealismo entrava nella pop art. È perciò che Hamilton merita una mostra oggi: testimone del secondo Novecento, ne scandisce le tappe e ne esalta le contaminazioni. Super-kitsch, perché accumulatore di materiali di riporto di tutti i tipi, commerciale e sbrigativo, eppure capace di scioccare col suo sperimentalismo a tutto campo con inaspettati risvolti filosofici e politici. Guardando sempre all'oltre: se la moda non era solo contingenza, ma si muoveva verso (*towards*) qualcosa, oltranza di se stessa, la mostra *This is Tomorrow*, allestita per la Whitechapel di Londra nel 1956, era rivolta a immettere l'oggi nel domani, all'insegna di proclami come «object and viewer merge into a oneness of experience» e «the historian is objective, but art is *relational*», *l'oggetto e lo spettatore si fondono nell'unicità dell'esperienza e lo storico è oggettivo, ma l'arte è relazionale*. Estensione ed espansione: col Man Ray degli anni cinquanta, «the tricks of today are the truths of tomorrow», *i trucchi di oggi sono le verità di domani*. Il rifiuto sistematico di un'arte da contemplare ammirati è probabilmente il filo conduttore di un vitalismo che mescola tutto, Van Gogh e Marilyn, la carta e l'olio, l'architettura, la televisione e il cinema. Ante-Andy Warhol, nel piccolo collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, dove compare la camera ideale del *puer aeternus*

contemporaneo, Hamilton mescola valori d'uso (la tecnologia) e valori di scambio (la coppia), evidenziando la sintesi consumista tra ritorno alle origini (Adamo ed Eva) e omologazione capitalistica (le case contemporanee sono tutte uguali). Lì c'erano tutte le parole chiave che rendono bella la vita: «Man Woman Humanity History Food Newspapers Cinema TV Telephone Comics Words Tape recording Cars Domestic appliances Space». Purezza dei valori, esaltazione della modernità o disgusto per la banalità? L'interesse della mostra sta nella restituzione di un insieme, in cui si esalta l'interventismo culturale di Hamilton, protagonista a sua volta soprattutto di grandi mostre epocali. Fagocitando nella sua esperienza tutta l'attualità (le star del cinema, l'assassinio di Kennedy, Mick Jagger, Giorgio Marconi, lady Thatcher, Tony Blair, gli attentati in Irlanda, la guerra in Iraq), Hamilton è sempre connesso, si direbbe oggi, grazie all'apertura sistematica di spazi altri, in estensione e in profondità: lo specchio porta lo spettatore dentro la tela e il piccolo schermo lì contenuto lo trascina ancora oltre. La sua sfida ai critici sta nell'imporre un matrimonio tra due menti (*marriage of two minds*) per rifiutare fissità, definizioni, categorie. Di qui una serialità che oggi può risultare un po' stucchevole, ma anche un invito a vedere il corpo in movimento, allungato, proteso, scolorato, in controluce o al negativo. La copertina bianca dell'album dei Beatles del 1968, la merda in primo piano davanti al tramonto, la carta igienica nel paesaggio romantico testimoniano tutti di una volontà di scandalo che non è solo provocazione, ma anche invito a capovolgere lo sguardo, trovando nel quotidiano l'arte come nell'arte appare il pubblicitario, il commerciale e il triviale. Tutt'altro che *disengaged*, come il culto dell'eccesso e della sfida potrebbe far pensare, Hamilton scopre la sua disponibilità politica nelle grandi tele del 1993, presentate alla Biennale di Venezia, *The citizen / The subject / The state*, dove la simbologia cristologica e martirologica esalta la *dirty protest* dell'IRA: divise in due pannelli orizzontali, le tele mostrano solitudine, incomunicabilità e vuoto, in un mondo fondato su regole di inclusione/esclusione. L'esatto contrario di quello che la sua arte aveva sempre cercato. Perciò stridono ancora spazi e materiali: sanguina a olio la stampa digitale del televisore che mostra la guerra in Iraq come un risiko (*War game*, 1991-92). Il suo stile tardo, come chiede Said, è proprio sintesi di memoria e impegno: fa il verso a se stesso, che trasformava, ritoccandole e contraffacendole, le fotografie in oli su tela, ma dimostra anche che quell'operazione aveva già in sé il potenziale manipolatorio di cui si è appropriata con più forza e scopi più sottili la televisione. Il 9 settembre 2011 Hamilton completava la sua ultima opera, un omaggio al *Capolavoro sconosciuto* di Balzac: tre grandi pittori del passato, Tiziano, Poussin e Courbet, contemplano un nudo di donna, in tre variazioni digitali. La moltiplicazione e il futuro sono possibili solo perché abbiamo un passato alle spalle: non c'è innovazione senza tradizione, né contemporaneo senza classico, né domani senza oggi. Sexy e glamours non è più l'immersione sfrenata nell'attualità, ma l'apertura di spazi altri, come nei giochi prospettici delle sue ultime tele dedicate a *Interiors* e *Lobbies*. Lo spazio sfugge sempre, perché, per fortuna, possiamo aguzzare la vista o girarci per 360°.

