

Nel backstage della mente – Graziella Pulce

I cassette degli scrittori di genio dovrebbero essere sempre capienti e profondi, con doppio fondo che dissimuli la ricchezza contenuta, capaci di tenere in gestazione quanto più materiale possibile e partorirlo con regolarità nel tempo, anche dopo la morte dell'autore perché il lettore orfano possa almeno per qualche tempo trovare consolazione dalla pubblicazione degli scritti inediti, sparsi o introvabili, sepolti vivi nelle biblioteche o nelle emeroteche e bisognosi di quel soffio vitale che solo la lettura è in grado di infondere nelle fibre altrimenti morte della carta. Con *Carte inaspettate* (a cura di A. Bernárdez e C. Álvarez Garriga, trad. di J. Riera Rehren, pref. di A. Tabucchi, Einaudi, pp. 318, € 20,00) i devoti italiani di Julio Cortázar ricevono pane per i loro denti, anche se, rispetto all'originale, *Papeles inesperados*, del 2009, l'indice del volume è stato ridotto per tutte le edizioni non in lingua spagnola secondo la volontà della curatrice. Vi si trovano testi inediti o usciti in giornali e riviste e mai pubblicati in volume. Oltre a racconti, poesie, interviste, interventi teorici, si possono leggere tre storie di cronopios e famas, alcuni episodi di *Un tal Lucas* e anche la prefazione inedita a un volume di racconti. I pezzi, organizzati secondo un criterio tematico, sono ripartiti in *Storie*, *Momenti*, *Circostanze*, *Degli amici*, *Altri territori*, *In fondo al cassetto*, *Interviste allo specchio*, *Poesie*. Il testo dunque si presenta ovviamente frammentario, una frammentarietà che però non risulta accidentale ma spiccatamente ontologica. Per Cortázar, giudiziosamente illogico e centrifugo per natura, cedere all'impulso di uscire di traiettoria è tutt'uno rispetto alla sua vocazione di narratore. Il fantastico in lui non è un dono ricevuto, né una modalità astrattamente letteraria di rappresentare la realtà, quanto la risposta stilistica alle incongruenze del suo esistere. Scrivere significa innanzitutto cogliere l'intrinseco fascino di una storia, farla risuonare all'interno della propria cultura, del proprio linguaggio, della costellazione mitologica che intesse i sogni di una nazione, per poi potenziarla con il rigore estenuante dell'impegno letterario, farle assumere la forma precisa che di quella materia porti in salvo l'irripetibile fosforescenza e ne liberi appieno la tensione creativa sotterranea. Quello che è uno dei più straordinari narratori del fantastico e del possibile è stato infatti anche un attentissimo, algido teorico e codificatore della prosa. L'autore di personaggi dalle malcerte identità, abitatori di mondi paralleli e discontinui, refrattari a qualsiasi ipotesi di logica razionalizzante ha fatto base in un luogo così ben determinato e nitidamente connotato in senso politico e civile, come testimonia anche l'intervista a «Life» (1969), qui raccolta. Anche la sua erranza geografica si rivela tutta inscritta nei termini di una strenua fedeltà ai valori umani e civili, calpestati in Argentina come a Cuba, terra cui ha continuato a guardare come a una patria psichica. *Carte inaspettate* è pertanto in grado di presentare, come spesso accade quando si tratta di libri postumi, un quadro ragionato della parabola dello scrittore, in grado di restituire al lettore la topografia dei due versanti: quello operativo e quello programmatico. Ciò che rende particolarmente interessante il risultato è l'esplicitazione del dialogo continuo intrattenuto dal narratore con la propria vocazione letteraria soprattutto in termini di etica dello stile. Cortázar non fa nulla per rendere più facile l'accesso al mondo che propone: il rivoluzionario Cortázar sa che la letteratura per essere veramente popolare non può trattare il lettore come un bambino da portare per mano. Per fare buona letteratura il narratore deve lavorare sulla propria scrittura e fare in modo che essa si carichi come una dinamo e sia quindi possibile al lettore partecipare a quella energia senza che se ne perda nulla. Se sia buona o cattiva letteratura sarà infatti solo il lettore a deciderlo. Questa la democraticissima legge che sovrintende al lavoro dello scrittore, un lavoro che ha a che fare con il numinoso, un numinoso che non sta in un altrove lontano, ma risiede precisamente nel qui e ora in cui abitano i mortali. Ma la presenza del numinoso può essere percepita solo se lo scrittore trova un punto eccentrico (rispetto al tempo o allo spazio), un punto che è intervallo di discontinuità che si rivela per epifanie, intercapedine tra universi paralleli. O, come scrive in *Manoscritto trovato accanto a una mano*: «in una di quelle assurde distrazioni che ci capitano quando siamo molto concentrati». Precisamente per questa ragione Cortázar sostiene che non esiste altra letteratura realistica se non quella fantastica, quella che si insinua nelle pieghe e nei recessi del reale linguisticamente codificato e decifra i segni in base a un cifrario che ne rende di fatto il significato alternativo rispetto alla pratica comune. La scrittura di Cortázar è primariamente un'esperienza nel backstage della mente, uno spazio simile a quello in cui precipita l'Alice carrolliana: dove niente è come dovrebbe essere, ma come potrebbe essere se solo la mente abbandonasse i meccanismi che le consentono una lettura automatica ed economica dei fenomeni. Cortázar è quel demiurgo creatore che è perché getta un fascio di luce che rivela al lettore un universo vivente di vita propria e completamente sottratto al controllo dell'autorità razionale, un mondo nel quale l'accadere dei fenomeni si capovolge, la conseguenza si estroflette in causa e l'ordine si rivela un accidente momentaneo del disordine. Una volta che la scrittura sia riuscita a rendere tangibile e visitabile l'altra parte dello specchio nell'autore come nel lettore, le cose non possono essere più come prima: il quanto è stato rovesciato e il dentro impensabile e oscuro calpesta la terra alla luce del sole nella sua non più negabile esistenza. Per entrare in questa altra dimensione si possono seguire vari 'conigli' nelle profondità scavate secondo traiettorie invisibili da fuori. Uno di questi è il refuso tipografico, su cui argomenta con nitido capriccio in *Lucas*, suoi refusi, l'errore rapido come un ratto, l'errore-cavallo-di-Troia che si introduce in territorio nemico e ne disarticola le difese. Un altro è la resa attiva allo straniamento e per questo si legga il fulminante *Peripezie dell'acqua*, uno dei pezzi più stupefacenti nel quale l'inclinazione al mistero si intreccia a un umorismo irresistibile, dove si dimostra come una mente implacabilmente palindroma possa ottenere risultati strabilianti a partire da ingredienti semplicissimi. Già dall'incipit («Basta conoscerla abbastanza per capire che l'acqua è stanca di essere un liquido») abbiamo l'immagine di un universo noto reso definitivamente irricognoscibile dalla potenza di un linguaggio che permette una silenziosa ma definitiva irruzione dell'altro nel nostro mondo stanco di essere insensatamente e tetramente reale. La linea è quella gloriosa e antica che passa, a dir poco, per Cervantes, Poe, Kafka, Lautréamont, Borges, fino ad arrivare almeno a Calvino e Manganelli. Di Cortázar il consanguineo e proximus Tabucchi addita due elementi chiave: da un lato l'amore per i giochi combinatori e dunque le infinite possibilità della matematica come pure del linguaggio, dall'altro «la misteriosa algebra della Cabala», delle innumerabili variabili che governano tanto un colpo di dadi quanto le umane vicende. Ossimoro solo apparente

poiché entrambi sono governati da qualcosa che li trascende, quel nonnulla che come il bambino di cui parla Eraclito tiene in mano e determina con felice irresponsabilità il corso dei mondi.

