



Le 20 Novembre 1789

Art. 1^{er}

*Les hommes
naissent
libres*

*égalité
de droits*

*Le but de
des Droits
Ces Droits
Et la séparation*

*innovation,
futur,
sursis*

Art 9.

*Le Principe de toute Souveraineté réside essentiellement
dans la Nation. Nul corps, nul individu ne peut
exercer d'authovité qui n'en émane, & qui ne soit
expressément déléguée.*

Art. 10. Nul homme ne peut être accusé, arrêté, ni saisi que dans les cas et formes déterminés par la Loi.

FESTIVAL E CREATIVITA'

Art. 11

carta

FESTIVAL E CREATIVITA'

Roma 17 settembre 2009

seminario promosso da
Italiafestival Agis e Federazione della Musica Agis
in collaborazione con l'Università Luiss "Guido Carli"
Facoltà di Scienze Politiche

Patrocinio
European Festival Association

atti del seminario

“Festival, un ponte di spettacoli con la creatività, l’innovazione, la libertà di pensiero e di espressione”

Roma, 17 settembre 2009

edizioni ItaliaFestival

Apertura

- Pag. 6 **Alberto Francesconi**
Saluto ai relatori e ai partecipanti
- Pag. 8 **Franco Punzi**
Introduzione alle tematiche del seminario

Relazioni

- Pag. 10 **Sebastiano Maffettone**
“Libertà di Pensiero e di espressione come presupposto della creatività e come tratto identitario dell’Europa nel confronto con la società multiculturale”
- Pag. 14 **Luciano Pellicani**
“La creatività nei sistemi democratici e nei regimi totalitari”
- Pag. 18 **Domenico De Masi**
“La creatività nell’organizzazione di un’impresa di spettacolo”
- Pag. 22 **Antonio Catricalà**
“Pubblico e privato nello spettacolo: le funzioni d’indirizzo e di gestione nel rispetto dei principi della concorrenza e del mercato”
- pag. 24 **Vincenzo Cerami**
“Censura e spettacolo - dove finisce la libertà di pensiero e di espressione”
- Pag. 28 **Maurizio Scaparo**
“Censura e spettacolo - dove finisce la libertà di pensiero e di espressione”
- pag. 30 **Paolo Damiani**
“Libertà di improvvisazione e codice musicale: Jazz e musica classica a confronto”
- Pag. 36 **Kathrin Deventer**
(Segretario Generale dell’Associazione Europea dei Festival)
“Festival, laboratorio di creatività, innovazione e crocevia tra culture diverse in nome della libertà di pensiero e di espressione.

coordinatore moderatore
Pier Paolo Pascoli

Pier Paolo Pascali

Buon giorno, sono Pier Paolo Pascali dell'AGIS ed ho il piacere di coordinare e moderare il seminario di oggi sulla Creatività promosso da Italiafestival/Federmusica dell'AGIS, in collaborazione con la Facoltà di Scienze Politiche della LUISS - dove qualche tempo fa mi sono laureato dopo avere superato, tra gli altri, l'esame con il Prof. Pellicani che oggi ho il piacere dopo anni di incontrare di nuovo - e con il patrocinio dell'Associazione Europea dei Festival (EFA). Inizio subito con la raccomandazione ai relatori di mantenersi entro il tempo previsto per ogni relazione, in modo che il seminario possa concludersi per le ore 13.30, come da programma. Do ora la parola al Presidente dell'AGIS, Alberto Francesconi, che ci ospita in questa bella sala, per i saluti iniziali.

Alberto Francesconi

Presidente dell'Agis

Grazie e un caloroso benvenuto a tutti. Soprattutto ai nostri ospiti e ai relatori che arricchiranno con i loro contributi questo seminario che reputo importante e soprattutto ben articolato. Che dire? Sarò conciso perché Pascali ci chiede di essere brevi. Compiuta questa formalità, quale padrone di casa, vorrei dire poche parole sullo stato delle Arti dello Spettacolo nel nostro Paese, constatando che in molti settori della società non ci sia l'attenzione che merita, come se queste non rappresentassero parti fondamentali della nostra nazione. Credo che per una crescita ordinata, civile e sociale del nostro Paese, le Arti dello Spettacolo siano fondamentali per due motivi: primo, perché stimolano la creatività - stimolano l'ingegno, il libero ingegno - che spesso è dimentica, purtroppo, anche da parte di chi esercita questo mestiere. Secondo, e credo di non dire una novità, nel nostro Paese abbiamo l'abitudine di rivolgerci al potente di turno per chiedere un favore, per ottenere l'assenso per un lavoro, e soprattutto non c'è ricerca in nessun campo, non solo nelle Arti dello Spettacolo. La ricerca da noi è pressoché sconosciuta, e devo dire, avendo fatto il Presidente dell'AGIS negli ultimi sette anni (con un anno di sfioratura per il protrarsi del mio mandato che doveva durare sei anni, è stato dagli Associati prolungato di un anno) ho visto e constatato con mano che chi fa spettacolo è costretto a salti mortali per garantire cartelloni di alto livello artistico e culturale. Le difficoltà esistenti sono causate dalla mancanza di regole, e quando ci sono, sono obsolete, vecchie d'anni e che non corrispondano più alle nostre esigenze: quello che era valido nel 1965 - quando è stata varata la Legge cinema, la Legge Corona; e quello che valeva nel 1967, con la Legge Musica (la Legge 800) - oggi non è più valido.

Sono persuaso che dopo quarantaquattro e quarantadue anni, le leggi siano entrambe del tutto superate. Da molti anni, come Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, rivendichiamo regole e risorse adeguate. Devo purtroppo registrare con maggiore frequenza accuse infondate di sperpero di denaro pubblico; ci accusano che non facciamo cultura ma cose inutili. Ho il fondato sospetto che chi ci rivolge queste accuse non vive in questo mondo o che non è attento a quello che avviene nel nostro settore. Rimandiamo al mittente le loro fole; rispondiamo con i fatti, continuiamo a fare il nostro lavoro: da Italiafestival, Federmusica, l'Associazione delle Fondazioni lirico - sinfoniche, l'ANEC, l'Associazione Nazionale Esercenti Cinema, i Circhi, gli Spettacoli viaggianti, la Danza. Noi facciamo il nostro mestiere con scrupolo e con coscienza, lo facciamo con quello che abbiamo a nostra disposizione e tutti sanno e sappiamo che è molto poco.

Quando guardiamo fuori dai nostri confini, vediamo che paesi come la Francia, Germania, Inghilterra e Spagna, affrontano con la massima attenzione e responsabilità il sistema spettacolo e la cultura. I dati sono questi: il rapporto PIL-FUS in Italia è giunto allo 0,1%, mentre negli altri Paesi siamo in percentuali che vanno dall'1,2 all'1,5 del PIL; e che PIL, quando si tratta di Germania e di Francia! Allora dico che, se noi vogliamo competere sull'internazionalizzazione della nostra cultura, occorre credere nelle nostre potenzialità umane e strutturali, investendo adeguatamente e rimettendo i nostri soggetti - che di questo si occupano - nelle condizioni di operare al meglio. Ripeto che, con le poche risorse che abbiamo a disposizione, quello che avviene in Italia è sicuramente un miracolo. Mi chiedo, come tanti teatri, tante orchestre, tanti cinema, tanti circhi, tanti spettacoli viaggianti ancora riescano ad andare avanti con le esigue risorse che sono a loro disposizione. Non andremo col cappello in mano a chiedere risorse: noi vogliamo delle regole sicure e condivise, alle quali dare le gambe

per camminare, e le gambe per camminare sono gli investimenti dello Stato nella cultura e lo spettacolo. Se in questi anni qualche cosa non ha funzionato, non è certo per colpa degli esercenti di spettacolo, ma a mio avviso una sottovalutazione del problema da parte dei politici. Credo e chiudo, augurando che il convegno possa offrire un contributo anche di chiarezza alle nostre attività, a chi le guarda dall'esterno, in considerazione dell'importanza dei relatori che affronteranno i problemi che noi tutti i giorni ci troviamo ad affrontare. Mi auguro che da questo convegno arrivi una luce per chi ci guarda dall'esterno e comprenda quello che siamo e quello che rappresentiamo per la crescita civile e sociale.

Pier Paolo Pascali

Bene, ora introduce i lavori il Presidente di Italiafestival, il Prof. Francesco Punzi Presidente...

Viene mandata in onda la registrazione dell'annuncio fatto il 1 agosto 2009 al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca prima dell'inizio dell'Opera lirica "Ifigenia in Aulide".

Il Festival della Valle d'Itria, insieme ad altri festival europei, partecipa a "La Settimana Europea del Festival", in corso dal 30 luglio al 5 agosto. L'iniziativa è promossa in occasione dell'Anno Europeo della Creatività e Innovazione da Italiafestival/AGIS con il patrocinio dell'Associazione Europea dei Festival (EFA). L'opera di questa sera è dedicata alla libertà di pensiero e alla libertà di espressione. Queste due forme di libertà individuale, richiamate nei principi fondamentali della Dichiarazione dei diritti dell'Uomo e del Cittadino del 1789, sono i presupposti di ogni espressione creativa nel campo delle arti e rappresentano valori qualificanti l'identità culturale dell'Europa che come tali vanno ricordati, difesi e salvaguardati.

Francesco Punzi

Presidente di Italiafestival Agis
Vice presidente della Federazione Musica Agis

Signore e signori, il messaggio che avete ascoltato è stato letto prima degli spettacoli che si sono svolti dal 30 luglio al 5 agosto in occasione della Settimana Europea dei Festival che abbiamo indetta con la collaborazione dell'EFA, qui rappresentata dal Segretario generale Kathrin Deventere. Devo salutare tutti ma mi permetterete di rivolgere un saluto particolare ai giovani dell'Istituto Seraficum di Roma presenti in sala, appartenenti alla V classe del Liceo Scientifico. La vostra presenza è molto significativa ed è stata permessa dai vostri insegnanti e dal vostro Preside con la collaborazione della responsabile, la Presidente di AGIS-Scuola, la signora Della Fornace che ringrazio e con lei tutti i relatori presenti e l'On. De Biasi giunto in questo momento. Costato che siamo al completo per le presenze dei rappresentanti delle istituzioni, dei relatori e di tutti quelli che interverranno in nome dei vari settori dell'AGIS. Saluto fra tutti il Presidente della Federmusica.

Il seminario organizzato in collaborazione con la Facoltà di Scienze Politiche della LUISS è il corollario della Settimana Europea dei Festival, un'iniziativa che intendiamo proporre anche il prossimo anno. La prima edizione è stato un progetto pilota che abbiamo circoscritto ad alcune manifestazioni già programmate dei Festival partecipanti, senza realizzare produzioni mirate dall'evento, limitandoci a inserire la "Settimana dei Festival" negli eventi già programmati. L'obiettivo che ci proponiamo è di sviluppare in futuro i rapporti con gli altri Festival europei associati e di cui Italiafestival fa parte, cioè dell'EFA, l'Associazione Europea dei Festival, con lo scopo di attivare scambi e collaborazioni incentrando la "Settimana Europea dei Festival" su un tema specifico, che faccia riferimento a un valore costitutivo e unificante dell'Europa.