Liberazione - 2.3.14

Emanuele Scieri, vittima della "Folgore" - Sara Picardo

“Se lo soccorrete e si salva, siete fottuti. Se lo finite è omicidio e vi beccano senz'altro. L'unica cosa che conviene fare è lasciare che muoia, sembrerà un incidente”. Queste sconvolgenti parole sintetizzano la fine di un ragazzo, Emanuele Scieri, e del docu-spettacolo che ne “Emanuele Scieri, vittima della Folgore” di Isabella Guarino e Corrado Scieri, genitori di Emanuele, per la regia di Paolo Orlandelli in scena al Teatro di Documenti di Roma dal 4 al 16 marzo prossimi. La pièce, in puro stile di inchiesta, consiste in una particolareggiata ricostruzione della vicenda Scieri, che raccoglie brani di sentenze, perizie, interviste, dichiarazioni ufficiali o anonime, esternazioni riguardanti il caso dello sfortunato avvocato ventiseienne siracusano, trovato morto il 16 agosto 1999 ai piedi della torre di asciugatura dei paracadute sul retro della caserma Gamerra di Pisa. Come hanno appurato le indagini, Emanuele era stato costretto ad arrampicarsi da alcuni allievi anziani, con la sola forza delle braccia e con le scarpe allacciate tra loro perché non si potesse aiutare con i piedi. Nel corso dell'arrampicata, Emanuele è stato colpito violentemente alle mani, perdendo così la presa e precipitando in basso. Con la schiena spezzata e varie ferite sanguinanti, Emanuele non è stato soccorso ed è morto dopo un'agonia di diverse ore. Per tre giorni nessuno, all'interno della caserma, ha mostrato di preoccuparsi per la sua scomparsa ed il suo cadavere è stato rinvenuto solo quando ha cominciato a emanare cattivo odore. Tre inchieste ufficiali, una della Procura di Pisa, una della Procura Militare, e una amministrativa interna alla Gamerra, non sono state in grado di pervenire ai nomi dei responsabili del delitto. Nessuno tra le reclute della Gamerra e i vertici della Folgore, ha infranto il muro di omertà che proteggeva gli assassini. Orlandelli non è nuovo a queste operazioni, si è già cimentato con l'assassinio delle guardie svizzere in Vaticano, con la pedofilia nella chiesa cattolica e con i fatti di Genova. Spettacoli essenziali, privi di scenografie e costumi, corredati da poche musiche e videoproiezioni, che si avvalgono soprattutto dell'umanità degli attori e della forza dirompente di storie che ci riguardano da vicinissimo e che son ben lontane dall'essere dimenticate. “Il teatro è nato nell'antica Grecia per educare i cittadini alla correttezza morale e civile, poi ha assunto i connotati dell'intrattenimento che nel tempo hanno sopravanzato, nei gusti del pubblico, quelli critici e pedagogici. Ma una società che cerca solo il divertimento e non riflette su sé stessa, che non analizza tutti gli aspetti della vita pubblica, è una società apatica e manipolabile che verrà facilmente soggiogata da chi sta al potere. Non mi riconosco in uno stile di vita che non preveda la critica e la ricerca di un miglioramento sociale”. Questo è il pensiero di Orlandelli riguardo la funzione del teatro. La compagnia è costituita di quattordici attori. Tredici sono molto giovani e provengono da varie scuole di teatro di Roma, poi c'è Giuseppe Alagna, un attore più maturo che interpreta personaggi in età più avanzata. Lo spettacolo è stato voluto ed è sostenuto dal Teatro di Documenti, che possiede una spiccata vocazione per spettacoli di approfondimento e di attualità, in collaborazione con 1 Agosto Film e Teatri di Nina.

Fatto quotidiano - 2.3.14

Alain Resnais. Addio al padre della Nouvelle Vague. Aveva 92 anni

Il regista francese Alain Resnais è morto ieri sera a Parigi all'età di 92 anni. Ad annunciarlo, secondo quanto riferisce la stampa francese, è stato il suo produttore. Il regista di *Hiroshima mon amour* e de *L'anno scorso a Marienbad* era nato il 3 giugno 1922 a Vannes. Ha girato il suo primo cortometraggio ad appena 14 anni *L'aventure de Guy*. L'ultimo riconoscimento al festival di Berlino per *Aimer, boire et chanter* "film che apre nuove prospettive". Nella sua lunghissima carriera il regista ha vinto innumerevoli premi tra cui: il BAFTA, un Leone d'Argento ed un Leone d'Oro, due Orsi d'Argento, tre premi César, un David di Donatello. Il Festival di Cannes 2009 lo acclamò con un premio speciale alla carriera. Resnais è da collocare nel ristretto club dei veterani che hanno fatto la storia del cinema. Dritto come un fuso, l'argentea capigliatura leonina, gli occhiali scuri e i modi di un ironico gentiluomo d'altri tempi, è sempre stato un predestinato alla Cultura. I libri, la musica e l'arte sono stati suoi compagni sin da giovanissimo per occupare i lunghi pomeriggi in campagna passati in casa per colpa di una fastidiosa asma bronchiale. Il debutto sul set a meno di 20 anni come comparsa nei *Visiteurs du soir* di Marcel Carne'. A 24 già dirigeva Gerard Philipe in *Ouvert pour cause d'inventaire*. Poteva diventare un autore di spicco e invece si tuffa a capofitto nell'arte del montaggio, nella teoria del linguaggio cinematografico e del documentario artistico, fino a vincere l'Oscar con l'emozionante *Van Gogh* (1948). Ma è alla metà degli anni '50, prima in coppia con lo sperimentale Chris Marker (*Le statues meurent aussi*) e poi da solo *Notte e nebbia*, che Resnais conquista sul campo i galloni del maestro: quando firma lo sconvolgente *Notte e nebbia*, film-documento su Auschwitz in cui però è fortissima la personalità artistica dell'occhio che vede l'orrore, ha esattamente 30 anni. Dall'immaginario letterario l'autore attinge per il suo debutto nel lungometraggio: prima Marguerite Duras con *Hiroshima, mon amour* (1959) e poi Alain-Robbe Grillet con cui scrive *L'anno scorso a Marienbad*, interpretato da Giorgio Albertazzi e Delphine Seyrig, che gli vale il Leone d'oro a Venezia nel 1961. Tra i due partiti dell'intelligentia parigina - quelli della Rive Gauche e quelli della Rive Droite - il bretone di Vannes non si schiera, anche se tutta la Nouvelle Vague e la redazione dei Cahiers du Cinema lo venerano come un indiscusso punto di riferimento. Condivide con i giovani ribelli come Godard e Truffaut la passione sperimentale per la destrutturazione del linguaggio cinematografico, regala ai militanti impegnati politicamente storie forti sull'Algeria (Muriel, 1963), sull'antifranchismo (*La guerra è finita* del '66 scritto con Jorge Semprun), sull'Indocina (il film collettivo *Lontano dal Vietnam*, 1967). Sposta però presto i suoi interessi sulle dinamiche interiori e la psicologia della coppia con uno stile anti-naturalistico che sarà la sua cifra espressiva: purtroppo 'Je t'aime, Je t'aime' cozza contro il ribellismo politico che attraversa il 1968 e resta ignorato da tutti, spingendo l'autore a lasciare la Francia per New York. Torna sulla scena sei anni dopo, nel 1974 con *Stavisky*, personalissima biografia di un celebre truffatore d'inizio secolo interpretato da Jean-Paul Belmondo. Potrebbe sembrare una dichiarazione di resa, ma cela invece le radici della nuova vita di Resnais. Da quel momento in poi infatti il suo lavoro è all'insegna di un eclettismo spiazzante che ogni volta coniuga intelligenza, originalità, eleganza, divertimento, sperimentazione. C'è la memoria in *Providence* (il congedo di Dirk Bogarde dallo schermo), la riflessione su scienza e psicanalisi (*Mon oncle d'Amerique*) firmato a quattro mani con Henri Laborit, l'attesa della morte (*Melo*) e il valzer dei sentimenti (*Smoking/No Smoking*). Ogni volta la sfida è sempre più spericolata fin quando con il musical *Parole, parole, parole* (1997), in cui i personaggi si esprimono con le strofe delle canzonette popolari, seduce in un colpo solo la critica e il grande pubblico. I film successivi seguono la stessa traccia, fino a *Vous n'avez encore rien vu* in cui si rende omaggio a un'altra grande passione dell'autore, il teatro, con un gruppo di autori e di amici che si confrontano con il testo di Euridice, ispirato alla pièce di Jean Anouilh. "Più che un regista - ha detto di sé Alain Resnais - mi considero un bricoleur, nei miei film faccio esperimenti, come in un laboratorio, senza sapere esattamente che cosa ne verrà fuori. Agli attori chiedo di portare sé stessi, quando recitano entrano in una specie di trance e non vanno disturbati con le inutili indicazioni del regista". E infatti la chiave ideale di lettura del suo cinema è la sorpresa, il gioco come sfida dell'intelligenza, la sorpresa infinita e vitale della creazione. "Saluto la memoria di Alain Resnais, uno dei giganti del cinema francese" il saluto su Twitter del premier francese, Jean-Marc Ayrault.