Berlinesi. Le ricostruzioni dei giovani poeti – Domenico Pinto

«Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto. Ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare». Cominciava così il quadernino di tableaux che Benjamin mise insieme nell'infanzia berlinese, il cuore segreto e favoloso della propria immagine da fanciullo. Il Tiergarten, la Colonna della Vittoria, il mercato di Piazza Magdeburgo, per un uomo cui le strade di questa città erano «familiari come i nomi della Genesi», appaiono ancora oggi nell'indistruttibile luce del sogno, irradiano fino a noi gli inizi del Novecento. Com'è mutata Berlino, ora che da quei ricordi ci separa la distanza di un secolo, le guerre mondiali, i totalitarismi di carica contraria, adesso che la sua mente ha ripreso a comunicare fra i due emisferi? È noto che la città vive da tempo una stagione d'euforia, con una capillare circolazione di idee in ogni ambito; si fondano teatri, animano riviste, e non è per avventura che Suhrkamp – l'editore di maggior tradizione – l'abbia scelta per trasferirvi la storica sede di Francoforte. Conosciamo le sue cupole strallate, la Museumsinsel, le sue università, gli artisti, le sue mostre. Ma come ci si smarrisce, veramente, in questa foresta? L'occasione è prestata dall'antologia a cura di Theresia Prammer *Ricostruzioni Nuovi poeti di Berlino* (Scheiwiller, pp. 656, € 29,00), che per i tramite della poesia disegna una minutissima mappa del pensiero e del milieu berlinesi. Nella metropoli del dopomuro affluisce una copiosa generazione di poeti nati negli anni sessanta e settanta: iperdotti, intransigenti, pronti a riattivare criticamente il passato letterario quanto a farsene beffe, soggiogati da una musa filosofica e melanconica, questi stilisti iracondi e loici scavano camminamenti in tutte le direzioni. Sovente sono anche critici, editori o traduttori, si servono del proscenio cittadino permettere in forma le proprie letture nei Café e nelle officine, conquistano i fogli letterari e i punti nodali della Rete (occorre qui ricordare almeno lyrikline.org, progetto imponente della Literaturwerkstatt, il forum-der-13.de e il sito lyrikkritik.de, tenuto da uno dei poeti presenti nel volume, Hendrik Jackson). La terza via aperta dalla «prima generazione senza parole d'ordine» – secondo un giudizio di Falkner – compie una parabola che scavalca le impietrite contrapposizioni tra la sperimentazione linguistica (si legga avanguardia) e il rappel à l'ordre – verso il quale corre a perdiffiato, con effetti latamente museali, anche un poeta come Grünbein, sebbene sia il medesimo autore di una splendida, e rinnegata, opera prima come *Grauzone morgens* (1988). Questa antologia militante conta i ritratti di dodici poeti, legati a Berlino per una sorta di forza magnetica o, direbbe Robert Walser, «attratti in quella città da una forma di nostalgia», i cui estremi sono rappresentati da Ulrike Draesner (1962) – unica ad aver già una traduzione italiana per i suoi versi, con il volume *viaggio obliquo*, a cura di C. Miglio e T. Prammer – e Ann Cotten, nata nel 1982. Gli altri, dopo il già ricordato Jackson, sono Ulf Stolterfoht, Lutz Seiler, Johannes Jansen, Marion Poschmann, Monika Rinck, Sabine Scho, Jan Wagner, Daniel Falb e Steffen Popp. Si tolga per un momento dal novero Draesner, che per una certa absolutezza tragica raggiunge, forse, gli esiti fra tutti più maturi, dove l'avventura della forma comincia nella frattura tra carne e parola, nel corpo – e chiedersi se le sue siano 'belle' poesie sarebbe «voler valutare la purezza della voce, la nitidezza della nota emessa da un uomo sotto tortura», stando a un pensiero di Cusatelli su Fritz Zorn. Paiono dunque disponibili due opzioni: quella gnoseologica e quella memoriale e lirica. Va da sé che si tratta di sacche amplissime, e che i transiti dall'uno all'altro polo, le fluttuazioni, le particolari declinazioni, turbano l'immagine di questi poeti come un effetto moiré. Da un lato l'esempio più vistoso e radicale è quello di Stolterfoht, che nel saggio *Ancora una volta ritorna sulla poesia «sperimentante»*, termine da lui preferito a 'sperimentale'. Ancor prima dell'ascolto, tenace e problematizzato, verso le promesse di libertà immanenti nell'avanguardia – che si lasciano riassumere con un famoso verso di Heiner Müller: «il Bello è la possibile fine degli orrori» –, preme sottolineare che per Stolterfoht la poesia è un dispositivo che serve a comprendere, se non la realtà, allora gli atti della conoscenza: «Le poesie non si leggono per capirle, ma per capire un po' meglio il capire. Questo [...] farebbe sì che tutte le poesie, sperimentali e non, avrebbero lo stesso senso, cioè quello di farci vedere chiaramente le possibilità e impossibilità della nostra conoscenza». Pertanto questi poeti somigliano molto da presso a una schiera di critici del linguaggio, a una scuola filosofica in giro per il peripato dell'avanguardia, ora sotto ora fuori dalle sue colonne. È un ampliamento della parola poetica volto a catturare la complessità del mondo contemporaneo, in un campo perennemente solcato da allegorie saggistiche, pittoriche ed epistemologiche, il cui programma è attuato senza celare nessuna delle stigmate formali del Novecento: sovversione dei codici e dei registri, inserti espressivisti, citazionismo, travestimenti, arte combinatoria, reviviscenza dialettica della tradizione – da Benn a Huchel – culminante per alcuni nella rilettura di un grande scomparso, Thomas Kling (1957-2005); e ancora antisoggettivismo, pastiche e concettismo ironico («"io sono una poesia" – sicuramente una / delle frasi più intricate della poesia tedesca», sempre Stolterfoht). È su tale la linea che da lontano gli tende il braccio la più giovane nella foto di gruppo, Ann Cotten, con le corone di sonetti anagrammatici, o attraverso la sua «socio-zoologia» un autore come Falb («questi disegni infantili sono così / sinceri. il sole in alto a destra, esatto, / un radiatore nero. / ci amiamo. Abbiamo opinioni liberali»). All'altro capo della corda si situano, invece, poeti d'intonazione più lirica e meditativa – pur nelle invariabili stilistiche che si sono dette – quali Seiler, dove la «trama interna» della poesia è «il sistema nervoso del ricordo» («[...] a pian / terreno si offrono / betulle, faggi. saluto / qualcosa che manca. tutto il tempo / di dio, questo voleva Seneca. io volevo / una fisarmonica e un cane, vedevo / cose, che precipitavano / dal tavolo, nelle quali / ero contenuto io.»); anche se il timbro che risuona più a lungo, dopo tanto vertiginosa riflessione sul pensiero e la poesia, agendo da viatico all'antologia, è quello del «classicista clandestino» Steffen Popp: «Il mio cuore è pieno di sangue. / E tutti i luoghi mai raggiunti / sono in me, uno spiraglio / di finestre aperte». Una nota cursoria, da ultimo, sulle difficoltà della 'trascrizione' in italiano di questa stagione poetica. Il lavoro si è avvalso di un pool di traduttori sensibili, fra cui Miglio e Baldacci – mi perdoni chi non viene nominato –; ma la curatrice dell'antologia, che firma molte delle versioni confluite nel libro, offre un misterioso e inquietante caso di traduzione verso una lingua che non sia quella materna (con punte di virtuosismo, come negli esemplari dalle *Radikalübersetzungen*: Prammer che vince la scommessa formale di tradurre Draesner, che a sua volta opera un rifacimento da Shakespeare). Si ricorda, fra le pochissime

«chiavi a stella» nel campo italo tedesco, Helena Janeczek e la sua interpretazione del Tubutsch, capolavoro espressionista di Ehrenstein. Esempi rarissimi, per i quali il sospiro di Arno Schmidt non apparirà mai abbastanza struggente: «Ah! Potessi avere mille lingue!».

Varsavia brucia: parabola e martirio della poesia polacca – Valentina Parisi

Già nel 1953 – dalla prospettiva rovesciata del suo esilio australe in Argentina – Witold Gombrowicz metteva in guardia Czeslaw Milosz dai pericoli insiti in un orientamento esclusivo sull'attualità o, meglio, in una autoimposta «specializzazione» sui temi della Polonia e del comunismo. Questa almeno era l'impressione che gli aveva lasciato la lettura della *Mente prigioniera*, divorata quasi per intero nelle sedici ore di un viaggio in corriera da Buenos Aires, funestato dalla pioggia torrenziale e dai tanghi trasmessi no stop alla radio. A suo avviso, infatti, Milosz stava soffocando la sua vena poetica, vittima di malintesi scrupoli nei confronti di una «polonità» vissuta sia come provenienza che come destino, dimentico di quell'impregiudicata libertà creativa a suo tempo incarnata da visionari astorici quali Verlaine o Rabelais. «Il canto del futuro – scriveva Gombrowicz nel suo Diario – non nascerà mai da una penna troppo legata al presente». Quanto divergente fosse la strada prescelta – a torto o a ragione – da Milosz lo dimostrerà da lì a breve il Trattato poetico, pubblicato sulla rivista parigina dell'emigrazione polacca «Kultura» nel 1956 e poi in volume l'anno successivo, e ora proposto per la prima volta in Italia da Adelphi nella traduzione di Valeria Rossella («Biblioteca», pp. 115, € 16,00). Se la *Mente prigioniera*, sempre a detta di Gombrowicz, aveva ricostruito «con scioltezza la bancarotta letteraria polacca» avvenuta nel primo decennio postbellico, Trattato poetico riprende invece l'interrogativo adorniano circa la possibilità per la poesia stessa di continuare a esistere dopo Auschwitz, rileggendolo alla luce delle esperienze versificatorie elaborate in Polonia prima e durante la guerra. Scandito in quattro canti esattamente come l'*Ars poetique* di Nicolas Boileau, il poemetto didascalico in endecasillabi di Milosz rivela tutto il coinvolgimento esistenziale del suo autore in quella prospettiva collettiva squisitamente nazionale che, al contrario, sarà elusa e contestata con pervicacia da Gombrowicz. Di più: a tratti rivendica addirittura la partecipazione diretta del poeta al dibattito filosofico-politico come unica possibilità per riscattare la propria arte dalla sua intrinseca immoralità. Milosz prende infatti le mosse da una posizione di dubbio metodico nei confronti della poesia, accusata nell'introduzione al Trattato di rivolgersi alla pura dimensione emotiva dell'individuo, di «rimuovere il pensiero e ingannarlo». Un sospetto che tornerà anche in seguito, ogni qual volta il poeta polacco proverà a tracciare gli evanescenti ma rassicuranti contorni di una precettistica. Come in *Ars poetica?*, datata Berkeley 1968, dove Milosz, ignorando quasi provocatoriamente gli avvenimenti allora in corso in quel campus del «libero» Occidente, ribadirà il proprio diritto a riannodare i fili di una riflessione interrotta: «Nell'essenza stessa della poesia c'è qualcosa di indecente: / sorge da noi qualcosa che non sapevamo ci fosse, / sbattiamo quindi gli occhi come se fosse balzata fuori una tigre, / ferma nella luce, sferzando la coda sui fianchi». D'altro canto, ammansire la tigre poetica e, nel contempo, concettualizzare la propria appartenenza a quella generazione che la storia aveva reso «schiava», «non persone ma tracce di persone, sigilli / con l'impronta dello stile del tempo», rientrava tra i suoi progetti già all'epoca del Trattato, opera quanto mai poco crociana (come osserva la Rossella nella sua nota del traduttore), impegnata a tratteggiare non «una poesia nuova, ma una nuova pronuncia». Da quest'esigenza di tenere a bada il daimon in agguato nel verso nasce il lungo commento autoriale che Milosz postpone al poema – ingombrante livello metatestuale, d'altronde più che indispensabile per rendere intelligibile quella ridda di riferimenti endoletterari di cui l'autore dissemina la sua personale resa dei conti con le correnti d'anteguerra. Da una parte il gruppo di Skamander, macchiatosi del «peccato dell'armonia» (cosicché la loro voce «non rassomigliava / al coro disordinato delle cose comuni»), dall'altra l'avanguardia cracoviana, colpevole di ascrivere «al linguaggio un'importanza maggiore / di quella che, senz'essere ridicolo, può reggere» – Milosz non esita a puntare il dito contro l'autoreferenzialità dei suoi colleghi e la loro inanità di fronte ai presagi della catastrofe bellica. D'altronde, già nel 1945 a Cracovia aveva definito «lettura da signorinette» quella poesia «che non salva / i popoli, né le persone». Ma la parabola autodistruttiva della poesia polacca, inetta a salvare perfino se stessa, aveva raggiunto il culmine nei mesi dell'insurrezione di Varsavia, con i ventenni raccolti intorno alla rivista clandestina di destra «Sztuka i naród», il cui nazionalismo esasperato rappresentava agli occhi di Milosz né più né meno che il contraltare dell'ideologia professata dagli occupanti nazisti. Incapaci di comprendere che «la lotta / che ha per posta la vita si combatte in prosa», aggrappati a una disperata riattualizzazione del messianesimo romantico polacco, questi giovani sono per Milosz la dimostrazione di come la poesia accolta e praticata senza l'esercizio del sospetto porti nel migliore dei casi al martirio individuale. Altrettanto fallimentare (nonché moralmente inaccettabile) apparirebbe una ripresa delle ricerche stilistiche che avevano contraddistinto l'inizio del secolo. Un periodo – quello della cosiddetta Belle époque – che il poeta rievoca con assai scarsa indulgenza nel canto iniziale *Bei tempi*. «Il titolo è ironico», si affretta a puntualizzare nel commento, preoccupato che il lettore possa scorgervi ingenuamente una benché minima traccia di nostalgia. Nessuno, leggendo queste strofe sottomesse a un ritmo da organetto stonato, affollate di riferimenti sarcastici o grevi (il «baffo impomatato» e il «tintinnio delle catene in similoro» del borghese o la prostituta «grassa, fulva, in pantofole piumate»), si sarebbe azzardato a credere il contrario. Che fare, dunque, di fronte a una simile tabula rasa? La via di una lirica concepita come immemore contemplazione di una natura idillica viene prospettata da Milosz per essere poi immediatamente scartata. In una simile ottica si prestava a essere riletta la stessa parabola esistenziale del poeta polacco che, dopo una parentesi a Washington come attaché culturale dell'ambasciata, era rientrato per breve tempo in patria nel 1949, per poi approdare sempre in qualità di diplomatico a Parigi, dove chiederà asilo politico nel 1951. Nel Trattato un simile itinerario viene trasfigurato nei termini premeditati di una poetica, ossia presentato come rifiuto volontario della «vita tranquilla in una fattoria dell'America» e adesione – non priva di un certo esibito eroismo – alla «polvere dei nomi e degli eventi», ossia a quella dimensione storica che avrebbe inevitabilmente compromesso ciò che l'autore chiama «la purezza dello stile». Lasciando ai biografisti di Milosz il compito di accertare quanto di invenzione mitopoietica vi sia in una simile ricostruzione dei fatti, resta da segnalare il tentativo – assai modernista, in fondo – di edificare una poetica ancor prima che sulla «ricerca di