Sono dell'avviso che oggi in Europa - se noi si esclude il programma Erasmus che è relativo a scambi e circolazione di studenti - non ha una vera e propria politica culturale. L'obiettivo di Italiafestival, condiviso dall'EFA, è ambizioso e tende ad alimentare attraverso i Festival i valori storicamente consolidati che forniscono il tratto culturale dell'Europa. Qualcuno si chiederà: perché un seminario sulla creatività, mentre ci troviamo in un periodo che vede il Fondo Unico per lo Spettacolo, il FUS, ai minimi storici dalla sua istituzione nel 1985. Mi sia consentito un accenno alla bufera scatenata contro la cultura e lo spettacolo da alcuni rappresentanti del governo, non ultimo - mi dispiace citarlo ma lo devo fare - il Ministro Brunetta che nei giorni scorsi è tornato ad attaccare lo spettacolo con frasi inaccettabili perché offendono e falsificano il lavoro di chi da tanti anni lo svolge con scrupolo e abnegazione. Qualcuno potrebbe pensare che questa sia una perdita di tempo, che non si concilia con l'azione di tutela e di sostegno agli interessi dello spettacolo, perché fino a questo momento ci siamo occupati più dell'aspetto economico. A nostro parere non è così: questo seminario sulla "creatività e sui suoi rapporti con la libertà di pensiero e di espressione", riporta. Noi operatori dello spettacolo, schiacciati dai concreti problemi quotidiani alla dimensione artistica, quindi creativa e quindi alla ragione più profonda del nostro lavoro. Non solo: oggi è importante uscire da una certa autoreferenzialità che contraddistingue, come altri settori, anche il nostro, lo spettacolo, ed è necessario richiamare l'attenzione per la

difesa della musica, dell'opera lirica, del teatro e della danza che sono beni della collettività.

Dobbiamo far comprendere ai nostri politici che c'è un sistema di cultura nel quale lo spettacolo vive, dal quale si alimenta e che a sua volta sensibilizza e stimola gli altri, e che non va ridotto, come qualcuno sostiene, a intrattenimento a uso di pochi. Ma non è così! è un bene collettivo e come tale meritevole di rispetto, attenzione e sostegno da parte dei rappresentanti della cosa pubblica. Ai giovani, dico che lo spettacolo non è puro intrattenimento, la pensa così chi non ha conoscenza del nostro patrimonio artistico e culturale che rappresenta del 50% del patrimonio artistico del mondo e una tradizione millenaria di cultura e civiltà, del quale il sistema politico dovrebbe averne coscienza. Certo, non possiamo permetterci di pensare di essere noi i depositari di un patrimonio ammirevole e ammirato da tutto il mondo, tuttavia non dobbiamo nemmeno limitare le nostre azioni alla mera attività di rivendicazione di risorse pubbliche, le quali ne siamo consapevoli, vanno gestite con oculatezza. Credo che dobbiamo muoverci su due fronti, quello rivendicativo e quello della difesa delle attività culturali e di spettacolo e del suo patrimonio di risorse umane e creative.

Il seminario di oggi è una testimonianza del nostro impegno: rendere più dinamica la politica di lobby, attraverso le alleanze con altri settori dello spettacolo che condividono i valori civili e sociali dell'Associazione. Per noi rappresentanti dei Festival, sarebbe facile la politica del pianto e del vittimismo. Noi non piangiamo questa mattina e non ci sentiamo vittime, anche se il FUS ci riserva soltanto il 3,42% di quello destinato a tutti gli altri settori, ma diciamo che abbiamo bisogno di risorse per dimostrare ancora una volta che i Festival rappresentano il volano, la ricerca, il messaggio più autentico della riscoperta, non solo delle opere del Settecento, dell'Ottocento o degli spettacoli di alta qualità artistica, ma certamente l'ossigeno dello spettacolo stesso perché sono isole di produzione culturale e di riscoperta dei nostri giacimenti culturali, con riproduzione, la ripresa di spettacoli inediti a volte e anche in lingua e quindi ci siamo immessi, quasi con forza, nello spettacolo europeo, in un mondo sempre più globalizzato.

Italiafestival è fortemente impegnata in una diversa politica associativa che mette lo spettacolo al centro di un sistema culturale ed economico e che non si è appiattita sulle leggi, sui regolamenti e sulle altre procedure burocratiche che molte volte avviliscono la cultura stessa. Alla radice dello spettacolo – quello artistico - restano - quali fondamentali presupposti - i principi di libertà di pensiero e di espressione sui quali è necessario sempre vigilare, anche se siamo in una democrazia avanzata. Su questo tema interverranno oggi gli autorevoli relatori che ringrazio ancora una volta per aver accettato di partecipare e ai quali Italiafestival, una delle poche associazioni dello spettacolo dal vivo che ha un respiro europeo Ringrazio, anche perché hanno sottratto del tempo prezioso ai loro impegni professionali e pubblici, gli artisti, gli scienziati e i politici presenti.

Mi auguro che da questo convegno escano spunti interessanti e proposte in linea con la politica culturale europea che, con la Settimana europea dei Festival, abbiamo iniziato e che vogliamo continuare a perseguire. Mi rivolgo ai giovani per dire loro che nel momento in cui noi discutiamo di creatività, libertà di pensiero, di prospettive, noi guardiamo al loro futuro, a incentivare la creatività dello spettacolo, ed anche alla formazione del pubblico che rimane il pilastro dello spettacolo stesso. Ricordo sempre il messaggio di Paolo Grassi che diceva: "Il pubblico deve essere sempre protagonista dello spettacolo stesso". Con questo messaggio noi vogliamo dare un messaggio di fiducia per il vostro avvenire e di speranza per il futuro delle giovani generazioni. Formulo gli stessi voti anche per coloro che oggi hanno responsabilità politiche, artistiche e governative affinché sostengano la scuola, ossigenando le lezioni con i messaggi che vengono dall'arte, dallo spettacolo, dai beni culturali, in modo che i nostri giovani si possano inserire sempre di più nel processo evolutivo dell'Europa dei popoli, dell'Europa delle genti.

Pier Paolo Pascali

Dopo l'introduzione del Presidente di Italiafestival entriamo nel merito del seminario con il Professore Sebastiano Maffettone che insegna Filosofia Politica alla Facoltà di Scienze Politiche della Luiss, di cui è anche il Preside che saluto e che ringrazio perché grazie a lui è nata la collaborazione con la LUISS per organizzare questo seminario che è impostato in due parti: nella prima parte verrà esaminata la creatività, in particolare la creatività artistica, dal punto di vista sociale, culturale, cioè verranno analizzati i fattori culturali, sociali, storici, ideologici e giuridici che favoriscono o meno la creatività; nella seconda parte, invece, ci sarà un cambio di scena e in cattedra saliranno gli artisti, cioè coloro che hanno fatto della creatività la loro professione. La parola al Prof. Sebastiano Maffettone che ci intratterrà sul tema della libertà di pensiero e di espressione come presupposti della creatività e come tratto identitario dell'Europa nel confronto con la società multiculturale. Un tema interessante e anche molto attuale.

Sebastiano Maffettone

Docente di Sociologia Politica Università Luiss "Guido Carli"

Grazie a voi dell'opportunità offertami di prendere parte a questo interessante convegno, e nell'aver messo sul piano della discussione un tema a dir poco fondamentale. Il titolo del mio intervento, è in pratica un riassunto, non è un intervento; sostanzialmente basterebbe leggerlo per occupare lo spazio di tempo che ho. Diciamo che sono tre punti che cercherò di collegare brevemente tra di loro. Il primo è la libertà di pensiero e di espressione. Il secondo è la creatività. Il terzo è l'Europa. Tutti sentiamo che c'è un rapporto tra queste tre cose, vale la pena di chiedersi in cosa consiste questo rapporto, o perlomeno cercare di dare un'interpretazione più o meno plausibile. Più di 40 anni fa un giovane filosofo meridionale andò a lavorare a Milano e scoprì una cosa di cui non aveva mai sentito parlare, cioè che c'erano persone che come lavoro pagato facevano il creativo. Quando me lo dissero, perché ero io quello, dissi "Ma come? Quando uno è creativo sta a casa e non è pagato. Se invece si scoccia e fa cose noiose lo pagano". Per me la creatività era all'opposto del lavoro, era un fatto individuale che dipendeva, come si dice da noi dalla "capa", e non c'entrava niente con gli altri. Credo che io avessi completamente torto. Questo mi sembra il primo punto, il primo punto perché serve a collegare la creatività con le libertà di base. In realtà la creatività non è un fatto individuale, entro certi limiti ovviamente, ma collettivo; non è un fatto privato ma pubblico; non è un fatto singolare, ma sociale. Questo secondo me è molto importante: non si è creativi per caso, si è creativi entro un certo contesto. Solo il contesto vi permette di essere creativi a un certo livello. Il tempo di elaborazione stimato per un'idea creativa è di dieci anni e dieci anni che sono a livello di persone di comprendere quell'idea e consentirvi di svilupparla magari in maniera antagonista con loro. Ci vuole allora un posto che lo consenta, un lungo periodo di tempo, un enorme concentrazione. Naturalmente questo non vuol dire che Einstein non fosse una persona brillante, vuol dire semplicemente che la creatività non è così casuale come sembra a prima vista, non è il pensiero divertente di una persona spiritosa e brillante. È il frutto di un'operazione complessa di molte persone insieme in luoghi deputati. Se volete avere un'idea creativa, è molto più facile averla a Harvard, e forse domani a Shanghai, che non in un altro posto. Questo è il punto. Per cui bisogna pensarci in termini politici, istituzionali, per cui il convegno è benvenuto perché non è solo il frutto di un genio, non è solo la pensata di una persona particolarmente dotata. Se fosse questo, non sarebbe un problema politico e istituzionale, è un problema politico e istituzionale perché è una questione collettiva e sociale e pubblica. Altrimenti non lo sarebbe. Quindi dieci anni per sviluppare un'idea e dieci anni in contesti determinati. Ho citato Harvard ma a caso, potrebbe essere qualsiasi altro posto di questo livello. Se voi guardate la storia dei Premi Nobel degli ultimi vent'anni, le grandi università americane raccolgono più del 75% di questi Premi Nobel. E non è un caso, ma questo non vuol dire che sono più intelligenti degli altri, vuol dire che hanno strutture istituzionali in cui quel tipo di attività è promossa. Naturalmente si può dire che si tratta di una visione biased, orientata, pregiudiziale, addirittura pregiudizievole della creatività e che lo stesso sistema di riconoscimento è frutto del sistema di produzione, cioè che le persone, che valutano quei risultati e vi ritengono particolarmente