Oscar 2014, Gravity tra i favoriti. Critici gli astrofisici sulla correttezza scientifica

Una missione spaziale viene interrotta da un'ondata di detriti ad alta velocità che, distrutto uno shuttle della Nasa, lascia solo due superstiti, costretti a tentare il rientro sulla Terra con pochissimi mezzi. Inizia così *Gravity*, film che ha conquistato pubblico e critica, ricevendo 10 nomination agli Oscar e dato tra i favoriti alla statuetta. Meno entusiasti sono stati alcuni scienziati, da Neil deGrasse Tyson, direttore dell'Hayden Planetarium di New York, che ha espresso le sue perplessità via Twitter, all'astrofisico Amedeo Balbi, che ne ha scritto su 'Il post', fino al presidente dell'Istituto nazionale di astrofisica, Giovanni Bignami, secondo il quale, per vedere il film di Alfonso Cuaròn, bisogna "far finta di crederci". "È una questione di approccio: credo non si possa chiedere a un'opera cinematografica un'attenzione spasmodica alla correttezza scientifica", afferma Valerio Rossi Albertini, dell'Istituto di struttura della materia (Ism) del Cnr in un articolo pubblicato sul nuovo numero on line dell'Almanacco della Scienza Cnr. "Al di là dei dettagli, questo è il primo film che io abbia visto in cui è rappresentato in maniera realistica il senso di sospensione, di sgomento e di stupore di chi si trova a orbitare attorno alla Terra". Inizialmente al lavoro sul Telescopio Hubble, a 559 km dalla Terra, i protagonisti, interpretati da Sandra Bullock e George Clooney, riescono a raggiungere la Stazione spaziale internazionale, che viaggia tra 330 e 410 km di quota. "Affinché un corpo resti in orbita deve esserci compensazione tra la forza di gravità esercitata dalla Terra, che lo farebbe precipitare, e la forza di inerzia, che al contrario tenderebbe a farlo allontanare. Questo equilibrio è molto delicato", spiega il ricercatore dell'Ism-Cnr, "e il cambiamento di quota necessario al passaggio da un'orbita all'altra non è verosimile che sia fatto con la sola spinta di un jet pack, come diversi commentatori hanno giustamente sottolineato". Il film va inserito insomma nel filone fantascientifico-catastrofico, in cui si parte da un'ipotesi plausibile, che si sviluppa poi in modo immaginoso. "Ancora meno plausibile è il rientro, con

tanto di ammaraggio finale, della protagonista, dopo una cavalcata nell'atmosfera che avrebbe dovuto arrostita....", prosegue Rossi Albertini. "Tuttavia, la pellicola ha anche il merito di denunciare una drammatica realtà quasi sconosciuta al pubblico: attorno al nostro pianeta orbitano numerosissimi oggetti di origine terrestre, che, prima o poi, tenderanno a ricadere al suolo. Ma anche prima di quel momento c'è la possibilità che detriti spaziali incrocino l'orbita di un satellite o di una stazione, con esiti anche devastanti, come mostrato da Cuarón. In quelle condizioni, anche degli innocui granelli di polvere sarebbero in grado di danneggiare seriamente una navicella spaziale". Tra le nomination di Gravity, anche quella per i migliori effetti speciali. Per ricostruire gli oggetti spaziali e gli scenari, i tecnici si sono ispirati alle fotografie ad alta risoluzione fornite dalla Nasa. "La spettacolarità del film è dovuta soprattutto alle suggestive immagini dello spazio dalla prospettiva degli astronauti", conclude Rossi Albertini. "La Terra, relativamente vicina, occupa gran parte dell'orizzonte, dispiegando tutta la sua insospettabile bellezza, fatta di grandi macchie scure nel campo azzurro delle superfici oceaniche. Altrove, il cielo, in assenza di atmosfera che riverberi la luce del sole, appare di velluto nero profondo trapunto di stelle. In nome di tanta bellezza, mi sento di chiedere clemenza a tutti gli scienziati per le concessioni del regista allo spettacolo e alle esigenze di Hollywood".