una forma asciutta e perbene» sull'exemplum della propria figura. E di dichiarare irrimediabilmente tramontati i tempi in cui il poeta poteva «indurre al sonno l'oceano, chiudere / la clessidra ed ascoltare come gli orologi / smettono di segnare il tempo».

McLuhan. Staccare la spina al presente, ma prima conoscerlo – Stefano Jossa

The medium is the message, la frase di Marshall McLuhan che rivoluzionò la teoria della comunicazione (per quanto spesso sbandierata come slogan anziché veramente discussa e capita), fa di nuovo accendere le lampadine. Lampadine che creano atmosfera, come quella cui McLuhan affidava il compito di esemplificare l'iperrealtà: priva di contenuto specifico, la lampadina crea un ambiente grazie alla sua sola presenza. La notte diventa giorno, senza bisogno di alcun processo mentale o speculazione filosofica. Generazioni di fan, spesso terrorizzati da Hegel e pronti a usare il gioco delle contrapposizioni frontali per affiancarsi all'avversario anziché combatterlo, hanno esaltato in McLuhan l'inventore della Galassia Gutenberg, che consentiva di superare le idee con la tecnica, liquidando in un solo colpo, con l'immediatezza del trionfo delle tecnologie, tutta la tradizione platonico-cristiano-hegeliana dell'Occidente (dimenticando fra l'altro il personale e intimo cattolicesimo dello stesso McLuhan). Peccato, perché ridotto a icona o santino McLuhan è diventato per molti accademici lo scopritore dell'ovvio, cioè di una presenza e diffusione delle tecnologie nella modernità che non intaccava assolutamente il primato della mente e dei concetti. Proprio l'ovvio, invece, era il bersaglio polemico di Marshall: guidati da una secolare preferenza per il contenuto, che ci fornisce le informazioni e i valori, ci dimentichiamo spesso dei mezzi che di quel contenuto sono veicoli, modificandolo e manipolandolo. La nostra mente funziona come il cane da guardia che il ladro distrae con una bella bistecca. Ritornare a McLuhan, per sondarne il pensiero, verificarne l'attualità, sperimentarne le potenzialità, interrogarlo e praticarlo, è l'obiettivo del neonato *International Journal of McLuhan Studies*, pubblicato dal Digital Culture Research Program presso la Universidad Oberta de Catalunya: il primo numero, datato novembre 2011, s'intitola *Understanding Media, today /McLuhan in the Era of Convergence Culture* e consta di 184 pagine. La rivista va recensita perché è di per sé un paradosso, visto che ci ricorda che 'se il mezzo è il messaggio, l'utente è il contenuto': citazione davvero spiazzante, perché mette il lettore di fronte alla responsabilità di chiedersi fino a che punto una rivista assolutamente istituzionale come questa lo stia ingannando e manipolando, ovvero sfidando e svegliando. Se di operazione accademica si tratta, infatti, come la maggior parte dei saggi sembra confermare, il primo problema si pone di fronte alla frase che gli editors, Emanuela Patti e Matteo Ciastellardi, italiani, assegnisti rispettivamente a Londra e a Barcellona, hanno posto in esergo al primo numero: 'la risposta più bella è sempre quella che pone una domanda ancora più bella'. Nessuna risposta si dovrà cercare allora in queste pagine, ma solo domande, che nascono dalle domande poste dai vari contributi saggistici, coerentemente con l'altro monito che chiude il volume: 'tomorrow is our permanent address'. Tra questi due poli, operativi piuttosto che assertivi, si dischiudono le questioni relative alla possibilità di leggere Platone più come poeta che come filosofo o alle mutazioni del sistema universitario dovute alla fine delle grandi mediazioni istituzionali: le certezze del sapere codificato non vengono abbattute, secondo il classico, e inutile, meccanismo avanguardistico della lotta al nemico di cui si vuole prendere il posto, ma presentate come problemi, guardando al presente attraverso lo specchietto retrovisore, in modo da andare a marcia indietro verso il futuro, secondo un movimento à rebours che fa sentire le sgommate anziché pattinare sul ghiaccio. Come rendere conto, allo stesso tempo, delle alghe di superficie e dei coralli sul fondo senza il mare? E come tenere insieme i cento metri e la maratona se non ricorrendo alle Olimpiadi? Strutture anziché concetti, da indagare attraverso l'osservazione e l'esperienza. Grande costruttore di metafore, quasi sempre prese dalla vita quotidiana, McLuhan metteva a contatto i saperi e gli oggetti in una rete di rimandi e rinvii che puntava sulle connessioni anziché sulle sistematizzazioni; nemico della teoria, è stato preso e iconizzato come teorico. La fertilità della contraddizione, contraddizione persino del suo destino, gli stava a cuore, perché la contraddizione è sempre una sfida all'intelligenza, che costringe a classificare e gerarchizzare per capire perché classificazioni e gerarchie non funzionano: quando veniva accusato di essere a favore del presente solo perché ne parlava, McLuhan rispondeva che non era vero, era contrario a ciò di cui parlava, ma l'unico modo di opporsi, secondo lui, era capirlo, parlarne per capirlo, perché solo così si può stabilire quando staccare la spina. Assurdo, dunque, considerarlo un apologeta della rivoluzione tecnologica, anche se alcune similitudini lasciano sconcertati per la loro banalità: 'attualmente il cinema è ancora nella fase manoscritta, per così dire; presto si troverà, sotto la pressione della televisione, nella sua fase del libro a stampa, di facile fruizione e accesso'. Salvo scoprire che questo paragone fa il paio con quello tra la tecnologia e l'evoluzionismo, rivelando l'interesse di chi parla per le potenzialità anziché per le descrizioni. Né apologetico né apocalittico, né tecnofilo né luddista, McLuhan può ancora sembrare un constatore dell'ovvio ovvero un rivoluzionario radicale; ma proprio qui risiede la necessità di studiarlo: perché le sue riflessioni ci aiutino a pensare l'alternativa anziché ritenere che ci sia una sola soluzione possibile, spacciando per biologiche le leggi della tecnica o dell'economia. Se il medium è il messaggio, siamo obbligati a cambiare il punto di vista, spostando lo sguardo dal contenuto al contenitore, fino a doverci chiedere dove siamo noi: message è infatti anche mass age, mess age, e massage, età delle masse, età della confusione o lavaggio dei cervelli, con un gioco di parole che McLuhan spesso riproponeva, fino a intitolare *The Medium is the Massage* uno dei suoi libri più famosi, fingendo un 'typo', un errore di stampa. Il sottotitolo *An Inventory of the Effects*, un inventario degli effetti, denuncia la riduzione a cliché della sua citazione più famosa, giocando sul fatto che il messaggio è in fondo un massaggio, cioè una percezione prima sensoriale che intellettuale, come avviene infatti nelle strategie pubblicitarie: massaggiare i sensi prima che colpire la mente (a meno che la mente non funzioni appunto come i sensi, per massaggi piuttosto che per idee). A questo libro dedicano ora una straordinaria esplorazione a tutto campo Jeffrey Schnapp e Adam Michaels con il loro *The Electric Information Age Book: McLuhan/Agel/Fiore and the Experimental* (introduzione di Steven Heller, postfazione di Andrew Blauvelt, Princeton Architectural Press, pp. 216, 50 illustrazioni a colori, \$ 19.95), che ha per oggetto l'eccezionale produzione di libri stravaganti da parte di attori, designers, grafici e pubblicitari tra gli anni sessanta e settanta. Il libro creato da McLuhan insieme al grafico Quentin