creativi sono essi stessi frutti di quel sistema in cui posti come Oxford, Harvard, ecc., sono un nucleo importante e che quindi il riconoscimento non è estraneo alle persone che riconoscono. Questo è senz'altro in parte vero: uno può dire che la creatività sta in personaggi come il Mahatma Gandhi o il poeta Tagore, per citare due indiani che non c'entrano niente con questo sistema di ricompense e di riconoscimenti e che quindi la vera creatività in realtà non risiede nei posti deputati. Però questa tesi a mio avviso sarebbe troppo radicale e audace. C'è indubbiamente qualcosa di vero in questo, cioè non tutte le creatività importanti sono appropriatamente riconosciute, però non si può negare che il sistema attuale mediatico e premiale di riconoscimento della creatività qualcosa riconosce di vero e quindi la mia tesi iniziale, tutto sommato, regge alla critica. Anche l'idea che ci vogliono dieci anni per avere un'idea, tranne questa, questa non è un'idea, un'idea sul serio, diciamo così, a mio avviso regge alla critica. Si può dire che per esempio Mozart fosse travino, non credo che ci siano dubbi su questo, e che quindi la tesi dei dieci anni vale per persone mediocri come la maggior parte di noi ma non per i più grandi personaggi della storia. È vero fino a un certo punto perché io sono convinto che senza il Mozart due, nessuno sarebbe andato a curiosare sul Mozart uno. Ovverosia sarebbe stato, se non un fenomeno da baraccone, una curiosità intellettuale ma non il personaggio che è. In realtà a noi interessa il ruolo di Mozart fanciullo perché c'è stato il Mozart non fanciullo. E quindi non smentisce l'idea dei dieci anni. Insomma, avere un'idea creativa, è una maledetta fatica collettiva. Questo da un lato sembra ridurre le teorie del genio però è chiaro che la parte collettiva e pubblica costituisce una serie di condizioni tutt'al più necessarie, ma certamente non sufficienti. Gli stimoli, la volontà, il talento sono pur sempre caratteristiche individuali e soggettive. Ora, ci sarebbe un lungo discorso da fare sull'arbitrarietà morale connessa con qualità eccezionali. Cioè le persone moderatamente liberali e progressiste di livello medio, senza troppe fantasie, quelli che una volta si chiamavano socialdemocratici come me, tendono a pensare che nascere in una famiglia ricca e agiata sia il miglior investimento che ognuno di noi possa fare ma che non ci sia un merito morale collegato a questo. Insomma, è questione di altre parti del corpo, non di scelte intellettuali, non di merito morale. È un problema interessante, che non riguarda direttamente il convegno di oggi, ma è interessante a mio avviso indipendentemente, se si può dire, dal convegno di oggi ed è stimolato dal discutere queste cose se ci sia un merito morale specifico nell'essere capaci di produrre idee creative di primo livello mondiale. Essere in grado di elaborare complesse teorie, essere in grado di scrivere fiction fondamentali è un tipico esempio di creatività per la maggior parte di noi. Il fatto di essere in grado in quanto tale, diciamo così, preistituzionalmente costituisce un merito per cui chi è in grado deve avere ricompense particolari dalla società? Questo è un altro problema molto delicato, noi tendiamo ad associare la creatività con un sistema premiale che ha molti livelli: da un lato i riconoscimenti puramente di fama e di prestigio, ma dall'altro anche riconoscimenti economici. Sui secondi c'è molto dubbio che il fatto di essere dotati di talento per natura sia un titolo perché anche qui, più che merito è fortuna. Ciononostante è ovvio che ci sia un interesse di tutta la società a stimolare le persone creative e quindi a creare un sistema d'incentivi che trasformi la persona creativa da creativa a casa sua a creativa nel mondo perché questo giova a tutta la società. E quindi il sistema premiale, che pure potrebbe essere, diciamo così, in una morale pura parzialmente arbitrario, ha una sua giustificazione perché trasferisce la creatività dalle attitudini masturbatorie del singolo alle attitudini copulative della comunità nel suo complesso, me la sono sentita di scherzare un po' sull'argomento. Ho visto le frasi che sono nel dossier che ci avete dato e ho scelto una pagina che ha due frasi apparentemente slegate fra loro, ma, secondo la mia tesi no, non slegate tra di loro. La prima è una frase di un uomo che dimostra in pieno la tesi che io sostengo, Immanuel Kant che non era particolarmente fantasioso, non era particolarmente brillante, eppure era molto creativo intellettualmente e ci metteva perlomeno dieci anni per avere un'idea. Per la sua idea centrale ci avrà messo pure trent'anni probabilmente, era un tipo abbastanza riflessivo. E lui sostenne che la libertà di pensiero è la capacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro, cioè la cosiddetta autonomia. Bene, è importante questo: pensare con la propria testa è la base di ogni forma di creatività ipotizzabile ma non si può pensare con la propria testa senza un contesto pubblico che lo consente. Questa era la tesi di Kant peraltro: Kant ha sempre sostenuto che la libertà intellettuale era la libertà della penna, cioè la libertà di chi può esprimere i propri pensieri nel contesto pubblico. Non la libertà di chi può riflettere, pensare e immaginare, ma chi può farlo pubblicamente perché la base dell'immaginazione individuale è un fatto collettivo. Perché come disse un altro filosofo importante del Novecento, Wittgenstein, non c'è linguaggio che non sia a fondo pubblico, perché il linguaggio è comunicazione, si direbbe oggi è networking, e questo non si può fare senza un reticolo che lo consenta. E questo reticolo deve essere quanto più libero e incoraggiante possibile. L'altra frase è presa dalla Dichiarazione dei diritti dell'Uomo e del Cittadino del 1948,

a sua volta riferita alla francese del 1789, e dice che la libera comunicazione dei pensieri e delle opinioni è uno dei diritti più preziosi dell'uomo: ogni cittadino può dunque parlare, scrivere, pubblicare liberamente, salvo rispondere di eventuali abusi. Questa frase complementa l'altra: pensare con la propria testa significa non che io possa pensare con la propria testa, né che qualsiasi altro di noi possa pensare con la propria testa ma che tutti noi auspicabilmente possiamo pensare con la propria testa, così che mettersi in contatto è una serie di contributi differenti e cumulabili. Diciamo così non l'uscita di un genio ma appunto una costruzione a rete in cui diverse persone, con diverse formazioni intellettuali, diverse basi culturali e diverse tendenze si esprimano rinforzando mutuamente le possibilità e le opzioni. Venendo alle teorie politiche della libertà di espressione e di pensiero, credo che tre modi di ragionare, negli ultimi anni perlomeno, ma con un certo lasso storico dal primo all'ultimo si siano meglio espressi sulla libertà di pensiero e di espressione: ho in mente le teorie di John Stuart Mill, a più di un secolo e mezzo da quando le ha formulate, quelle di Roland Dworkin e di John Rawls. Sono tre anglosassoni, un inglese e due americani, non del tutto casualmente. Com'è probabile, perché nel mondo anglosassone l'idea della Magna Carta oggi, l'idea della libertà di pensiero e di espressione, è sempre stata particolarmente sentita e ritenuta importante. Io credo che bisognerebbe associare le idee di questi uomini con idee e persone che vengono da altre parti del mondo. Non c'è dubbio per esempio che il grande poeta bengalese Tagore, che già ho citato prima, sia stato uno dei grandi fautori della libertà di espressione, ma io credo che per noi sia più facile, più semplice partire dagli esempi della nostra cultura. John Stuart Mill aveva una teoria molto semplice ma profonda, come era l'uomo, John Stuart Mill: era un uomo molto comprensibile, questo stranamente nel reame dei filosofi, non ha giovato alla sua fama, perché i filosofi qualche volta si innamorano dell'oscurità. Lui non era molto bravo nell'oscurità, non era molto apprezzato, ma era invece precisamente acuto - profondo e semplice insieme - e lui sostiene che la libertà di pensiero è funzione delle possibilità di usare tutte le forze che una società ha a sua disposizione. Più imponete vincoli, - pensate ai talebani che non fanno studiare le donne - più una persona è in grado di esprimere creatività per propria scelta. Quindi la teoria di Mill è una teoria moderata e simile alla teoria del mercato sulle libertà di espressione. Ci dice in sostanza che vincolare molto non giova perché il prodotto sociale lordo sarà diminuito. La teoria è sicuramente molto feconda e intelligente, tant'è vero se ne parla molto ancora oggi dopo più di 150 anni, ma ha un limite intrinseco che ci obbliga, prima di difendere la libertà di espressione, a fare sempre un calcolo di costi-benefici. Cioè l'auspicabile prodotto dall'attività generata dalla libertà di espressione sarà superiore all'eventuale danno che alcune libertà di espressione possono provocare? Tenete sempre conto che ogni forma di libertà di espressione è potenzialmente pericolosa e non solo per i dittatori, ma in generale. La libertà di espressione in sostanza non può mai essere completa. Qui siamo in una sorta di sala cinematografica: se uno è in un cinema affollato e si mette a gridare "Al fuoco" per scherzo, oltre a essere un pericoloso imbecille, certamente non fa un buon uso della libertà di espressione, quindi non esiste società e non esiste gruppo o comunità che non vincoli in qualche modo la libertà di espressione. Secondo la tesi di Mill, questo danneggia alla fine la comunità. Allora per vedere se una libertà di espressione deve essere protetta in maniera speciale, bisogna sempre fare un calcolo intuitivo dei costi-benefici della libertà di espressione nel caso specifico. Questo è costoso intellettualmente e complicato. Proprio per questo Roland Dworkin che è l'autore di un'altra grande teoria, è un giurista pubblico, un filosofo del diritto sostanzialmente, americano, ha criticato la tesi di Mill, pur rispettandone l'impianto intellettuale, dicendo sostanzialmente che i vincoli sulla impossibilità di limitare la libertà di espressione devono essere più forti e assoluti, meno dipendenti dalle circostanze e meno dipendenti da un calcolo costi-benefici che l'eventuale libertà di espressione può generare. La tesi di Rawls forse è la più complessa delle tre, quindi sarò molto breve, anche perché si tratta di una mia idiosincrasia: sostanzialmente Rawls sostiene che la libertà di espressione è una delle libertà fondamentali e che queste libertà non possano essere scambiate in una società con nient'altro che altre libertà. Sostanzialmente ti puoi esprimere ma quando il tuo discorso non offende troppo gli altri. È un misto tra le due teorie se vogliamo, ecco, sostanzialmente ha l'elemento di comparazione che è tipico della teoria di Mill, ma ha anche l'elemento dei diritti che è tipico della teoria di Dworkin. Ora, come dicevo, queste tre teorie nella loro frastagliata complessità esprimono una certa continuità che tutto sommato si basa sull'idea di autonomia di cui parlava Kant, cioè bisogna consentire alle persone di pensare con la propria testa. Questo è un vantaggio per l'individuo ma, in secondo luogo, anche per la comunità, per il tipo di ragionamenti che facevo prima. In uno dei luoghi classici della kantologia tradizionale, cioè la prefazione alla seconda edizione della "Critica della ragion pura" di Kant, si legge che per avere un'idea buona occorre prima creare un contesto atto a ricevere l'idea. Che è - circa - quello che dicono i programmatori della televisione, quelli bravi: chi fa un programma