Oscar 2014, attesa per La Grande Bellezza. A Roma allestiti anche

maxischermi - Anna Maria Pasetti e Federico Pontiggia

A Roma è già La grande festa: dalla Casa del Cinema al Teatro Ambra alla Garbatella, la Caput mundi rinfrescata da Paolo Sorrentino si prepara a celebrare l'Oscar al miglior film straniero, quello che manca da La vita è bella di Benigni (1999), con maxischermi per seguire in diretta, la notte tra domenica e lunedì, gli 86esimi Academy Awards. E, ci si augura, brindare. Che a Los Angeles, nel frattempo, fiocchino scongiuri della triade Sorrentino, Toni Servillo e Nicola Giuliano (produttore) è quasi certezza, come la quota che i bookmakers riservano alla vittoria de La Grande Bellezza: 1,20, con il danese Il sospetto secondo a 4,00. Insomma - la triade ci perdoni - i giochi paiono fatti: l'Italia torna alla statuetta, hip hip urrà! 12 i milioni di dollari incassati in tutto il mondo da The Great Beauty, si spera che l'effetto Oscar si faccia sentire soprattutto negli Usa: 2 i milioni finora tra NY e LA, l'ambizione rimane quella de La vita è bella, che ne fece 57, il 37% dopo la statuetta. Ovvio, gli Academy Awards non si esauriscono nel Best Foreign Language Film: frenesia, pronostici, cabala prendono di mira soprattutto la categoria principe, quella del miglior film. Secondo i bookie, non c'è storia: il dramma di Steve McQueen 12 anni schiavo è bancato a 1,20 (a fare il tifo è anche Obama), mentre il thriller spaziale Gravity (4,50) si gioca l'argento con il truffaldino American Hustle (15,00). Fermi a 100 Captain Phillips, Her, Philomena e Nebraska, messi male sono pure The Wolf of Wall Street (35,00) e Dallas Buyers Club (40,00). Questo per la serie "Scommettiamo che...", ma i matematici sono di diverso avviso: incrociando premi, candidature, punteggi critici e dati storici, lo studioso di Harvard Ben Zauzmer dà a Gravity il 48% di chance, contro il 17 di Hustle e il 15 dello Schiavo. Attenzione, il suo sistema ci becca: 75% di previsioni a bersaglio nel 2012, 81 l'anno scorso. E gli attori? L'ombra della pedofilia su Woody Allen non inficia la sua Blue Jasmine: Cate Blanchett è data per sicura trionfatrice tra le protagoniste, alla faccia della Signora Oscar Meryl Streep (3 statuette e 15 nomination in carriera) e Dame Judi Dench. Tra i maschietti, dicono i bookie, il deperito Matthew McConaughey di Dallas Buyers Club stacca l'avidio Lupo DiCaprio con 1,12 contro 4,75: "vinca il migliore", una volta tanto, non spariglia. Eppure, tra i talents c'è chi ha già vinto, almeno in cassaforte: sommando cachet (20 milioni) e percentuale sugli incassi sala, homevideo e altri sfruttamenti, l'astronauta Sandra Bullock porterà a casa per Gravity 70 milioni di dollari. Tra le protagoniste, Sandra non ha chance, ma vuoi mettere: la statuetta costa solo 295 dollari... Quanto ai Directors, a Little Italy di NY scatta il brindisi preventivo: mai nessuno come Marty. Con la nomination per la regia di The Wolf of Wall Street, Scorsese diventa il regista vivente con maggior numero di candidature (8) in questa categoria, lasciandosi alle spalle gli "avversari" Allen e Spielberg entrambi con 7 nom. Al suo attivo, però, Martin gode di una sola vittoria, ottenuta nel 2006 per The Departed su un totale di 12 candidature raccolte in carriera anche in altre categorie. Purtroppo per il "lupo" di New York, i bookmaker lo cassano a questo giro, privilegiandogli il 52enne messicano Alfonso Cuarón che - alla sua prima candidatura da regista, ma alla sesta in carriera - "gravita" in odore di Oscar. Sfavoriti dunque anche gli altri contendenti: Alexander Payne (Nebraska), Steve McQueen e anche il prolifico David O'Russell (American Hustle). Questi non solo è alla sua terza nomination per la regia, ma vanta la curiosità di esservi stato candidato in due edizioni consecutive: quest'anno e lo scorso per Il lato positivo. Statuette? Manco l'ombra. Per fortuna non di soli premi, business, aneddoti e statistiche. La Notte degli Oscar sopravvive anche e soprattutto in quanto mito di un Sogno collettivo. Come quello del continente Africa che superando l'"Obama trend" si impone quest'anno di due candidati: dalla Somalia Brakhb Abdi concorre da attore non protagonista per Captain Phillips e dall'Egitto la regista Jehane Noujaim si propone per il documentario The Square. Mai come negli ultimi anni assistiamo a una Hollywood che "spiaccia", annusando riconoscimenti nei territori del pericolo, della censura, della clandestinità. Abdi è un 28enne di Mogadiscio che dal 1999 si trova in Usa da esule politico, sfuggendo al conflitto somalo: di professione fa il commesso. Noujaim ha studiato a Harvard, ma è tornata a Il Cairo per girare il film reputato in Egitto "testimonianza di un popolo" e che le autorità locali hanno vietato nelle sale. Celebrare gli Oscar è anche questo: sollecitare futuri possibili come ricordare memorie indelebili. In questo senso sarà difficile non prevedere domani notte una standing ovation quando il momento In Memoriam evocherà il nome di Philip Seymour Hoffman, triplice candidato e una volta vincitore. Scavando nelle curiosità, emerge che nel 2006 l'attore recentemente scomparso vinse da protagonista (Truman Capote - A sangue freddo) candidandosi insieme - tra gli altri - a Heath Ledger in corsa per Brokeback Mountain. Nel 2009 si ritrovarono ancora nominati insieme come non protagonisti: questa volta la spuntò Ledger come magnifico Joker de Il cavaliere oscuro. Ma l'attore australiano non ritirò mai il suo Oscar, un'overdose se l'era già portato via. Heath & Philip, due destini comuni per un Sogno spezzato.