Fiore e coordinato da Jerome Agel presentava un collage di testo e immagini, con pagine stampate alla rovescia o allo specchio, altre bianche, altre piene di composizioni fotografiche, caratteri a colori, in rilievo o in font e corpo diversi. Seguiti da R. Buckminster Fuller, Herman Kahn, e Carl Sagan, promossero l'idea che i libri composti come se fossero per bambini costituissero il modo migliore per veicolare il pensiero filosofico contemporaneo. Tanti avanguardisti, da William Blake a William Morris, da Kurt Schwitters a D.A. Levy, dal giornale The East Village Other alla fanzine Touch & Go, avevano già sperimentato questa forma-libro, ma la novità dell'esperimento di McLuhan & C., a giudizio di Schnapp, italianista a Harvard, e Michaels, editore della collana «Inventory Books», sta nella capacità di rivendicare il fatto che 'chiunque distingua tra educazione e intrattenimento non sa nulla né dell'una né dell'altro'. Il libro, qualsiasi libro, diventa allora, a dispetto delle tante litanie sulla sua morte, un'occasione di sintesi e sorpresa, di materializzazione dell'immateriale e di distribuzione delle idee al di là delle restrizioni operate dalla digitalizzazione: grazie ai nuovi strumenti, anzi, il lavoro metodico, manuale, dell'antico scriba potrà tornare di moda sulle pagine di libri che non sono solo da leggere, ma anche da scarabocchiare, stropicciare, oppure semplicemente guardare.

Quella parola chiave che Recalcati elegge a ideale della civiltà – Franco Lolli

«Se esistesse una parola fondamentale capace di racchiudere per intero l'esperienza della psicoanalisi, questa parola sarebbe: "desiderio"». Desiderio è e resta la parola chiave, la parola elettiva, della psicoanalisi. È così che si apre l'ultimo libro di Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio* (Raffaello Cortina, pp. 190 € 14,00); un'apertura che esplicita in maniera inequivocabile il punto di vista dell'autore e che costituisce una sorta di precipitato di quel percorso di ricerca che egli ha compiuto negli ultimi anni. La dimensione del desiderio fonda l'esperienza dell'analisi: in questa sua convinzione Massimo Recalcati si dimostra, una volta di più, un teorico fedele all'insegnamento di Jacques Lacan, colui che, in effetti, ha introdotto nel dibattito psicoanalitico un concetto che, prima del suo magistero, era confinato nell'ambito letterario e poetico. La lezione che, negli anni '60 del secolo scorso, lo psicanalista parigino ha ricavato dallo studio di Hegel (letto, come ci ricorda Recalcati, attraverso la lente di ingrandimento della speculazione di Kojève) verte esattamente sulla centralità del ruolo del desiderio nell'esistenza dell'essere umano. Patologie della dismisura il desiderio – che è sempre desiderio dell'altro e che in questo libro viene declinato nelle sue differenti versioni, con grande raffinatezza, rappresenta, infatti, il fulcro intorno al quale il soggetto struttura la propria vita; al punto tale che, si potrebbe arrivare ad affermare, la vita si «umanizza» proprio in sua funzione. Il desiderio è alla base del patto sociale, del legame tra gli uomini, della possibilità stessa della relazione; è sulle sue fondamenta che si edifica l'idea di comunità. Questa facoltà del desiderio di «promuovere» la socialità e di assicurare al percorso evolutivo dell'essere umano un orientamento deciso è il versante del desiderio che Recalcati ha indagato a fondo nei suoi due ultimi libri, *L'uomo senza inconscio*, prima, e *l'anno scorso Cosa resta del padre?* (entrambi editi da Cortina). Analizzando la società postmoderna, Massimo Recalcati ha, in effetti, individuato nel progressivo indebolimento del simbolico – che Lyotard riassunse nella nota formula «crisi delle grandi narrazioni» – il fattore decisivo per la comprensione della contemporaneità, di cui ha studiato in particolar modo il tramonto dell'Edipo. La tesi di Recalcati è nota: l'affermazione del capitalismo e la sua radicalizzazione nella versione liberista ha comportato e comporta un'inarrestabile spinta, individualistica e cinica, al godimento e la simultanea attenuazione della dimensione dello scambio, del legame e del debito. La componente pulsionale che il modello consumistico alimenta, proclamando il pieno diritto del cittadino all'appagamento immediato e assoluto di ogni suo bisogno, ha sempre più reso anacronistiche quelle forme del vivere che vengono moderate dalla necessità di tener conto dell'altro. I dati provenienti dalla clinica confermano in maniera inequivocabile queste osservazioni: le patologie della contemporaneità investono infatti i consumi, sono patologie legate alla dismisura, all'eccesso, al troppo, all'angoscia; e implicano isolamento, disconnessione dall'altro. Di fronte a questa deriva compulsiva e mortifera dell'attualità sociale, uno psicoanalista non può non prendere posizione. Riaffermare, come fa Recalcati, il valore conciliante del desiderio, la sua funzione stabilizzante e di orientamento, nonché la sua assoluta centralità nel processo della cura, significa opporre una resistenza di ordine etico al processo di frantumazione simbolica che caratterizza la società contemporanea: la creatività e la generatività del desiderio vengono, in questo modo, logicamente contrapposte alla distruttività e all'autoreferenzialità del godimento. Operazione tanto necessaria (per la sua finalità anticonformista di critica del nuovo 'programma della Civiltà') quanto rischiosa (per il pericolo che corre di tradursi in un manicheismo che porrebbe tutto il bene sul lato del desiderio e tutto il male sul lato del godimento). Ebbene, il pregio dell'ultimo libro di Massimo Recalcati, a mio avviso, sta proprio nel far sì che tale contrapposizione non scivoli in una distinzione di natura morale, distinzione che disconoscerebbe l'esistenza di quei territori di confine nei quali ciò che è bene sfuma nel suo contrario. Dal godimento all'odio Recalcati, infatti, nell'invitare il lettore a visitare quella che lui stesso definisce la galleria in cui sono esposti i vari ritratti del desiderio, avverte delle sue ambivalenze, mette in guardia rispetto alle zone d'ombra nelle quali, per utilizzare una sua espressione di particolare efficacia, le acque del desiderio si mescolano a quelle del godimento. Tornando su temi già in parte affrontati in quello che va considerato uno dei suoi più importanti contributi alla teoria psicoanalitica, il saggio *Sull'odio* uscito da Bruno Mondadori (2004), Massimo Recalcati evidenzia le contraddizioni e le ambiguità di un concetto che egli ha avuto il merito di riportare al centro del dibattito culturale. E se, come sappiamo, la biografia di un autore non può non incidere sulla sua opera, il fatto che lo psicoanalista milanese abbia concentrato la propria attenzione di studioso sulla dimensione del desiderio appare tutt'altro che stupefacente: perché chi ha avuto la fortuna di lavorarci insieme, ma anche chi, semplicemente, ha avuto occasione di ascoltarlo durante le sue conferenze, ha imparato quanto Recalcati sappia praticare nella propria vita professionale la dimensione del desiderio e trasmetterla agli altri in maniera straordinariamente contagiosa.

Gould. La strategia dei concerti tv – Daniele Mastrangelo

Quale scrittore avrebbe reso al meglio la parabola di un talento precoce, di un beniamino della natura ancor prima che della fortuna, il quale cerca e ottiene il successo, ma non per viverne l'effimero splendore, piuttosto per abbracciare la