non deve farlo nel vuoto ma deve farlo pensando alle eventuali conseguenze che la produzione in programma può avere sul pubblico, ipotizzando un pubblico virtuale o reale o tutte e due e poi cercare di impressionarlo con quello che si fa. Cioè un programma non si può fare puramente perché è fatto bene, perché è intelligente, ma deve avere in mente dall'inizio un pubblico possibile. È quello che uno come me non saprebbe fare, ma non solo uno come me, anche quelli che lo fanno per professione spesso sbagliano. È interessante pensare che Kant sostenesse che questa è una delle basi per qualsiasi buona idea, cioè lo sviluppo filosofico dei concetti non avviene in un vuoto mentale totale, nell'assenza di vincoli e di coercizioni che dipendono dalla comunità, non è l'esercizio individuale di un isolato pensatore ma è l'espressione più elevata di una comunità veicolata da un individuo particolarmente dotato e consapevole. Quindi è qualcosa di diverso. Secondo me questa è un'idea non abbastanza sfruttata di Kant. Lo dico perché c'entra molto con quel tipo di ginnastica tra individuale e sociale che sto proponendo come base della creatività. Ora, i tre personaggi sono anglosassoni, due su tre sono americani quindi non si può parlare di Europa, si può parlare di Europa se accettiamo che gli Stati Uniti sono in qualche modo una sorta di espressione tarda e tecnologica dell'Europa. Se accettiamo questo, in qualche modo c'è un valore esemplare dell'Europa da questo punto di vista. Max Weber, un grande sociologo di fine Ottocento, inizio Novecento, sostenne, di cui il Prof. Pellicani è un grande esperto, che l'Europa ha questa caratteristica: che le esperienze che si fanno al suo interno valgono per tutti, mentre in altre civiltà sarebbero puramente locali. È una tesi quantomeno eurocentrica, letteralmente eurocentrica, è una tesi che oggi nessuno sosterebbe, io non la sosterei, come la maggior parte di voi suppongo, ormai sappiamo che in diverse parti del mondo ci sono persone capaci di fare cose creative a livello mondiale. Quello che è successo nell'est Asia ma anche nel sud dell'Asia negli ultimi decenni lo ha dimostrato in tutte le forme: non c'è bisogno di nascere calvinisti per essere particolarmente produttivi, basta nascere giapponesi che di solito non sono calvinisti. Abbiamo visto che altre parti del mondo, senza quel background che Weber in qualche modo pretendeva, ma forse Weber non intendeva essere così ristretto. Tra l'altro non voglio discutere di Weber ma il punto è duplice: da un lato a mio avviso è abbastanza vero che l'Europa incarna, incorpora e rappresenta a livello più sofisticato e ideale questi valori di libertà di espressione e di pensiero che sono così intrinseci alla creatività; dall'altro al tempo stesso non è più vero. Come mettiamo d'accordo queste due tesi apparentemente contraddittorie? A mio avviso c'è un modo per rappresentare le due cose come non estranee l'una all'altra ed è attraverso quello che gli americani e gli inglesi chiamano legacy. Cioè l'Europa ha lasciato dietro di sé un'eredità che è quella della tolleranza e del pluralismo. Come tale è un'eredità controversa, un'eredità complessa, un'eredità che è costata milioni di morti all'Europa però l'Europa è quella. Se io dovessi indicare cos'è l'Europa direi pluralismo. Ecco, da questo punto di vista il multiculturalismo, il pluriculturalismo, la possibilità di convivere tra diverse culture a mio avviso sono una formidabile fonte di creatività. Nessuno conosce la ricetta della creatività, io sicuramente non la so perché mi occupo di scrivere e non sono stato mai particolarmente creativo. Se la sapessi l'avrei applicata per prima a me, poi agli altri. Quindi non lo so e si sa che non lo so, ma siccome già parte di noi non lo sa, anche se non sa di non sapere, io credo che la contaminazione sia un'indubbia fonte di creatività, non è molto originale ma secondo me è vero, quasi sempre le cose vere non sono molto originali, le persone creative invece trovano cose vere e originali ma sono poche. Credo che da questo punto di vista l'Europa abbia dato la possibilità strutturale di essere creativi essendo l'istanza più concreta e reale storica del pluralismo e quindi ci consente la libertà di espressione, ci consente la costituzionalizzazione delle libertà di base, tra cui quella di espressione e di pensiero ovviamente. Ma che oggi siamo in una situazione particolarmente fortunata perché siamo esposti a migliaia di messaggi che vengono da tutte le culture e quindi possiamo immaginare meglio quello che avviene all'interno di tradizioni di pensiero che sono estranee alla nostra. C'è poco da fare ma il mio bisnonno, uomo tra l'altro intelligentissimo, non aveva la possibilità, come noi e come mio figlio ad esempio che vive in un'università in cui ci sono 160 diverse tradizioni culturali rappresentate, di essere esposto a tutto ciò. Ecco, è difficile dire oggi questa funzionalità di orizzonti interculturali che prodotti può avere e avrà nel futuro però io credo che siamo di fronte a una grande speranza. Una speranza che l'Europa ha reso possibile, che l'Europa deve continuare a incarnare rappresentando una mediazione tra i due grandi poteri di oggi, cioè gli Stati Uniti e il mondo asiatico sostanzialmente. Una mediazione la cui forza sta proprio nella capacità di mettere assieme nel rispetto reciproco. Questo è più che altro un auspicio come capirete, una specie di wishful thinking ma mi pare che sia il miglior modo di concludere ringraziandovi per l'attenzione e scusandomi per aver detto cose piuttosto noiose e ahimè poco creative. Grazie.

Pier Paolo Pascali

Ringraziamo il Prof. Sebastiano Maffettone per il brillantissimo intervento. Nel frattempo ci ha raggiunti il Prof. Antonio Catricalà, Presidente dell'Antitrust e anche l'On. Gabriella Carlucci. Le Onorevoli De Biasi, già presente sin dall'inizio dei lavori, e Carlucci possono essere considerate i due motori della proposta di legge sullo spettacolo dal vivo in discussione alla Camera che, se non ricordo male, prevede anche un fondo per la creatività. E chissà se alle stesse parlamentari potranno venire utili per definire meglio questo fondo alcune delle indicazioni che emergeranno da questo seminario. Ora, dal Prof. Maffettone e, quindi, dalla filosofia politica, passiamo all'analisi sociologica con il tema trattato dal Prof. Luciano Pellicani, docente di Sociologia Politica alla LUISS, autore di numerosissimi volumi, Direttore di Mondo Operaio, che ci parlerà della creatività nei sistemi democratici e nei regimi totalitari per verificare se anche nelle dittature esiste una tipologia di creatività. Raccomando il Professore di stare nei 20 minuti a sua disposizione, ma poi se sono 25 va bene lo stesso, considerando anche che dopo un quarto d'ora la curva dell'attenzione comincia a diminuire. Il Prof. Luciano Pellicani.

Luciano Pellicani

Docente di Sociologia Politica Università Luiss "Guido Carli"

Grazie. Io parto da Max Weber. La frase che ha citato Sebastiano Maffettone è vera. Quando Weber diceva quello che ha detto, aveva perfettamente ragione: la caratteristica dell'Europa rispetto alle civiltà orientali era che in Europa certi esperimenti potevano essere fatti laddove invece nel mondo orientale gli esperimenti finivano per abortire. C'è stata una scienza cinese? Certo che c'è stata la scienza cinese, solo che è stata praticamente strozzata dal sistema dispotico cinese medesimo. Agli inizi del XV secolo la Cina ha la più grande flotta di tutto il mondo, ha delle navi di 120 metri contro le caravelle che sono di soli 30 metri. Fa sette spedizioni spettacolari, arrivano fino al Madagascar, imbarcano addirittura 27-28 mila marinai, quindi una potenza tecnologica, tant'è che agli inizi del XV secolo avrebbero potuto tranquillamente colonizzare l'America e cambiava la storia mondiale. Domanda: che cos'è successo? Il sovrano disse all'amatore dei viaggi tutto era una perdita di tempo e quindi bloccò queste spedizioni, tutte statali: fece distruggere le navi e fece emanare un decreto in base al quale non potevano essere costruite navi per la navigazione oceanica. Perciò Weber aveva ragione e potrei citare altre decine e centinaia di casi di questo genere. Cioè a un certo punto il despota interviene e blocca le spedizioni con grandissimo danno per i sudditi. Montesquieu chiedeva: "che cos'è il sistema dispotico? Il sistema dispotico è un sistema che consiste in questo: quando il despota vuole una pera, lui mangia la pera e i sudditi no". Allora c'è una differenza fondamentale tra l'evoluzione istituzionale dell'Europa e l'evoluzione istituzionale delle civiltà orientali. È per questo che l'Europa è stata molto più creativa negli ultimi secoli rispetto alle civiltà orientali, non è che gli orientali non avessero potenzialità creative, tutt'altro. Per esempio appunto all'epoca Song, diciamo mille anni prima, la Cina vanta una superiorità scientifico-tecnologica spettacolare rispetto all'Europa: è arrivata a scoprire prima quelle che Bacone considerava le tre invenzioni fondamentali con le quali si apriva l'età della tecnologia moderna, cioè la polvere da sparo, la stampa e la bussola. Queste cose i cinesi le avevano già da secoli. Perché non sono state utilizzate come poi sono state utilizzate poi invece dagli europei? Sempre perché il sistema dispotico interviene e pone fine a un determinato esperimento. La società europea è diventata una società nella quale si sono fatti esperimenti di vario genere, come dice giustamente il mio amico Sebastiano Maffettone perché ha istituzionalizzato il pluralismo. Questa istituzionalizzazione è avvenuta quasi per caso, la fortuna dell'Europa si può dire è questa: che è collassato l'Impero Romano d'occidente che ha creato una situazione anarchica, per secoli e secoli ha significato il buio. Non si è creato quasi più nulla. La regressione tecnica-scientifica-politica-democratica è stata spaventosa. Roma era ridotta a trenta mila abitanti, e l'intera Europa si era spopolata. Pensate che avevano perso addirittura alcune nozioni elementari, in molte parti d'Europa non si sapeva più costruire le scale all'interno degli edifici, per rimediare le costruivano all'esterno.. E poi c'è stata a partire dall'XI secolo una ripresa lenta, faticosissima, ma è una situazione caratterizzata dall'assenza di quella che Max Weber chiamava

la gabbia d'acciaio della burocrazia. In oriente questa gabbia d'acciaio ha soffocato i processi creativi e li ha strozzati. In occidente non è stato possibile, non perché il potere non avesse la vocazione a fare esattamente quello che facevano i despoti orientali, ma perché si sono trovati di fronte, come diceva Voltaire, a mille contropoteri e i mille contropoteri hanno reso possibile essenzialmente quel processo decisivo e fondamentale che è stata la nascita della società civile, nella quale la creatività si esprime al massimo, perché ci sono decine, centinaia, migliaia, milioni di persone che fanno i loro esperimenti mentali di ogni tipo: filosofico, scientifico, artistico, tecnologico. Diceva Max Weber, polemicamente interveniva Weber contro i suoi stessi colleghi, che quando parliamo di creatività non dovete pensare solo alla creatività artistica o quella filosofica e scientifica. È la creatività imprenditoriale che è stata di decisissima importanza perché la società europea uscisse dalle secche della miseria. E quando c'è la miseria che cosa significa? Il piccolo numero ha tutto quello che è collegato a essere piccolo numero di privilegiati e il grande numero escludeva tutto. Pensate che negli ultimi secoli sono stati vinti due dei flagelli che Voltaire considerava inevitabili: le epidemie e le carestie. Mentre in Cina in 1.800 anni ci sono state 1.820 carestie. Ogni anno una regione della Cina veniva colpita dalle carestie. Grazie all'innovazione scientifica, tecnologica e imprenditoriale è stato possibile per i popoli europei e per i popoli dell'America del Nord, un'appendice della civiltà occidentale. E allora la domanda è: come mai l'Europa è stata così creativa e come mai invece le altre civiltà non lo sono state. Vorrei ricordare un aneddoto regolarmente dimenticato ma è molto significativo: 1878 esposizioni scientifico-tecnologica di Parigi, un giovane diplomatico turco assiste a questa esposizione e rimane sbalordito e dice "questo è il trionfo della creatività". "E qual è la chiave di questo trionfo della creatività?". Il diplomatico turco risponde: "È la libertà". E aggiunge. "Gli europei godono di libertà, noi invece siamo tutti schiavi". Eppure negli ultimi anno stiamo assistendo a queste cose incredibili. Leggo, non lo cito perché non voglio fare polemiche, in un libro di uno storico molto affermato che l'unica superiorità dell'occidente rispetto alla civiltà orientale è quella tecnologica. È una castroneria allo stato puro: il giovane diplomatico turco aveva capito qual è la chiave. Questa superiorità tecnico-scientifica-economica è il risultato di che cosa? Delle libertà, cioè il risultato di un contesto istituzionale in cui le libertà stesse sono state possibili; attraverso conflitti di vario genere, nessuno le ha regalate, questo è sicuro. Qual è la chiave della società europea negli ultimi secoli? La lotta di classe. La lotta di classe ha significato il conflitto permanente dal quale conflitto permanente è nata la civiltà moderna. Certo, ci sono state anche forme di conflitto distruttive, questo è evidente, nessuno garantisce in anticipo come non si può garantire in anticipo che la creatività sia positiva. E che, Hitler non è stato creativo? Certo che è stato creativo. Bisogna avere un cervello veramente molto creativo e, come dire, molto malato per pensare che gli ebrei fossero il popolo che contaminava e corrompeva e avvelenava gli altri popoli. Purtroppo questa è un'idea creativa. Mostruosa, mostruosissima. L'ha ricordata uno storico americano, ebreo, che ha scritto un bel libro nel quale ha documentato che in Germania l'antisemitismo era così forte che alla fine la soluzione finale non era poi tanto in contrasto con l'opinione pubblica. Però ha dimenticato di ricordare che hanno collaborato e con molto entusiasmo italiani e ungheresi, polacchi, russi, francesi e gli eugenisti di tutto il mondo allo sterminio degli ebrei. Qui non si salva nessuno. Si salvano gli individui ma non i popoli in quanto tali. Comunque, ritorniamo al nostro discorso. Esiste un contesto istituzionale che favorisce la creatività. I geni, quelli li decidono la natura, la biologia. Quello che può fare la Storia e la Sociologia e constatare che ci sono dei contesti istituzionali che hanno reso possibile la manifestazione della genialità, mentre altri contesti l'hanno repressa. È qui la chiave per capire bene questo problema. A mio giudizio è il confronto fra Sparta e Atene, è un confronto classico. Stranamente però i sociologi si dimenticano di questo confronto che pure è un momento fondamentale della civiltà occidentale. Giustamente Popper diceva: che cos'è Sparta? È la società chiusa. Che cos'è Atene? È la società aperta. E del resto basta leggere l'epitaffio di Pericle, quello che si trova appunto nella guerra del Peloponneso, non ho mai capito perché si chiama così perché non si è combattuta nel Peloponneso. E allora perché si chiama guerra del Peloponneso? Allora, Tucidide appunto fa parlare Pericle e Pericle contrappone un modello di organizzazione sociale, quello ateniese, all'altro, che non cita mai ma è Sparta, lo sappiamo. Prima domanda: che cosa ci ha lasciato Sparta? Zero. Che cosa ci ha lasciato Atene? Quasi tutto. Certo, ripeto, non è che Platone e Aristotele, la genialità è data dall'ambiente, dalla biologia che decide a un certo livello ma Sparta non ci ha lasciato nulla perché programmaticamente era una società appunto totalitaria o quantomeno collettivistica così voluta da Licurgo o comunque da chi pianificò Sparta. Tra l'altro, diciamo abitualmente, ritualmente, prendete in mano un manuale di Sociologia e trovate una volta su dieci che nella Sociologia c'è una teoria della stabilità sociale ma non c'è una buona teoria del mutamento sociale. Se avesse una buona teoria della stabilità sociale, avrebbe anche una buona teoria del mutamento sociale. Perché?