Cuore, uno studio inglese accusa: migliaia di morti in Europa per linee guida basate su dati falsi - Davide Patitucci

I numeri sono quelli di un conflitto armato. "Almeno 10 mila probabili morti l'anno nel solo Regno Unito". Sono le conclusioni di una meta-analisi condotta su migliaia di pazienti da un team di ricercatori britannici guidati da Darrel Francis, dell'Imperial College di Londra, e pubblicata a luglio sulla rivista specializzata "Heart". Cifre che, guardando all'intero Continente europeo, lieviterebbero. Fino a raggiungere le 800 mila morti negli ultimi cinque anni, in base a una più ampia indagine condotta dallo stesso gruppo di ricerca, pubblicata nelle scorse settimane sullo European Heart Journal. "La sicurezza dei pazienti è di primaria importanza - sostiene Francis nella sua analisi -. La medicina clinica dovrebbe imparare dai propri fallimenti". Ma su cosa si basa questo studio britannico e quali sono i fallimenti cui fa riferimento? Tutto ruota intorno alle linee guida della Società europea di cardiologia pubblicate nel 2009, raccomandano per i pazienti cardiopatici che devono sottoporsi a un intervento chirurgico non legato al cuore l'impiego di farmaci beta bloccanti, per proteggere il cuore stesso sia durante che dopo l'operazione. Queste linee guida sono, però, basate su ricerche rivelatesi nel tempo in contrasto con gli standard scientifici correnti, tanto da provocare nel novembre del 2011 il licenziamento dell'autore, Don Poldermans, da parte dell'Erasmus Medical Center di Rotterdam presso il quale lavorava come esperto in chirurgia cardiovascolare, a seguito di una "Inchiesta per possibile violazione dell'integrità scientifica". A nulla sono valse, infatti, le ammissioni di colpa e le scuse dello studioso, che ha tuttavia negato l'intenzionalità del suo operato. Numerosi gli appunti mossi contro di lui, tra gli altri "cattiva condotta scientifica, omissione di consenso informato scritto, fabbricazione di dati e manipolazione dei risultati della ricerca". Non sarebbe, invece, emersa "alcuna prova di manipolazioni indirizzate deliberatamente in una specifica direzione", secondo l'indagine interna dell'istituto. I fatti sono ancora più gravi se si considera che il medico olandese caduto in disgrazia, oltre a essere stato il principale responsabile del progetto di ricerca, ha anche guidato, in palese conflitto d'interessi, la commissione che ha stilato le linee guida europee. "La meta-analisi di Francis è solo l'ultimo di una serie di studi che mettono in dubbio l'uso dei beta-bloccanti per la prevenzione degli eventi cardiovascolari nella chirurgia non cardiaca - sostiene Rosa Sicari, dell'Istituto di Fisiologia Clinica del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) di Pisa, tra i membri della task force che ha stilato le linee guida europee -. Le varie generazioni di studi nel tempo sono state, infatti, messe in discussione per il sospetto di frode scientifica. Tuttavia - precisa la studiosa - nonostante ci siano state indagini sulla condotta di Don Poldermans, autore principale di queste ricerche, gli studi non sono stati cancellati e/o ritirati dagli editori delle prestigiose riviste che li avevano pubblicati". Ma quanto sono efficaci questi medicinali e quali sono i rischi connessi al loro impiego? "I beta-bloccanti sono farmaci largamente usati nei pazienti con cardiopatia ischemica e nella disfunzione ventricolare sinistra non ischemica - spiega Sicari -. Il loro utilizzo aumenta il rischio di morte per ipotensione e ictus. Tuttavia, gli studi clinici randomizzati sono ancora pochi e probabilmente insufficienti a chiudere questa controversia scientifica che dura da moltissimi anni". Secondo quanto emerge dalla meta-analisi, l'aumento del rischio di decessi nel solo Regno Unito sarebbe del 27 per cento. Francis e colleghi denunciano che le linee guida europee sono ancora basate su analisi che comprendono i dati degli studi di Poldermans, ormai screditati. E denunciano come l'aver inserito questi dati manipolati nelle meta-analisi fatte in precedenza abbia determinato una sottostima del rischio di mortalità associato all'uso dei beta-bloccanti. Secondo gli autori, però, "non è facile accertare in modo affidabile la reale estensione del possibile danno" di questa sottovalutazione dei rischi per la salute. Ma, in base alle loro stime, "più della metà dei decessi si sarebbe verificata quando la ricerca di Poldermans era già stata screditata. Le linee guida - concludono Francis e colleghi - dovrebbero, pertanto, essere ritirate senza ulteriori ritardi". L'invito degli studiosi inglesi sembra essere stato recepito. "Si stanno preparando le nuove linee guida - comunica Sicari -, nelle quali l'indicazione dei beta-bloccanti dovrebbe rimanere limitata a chi già li utilizza cronicamente". Secondo un comunicato congiunto emesso, all'indomani della pubblicazione dello studio britannico, dall'American Heart Association, l'American College of Cardiology Foundation e l'European Society of Cardiology, "è in corso un'attenta indagine di tutti gli studi già validati, con l'incorporazione di nuovi trial e meta-analisi. Nel contempo, la nostra posizione comune è che l'utilizzo dei beta-bloccanti in pazienti che si sottoporranno a interventi non cardiaci non dovrebbe essere considerato di routine, ma valutato attentamente dai medici caso per caso". Le nuove linee guida, depurate da dati erronei e manipolati, secondo le indicazioni delle tre società scientifiche internazionali, dovrebbero vedere la luce quest'estate. [La meta-analisi pubblicata sulla rivista Heart](#)