sua naturale contropartita: la solitudine? Si poteva infatti con più egocentrico ardore di quanto ne mostrò Glenn Gould, scegliere fra i suoni che annunciavano il personale successo, quelli più grigi e marziali della conseguente prigionia? E quando questa prigione divenne il luogo da cui tanti avrebbero voluto sottrarlo pensando impossibile che proprio lì andasse ad annidarsi la felicità mentre Gould continuamente protestava le proprie ragioni, allora non si dovrebbe concludere che il suo destino era già stato scritto dalla penna di Stendhal? Questi e altri pensieri si possono svolgere oggi che l'enorme industria commerciale sorta intorno a questo musicista, forse giunta al termine del suo giro, è finalmente arrivata a diffondere la gran parte delle sue trasmissioni televisive (dopo quelle radiofoniche incluse in *The Radio Artist*, Cbc Records): *Glenn Gould on Television The Complete CBC Broadcasts 1954-1977* (10 dvd). Nel 1968, quattro anni dopo il suo ritiro dalle scene, Gould considerava la radio il mezzo migliore attraverso il quale esprimersi, per il peso che riacquistava la parola parlata, perché la musica poteva essere scelta dall'ascoltatore e arrivare senza il primato della visione spettacolare che affligge il mondo dei concerti pubblici e soprattutto per la sua capacità di mettere in contatto le solitudini. A queste ragioni obiettive è fondamentale affiancare un processo di assestamento della stessa identità di Gould come musicista. Egli infatti sin dall'inizio della sua carriera aveva stimato di essere qualcosa di più di un 'esecutore', del custode di una tradizione ridotta a cliché e per questo infinitamente ripetibile. Aveva cominciato con l'idolatrare Arthur Schnabel e la sua capacità di 'leggere' la musica a partire da un'idea, proseguito con l'amore per l'analisi della partitura trasmessogli dal suo insegnante Alberto Guerrero e alla fine del suo apprendistato poteva coltivare il sogno di realizzarsi come compositore. Ancora negli anni sessanta, dopo la sua prima e unica opera, il Quartetto op. 1, aveva accumulato centinaia di pagine di musica, abbozzi di opere spesso legate a un testo letterario, tutte rimaste senza un esito compiuto e tutte riconducibili al 'suo' pensiero dominante: la solitudine intesa nella sua fenomenologia e nelle sue possibilità paradossali di correlarsi al mondo. Questo tema dunque trasmigrò dalle composizioni ai documentari radiofonici: sulla superficie l'argomento era dato dal nord del Canada (vedi anche *The Idea of North* nella versione televisiva), dalla vita sull'isola di Terranova o dalla comunità anabattista dei Mennoniti; al fondo invece era sempre il problema dell'isolamento inteso insieme come forza disgregante e come potenza produttiva. Nell'uso del mezzo radiofonico Gould si rivelò innovativo nella stessa organizzazione del materiale documentario fino all'utopia dell'identità di contenuto (le molteplici solitudini) e forma (il contrappunto di voci parlanti), secondo un percorso di riscoperta delle potenzialità musicali della parola che non rimanda solo a esperienze coeve come quelle di Berio e Ligeti, ma risale indietro almeno a Schönberg. I lavori televisivi risentono invece maggiormente dei vincoli imposti dalla produzione, del carattere ancora giovane del mezzo e dell'idea di ricreare in qualche modo una dimensione concertistica, eppure nonostante ciò sono da considerare documenti storici decisivi per comprendere le ragioni che guidarono Gould nella costituzione del suo repertorio, come a dire che si tratta dei caratteri specifici che assunse il suo amore per la musica. Diversi documenti si distinguono per importanza e rarità, a cominciare dalla prima testimonianza filmata di Gould: nel 1954, ventiduenne, interpreta con l'orchestra della CBC il primo movimento del Concerto per pianoforte in do maggiore di Beethoven e così possiamo ascoltare una delle due cadenze che egli stesso compose. Accanto alla chiarezza del fraseggio, compare già l'ossessione contrappuntistica che fa pensare piuttosto a un Beethoven rivisto da un adepto fanatico di Max Reger. Seguendo il filone beethoveniano, altre interpretazioni nella raccolta si segnalano come particolarmente ispirate ed è significativo che la gran parte di esse siano riconducibili alla forma musicale del tema con variazioni: se l'op. 109 è la più nota e anche la più amata tra le sonate, non sono trascurabili le letture dell'op. 35 'Eroica Variazioni', e le rare 32 Variazioni su un tema originale WoO 80 in do minore. Ma il punto più alto di equilibrio e forza interpretativa è raggiunto con il terzo tempo dell'op. 110 dove Gould riesce a rendere il senso di organicità fra due mondi apparentemente lontani come quello intriso di cantabilità del recitativo strumentale e quello geometrico della fuga. Negli anni a ridosso della rinuncia al concertismo e nei successivi, le trasmissioni ci raccontano di un musicista che tenta di ripensare il modo stesso di comunicare la musica: Gould infatti progetta soprattutto programmi tematici con un criterio di selezione del repertorio che abbracci più epoche storiche o musicisti, inoltre cura con attenzione le introduzioni emette in scena un dialogo fra diverse prospettive e gusti come nel bellissimo documento del suo incontro con il violinista Yehudi Menuhin. Queste trasmissioni tematiche hanno per argomento lo sviluppo di due forme musicali: il tema con variazioni e la fuga oppure cercano di comporre una ideale storia della musica del Novecento (*Music in Our Time*, in quattro parti, ciascuna dedicata a un decennio e purtroppo interrottasi negli anni quaranta). Attraversando questo materiale che occupa lo spazio di una giornata intera, si può ricondurre tutto il repertorio di Gould a un archetipo e a un rimosso. Il primo è rappresentato dalla figura di Johann Sebastian Bach come l'ideale del musicista che si pone fuori dalle correnti fondamentali del proprio tempo e che congela una tradizione nell'atto di riassumerla. Il rimosso invece è il grande repertorio romantico, quello su cui il concertismo moderno nel diciannovesimo secolo è sorto e su cui si mantiene tutt'oggi (non c'è traccia in questi video della musica di Liszt, Chopin, Schumann, Schubert, Weber). Alla funzione-Bach, possiamo ricondurre quello che è stato forse il più grande merito di Gould come musicista, ovvero l'aver indicato attraverso interpretazioni appassionate la possibilità di amare insieme la musica di Schönberg e quella di Richard Strauss in netta opposizione ai profeti di uno sviluppo musicale teleologicamente orientato e unicamente dominato dalla tecnica compositiva (come voleva ad esempio Boulez). Come appare chiaro in queste testimonianze televisive (in particolare nelle monografie dedicate ai due compositori), Gould non rifiutava l'accusa di conservatorismo loro rivolta: il *Weltschmerz* – come diceva in un tedesco impacciato – o il romantico distruggersi di una comprensione unitaria della realtà che con diversa intensità e modo i due musicisti sentivano e in reazione al quale costruirono le loro opere musicali, era per lui un conservatorismo cambiato di segno: la testimonianza di una intrinseca moralità della loro musica. Infine, attraverso il rigore costruttivo di Schönberg e il distacco dissimulato e nostalgico di Strauss, Gould poteva scorgere come protetto in una roccaforte, le proprie romantiche rimozioni. Come si può definire un musicista che non volendo essere 'soltanto' un pianista, aspirava con esito fallimentare a essere compositore, che cercò di essere un saggista ma fu continuamente accondiscendente verso il proprio gusto personale, un solitario che voleva comunicare al mondo attraverso il massimo dispiego della tecnologia? Glenn Gould è stato forse un mirabile fallimento, ma un fallimento che noi dovremmo ripensare a fondo.

NOI CI SIAMO E VOI?

Una voce libera, che fortuna – Mario Tronti

Rossana Rossanda, da lontano, ripetutamente, ci suggerisce, ci sprona, qualche volta ci sferza. È una fortuna, per tutti noi, avere una tale voce libera, oltretutto cara, di stimolo e di confronto. A volte, come nell'ultimo, «il manifesto» del 18 febbraio, «Un esame di noi stessi», viene avanti un discorso puro e semplice di verità. L'esame di se stessi, il tentativo di raggiungere un'autoconsapevolezza delle proprie ragioni di vita, è una dimensione alta dell'essere umano, purtroppo ancora privilegiata, a disposizione dei pochi che possono permettersela. Dimensione eterna. La modernità l'ha poi declinata e assai complicata nella forma dell'agostiniano inquietum cor nostrum, o nello scetticismo libertino alla Montaigne. E tra Otto e Novecento è andato a cercarla negli abissi insondabili dell'inconscio. Comunque, è indubbio che il fermarsi un momento per chiedersi: a questo punto, chi sono, o che cosa sono diventato, è un buon esercizio di intelligenza di sé e del mondo. Ancora più necessario, e forse più difficile, quando si tratta di dire: chi siamo e che cosa siamo diventati. Ma la smetto subito con queste supponenti considerazioni e passo a vie di fatto. Mi pare che Rossana Rossanda abbia fatto un discorso di questo tipo: ha preso le difficoltà recenti e crescenti del giornale per leggerle come metafora delle difficoltà recenti e crescenti, non di quella sinistra come parola ormai «assai vaga», ma di quella precisa sinistra che ha insistito fin qui a chiamarsi comunista. Ho colto nella voce di Valentino Parlato, quando mi invitava ad intervenire sulla questione, una preoccupazione, che è, penso, di molti compagni e compagne. Che comunisti non ci si possa dire più nei tempi brevi, porta come conseguenza, come ne ha rapidamente dedotto Giorgio Ruffolo, che non ci si possa più dire tali anche nel tempo lungo, quando, come si sa, saremo tutti morti? È un bel problema. Non si risolve qui. Non si risolverà negli anni immediatamente a venire. Lasciamo alle generazioni del XXI secolo la questione aperta. Sui nomi di senso, di significato simbolico, io applico quella categoria somma della politica moderna, che è la Prudenza. Non abbandono un nome finché non ne ho trovato un altro al suo livello di espressività, mutate tutte le circostanze. Non dimentichiamo che la nostra parte sta scontando il purgatorio di aver opposto alla «distruzione creatrice» del capitalismo la decostruzione dissolutrice del socialismo. Una volta si diceva che per raggiungere un certo obiettivo, ci voleva «ben altro». Oggi si dice che bisogna andare «ben oltre». Dietro le voci soliste che cantano la canzone dell'andare oltre la sinistra, c'è il coro numeroso e chiassoso che ripete il ritornello: non c'è più né destra né sinistra. Nella loro lingua, non c'è vuol dire che non ci deve più essere. Lì abbasso il volume e smetto di ascoltare. C'è, pronto all'uso, un altro nome per definire e per far vedere quel campo di forze che sta di fronte all'interesse capitalistico in modo autonomo, centrato sul mondo del lavoro e con intorno tutte quelle figure, e quelle domande, e quelle questioni, e quelle dimensioni, che solo in riferimento ad esso acquistano senso e soprattutto prendono forza, come soggettività alternativa? Linke, Gauche, Left, Izquierda: fosse per me, direi di questo soggetto, politico, solo Sinistra, con un rosso di bandiera e nessun altro simbolo. Tutti capirebbero, senza bisogno di pubblicitari della comunicazione. E comunque non è dal nome e dalla bandiera che bisogna ripartire. Prima ancora del famoso «che fare», c'è oggi di fronte a noi un inedito «chi essere». Due obiezioni, di fondo. Una. Quelli che si dicono sinistra, oggi, nella parte maggioritaria, danno un'immagine, appunto, molto più vaga, non riconoscibile nel senso forte detto sopra. Risposta: ma allora non si tratta di cambiare il nome, si tratta di cambiare l'immagine di chi lo porta, ceto politico, programma, azioni, intenzioni. Due. Quella rossa Sinistra potrebbe mai essere partito a vocazione maggioritaria? Risposta: e perché, no? Basta, anche qui, non ascoltare la cantilena: vecchia, residuale, la testa rivolta all'indietro, novecentesca, che poi è sempre il massimo dell'insulto, e tutto il fuoco di sbarramento dell'egemonia dominante. Se c'è, qui e ora, nella contingenza e nell'epoca, un bisogno storico è il bisogno di Sinistra. La crisi, generale, di questa forma di capitalismo lo ripropone in grande. E questa crisi lo ripropone sulla spinta del fallimento di tutto intero un ciclo che si è approssimativamente definito di globalizzazione neoliberista, ma che è stato in realtà nient'altro che un'età di restaurazione per un comando assoluto del capitale-mondo su tutti i mondi della vita, che nei trent'anni gloriosi avevano preso parola di autonomia, di rivendicazione, di conflitto, e di speranza non per l'innovazione ma per la trasformazione. Il fallimento sta nel risultato di società sempre più insopportabilmente divise tra l'alto e il basso, tra privilegi e povertà, tra mito del benessere e disagio dell'esistenza. Non passa quasi giorno che istituti vari di rilevazione non ci informino sul divario crescente tra redditi di lavoro e profitti di capitale. E allora? È una legge di natura o è un difetto di società? Che cos'è Sinistra se non, su questo, alzare la voce e chiamare alla lotta? Abbiamo di fronte un anno, due anni, decisivi. Qualcosa può accadere nel direttivo di testa dell'Europa. Il signor Sarkozy e la signora Merkel potrebbero non essere più al loro posto di comando. E il famoso dopo Monti sarebbe bello e risolto. L'ambiguo Obama troverebbe alleati più sicuri. Un fronte di resistenza al super potere che la gabbia d'acciaio delle compatibilità finanziarie impone ai movimenti della politica, potrebbe assicurare più agevoli percorsi di governo. Perché questo è il vero problema. Non tanto portare al governo le sinistre, ma rendere praticamente, cioè appunto, politicamente, possibile un governo della Sinistra. In questo contesto, la discussione se dirci o meno ancora comunisti, non mi sembra proprio la cosa più urgente. Figuriamoci! Oggi spaventa perfino la parola socialdemocratico, che non ha mai spaventato nessuno, nemmeno i capitalisti, che hanno benissimo convissuto con quelle esperienze di governo, e che pure, in tempi recenti, hanno spinto le terze vie a dirsi liberaldemocratiche. Oggi l'unico spettro che si aggira per l'Europa è il rischio di default dei loro conti in rosso, derivati, è il caso di dirlo, da un'improvvida gestione dei loro interessi. È qui, in questo anello debole, che bisognerebbe andare a colpirli, se ci fosse in campo una forza anche per poco con memoria, orgogliosa, di quello che è stato il movimento operaio. Ricostruire questa forza, è il programma massimo che ci sta di fronte. La cosa semplice, difficile da farsi, più o meno come il comunismo, nelle disperate condizioni attuali. Abbiamo letto gli atti di un incontro, in quel di Londra, sull'idea di comunismo: ecco, lì, pensatori che parlano oscuro, non sapendo che fare in politica l'hanno buttata in filosofia, ricominciando da Platone. Il comunismo