Perché la teoria della stabilità sociale ci dice quali sono le variabili che io devo controllare, sterilizzare, bloccare affinché non ci sia mutamento quantomeno. E le troviamo tutte elencate nell'organizzazione sociale spartana, così come fu voluta da Licurgo, stando a quello che afferma appunto Weber. La prima mossa che fa Licurgo qual è? Le "retré", cioè le leggi che lui propone, e che impone agli spartani sono decreti divini. Per definizione il decreto divino non può essere messo in discussione, il sacro in quanto tale non può essere messo in discussione. Diceva giustamente Weber: il sacro che cos'è? È ciò che è specificamente immutabile. Una volta che sono state sacralizzate le istituzioni, l'immobilismo è il destino di queste istituzioni. Quindi che significa anche? Assenza di creatività. E, infatti, Licurgo poi competa il suo quadro, che cosa dice? Primo queste istituzioni sono decreti divini, non potete criticarle, non potete toccarle, quindi chiusi, barricati dentro queste istituzioni. Nessun contatto col mondo esterno, l'ha ricordato Maffettone, la contaminazione. È attraverso la contaminazione che certe civiltà hanno mostrato superiore creatività rispetto ad altre. Per esempio i cinesi hanno fatto quasi tutto da soli, l'Europa ha avuto la fortuna di essere contaminata da varie civiltà e varie culture, lo sottolineava con molto vigore Levi Strauss, giustamente. Quindi ci sono dei contesti anche favorevoli per così dire al progresso. Pensate, uno dei misteri della storia universale, non ridete per favore. Siete andati tutti al Campidoglio e lì che c'è? C'è Marco Aurelio sul cavallo. Avete notato le gambe di Marco Aurelio? Sono pendule, non avevano inventato la staffa, l'idea più stupida di questo mondo. Tra le mille civiltà che si sono affacciate al Mediterraneo abbiamo dovuto aspettare la calata dei Mongoli per conoscere la staffa, che è stata di fondamentale importanza in campo militare. Comunque, ritorniamo al nostro punto: nessun contatto col mondo esterno e quindi naturalmente il divieto espressamente codificato per gli spartani di andare all'estero perché sarebbero stati contaminati da usi, costumi, e tradizioni diverse. Naturalmente niente economia di mercato. Perché niente economia di mercato? Perché servono due caratteristiche essenziali che fanno a pugni con l'immobilismo. Uno: il mercato è una struttura aperta per definizione, significa commercio, significa contatto con altri popoli e quindi significa contaminazione e significa anche che non si esportano e importano solo merci ma anche idee, tradizioni, usi, istituzioni, tecnologie e quindi tutto questo è in conflitto col progetto di immobilizzare la società. Quindi niente mercato, quindi niente mercanti ovviamente, perché non ci potevano essere mercanti nella civiltà spartana, e niente proprietà privata perché la proprietà privata significa anche mercato e quindi il mercato ha un'altra caratteristica, non è solo una struttura aperta per definizione: è iperdinamica. Quindi in conflitto assoluto che aveva in mente Licurgo, immobilizzare la società spartana. Non c'era quindi proprietà privata, infatti, i "cleroi" non erano proprietà privata, erano assegnazioni di stato, concessioni statali, non potevano essere venduti, erano fuori dal mercato. E c'era la moneta di ferro a completamento di quest'operazione. L'individualismo era esecrato ovviamente: a cinque, sei anni i bambini venivano, come dire, cioè praticamente avevano eliminato anche la famiglia perché a cinque, sei anni il bambino era messo nelle mani di un collegio. Inseriti in una mandria, come era chiamata, e tutto avveniva in collettività. Non c'era mai la privacy, mai la libertà individuale. Tutte le cose dovevano essere fatte, i giochi, i pranzi, la guerra, qualsiasi cosa doveva avvenire in collettivo. Quindi da questo punto di vista Sparta è immobile, non produce nulla, è evidente, è riuscita a paralizzare tutte le fonti del mutamento. Quando diamo uno sguardo ad Atene, alla fine siamo tutti eredi di Atene, che è diametralmente l'opposto di Sparta. Comincerei dal basso: gli iloti avevano una condizione spaventosa, sono degli schiavi soggetti all'arbitrio degli spartani che di notte irrompevano nei loro villaggi e li massacravano. Li tenevano così in uno stato di terrore permanente. Voi mi direte: ma perché ad Atene non c'erano gli schiavi? Sì, certo che c'erano gli schiavi ad Atene. C'erano gli schiavi ad Atene perché, come direbbe un marxista, è lo stadio di sviluppo delle forze produttive. Se non c'è lo sviluppo tecnologico gli schiavi formalmente, sostanzialmente ci sono e non possono essere eliminati. Lo sviluppo economico-scientifico-tecnologico non è in contraddizione con la schiavitù. Mica i discorsi di Brawn o i discorsi moralistici. Questo, perché nel terzo secolo dopo Cristo, i giuristi dell'età severiana dissero che gli uomini nascevano tutti uguali e tutti liberi e che era la gente che faceva schiavi alcuni e proclamarono a più riprese appunto il diritto di tutti gli uomini a essere liberi, ma quella predica non servì a nulla. Perché? Per il basso sviluppo delle forze politiche, cosa che Marx ed Engels hanno sempre sottolineato, preconditione indispensabile, assoluta per avere emancipazione dei lavoratori e un grande sviluppo della ricchezza. Se non c'è questo grande sviluppo della ricchezza, perché? Perché i diritti costano. Si può dire la scuola a tutti? Dove stanno le risorse? Si può dire la medicina, assistenza medica a tutti? E dove stanno le risorse? Bisogna creare continuamente una massa enorme di risorse economiche. E quindi bisogna essere creativi anche nel settore economico. C'è un atteggiamento spocchioso nei confronti della vile materia, della vile economia, della vile tecnologia. La Scuola di Francoforte ha lanciato un messaggio secondo il quale il pensiero positivista e la

scienza positivista sarebbero la rigenerazione della corruzione della natura umana. Come a dire se non ci fossero tutte queste cose noi staremmo ancora a parlare di queste cose? No, avremmo una società con gli schiavi o se non con gli schiavi formali, senz'altro con gli schiavi sostanziali. Anche ad Atene ci sono gli schiavi però come diceva il vecchio oligarca nel volumetto che ci ha lasciato, nessuno riusciva a capire chi era schiavo e chi era libero, erano tutti vestiti nella stessa maniera, lo schiavo era arrogante, non dava il passo. Diceva il vecchio oligarca: "Ma che schifezza, questa è una democrazia ributtante". Il suo modello era Sparta. E poi che altro c'era? C'erano i filosofi. Perché Pericle che fa? Apre le porte alla filosofia. La filosofia non è nata ad Atene, non è nata manco in Grecia, la filosofia è nata nelle colonie greche e questo lo dimentichiamo troppe volte e bisogna porsi la domanda: come mai è nata nelle colonie greche e non in Grecia? E come mai per 150 anni è esistita solo nelle colonie greche? E come mai poi Pericle prende questa decisione storica di aprire le porte alla filosofia? Chiama Anassagora, Protagora e gli altri e dice: insegnate ai ragazzi a ragionare. E poi quello che hanno fatto. E quindi c'è la figura del filosofo e Sparta ne era assolutamente priva. Quindi la creatività dei filosofi è istituzionale, fu data la possibilità finalmente a Socrate e agli altri di ragionare e di comunicare i loro pensieri, ne ha citati tanti giustamente Maffettone, Kant dice espressamente: la libertà di pensiero esiste solo se c'è la libertà di esprimerlo e di comunicarlo agli altri perché pensiamo sempre con gli altri o contro gli altri, non pensiamo in un vuoto mentale. E lì ad Atene fu istituzionalizzata questa libertà e fu anche istituzionalizzata un'altra cosa di fondamentale importanza che è il mercato. Atene è una società commerciale. Atene crea un grande impetro talassocratico, ma il ruolo fondamentale ad Atene, il posto fondamentale, la cosa fondamentale che impressiona è il ruolo che ha il mercato. L'ha detto Polani, di posizioni ostili al capitalismo, autore e teorico della catastrofe culturale. Tutte cose vere, tutte cose spiegate da Polani, si dimentica che Polani dice "se volete capire la democrazia ateniese dovete capire il ruolo importante che ha avuto il mercato". Peraltro Polani non lo cita, ma avrebbe potuto citarlo, Constant:. Anche qui c'è una singolare lettura delle venti pagine di cui consiste il discorso di Constant del 1919 sulla libertà dei moderni e la libertà degli antichi che poi significa la libertà creativa e la libertà non creativa. La libertà degli antichi era una libertà di schiavitù sostanzialmente perché è vero che consiste nel partecipare nel contesto decisionale, però i cittadini della polis antica erano schiavi, schiavi dello stato, schiavi dell'opinione pubblica, non c'era privacy, non c'era autonomia privata, non c'era la libertà individuale. La libertà invece dei moderni, che è la libertà di cui fruiamo, è la libertà come pacifico godimento della propria indipendenza privata, è la privacy, è l'autonomia il che significa anche possibilità di creare e anche di comunicare i propri pensieri, le proprie idee, i propri esperimenti. Constant però fa una precisazione: non è vero come spesso è detto - pensate persino Sartori l'ha detto - che gli antichi non conobbero la libertà e cita Constant. Come sarebbe a dire? Constant pensa il contrario che in Atene per la prima volta emerse la libertà individuale, la libertà di fare esperimenti. Ed emerse, dice Constant, è una spiegazione sociologica molto interessante perché Atene ha conosciuto il commercio e il commercio produce idee, il commercio produce contaminazioni culturali, il commercio produce dinamismo. Il commercio è il contrario del modello spartano. Arrivo alla conclusione: è evidente che, se teniamo presente questo confronto Sparta-Atene, se teniamo presente che Sparta non ha prodotto nulla e chissà, può darsi pure che aveva qualche genio poetico, scientifico, filosofico, come facciamo a escluderlo? Hanno trovato alcuni decenni fa le pietre nel Peloponneso, sulle quali pietre sono scritte delle righe di poche parole, qualche poesia. La più parte di queste poesie scritte sui sassi sono elogi della morte. Pensate che cosa terrificante: non potevano esprimere neanche la propria paura, la paura che è il sentimento più comune a noi tutti, non potevano neanche esprimerla. Quindi repressione continua e permanente dell'individualità. Ad Atene invece l'individualità fu salutata e di qui i risultati che abbiamo visto. Vi ringrazio.