I'Unità - 2.3.14

In principio fu il bit - Pietro Greco

In principio fu il bit. Sì, il quanto d'informazione. L'atomo della computazione. Poi furono la materia e l'energia. E finalmente dopo il Bit Bang, la grande esplosione informatica, prese forma il nostro universo, occupando tutti gli spazi di libertà lasciati dal programma. È questa l'idea archetipica che vanno proponendo da alcuni anni fisici, come Seth Lloyd ed Edward Fredkin; matematici, come Gregory Chaitin; e fisici matematici, come Stephen Wolfram. Ed è questa la trama fondamentale di Bit Bang, il libro che Giuseppe O. Longo, informatico e scrittore, ha scritto insieme ad Andrea Vaccaro, filosofo e teologo, per ricostruire «la nascita della filosofia digitale» (Edizioni Maggioli; pagg. 217; euro 18,00; 2014). Quelle che tutte queste persone (e altre ancora) propongono sia sul piano fisico sia sul piano filosofico è un vero e proprio cambio di paradigma. Passare da una visione cosmica fondata sulla materia e sull'energia - anzi, per dirla con Albert Einstein, sulla materia/energia - a una visione cosmica fondata sull'informazione. E proprio come l'universo fisico è fondato sul quanto di materia/energia, ovvero su una quantità discreta e indivisibile, così l'universo informatico è (sarebbe) fondato sul bit, ovvero su una quantità discreta e indivisibile di informazione. Attenzione, avvertono i nostri, la nuova filosofia è ambiziosa. Molto ambiziosa. Non dice, infatti, che la natura può essere interpretata in termini di filosofia digitale. Dice che la natura è digitale. E il bit è l'arché, il principio primo. a nuova (ma,

a ben vedere, non poi così nuova) filosofia è ambiziosa perché cerca di rispondere alle tre domande fondamentali poste da Gregory Chaitin: cos'è la natura? Qual è la legge del divenire? Perché l'essere (ma Chaitin scrive Essere) invece del nulla (il Nulla, secondo il matematico americano). Le tre domande non sono originali. È da qualche millennio che l'uomo se le pone e cerca una risposta. Ma, come spiegano Longo e Vaccaro, sono le risposte a essere originali. E a proporsi come le tre colonne su cui poggia l'intera filosofia digitale. La prima colonna è quella dell'«ontologia digitale». Il bit è il fondamento di tutte le cose. È il fondamento della realtà cosmica. È la pasta del mondo. «It from bit», come diceva un altro grande fisico teorico, John Archibald Wheeler. La materia viene fuori dall'informazione. Ma poiché il bit - il quanto di informazione - è uno stato binario che può essere rappresentato da una cifra binaria, 0 o 1, qual è, sul piano ontologico. La differenza tra la nuova filosofia digitale e l'antica filosofia di Pitagora, secondo cui tutto è numero? Beh, spiegano Longo e Vaccaro, la differenza è che i numeri di Pitagora rappresentano una realtà statica, mentre quello digitale è un universo dinamico. «From bit to it», dall'informazione nasce (continuamente) la cosa. Di qui la seconda domanda (qual è la legge dinamica che governa l'universo dei bit) e la seconda colonna della nuova filosofia: l'evoluzionismo digitale. La legge dinamica che governa l'universo dei bit è la computazione. Tutto computa. E tutto nasce dalla computazione. Di più, sottolineano Longo e Vaccaro: «tutto è frutto della computazione e tutto può essere trasformato in un dispositivo computante». Ovvero in un computer. Ne deriva che l'universo intero è un Grande Computer. Con un cotè in apparenza paradossale. A 13 miliardi e più dalla sua nascita, il Grande Computer ha computato la nascita dei Piccoli Computer grazie ai quali la sua esistenza è stata scoperta dall'uomo (che è, nel medesimo tempo, un altro prodotto della computazione e un altro dispositivo computante). L'idea di un universo Grande Computer può apparire come una vistosa concessione al determinismo (e anche all'Intelligent Design). Ma, come è stato dimostrato da quegli oggettini virtuali computanti che sono gli automi cellulari, il Grande Computer pone dei vincoli alla creatività della computazione, non impone un unico percorso predeterminato. La terza domanda - perché c'è qualcosa invece del nulla? - spalanca all'ultima colonna della nuova filosofia: la «metafisica digitale». Una metafisica molto forte. Perché gli algoritmi dell'universo computazionale sono immateriali, proprio come le idee di Platone. Cosicché il mondo della filosofia digitale è quanto di più vicino esiste, sostengono ancora Longo e Vaccaro, al mondo delle idee di Platone. Con un elemento aggiuntivo, però. Mentre dal mondo delle idee di Platone scaturiscono tutte le cose esistenti nel mondo materiale, dal mondo dei bit di Ed Fredkin e degli altri scaturiscono tutte le cose di tutti i mondi possibili. La filosofia digitale nata dal Bit Bang e ricostruita con accuratezza da Giuseppe O. Longo e Andrea Vaccaro non si esaurisce certo in queste brevi proposizioni. Tuttavia queste brevi proposizioni spalancano già a una considerazione. La filosofia digitale propone l'informazione come principio primo del cosmo. In altri termini sostiene che la realtà è informazione. E il divenire è computazione. Si propone, dunque, non come una potente costruzione matematica che interpreta bene la natura. Ma come una teoria scientifica realista, che descrive la natura così com'è. Tuttavia sembra ancora mancare l'elemento che trasforma un'ipotesi scientifica in una teoria validata: la prova empirica. La filosofia digitale è un nuovo paradigma molto stimolante. E, non a caso, è stata fatta propria da scienziati e filosofi di grande qualità intellettuale. Ma, per quanto stimolante resta, per ora, un'ipotesi. Non abbiamo ancora la prova che in principio fu effettivamente il bit.