che riconosco è quello: Manifest der kommunistischen Partei, 1848. Lì comincia una storia. La fine della storia, per quanto mi riguarda, coinciderà con la fine di un'esistenza. Nel frattempo - viviamo politicamente nel frattempo - c'è da combattere e possibilmente sconfiggere un avversario di classe. Quando vedo incedere la figura del professor Monti, non ho dubbi. Poi, posso anche stringere con lui un compromesso, provvisorio. Ma dalla parte opposta: la parte del torto, come recitava un bello slogan di quest'altro manifesto, in quanto parte di una sacrosanta ragione. Il problema è di far vivere il giornale, non quello di cambiare la ragione della sua vita. La ricostruzione di una forza politica, di un soggetto unitario, per una Sinistra modernamente popolare, armata di idee e riconosciuta dalle persone, richiederà anche un giornale unico, di popolo e di cultura. Il manifesto può giocare qui la sua di storia: che è quella delle origini, ma anche quella che in questi decenni ha visto generazioni di lettori in diretto colloquio con generazioni di collaboratori, con diverse idee e sensibilità e culture, però, appunto, viste da una parte. È stato il laboratorio di quello che adesso può esserci. Non è per domani, forse è per dopodomani. Ma per il dopodomani deve lavorarci da oggi. E' un filo, che non va spezzato, va ricongiunto al prossimo punto d'attacco.

L'articolo di Rossana Rossanda a cui fa riferimento Mario Tronti è uscito il 18/2. Sono seguiti gli interventi di Giorgio Ruffolo (21/2), Pierluigi Ciocca (22/2) e Alberto Burgio (24/2).

Come far nascere e crescere un caso politico

BOLOGNA. L'agenda degli impegni in teoria è semplice: organizzare cene, incontri, feste per sensibilizzare all'acquisto puntuale del giornale e fare abbonamenti. Più complicato fare nascere e crescere un vero e proprio «caso politico» sul destino del quotidiano comunista. E potrebbe anche non servire, al pari di un eventuale reintegro di una parte dei fondi per l'editoria. «Perché il manifesto non andrà avanti comunque - spiega Loris Campetti - se non saremo in grado di ricostruire una proprietà collettiva del giornale». Una proprietà che non è solo di chi lo produce, ma anche di chi lo tiene in piedi. Per primi i circoli del manifesto, che si ritrovano a Bologna per un'affollata assemblea, alla vigilia dell'arrivo in via Bargoni dei commissari liquidatori. Con grande attenzione, un centinaio di delegati arrivati sotto le due torri da mezza Italia ascoltano i numeri di una crisi che in sintesi può essere riassunta così: se il manifesto non arriverà a vendere in edicola almeno 25mila copie, con in parallelo 4-5mila abbonati, gli incassi non basteranno a coprire le spese. E anche l'esercizio provvisorio che sta per iniziare, e che permetterà l'uscita del giornale nonostante la liquidazione amministrativa, potrebbe non risolvere la crisi di un quotidiano unico in Europa. I circoli sono pronti a fare la loro parte. Quello di Bologna dà l'esempio, organizzando (bene) l'apprezzata iniziativa, e vendendo un centinaio di copie del giornale in poco più di un'ora. I tanti amici del manifesto vogliono avere più voce in capitolo, con la sacrosanta richiesta di una compartecipazione ai destini del giornale. Non solo ideale, anche pratica. Specialmente sul web, ideale terreno di azione per dare quelle notizie territoriali scomode che possono essere poi approfondite e diventare la base di quelle inchieste che, non da oggi, rappresentano il cuore di ogni quotidiano che si rispetti. Nel giornale di martedì daremo conto del vivacissimo dibattito di Bologna.

Nessun caso Cucchi senza di voi

"Sono Ilaria Cucchi, sorella di Stefano Cucchi, morto il 22 ottobre 2009 mentre era detenuto in attesa di giudizio. Quando ti cade addosso una simile tragedia la prima sensazione che hai è quella di essere sola contro tutto e tutti. E la seconda è che non riuscirai mai a far emergere la verità. Ricordo il manifesto come uno dei pochi giornali che fin dai primissimi istanti ha iniziato a raccontare di Stefano e di quel che gli era successo. E' entrato nelle nostre vite in punta dei piedi, senza arroganza né invadenza alcuna. Ed ha condotto immediatamente una vera e propria indagine parallela. Oggi posso dire con certezza che se non fosse stato per il manifesto e per Liberazione, la verità sarebbe stata sepolta per sempre insieme al corpo martoriato di mio fratello."

La Stampa – 26.2.12

Perché resistere alle tentazioni digitali? – Gianluca Nicoletti

In tempo di quaresima ogni anno qualcuno ripropone di desistere dall'uso dell'internet, ipotizzando che questo sacrificio possa far parte dei possibili fioretti. Tra le pratiche di mortificazione classiche come il digiuno, l'astinenza sessuale e la moderazione dei piaceri, entra ancora volta l'idea che, frenare la propria frequentazione della rete, aiuti la pratica penitenziale. Il digiuno 2.0 lo propone quindi in maniera molto articolata Famiglia Cristiana: "Con l'inizio della quaresima può essere opportuno tornare a parlare di digiuno digitale. Non si tratta di una privazione che porta alla rinuncia fine a se stessa, ma di scoprire che altri valori e altre dimensioni possono farci riconsiderare tempi e usi degli strumenti elettronici". Lo suggerisce da Padova don Marco Sanavio, direttore dell'Ufficio diocesano per le comunicazioni sociali ed esperto dei nuovi mezzi di comunicazione. "Digiuno digitale non come pratica di ascesi, ma come provocazione che spinge a cercare esperienze di pienezza che aiutano a ridimensionare l'invadenza digitale". Lo rilancia dal pulpito il parroco trentenne della Collegiata di San Cassiano, a San Casciano Val di Pesa, Massimiliano Gori, ha scritto ai fedeli in un volantino, accanto agli orari delle funzioni religiose della Quaresima. "Meno ore davanti allo schermo e più spazio alle relazioni interpersonali tradizionali. Anche se internet non va affatto criminalizzato". Da un cotè laico lo stesso pensiero è stato espresso in "The Digital Diet", il bestseller del famoso blogger americano Daniel Sieberg, che insegna "come spezzare la vostra e-dipendenza e riguadagnare equilibrio nella vostra vita". Ancor più drastico è Francesco Alberoni, che in un apocalittico neo luddismo generazionale, tre anni fa avanzò l'idea di una moratoria digitale per giovani: "Si limiti l'uso di Internet e dei cellulari per consentire loro di ricominciare a parlare, di riprendere contatto con le altre generazioni, con i giornali e i libri. Una moratoria periodica di due mesi l'anno, una cura disintossicante". Solo per la cronaca occorre ricordare infine che anche Beppe Severgnini, pochi giorni fa, ha concluso la sua settimana di astinenza dagli strumenti di piacere da lui più frequentati, sacrificio che aveva annunciato con un