Pier Paolo Pascali

Grazie al Prof. Pellicani, veramente illuminante il suo intervento su tanti punti. Ora rimaniamo sempre sul terreno della sociologia ma dalla Sociologia Politica passiamo alla Sociologia del lavoro con il Prof. De Masi che esaminerà la creatività nelle organizzazioni, nelle imprese, soprattutto quelle di spettacolo, e ci avviciniamo alle materie che più direttamente riguardano gli operatori dello spettacolo. Il Prof. De Masi tratterà l'argomento assegnato come sociologo, insegna Sociologia del Lavoro alla Sapienza di Roma, ma anche come Presidente di Ravello Festival che è un importantissimo festival multidisciplinare in cui eventi di musica, teatro, danza, arti visive, cinema e letteratura sono uniti da un leitmotiv tematico che ogni anno cambia e che per l'edizione 2009 è stato "Il Coraggio". Esistono organizzazioni più creativo geniche, diciamo, e organizzazioni più burocratiche che sono attente al rispetto formale dei comportamenti e delle procedure più che al raggiungimento dei risultati. Quindi è interessante vedere dal punto di vista organizzativo in un'impresa dello spettacolo la creatività che spazio occupa e come può influire sul funzionamento di un'azienda. Ce ne parla il Prof. De Masi che, tra i suoi numerosi saggi, ha scritto anche "L'ozio creativo". A lei Professore.

Domenico De Masi

Docente di Sociologia del Lavoro Università La Sapienza Roma

Questa dell'ozio creativo è una iattura; ho scritto tanti libri ma si ricorda sempre L'ozio creativo che, peraltro, è un'intervista ben fatta di cui si sono vendute parecchie copie. Io mi sono occupato soprattutto da una decina di anni a questa parte del problema della creatività per un fatto semplicissimo: ho fatto per anni ricerche sul mondo operaio, sul lavoro esecutivo di impiegati e mi rendevo conto che l'avvento massiccio della tecnologia e dell'informatica man mano incamera lavoro esecutivo. Per esempio il lavoro di un cassiere di banca è assorbito dal bancomat e quello che resta agli esseri umani sono i lavori flessibili e i lavori creativi che a me sembra tutto sommato un grande segno di progresso che si possa essere sempre meno schiavi e sempre più pensatori. No, quello è più difficile perché c'è una dimensione affettiva che è difficile ottenere. Sarebbe una nostra speranza di egoisti di delegare tutta l'affettività verso i bambini e verso i vecchi ai robot ma, credo, che una bella badante cecena può essere più completa. Desidero che la badante sia pagata bene, e che non resti povera. Che resti una badante pagata bene. Fare la badante può essere una cosa molto interessante, talmente interessante, che fino a poco fa si compensava con il Paradiso: lo facevano le monache, e ciò ci fa pensare che vi era un premio, una retribuzione ben data. Comunque, a questo punto della riflessione sul grande passaggio da lavori svolti prevalentemente da esecutivi: nella Manchester nell'epoca di Marx il 94% dei lavoratori dipendenti svolgeva lavori esecutivi di carattere ripetitivo, fisico. Oggi diciamo in America stiamo al 32%, in Italia il 34% i lavori di questo genere. Significa che quel 6% dell'epoca di Marx è diventato in sostanza il 60% di oggi. Cosa si è fatto per organizzare il lavoro di tipo intellettuale? Si sono prese le regole tayloristiche e fordistiche pensate da geni come Taylor e come Ford per l'operaio della catena di montaggio e si sono trasposte alla lettera al lavoro intellettuale. Io e il mio gruppo della cattedra nella quale insegno ci siamo interessati da una quindicina di anni a questa parte a capire se ci sono modi diversi di organizzare il lavoro creativo e quando questi è un lavoro collettivo, quello di cui parlava Maffettone appunto. Cosa abbiamo fatto? Abbiamo svolto su questo circa 400 ricerche, cioè siamo partiti dall'opposto da dove sono partiti gli americani. I nostri colleghi americani con cui siamo in rapporti Onida e altri prendono dei gruppi e a livello di laboratorio fanno in modo di costatare quali sono i fattori che ne incrementano la creatività. Noi i soldi per fare questo non l'abbiamo, abbiamo perciò fatto l'opposto. Abbiamo preso alcuni gruppi sicuramente creativi e abbiamo cercato di capire grazie a che cosa erano dei creativi. E questo ci ha fatto risparmiare dei soldi e anche capire qualcosa in più dei nostri colleghi americani per cui abbiamo iniziato dal passato, diciamo dalla fase di transizione tra industriale e post-industriale dal 1850 in poi, e ci siamo studiati vari gruppi. Intanto ci siamo accorti che i gruppi creativi c'erano soprattutto in Europa, in Italia ce n'erano parecchi. In Europa basti pensare al gruppo dei Pasteur e via via fino a Cavendish, fino al gruppo Fermi. Poi siamo passati ai gruppi attuali: abbiamo

studiato decine di redazioni di giornali, di troupe cinematografiche, di orchestre e di laboratori di ricerca. Credo che abbiamo in questo momento la più grossa banca dati sui gruppi creativi. Che cosa abbiamo studiato di questi gruppi creativi che vanno dal jazz al DNA? Abbiamo cercato di capire come si selezionavano o come si autoselezionavano le persone, come si organizzavano, chi diventava leader, come svolgeva la sua leadership, dove trovavano i soldi, cioè queste cose diciamo molto pratiche e lì abbiamo capito pure l'importanza di Sparta, abbiamo capito che, dice il collega "Che cosa ha creato Sparta?", Sparta ha creato Atene. Senza Sparta non ci sarebbe stata Atene. Tutta la creatività di Atene si è appuntata per decenni su come fregare Sparta, su come creare un modello opposto. Ci siamo accorti che nella creatività perfino gli opposti sono di grande utilità, anzi il creativo ha di caratteristico rispetto a un burocrate che sa trasformare i vincoli in opportunità e sa agire anche con scarsità di mezzi. Anzi, spesso la scarsità dei mezzi ha acuito l'ingegno. Per esempio il creativo non è vero che non ha dei vincoli: ho letto per esempio decine e decine di contratti dell'epoca rinascimentale, sono contratti di 6-7 pagine tra il principe e il determinato pittore e non si dice "Voglio una Madonna col bambino" ma si dice "Voglio un quadro di metri x per metri x con una Madonna divisibile di età di anni 23, con un bambino in braccio divisibile di età di anni 7. Il bambino deve avere il dito protesico verso il cielo. La Madonna deve avere un manto verde". Decine e decine e decine di vincoli e i creativi erano tanto più contenti quanto più vincoli avevano perché potevano dimostrare, come se fosse uno che salta l'asticella, più è alta l'asticella, più può dimostrare le sue capacità. A che cosa siamo arrivati come sintesi di definizione della creatività? Per noi la creatività è una sintesi di due straordinarie doti umane che sono la fantasia e la concretezza. Sto semplificando proprio al massimo. Fantasia e concretezza significano che con la fantasia si attinge a idee nuove e che con la concretezza si realizzano queste idee. Noi diciamo che Michelangelo è un grandissimo architetto non perché ha disegnato la Cupola, a settant'anni tra l'altro, ma perché, dopo averla realizzata, ha trovato 800 lavoratori per lavorarci, li ha guidati per venti anni, ha trovato accorgimenti tecnici, è riuscito a farsi dare i soldi dal Papa fregando Bramante e Raffaello. Cioè era un concreto, non era solo un fantasioso: senza la concretezza noi non ci ricorderemo neppure dell'esistenza di Michelangelo. Poi che cosa abbiamo capito da questi studi? Che dalla metà dell'Ottocento alcuni geni, penso a Pasteur ma penso a Hoffmann, hanno capito che si poteva passare dal genio individuale al genio collettivo. Cioè il genio individuale è chi esprime grande fantasia e grande concretezza. Ce ne sono pochissimi. Ognuno di noi, se ci riflettete un attimo, si sente più fantasioso o più concreto. Se dicessi "Chi si sente più concreto?" la metà alzerebbe la mano più o meno. Questo che significa? Che essendo la creatività una sintesi di fantasia e di concretezza, essendoci pochi geni che hanno grande fantasia e grande concretezza, si può creare però delle equipe in cui convivono e lavorano insieme persone fortemente fantasiose, anche se poco concrete, e persone fortemente concrete, anche se poco fantasiose. È facile far lavorare grandi concreti con grandi fantasiosi? Non troppo. Occorre però alcune condizioni: occorre una ricerca condivisa, occorre una leadership carismatica e occorre un'atmosfera di entusiasmo, di libertà, di tolleranza, di accoglienza, di progresso tecnologico e diciamo di atteggiamento giocoso verso il lavoro. Quando voi riscontrate la presenza di un grande fantasioso, per esempio Fellini, trovate studiando le sue troupe, che alle sue spalle se non ci fosse stato Emiliozzi e altri sarebbe mancata qualità alle sue opere. Quando trovate un grande fantasioso come Valentino, come sarto, trovate che poi i suoi artigiani hanno contribuito al suo successo. Studiando man mano anche i grandi che consideriamo creativi individuali, trovate sempre che hanno agito in gruppo. Pensate per esempio a Einstein. Erano una quindicina di studiosi che pensavano insieme e c'erano i concreti nel gruppo che pensavano a trovare i soldi e tutto il resto. C'è da dire che il fantasioso è più esibizionista per cui finisce per appropriarsi del merito e il più concreto è meno esibizionista per cui lavora alle spalle. Né più e né meno, come voi sapete, avviene anche nelle famiglie dove c'è la fortuna che un genitore sia fantasioso e l'altro concreto. Dopo aver analizzato queste cose, abbiamo cercato di applicare tutto questo e quindi l'abbiamo fatto come consulenza. Lavoriamo con Oliviero Toscani, con lui facciamo tante cose insieme, lavoriamo con Alessi, lavoriamo con Frau, lavoriamo con molte case vinicole, con tutte le aziende che hanno alto tasso di creatività; con la Ferrari, dove l'appunto cerchiamo di mettere insieme fantasiosi e concreti e creare quelle condizioni che ci portano alla creatività. Sono condizioni che in qualche modo somigliano a quelle di Atene, assomigliano a quelle della Firenze dei Medici, assomigliano a quelle della Vienna degli inizi secolo, assomigliano a quelli della New York del dopoguerra ma che oggi ritroviamo in molte parti del mondo. Per esempio si parlava della Cina, in questo paese abbiamo un ufficio a Pechino, ma anche in Brasile a San Paolo, sicuramente riproduce molto bene l'atmosfera che si aveva nel nostro rinascimento. Questo ci ha fruttato anche dei riconoscimenti: abbiamo avuto il premio Leonardo che in Italia, come sapete, è dato ai maggiori creativi. Dopodiché siamo passati all'applicazione pra-