Repubblica - 23.1.4

"Anno 2029, i robot saranno come noi. Anzi, meglio" - Nicola Ferilli

Il futuro ha una data precisa, o almeno quello della robotica: il 2029. Già, quello sarà l'anno nel quale macchine e umanità si fonderanno, nel quale anche i robot saranno capaci di leggere le emozioni umane e di riprodurle, se non anticiparle, di imparare dall'esperienza, di scherzare, di raccontare storie, addirittura di sorridere. In altre parole il 2029 segnerà il vantaggio dell'intelligenza artificiale su quella naturale. A vaticinare questa tecno-superiorità è Ray Kurzweil, direttore dell'ingegneria Google e incaricato dalla U. S. National Academy of Engineering insieme ad altre 17 "menti" di prevedere le sfide tecnologiche del prossimo secolo (tra gli altri anche Larry Page di Google e il pioniere del sequenziamento del genoma umano Craig Venter). In pratica Kurzweil oggi 66enne e futurologo (ha già detto di volersi far ibernare, per capirci) ma soprattutto guru dell'AI e pioniere nell'ambito della scansione ottica e dei sistemi di sintesi audio, ha parlato di post-umanesimo e di umanità aumentata, una realtà dove la vita digitale e quella reale saranno sempre mischiate, a favore dell'uomo: "Usiamo la tecnologia per ampliare i nostri orizzonti fisici e mentali - ha spiegato Ray -, sono convinto che entro il 2029 avremo i mezzi per raggiungere il livello di intelligenza dell'uomo, con l'ampia flessibilità dell'intelletto umano anche nella sua dimensione più strettamente emotiva". Il suo punto di vista non potrebbe essere accantonato come quello di un profeta qualunque se non fosse per il suo curriculum, Kurzweil è infatti già noto alle cronache scientifiche per aver inventato i dispositivi che hanno cambiato il mondo: il primo scanner piano, il primo programma per computer in grado di riconoscere un carattere tipografico ed il primo sintetizzatore "text-to-speech", ma soprattutto non è nuovo nel tentativo di saper guardare oltre il proprio naso e il proprio tempo, anticipando con precisione quello che sarà: nel 1990 ha predisse che un computer avrebbe sconfitto un campione mondiale di scacchi dal 1998, sbaglio solo di qualche mese visto che nel 1997 "Deep Blue" di IBM sconfisse Garri Kasparov. Non solo allora ci prese in pieno: giurò sulla futura prominenza del "world wide web" in un momento in cui Internet era solo una piccola rete di sistema oscura e ingestibile in mano ad alcuni accademici di Los Angeles. Ma questo suo immaginare quello che sarà tra 15 anni non si ferma alle parole perché proprio Google gli assegnò il compito di sviluppare tecniche e tecnologie per facilitare la comprensione del "linguaggio naturale" dei robot: "Il mio progetto è proiettato a trovare una ricerca-base valida a capire realmente cosa significa la parola linguaggio. Quando si scrive un articolo si sta effettivamente creando un'interessante raccolta di parole. Il mio obiettivo, in Google, è quello di trovare una macchina che organizzi ed elabori informazioni testuali, tramite l'intelligenza artificiale, che derivi dal pensiero o da qualcosa da dire". Ed è per mettere nelle mani di Kurzweil i migliori strumenti e avanguardie possibili per la sua sfida al futuro che nell'ultimo periodo la società con sede a Mountain View ha fatto spesa: nel suo carrello ci

sono finite società di machine-learning e di robotica, tra cui la "Boston Dynamics", l'azienda che produce robot militari realistici, poi sborsando 3,2 miliardi di dollari ha fatto suoi i "laboratori Nest", e per altri 400 milioni ha incorporato la "DeepMind", esperta di AI ed ha assunto Geoffrey Hinton, un informatico britannico e leader mondiale delle reti neurali. A questo punto gli ingredienti affinché quel 2029 non si faccia trovare impreparato di fronte alle aspettative ci sono tutti. E vengono alla mente le parole di Arthur Clarke, lo scrittore padre di "2001 Odissea nello spazio" che dopo aver profetizzato nella sua letteratura il sopravanzamento delle macchine rispetto all'uomo disse: "Possiamo solo sperare che ora ci trattino con benevolenza".