programma di spietata dieta digitale: “Per cominciare, ordine e organizzazione. Bloccare 3G su iPhone, spegnere Wi-fi, consegnare iPad a figlio diciannovenne, che provvederà a farlo sparire per una settimana...”. In questo caso nessun intento di elevazione spirituale naturalmente, ma un giocoso pretesto salutista. Una cronaca in territori dimenticati da ogni un giornalista tecnologicamente avanzato. Severgnini ha in fondo sperimentato un possibile ritorno al medioevo della professione, l'epoca arcaica della macchina per scrivere, che la frangia più tenacemente analogica dei colleghi sicuramente ancora un po' rimpiange. Emerge bipartisan l'idea che la pratica digitale abbia effetti nocivi, sembra quasi che l'uso di strumenti di accesso alla rete possa farci lambire una dimensione metafisica, con un lato “tossico”, che per qualcuno arriva ad essere persino demoniaco. Con diversa intensità il tentativo comune è di disciplinare la nostra “lussuria” digitale. Per i primi fondamentalisti si è arrivati all'esorcismo, ma oggi è più facile ascoltare blande proposte di pratiche salutari, sia per l'anima che per al recupero di uno stato naturale benessere. Il predicare è facilitato quando si fa una sintesi della complessità della cultura digitale con il termine “internet”, che usato come il nome di un demone consente semplificazioni radicali. Per riscuotere consenso a volte basta una semplice formula: “Tutta colpa di internet se siamo ridotti a questo punto”. E via a battersi il petto per i tradimenti alla natura, all'umanità, ai rapporti concreti in luogo di quelli “virtuali”, al sapere non più trasmesso per passaggio generazionale, alla tecno-secolarizzazione ecc.”. Per chi invece abbia del senso di colpa una visione meno devozionale, la limitazione volontaria della propria dimensione multitask, molto spesso, rivela l'illusione di poter recuperare una qualità “estetica” per le proprie relazioni: “Basta oggi cancello tutti da Facebook, meno gli amici veri, poi segnalo i Followers che mi insultano su Twitter”. Sarebbe forse tempo di abbandonare il timore di poter soccombere sotto le nostre protesi emotive. Ormai fanno parte integrante di noi, anzi sono il sintomo della nostra veloce evoluzione e adattamento al clima della contemporaneità. Il fioretto digitale, o la dieta net-sociale, non saranno capaci di farci cambiare le nostre abitudini. Tornare indietro è impossibile. La lussuria di espanderci in una rete senza limiti, circondati da altri umani collegati con noi, tornerebbe sempre irresistibile a tentarci nel nostro deserto. Proporsi di rinunciare all'internet sarebbe come decidere di smettere con i carboidrati per farci andare via la pancia, ma solo in vista delle vacanze, sapendo bene che, tornati a casa, ricominceremo a ingozzarci con più gusto di prima.

Vattimo e Lady Gaga, ma cosa vi ha fatto di male la metafisica? – Franca D'Agostini
TORINO - C'è una sola cosa che odio più del denaro, ed è la verità»: così dichiarava Lady Gaga al concerto di Torino, qualche tempo fa. Naturalmente, ci si chiede se sia vero che odia la verità, e se sì, allora dovrebbe odiare quel che ha detto; d'altra parte, se non è vero, forse non odia né la verità né il denaro, o forse li odia ma non nell'ordine indicato... Ma che cosa spinge l'erede di Madonna a prendersela con la verità, una «vecchia gloria» della filosofia, uno dei cosiddetti «trascendentali», unum verum bonum? È interessante capire quel che intende Lady Gaga, perché anche i filosofi - dunque persone che professionalmente si occupano dell'unum verum bonum - a volte condividono il suo punto di vista, con dichiarata e consapevole indifferenza per la classica autocontraddizione che ciò comporta. È il caso in particolare di Gianni Vattimo, che come si legge nei suoi scritti, e da ultimo nella Conclusione di Una filosofia debole (Garzanti), saggi in suo onore a cura di Santiago Zabala, di cui La Stampa ha anticipato uno stralcio il 23 febbraio, visibilmente odia il concetto di verità, e con esso il concetto di realtà, e più in generale tutto il sistema di pensiero che chiama «metafisica», il quale consisterebbe nel fare frequente uso di questi concetti tipicamente filosofici, e tenerli in gran conto. A un primo sguardo, queste forme di avversione nei confronti di entità astratte e perciò sostanzialmente inoffensive sono perlomeno enigmatiche: perché prendersela con i concetti di realtà e verità, e non piuttosto con le persone che li usano male, spacciando per vero e reale tutto e solo quel che fa a loro comodo? E perché prendersela con la metafisica, addirittura sostenendo che, come Vattimo scrive, sarebbe all'origine «del dominio e della violenza»? Quando sento queste strane connessioni mi viene sempre in mente il dialogo che cita Hannah Arendt nel saggio sul Totalitarismo: «Gli ebrei sono stati la causa della grande guerra!»; risposta: «Sì, gli ebrei e anche i venditori di biciclette»; «Ma perché i venditori di biciclette?»; «E perché gli ebrei?». Allo stesso modo, quando si sente dire che la metafisica è all'origine della violenza e del dominio, consiglio di aggiungere: «Sì, certo: la metafisica e anche le equazioni di sesto grado»; e naturalmente, quando vi chiedono «perché le equazioni di sesto grado?», conoscete la risposta. È chiaro che nell'intera vicenda c'è di mezzo un fraintendimento, un disguido terminologico. Vattimo si muove guidato da Nietzsche e Heidegger. Da Nietzsche eredita la visione della «metafisica» come una semplice e un po' infantile visione della realtà, in base alla quale vi sarebbe uno strato profondo, detto «mondo vero» e uno strato superficiale, illusorio e non vero. È questa una forma di pseudo-platonismo che Nietzsche ricavava da una affrettata lettura di Schopenhauer, ma è difficile che ci sia in giro qualcuno che difende una simile posizione: sia esso scienziato o politico o artista o anche filosofo (forse qualche vescovo cattolico potrebbe avallarla, ma non so...). Richiamandosi a Heidegger, Vattimo intende poi per «metafisica» ogni forma di dogmatismo o di rigido realismo tecnocratico. Ma questo linguaggio sembra essere una prigionia più che un'opportunità. Oggi la parola «metafisica» viene per lo più usata per indicare una indagine filosofica (e perciò critica, e problematica) sui fondamenti della fisica (come le nozioni di causalità, tempo, spazio), o su ciò che è possibile o impossibile, o sui criteri in base a cui distinguiamo l'esistente e l'inesistente. Nessun rapporto con quella teoria del «mondo vero» che a Vattimo non piace. Anzi, a occhio, l'attuale confronto tra metafisici assomiglia molto a quel che Vattimo vorrebbe fosse la filosofia: «Costruire argomentazioni filosofiche cercando se non sia possibile individuare alcune certezze generalmente condivise». In effetti proprio la metafisica - per esempio quella di David Lewis, o quella del nostro Achille Varzi - oggi assomiglia molto alla «scienza che danza con piedi leggeri», ipotizzata da Nietzsche. Tornando allora a Lady Gaga, ci accorgiamo di un altro e più importante fraintendimento. È verosimile che con «truth» Gaga non intenda ciò che si contrappone al falso, ma ciò che si contrappone al finto artistico: quel gioco di vere finzioni che guida ogni arte, rappresentativa o meno. Ora è chiaro che il nemico qui non è la «verità», ma piuttosto la tendenza repressiva di chi si appella a un presunto (e falso) vero per mettere a tacere le espressioni altrui. Ma se così è - e gli accenni all'arte nel testo di Vattimo fanno pensare che per lui sia proprio così - allora la prima operazione è sbarazzarsi una volta per tutte proprio di quel linguaggio filosofico

a cui Vattimo resta ostinatamente fedele. Un linguaggio tutto pieno di impossibilità e limiti: dal «su ciò che non si può dire bisogna tacere» di Wittgenstein (ma ciò che non si può dire lo stabiliva lui) alla «fine della filosofia» (e della metafisica, e di una quantità di altre cose) annunciata da Heidegger, e da molti altri.

I cocovori annunciano Hitler? – Giovanna Zucconi

Adriano Celentano che a Sanremo dà del deficiente a un critico televisivo.

Vauro accusato di antisemitismo per una vignetta contro Fiamma Nirenstein, e il suo accusatore querelato e condannato. Dove può arrivare la critica alla critica? E che senso ha attribuire un'ideologia odiosa a un autore per una sua opera? Sono temi che la nostra cronaca recente ha portati alla ribalta. Ma la Germania ci batte. Lì per una recensione è scoppiato un pandemonio, con accuse reciproche, raccolte incrociate di firme, appelli alla libertà. Il romanzo incriminato è, appunto, un romanzo. Non un manifesto politico, non una dichiarazione in prima persona. Parlano i personaggi, non l'autore. Ma recensendo Imperium dello svizzero Christian Kracht, il critico dello Spiegel Georg Diez dice che il romanzo (che è un romanzo) «mostra la prossimità dell'autore alle idee di estrema destra». Gli dà praticamente del nazista. Riassuntino. Kracht ricostruisce la storia, autentica ma quanto romanzesca, di August Engelhardt, naturista e crudista estremo. Ai primi del Novecento, egli si costruisce una capanna su un'isoletta della Nuova Guinea e vive secondo i precetti del suo credo, il Cocovorismo: adorando il sole e mangiando esclusivamente noci di cocco, in purezza e armonia con la natura, si raggiunge l'immortalità. Invece Engelhardt morì, non senza aver prima radunato una piccola setta di cocovori peraltro decimata dalle faide interne e dalle malattie da denutrizione. Morì nel 1919, dunque prima dell'ascesa di un altro profeta vegetariano: tale Adolf Hitler. Dunque il critico Diez accusa lo scrittore Kracht di essere affascinato dal male, dalle dittature, dalle sette paranaziste. L'editore risponde controaccusando il critico di diffamazione. Altri ancora accusano Kracht di amicizia con un suprematista bianco. Nel frattempo scrittori com Elfriede Jelinek e Daniel Kehlmann attaccano Diez, perché infrangere il confine fra critica e denuncia personale metterebbe a rischio la libertà artistica. Imperium non è ancora nelle classifiche ufficiali, ma è già al sesto posto in quella di Amazon, più veloce.