tica. Abbiamo pensato: si può realizzare poi nella pratica delle condizioni creative ottenendone dei risultati anche pratici? Cioè è possibile sviluppare per esempio delle aree del paese, soprattutto del Sud, attraverso l'applicazione di queste idee? E così, dopo aver studiato quali erano le possibilità, ci è parso che in questo momento storico un campo di prova sia il festival. Da dove nascono tutti questi festival, circa 1.300 in Italia? Nascono dalla trivialità della televisione e dalla noia dell'università. Cioè come Sparta è stata determinante per avere Atene, così - fin quando avremo questa televisione e questa università - i festival avranno vita lunga. Perché i festival non sono altro, e le modalità di festival, una modalità di espressione diversa della cultura che liberandola da tutti gli orpelli della noia e della trivialità, la rendono finalmente felice. Il fatto che un collega come Canfora all'università da noi ha una quarantina di studenti annoiati, ma se fa la stessa lezione su Giulio Cesare al Palazzo della Musica avrà 3.000 persone disposte a pagare 5 euro per ascoltarlo, ciò significa qualcosa. Io sono sociologo quindi non posso non restare attratto da tutto questo. Allora, abbiamo cercato di sperimentare dal vivo con i miei allievi, cioè quelli che mi hanno seguito dopo la laurea, anche per alcuni anni, cioè con una sessantina di giovani, abbiamo cercato di sperimentare la possibilità di trasformare i festival in che cosa? In quella miscela che io chiamo ozio creativo e che non significa assolutamente pigrizia, io non sono un pigro, dormo 4-5 ore a notte ho tempo a disposizione - tanto avrò tempo per dormire - quindi non ne sono per niente privo. Io per ozio creativo intendo una miscela di lavoro con cui creiamo ricchezza, studio con cui creiamo conoscenza e gioco, con cui creiamo allegria. Cioè quando uno studia, lavora e si diverte contemporaneamente, questo è ozio creativo. Credo che l'ozio creativo sia la modalità di lavoro che avremo nella società post-industriale. Cioè laddove ci sono insieme, non di operai condannati alla catena di montaggio, ma d'intellettuali che devono produrre e applicare idee, lì si può ottenere questo risultato e solo se c'è l'ozio creativo. Allora, il problema è di creare dei luoghi in cui vige l'ozio creativo. Ora questi luoghi sono cinque, uno appunto è Ravello, uno è Positano, uno è Vicenza, uno è un paese delizioso che si chiama Mirano vicino a Venezia, la patria di Tiepolo, e uno è Florianopolis in Brasile. In questi cinque luoghi noi stiamo sperimentando appunto dei festival di tipo internazionale. Che cosa facciamo? Facciamo prima un'analisi del genius loci. Quando ci commissionano un festival, analizziamo la storia, le vicende di questo paese, la cultura di questo paese, sia quella ideale, sia quella materiale, sia quella sociale per trovare un punto forte. Che so, a Positano il punto forte è il mito perché lì c'è l'Isola delle Sirene, delle Sirenuse, c'è stata tutta la vicenda dell'Odissea, c'è stato poi il mito della danza, Nureyev e Marcin, quindi abbiamo impostato tutto il festival sui miti antichi che sono studiati sull'Isola del Galli da studiosi e sui miti moderni che sono invece esplorati in terraferma attraverso musica e danza. Fatta l'analisi del genius loci, facciamo poi un Delphi, cioè cerchiamo di capire tra dieci anni questa località: se noi impiantiamo un festival come evolverà? Evolverà in meglio, in peggio? In che cosa? Nell'economia, nella storia, nella cultura, nei rapporti interpersonali, nella politica? Se il Delphi ci dà riscontri positivi, cioè ci dice che nella sommatoria complessiva questa realtà cambierà in meglio e allora poi si procede nella creazione del festival. Nel caso di Ravello è chiaro: era un luogo particolarmente felice dove però c'era un festival di oltre cinquant'anni ormai quasi alla fine, era un miracolo che si manteneva ancora, era di 7-8 giorni, tutto con biglietti omaggio, tutto con soldi pubblici. Abbiamo creato la Fondazione Ravello con la Regione, Provincia, Comune e il Montepaschi di Siena, e rivitalizzato il tutto. Oggi il festival dura 90 giorni, ha 140 eventi con 800 artisti di una quindicina di paesi, abbiamo avuto 79.000 spettatori paganti questa estate con un introito complessivo di non meno di 20 milioni di euro per la collettività. Questo non ha cambiato, però soltanto la parte economica, ha cambiato la parte culturale perché voi sapete che il turismo ha una regola bellissima sotto tutti i punti di vista: è l'offerta che fa la domanda. Se voi offrite roba megabarocca, ottenete certe cose, se offrite sinfonie di Mozart, ottenete certe altre e così di seguito. E allora noi ci siamo ritagliati, sto parlando solo di Ravello, gli altri festival hanno altre tipologie, ci siamo ritagliati un segmento di mercato che nel mondo ha un centinaio di milioni di possibili utenti. A noi ne servono 80-90 mila quindi su cento milioni non abbiamo che l'imbarazzo della scelta. Mi ricordo quando sono stato in Cina con Luca di Montezemolo - dove ci sono 8 milioni di miliardari - disse "Mah, noi facciamo 2.500 Ferrari all'anno quindi prima di esaurire questo mercato ne passerà tempo." La stessa cosa è la nostra: noi abbiamo un segmento di mercato di 90 milioni di ricchi e colti e 10 milioni di colti ma non ricchi però disposti per sentirsi una grande orchestra, per vedere un grande spettacolo, per una sera fare un sacrificio e a spendere dei soldi. Partendo da due punti di vista: uno, che il festival si deve reggere con soldi privati e non pubblici. Il Festival di Ravello ha il 68% di soldi privati, il 32% di soldi pubblici e spero di ridurre fino ad azzerare questa quota perché sono soldi maledetti: arrivano sempre in ritardo e avete sempre l'Assessore che vi chiede di far lavorare "Noemi" come artista di primissima qualità. Abbiamo cercato man mano di ridurre la parte pubblica, anche

perché la parte privata costa fatica per essere trovata ed è più meritevole. Poi ci siamo accorti di una cosa: mentre in Italia abbiamo decine di Spoleto, non abbiamo decine di Gian Carlo Menotti e quindi occorre dei Gian Carlo Menotti. Di qui l'idea di creare, parallelo al festival – la durata di tre mesi lo consente - una scuola di management culturale. Cioè trenta ragazzi, quindici italiani e quindici stranieri, reclutati con molta severità, che vengono a Ravello, ci stanno due mesi e mezzo. La mattina hanno quello che chiamiamo l'Accademia, cioè le lezioni teoriche che vanno dalla storia del cinema, alla storia del teatro, a come si fa un budget, a come si fa fundraising. Dal pomeriggio e fino a notte, gestiscono il festival accanto ai direttori delle varie sezioni, quindi fanno pratica. Poi - l'appetito viene mangiando - ci siamo resi conto che a Ravello ci sono soltanto ville all'aperto e quindi quando arriva il freddo, si chiudono i diciotto alberghi di cui 5 a 5 stelle lusso molto belli con 350 persone che vanno in disoccupazione, purtroppo gradita perché con le leggi attuali pigliano l'80% dell'ultimo stipendio purché non facciano niente. Questo significa che alcuni fanno lavoro in nero, i migliori se ne vanno creando questo maledetto darwinismo alla rovescia che flagella il Sud per cui restano solo i cretini perché il problema del Sud è che ci sono solo cretini, gli intelligenti, a cominciare da me, se ne sono andati, c'è poco da fare. È inutile che lo neghiamo, io quando parlo col Sindaco di Ravello è come se parlassi con un bambino di 7-8 anni, non ci capisce niente. D'altra parte, chi altro ci mettete come Sindaco? Un bambino di due anni? Questa è la situazione terribile in cui siamo ridotti nel Sud, altroché. Così abbiamo creato questa realtà straordinaria di Ravello. Ci siamo convinti che il problema è di destagionalizzare il turismo - come ha detto perfino Rutelli - e quando una cosa la capisce anche il Censis, l'Osservatore Romano e Rutelli, significa che è una cosa proprio sicura, non ci sono dubbi. E per farlo ci vuole un luogo al chiuso, e un luogo al chiuso non poteva essere che essere un Auditorium. La progettazione l'abbiamo affidata al più grande architetto vivente nel mondo, cioè Oscar Niemeyer, che è stato facilissimo di donare gratuitamente il progetto definitivo. È stato facilissimo avere 18 milioni e mezzo di euro dalla Comunità Europea perché appena vista la firma di Niemeyer hanno subito aperto il cordone della borsa. È stato facile avere perfino i dodici permessi che occorrono da Sovrintendenza, Ministero e tutto il resto. Ma è stato difficilissimo far capire a quei residui subumani rimasti a Ravello che quest'Auditorium era indispensabile. Questi residui subumani avevano poi al loro fianco un altro residuo ancora più subumano e ancora più senescente che era Italia Nostra, la quale intraprendendo una battaglia contro i nostri fautori, cioè Fai, WWF, Verdi, Lega Ambiente, tutti quanti a favore, naturalmente, dovendo combattere una sua demenziale battaglia privata, ci ha fatto perdere sei anni e mezzo. La sola Fondazione ha speso un miliardo e 200 milioni di lire di parcelle per gli avvocati, con i quali si potevano mandare con quei soldi cinque ragazzi ravellesi a studiare in America, però la caparbia ha vinto e il 30 ottobre prossimo sarà consegnata quest'opera che vi assicuro, è grandiosa.

Concludo rivolgendomi ai giovani; quando sarà il vostro momento, sarete laureati, se volete, venite a frequentare la scuola da noi perché è interessante, trovano subito una bella occupazione, perché il problema è di lavorare felicemente, non da bancari. La vedete la faccia del bancario? È proprio la faccia di uno che è con dei soldi altrui tutti i giorni per cui è incazzato poveraccio, non sa come fare. E invece lì si vive nella bellezza e la bellezza sicuramente non salverà il mondo, queste son frasi che quando si dicono a Porta a Porta significa proprio che non valgono niente, ma comunque in qualche modo salvano la vita quotidiana. Credo che ci sia un dilemma: mi raccontano che quando i nostri concittadini meridionali emigravano agli inizi del Novecento, venivano messi nelle stive. Non sapevo che avevano solo un'ora al giorno in cui potevano andare sul ponte per pigliare l'aria ed era l'ora che coincideva con la pausa pranzo della prima e seconda classe. Gli emigranti delle stive di prua andavano subito sul ponte di dritta per vedere se compariva la terra promessa. Faremmo bene a essere emigranti di prua per chi vuole organizzare cose come un festival, ricordandosi, come mi ha scritto recentemente Niemeyer "ciò che conta non è l'architettura ma la vita di amici e questo mondo ingiusto che dobbiamo modificare". Ecco, credo che questo sia quello che ho capito dai festival.