"Un meteorite dimostra che c'era vita su Marte"

ROMA - Un meteorite marziano caduto in Antartide 50.000 anni fa contiene solchi e minuscole sfere che suggeriscono sia l'azione esercitata dallo scorrere dell'acqua, sia la possibilità di forme di vita elementari esistenti su Marte centinaia di milioni di anni fa. La notizia arriva dalla Nasa, che con gli esperti dello Johnson Space Center e del Jet Propulsion Laboratory (Jpl), ha analizzato con tecniche nuove un meteorite scoperto nel 2000 nel ghiacciaio antartico Yamato. La vita su Marte torna così a far parlare di sé, dopo i tantissimi indizi finora portati alla luce sia dalle missioni sul pianeta rosso, sia dall'analisi dei meteoriti. Il primo e più celebre meteorite marziano che aveva suscitato un grande dibattito scientifico era stato quello di Allan Hills 84001 (ALH84001), descritto nel 1996 sulla rivista Science dal gruppo della Nasa coordinato da David McKay, Everett Gibson e Kathie Thomas-Keptra. Adesso gli stessi autori di quella ricerca (tranne McKay, morto un anno fa), coordinati da Lauren White del Jpl, hanno descritto sulla rivista Astrobiology la struttura interna di un altro meteorite marziano, chiamato Yamato 000593 (Y000593). Pesante 13,7 chilogrammi, nel suo interno ha minuscole sfere e micro-tunnel di un minerale chiamato iddingsite, che si forma per azione dell'acqua. La roccia si è formata 1,3 miliardi di anni fa dalla lava e circa 12 milioni di anni fa è stata spazzata via dalla superficie del pianeta rosso dal violento impatto con un altro corpo celeste. Quello sguardo da cani, in realtà senza vergogna.

"Fingono perché sanno come placarci" - Katia Riccardi

LOS ANGELES - Come diversi essere umani, non provano vergogna. Nessun tipo di senso di colpa. Inutile puntargli il dito contro per ricordargli qualche malefatta. I cani abbassano il muso e le orecchie perché sanno che funziona. Sentono il tono e reagiscono ai nostri rimproveri. Lo sguardo basso, le rughe sulla fronte, gli occhi lucidi è una posa che imparano a fare, e che sembra calmare le acque. Perfetti, perché vergogna e sensi di colpa sono la base di ogni disastro dell'anima umana. "Cercano di accontentarci, ci osservano e sanno come calmarci. Bisogna imparare a prenderne atto", spiega Bonnie Beaver, professoressa all'A&M University's College of Veterinary Medicine del Texas, e direttore esecutivo dell'American College di comportamentista veterinaria. Ci hanno in pugno, ci conoscono. Non tutti i 'padroni' sono d'accordo. La vergogna è anche un ottimo deterrente e saperla far provare, per qualcuno, resta un obiettivo soddisfacente. Guarda il cane che ha capito. Così i siti con foto di sguardi colpevoli in rete sono tanti, e famosi. Dogshaming.com e Shameyourpet.com o il canale youtube.com/crackrockcandy, per esempi celebri, non fanno che accumulare visualizzazioni grazie alle immagini dei nostri migliori amici pentiti dopo aver mangiato, sporcato o distrutto qualcosa che sarebbe stato meglio non toccare. Espressioni molto credibili. Ma secondo gli studiosi, non sentite. Cani che fingono lacrime di cocodrilli. Creato da Pascale Lemire due anni fa, Dogshaming.com è il sito più popolare, con 58 milioni di pagine viste e più di 65 mila iscritti che postano foto di cani in colpa. Con tanto di poster appeso al collo che spiega la malefatta. "Dog Shaming", il libro di Lemire - che vive a Vancouver, British Columbia-, a gennaio è stato anche inserito nella lista dei best-seller stilata dal 'New York Times'. "Non credo che provino vergogna, non realmente", racconta Lemire, "credo che sappiano come placarci. Quello sguardo da cucciolone che li fa sembrare veramente angosciati è invincibile, ma il loro vero pensiero forse è 'ecco qua, il mio padrone è super arrabbiato per qualcosa, non so per cosa ma si calma quando faccio l'espressione triste, quindi perché no, facciamola ancora". E il risultato al massimo finisce formato foto su un sito. Nel 2011 da Boston, Jeremy Lakaszcyck, un altro 'padrone', cercò di coinvolgere nell'ondata della vergogna canina anche alcune celebrità. Iniziò a mettere su YouTube foto e video del suo beagle, Maymo. Quattro mesi dopo Ellen DeGeneres ne mandò in onda uno durante il suo show mentre il comico Ricky Gervais fece la stessa cosa sul proprio profilo Twitter. La popolarità del sito aumentò di colpo. "Maymo è un cane strutturalmente capace di mostrare un'espressione contrita. Lo fa in automatico ogni volta che alzo la voce", racconta Lakaszcyck. "Maymo riesce a restare con la faccia pentita per ore. Ha un talento naturale, però scodinzola durante tutta la performance, è infelice col muso ma resta contento dall'altro lato del corpo", continua. E' stata Alexandra Horowitz a condurre nel 2009 il primo studio sul "guilty dog look", lo sguardo colpevole dei fedeli quadrupedi. Assistente di psicologia al Barnard College di New York, ha incluso i risultati e le deduzioni in uno dei suoi libri, "Inside of a Dog: What Dogs See, Smell, and Know". Per lo studio ha utilizzato 14 cani filmandoli durante una serie di prove e studiando le loro reazioni quando il padrone lasciava la stanza dopo avergli detto di non mangiare un bocconcino. Poi tornava. A volte sapeva che cosa aveva fatto il cane, a volte no. E a volte il bocconcino era stato mangiato, a volte no. "La cosa più importante è stato scoprire che i cani facevano lo sguardo colpevole a seconda del tono usato dal padrone. Sia se avevano disobbedito, sia se non avevano toccato il boccone", spiega Horowitz. "Non dico che non provino senso di colpa in assoluto, ma certo lo sguardo pentito non vuol dire che la stiano provando in quel momento. C'è una differenza tra senso di colpa e vergogna". I cani sono certamente in grado di imparare dai propri errori, ma ricompense o punizioni sono di fatto più efficaci se fatte immediatamente dopo il fattaccio. La reazione immediata mantiene la connessione ed è una spiegazione che resta impressa. Se passa troppo tempo non serve, e il cane non impara" dice Beaver, professore veterinario. Che aggiunge. Sono loro a guardarci, ci imparano. "Non sappiamo cosa provino e non lo sapremo mai veramente. Questo semplicemente, perché non possiamo chiederglielo".