Ma agli Oscar l'Italia c'è – Lorenzo Soria

LOS ANGELES - Sono passati 13 anni dall'Oscar per La vita è bella, con l'indimenticabile passeggiata di Roberto Benigni che saltellava da una poltrona all'altra e che poi ricevette la sua statuetta dalle mani di Sofia Loren. Ed è dal 2006, con Cristina Comencini e il suo La bestia nel cuore che il nostro cinema non riceve nemmeno una nomination: Terraferma, il film di Emanuele Crialese, non ce l'ha fatta e anche questa volta l'Italia è rimasta senza rappresentanza. Questa sera, all'edizione numero 84 degli Academy Awards, l'onore patrio poggerà dunque sulle spalle di un veterano, Dante Ferretti, già due Oscar e dieci nominations, e della moglie Francesca Lo Schiavo, per il loro brillante ed immaginifico lavoro di scenografi in Hugo Cabret, il film di Martin Scorsese in 3D che potrebbe rovinare la festa di The Artist, il grande favorito nella categoria di miglior film. E di un giovane italiano che è uscito dall'anonimato solo ora, quando è venuto fuori che tra i candidati nella categoria degli short animati c'era anche un suo film, La Luna: «Si tratta di una storia personale che ha a che fare con le mie origini genovesi e con il mare», racconta Enrico Casarosa, che dal 2002 è uno degli animatori della Pixar, la casa fondata da George Lucas e Steve Jobs che ci ha dato film come Toy Story e Up!. E adesso? «Non penso alla statuetta, sono già al lavoro su altri progetti. Certo, sono molto felice della nomination e poi ho già avuto l'onore di incontrare Dante Ferretti, un mito vivente». In attesa di ritrovarlo alla cerimonia, di occasioni in questi ultimi giorni ne ha avute parecchie, l'ultima ieri a una colazione nell'abitazione del console italiano a Los Angeles Giuseppe Perrone, che ha voluto onorare la pattuglia dei «nominees» italiani. E poi nell'ambito di «Los Angeles Italia», la manifestazione organizzata da Pascal Vicedomini giunta alla sua 7ª edizione e che quest'anno è stata presieduta da Pupi Avati con madrina Elisabetta Canalis, tornata in America subito dopo avere presentato Sanremo. Tra i suoi ospiti, Dario Argento che ha mostrato 25 minuti di Dracula in 3D, Carolina Crescentini e Franco Nero, mentre l'accompagnamento musicale è stato assicurato da Enzo Gragnanello e da Peppino di Capri, onorato al museo dei Grammys. A Los Angeles in questi giorni c'è anche Simona Ventura, che nell'arco della settimana ha condotto un programma chiamato Simona goes to Hollywood per Sky Uno, e che stanotte sarà in diretta per la cerimonia. «Cercherò di tenere svegli un po' più di italiani, di allargare la partecipazione di una serata che sinora è stata un po' riservata ai cinefili», dice la Ventura scherzando ma non troppo e che domani condurrà un programma di commenti su moda e tappeto rosso. E oggi? «Sarò non dal red carpet ma sul red carpet, perché vado agli Oscar - aggiunge entusiasta -. Per me un sogno diventato realtà». Si imbatte nel gotha di Hollywood. Tra i candidati, ricordiamo, ci sono George Clooney e Brad Pitt, Meryl Streep e Michelle Williams, Steven Spielberg e Martin Scorsese. E poi ci sono i presentatori, tra i quali troviamo Tom Cruise e Angelina Jolie, Cameron Diaz e Penelope Cruz, Halle Berry e Christian Bale, Ben Stiller e Michael Douglas, tutti arrivati diligentemente a fare le prove dentro la sala dell'ex Kodak Theater : ex, perché la Kodak nel frattempo è andata in bancarotta. «Ottimo discorso - diceva Cruise a Spielberg. Ma non c'era il regista in persona, bensì uno «stand-in», un ragazzo che provava in sua vece per preparare la regia di tempi e spostamenti in caso di vittoria. La Jolie invece era un po' sperduta. «Ma dove devo andare?», continuava a chiedere.

La Barcellona stregata di Zafón - Elisabetta Rosaspina

Chissà se è vero che erano in quattro fin dal concepimento. Quattro tomi per un luogo divenuto inaspettatamente leggendario, a furor di pubblico, con la pubblicazione del primogenito: il Cimitero dei libri dimenticati. Quell'antro del quale i turisti bibliofili si ostinano a cercare le tracce, sulla mappa di Barcellona, e le vestigia, da qualche parte tra i vicoli del Raval. Troppo bello per non essere mai esistito. Chissà se questo terzo e penultimo embrione, venuto alla luce forte di oltre 350 pagine, a dieci anni di distanza dal fratello maggiore, non sia stato invece l'ampliamento di una

trovata letteraria vincente. Può dirlo soltanto Carlos Ruiz Zafón, il 47enne autore catalano, che vive da quasi vent'anni a Los Angeles, ma in patria amano definire il «re Mida del bestseller made in Spain» e che nelle interviste assicura di aver avuto in mente dapprincipio un ciclo di «quattro romanzi indipendenti, ma collegati». Tanto indipendenti che si possono leggere in sequenza libera, almeno i primi tre già venuti alla luce, L'ombra del vento nel 2002, Il gioco dell'Angelo nel 2008 e, da oggi anche in Italia, Il prigioniero del cielo: cambiando l'ordine dei fattori, il risultato non cambia. È un andirivieni tra gli anni Venti e Quaranta della Barcellona di cui Zafón, troppo giovane per averla conosciuta, conserva e tramanda un atavico ricordo. Convenientemente in bianco e nero. E sapientemente condiviso. In una Barcellona «stregata», suggestiva e convincente anche per gli spagnoli e gli stessi catalani, si muovono i personaggi famigliari dei librai Sempere, padre e figlio, i fantasmi di chi li ha generati, lo scrittore David Martin, editori, avvocati, poliziotti, sacerdoti, carcerieri e aguzzini, le anime nere di quanti tessono perfide trame o esercitano la crudeltà per mestiere e opportunità politica. Ma il vero protagonista de Il prigioniero del cielo è Fermín Romero de Torres, introdotto con semplicità da Zafón ne L'ombra del vento attraverso il suo incontro con il giovane Sempere, Daniel, in una piazza di Barcellona: «Fermín Romero de Torres, attualmente disoccupato, molto piacere». Ingaggiato in qualità di «assistente» nella libreria, apprezzato come Casanova e come collaboratore, pratico, intuitivo e poco incline alle confidenze, ha lasciato i lettori aspettare finora, anche se nel libro è la vigilia del Natale del 1957, per svelare il suo passato tra le mura del disumano carcere di Montjuic, sulla collina della città, dove incontra lo scrittore David Martin, i segreti della sua identità e la geografia delle sue ustioni, fisiche e morali. La storia oscilla tra il 1939, anno della plumbea conclusione della guerra civile spagnola, e il mesto inverno di fine anni Cinquanta nella Spagna franchista. Risponde a domande in sospeso, aggiunge tasselli, ne sposta a sorpresa altri che parevano già ben sistemati nelle loro caselle, sviluppa l'indagine su Mauricio Valls, il cattivo, anzi il peggiore personaggio di questa puntata della saga, che Zafón rifiuta di trasformare in pellicola. Il finale prepara strategicamente altri interrogativi e la sola certezza che ci vorrà altro tempo per completare il grande affresco del Cimitero dei libri dimenticati. «Due o tre anni», ha previsto l'autore, spiegando che, dopo aver superato il passaggio più complicato, tra il primo e il secondo romanzo (con un ponte lungo sei anni), ora le vicende dei suoi protagonisti sembrano magicamente incastrarsi fra loro. E, se c'è qualche lacuna, è voluta. Per tenere aperta la porta alla ormai prossima conclusione della quadrilogia. Dove nulla è mai accaduto per caso.

Corsera – 26.2.12

Il post Piero Angela e le «prove estreme» di Caterina Guzzanti - Aldo Grasso

Siamo nel post Piero Angela. Da quando la televisione satellitare e il digitale terrestre hanno diffuso anche in Italia i più importanti canali tematici dedicati alla natura e alla scienza, da Nat Geo a Bbc Knowledge, la tv generalista è stata costretta a inventarsi nuovi modi di affrontare la divulgazione di questi temi e a cercare nuove idee per confezionare i documentari importati da enti prestigiosi come BBC e National Geographic, che i canali pay offrono ormai senza mediazione. Tra questi esperimenti c'è «Nanuk - Prove d'avventura» (Raitre, venerdì, ore 21.10). L'idea in realtà non è poi così nuova: il documentarista Davide Demichelis («Geo&Geo», «Alle falde del Kilimangiaro» e molti altri progetti) e l'attrice e comica Caterina Guzzanti si godono un viaggio tra i paesaggi mozzafiato della Nuova Zelanda, all'insegna di prove «estreme» (parapendio, discesa di rapide e cascate, lunghe passeggiate in mountain bike, scalate di pareti rocciose) con la scusa di presentare i documentari di National Geographic su fauna e flora che costituiscono il fulcro della trasmissione. L'impostazione è simile a quella di «Wild» su Italia 1, mentre le differenze tra i due programmi rispecchiano molto bene le identità dei due canali: là a fare da trait d'union alla selezione delle immagini c'è la presenza scenica e la pronuncia inconfondibile di Fiammetta Cicogna, qui l'ironia radical della Guzzanti, specchio perfetto del modello Raitre. L'intento dichiarato di «Nanuk» è quello di abbinare la scienza a un approccio divertito, mischiando ironia e adrenalina e costruendo i lanci dei documentari sui siparietti comici tra i due conduttori, che giocano sui ruoli del maschio coraggioso e della femmina impaurita. Diciamo che l'esperimento è riuscito a metà, Demichelis è un po' rigido e la Guzzanti, che resta molto brava, fa quello che può entro i limiti pedagogici del programma.