Pier Paolo Pascali

Grazie al Prof. De Masi per l'intervento divertito e divertente e per i numerosi insegnamenti che si possono trarre, soprattutto quello di lavorare giocando, con felicità ed entusiasmo. Ho il piacere di annunciare la presenza tra noi dell'attrice Maria Rosaria Omaggio che ringrazio per avere aderito all'invito. Rimaniamo ora sempre su un piano tecnico e ci spostiamo nel campo giuridico con il Presidente dell'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato, l'Antitrust, il Prof. Antonio Catricalà che interverrà su di un tema molto delicato come quello dei rapporti tra privato e pubblico nel mondo dello spettacolo. La garanzia al libero accesso al mercato e i principi della concorrenza possono essere considerati come una proiezione, in altre forme, della libertà di espressione e sono principi che anche nello spettacolo vanno salvaguardati e tutelati. La materia dei rapporti tra privato e pubblico nello spettacolo è complessa per le funzioni importanti che ha il pubblico, soprattutto come erogatore di sovvenzioni e contributi, e che ha il privato nella gestione delle attività di spettacolo. La maggior parte degli enti che gestiscono le attività di spettacolo hanno infatti una natura giuridica privata articolata in diverse formule organizzatorie. L'argomento proposto al Presidente Catricalà ha delle connessioni con il finanziamento pubblico, con il rispetto dei diversi ruoli dei privati e del pubblico tra funzioni di indirizzo e di gestione e con il sistema televisivo, pubblico e privato. Ma sentiamo il Prof. Antonio Catricalà, Presidente dell'Antitrust.

Antonio Catricalà

Presidente dell'Autorità garante della concorrenza e del mercato

Allacciandomi all'immagine del professor De Masi sull'emigrazione, parto dalla poppa e mi dirigo velocemente a prua. La poppa però non è Sparta; è il 1946, in una città dell'Argentina opera una bisca clandestina e in questa bisca i personaggi più importanti sono due uomini senza scrupoli che si innamorano della stessa donna, bellissima, giovane, piena di fascino, che sa ballare, sa cantare e soprattutto sa fare l'amore, che per questi due uomini era una cosa importante. Quella città era Buenos Aires; la donna Rita Hayworth; l'uomo, il più simpatico dei due, anch'egli "un pezzo di malacarne", diremmo noi, ma comunque giovane e bello, era Glen Ford. E' la trama di Gilda, un film del '46. La bisca era frequentata da strani personaggi, anche da due signori che sembrano poliziotti, tanto che tutti fino alla fine del film pensiamo che alla fine la bisca sarà chiusa. Invece i poliziotti non si curano minimamente della bisca; sono là per smascherare un cartello, cioè un'intesa restrittiva della concorrenza, sulla vendita del tungsteno. Il tungsteno è il materiale che c'è ancora nelle lampadine, una specie di filo che sembra rame. Il cartello è scoperto grazie a uno strumento nuovissimo del diritto anti-trust - nuovissimo per l'Italia - che si chiama leniency, programma di clemenza. Al protagonista più giovane e più simpatico è offerta l'impunità se consegnerà le prove dell'esistenza di questo cartello internazionale. Dopo un po' di titubanza il giovane, che capisce che così facendo ottiene l'immunità, la ricchezza e la donna, confessa, consegna le prove e c'è il lieto fine. Si scopre quindi che nel 1946 c'erano poliziotti antitrust che nel 1946 già facevano il mestiere che oggi faccio io - in Italia esiste solo da vent'anni - e che già conoscevano la leniency, per la quale io e io miei predecessori abbiamo lottato 18 anni e che abbiamo ottenuta solamente da 2 anni, grazie a un Ministro particolarmente illuminato Bersani che, al di là delle appartenenze politiche, è un Ministro che ha dato moltissimo allo sviluppo della concorrenza in Italia. Se penso a quello che diceva Pellicani, dovrei dire che attualmente siamo Sparta. Mentre l'Argentina nel 1946 era già abbastanza Atene. In particolare in un settore com'è quello della cultura, dell'arte, dello spettacolo, della creatività, parlare di mercato mette in una situazione di assoluto imbarazzo anche il Presidente dell'Autorità Garante non fosse altro che per il pregiudizio che s'incontra ogni volta che si dice "privatizziamo questa struttura", "organizziamo", "rendiamoci efficienti",

Vorrei sgombrare il campo da alcuni pregiudizi: prima di tutto non è vero che l'Antitrust è nemico del diritto d'autore e dei diritti di proprietà industriale. Anzi, noi abbiamo sempre ritenuto che i motori del mercato siano due: la concorrenza e la creatività, la concorrenza e il diritto d'autore. Il mercato si muove su queste

due basi. Se non s'incentiva l'innovazione, non c'è neppure sviluppo di mercato. Tant'è vero che l'ultimo intervento importante che ha fatto l'Antitrust, quello contro Google (che poi è l'unico intervento italiano che ultimamente è andato sui giornali internazionali), è un intervento a tutela della creatività degli editori, del diritto d'autore giornalistico. Ed è talmente forte quest'esigenza che in America i nostri inquisiti hanno già aperto un tavolo di trattative con i giornali locali. Noi speriamo che la stessa cosa possa accadere anche in Italia, per chiudere senza troppi incidenti questa procedura sanzionatoria.

Siamo a Sparta dicevo, ma ogni tanto si legge qualcosa d'interessante, come l'art. 10 del disegno di legge che prima citavamo, Carlucci-De Biasi, col quale finalmente si affida all'Antitrust la vigilanza sul settore per salvaguardare la libertà dell'espressione artistica in tutti i suoi generi e manifestazioni e per promuovere pari opportunità. È l'Antitrust che deve fare alcune attività: non può sostituirsi al Ministero dei Beni Culturali e agli operatori, però un minimo di indicazioni l'Antitrust può darle. Si tratta di un mercato particolarmente difficile, un mercato che ha forti disuguaglianze. E' ingessato, vede sempre gli stessi protagonisti ed è disincentivante per i nuovi ingressi. Il mio intervento toccherà solo quattro punti, quattro criticità: la prima è la privatizzazione di certe attività; la seconda è la razionalizzazione delle norme; la terza è la ripartizione dei fondi, che effettivamente sono pochi; infine i fenomeni di sovrapposizione ai quali assistiamo.

Pubblico-privato. C'è un principio antitrust di neutralità per cui le attività svolte dall'ente pubblico e dall'ente privato sono equiparabili. Comunque, nel settore della cultura, dello spettacolo, della formazione non può andare così per due motivi che sono uno la conseguenza dell'altro. Il primo è che le risorse private non sono sufficienti. Il secondo è che l'attività pubblicistica di un ente di cultura o di spettacolo è comunque molto permeabile alle istanze della politica, al di là dell'esempio pittoresco che faceva De Masi. L'idea di privatizzare in parte la RAI, i Teatri Stabili, deve continuare a essere discussa, non dobbiamo accantonarla solo perché questi sono dei luoghi sacri nei quali l'iniziativa privata è meglio che non entri. Il servizio pubblico può essere svolto anche dai privati. Quello che è essenziale è che i privati siano legati da un contratto stringente con l'ente appaltante, cosa che per la verità non accade nemmeno per la RAI, perché il contratto di servizio è firmato, ma poi si presta a mille interpretazioni per cui non si sa mai bene quando l'ente ha avuto o non ha dato adempimento agli impegni.

Razionalizzazione delle norme è il secondo aspetto. Che cosa significa razionalizzare qualcosa? Bisogna porsi l'obiettivo. Per esempio i teatri di prosa: vogliamo mantenere l'esistente o agevolare l'innovazione? Perché se vogliamo mantenere l'esistente, probabilmente quello che c'è basta. Se si vuole agevolare l'innovazione - mi pare che nella legge attuale sul FUS ci siano proprio delle norme d'innovazione- dei teatri stabili, allora è di tutta evidenza che bisogna cambiare alcune norme. La prima norma è quella che richiede per l'accesso ai finanziamenti tre anni di attività: se devo avere tre anni di attività, quale innovazione posso apportare? Ho già faticato tre anni e per tre anni sono andato avanti, ho passato tre bilanci, ormai quasi quasi nemmeno li voglio più questi contributi pubblici.

Avere il 40% di spese coperte da risorse private, da risorse non statali, ma tra queste risorse non statali ci deve essere almeno l'intervento di un ente pubblico, quindi sono solamente quelli che hanno anche il finanziamento da parte di un Comune. Queste due norme dovrebbero essere cambiate, bisognerebbe dire: noi premieremo le idee e i progetti meritevoli a prescindere dalla qualità del bilancio di inizio, perché è chiaro che se stai iniziando un'attività, il più delle volte sei uno squattrinato, soprattutto in questo settore. Non si trovano società che iniziano con molto denaro, questo mi pare evidente.

Ripartizione dei fondi: i fondi sono pochi, pochissimi, ma di là da questo il problema è anche di riparto. Se noi diamo a 17 Teatri pubblici Stabili 19 milioni, dovremmo darne almeno 18 ai 14 privati che invece ne prendono solamente 12, cioè 6 di meno di quello che sarebbe giusto per rendere paritaria la competizione tra le due categorie.

E infine la sovrapposizione. Se prendo soldi da un Comune, prendo soldi dei cittadini italiani; in più li prendo dal FUS; prendo ancora un contributo dal Teatro Stabile; prendo persino il contributo del festival. Insomma faccio tutto attraverso fondi pubblici e non ho nessun incentivo ad andare a cercare sul campo, come diceva giustamente De Masi, i fondi privati. Naturalmente queste sono considerazioni che ho svolto anche in Parlamento, dove sono stato udito già due volte su questi temi. Questa volta non vorrei avere l'ulteriore delusione di sentirmi un poco Oscar Wilde che diceva di sé "ama molto parlare del nulla, unico argomento del quale però sa tutto". Grazie.

Pier Paolo Pascoli

Grazie per gli spunti interessanti su una materia che è entrata proprio nel vivo dell'interesse degli operatori dello spettacolo. Ora devo annunciare che Oliviero Toscani non è potuto intervenire al seminario odierno per impegni di Giunta comunale a Salemi dove è stato nominato dal sindaco, che è Sgarbi, Assessore alla Creatività. Per dirla con Pellicani, Toscani è rimasto imprigionato nella gabbia d'acciaio della burocrazia e si scusa per la sua assenza. Nella cartellina abbiamo messo una frase di Toscani: "La creatività è sempre illegale, andremo in galera ma ci saremo divertiti" ripresa da un'intervista rilasciata da Toscani a L'Espresso nel numero dello scorso mese di agosto. La dichiarazione riguarda il problema delle modalità procedurali per l'assegnazione delle case a un euro, procedure e burocrazia che hanno irritato particolarmente Toscani. Rassicuriamo tutti che Toscani non è in galera ma è dovuto andare a Salemi. Ora cambiamo quadro del seminario per entrare nella seconda fase in cui a parlare sono stati chiamati gli artisti. Intanto ci ha raggiunti Maria Luisa Spaziani che, a proposito di creatività, è una delle voci, se non la voce più autorevole della poesia italiana, e non solo, contemporanea. La Spaziani è oggi con noi e questo ci fa onore. Facciamo, dunque, questo cambio metaforico di scena e invito a prendere posto al tavolo dei relatori il Maestro Vincenzo Cerami - che segue dall'inizio questo seminario e al quale vorrei fare un bellissimo applauso, insieme al Maestro Maurizio Scaparro e al Maestro Paolo Damiani. Invito naturalmente il Presidente Catricalà e gli altri relatori a restare a seguire questa seconda parte del seminario che sarà sicuramente molto interessante perché, come ho detto, sono adesso i creativi, cioè gli artisti che hanno fatto della creatività in un certo qual modo la loro professione, a divenire protagonisti. Vorremmo introdurre l'argomento della censura nei rapporti con lo spettacolo e la cultura in generale su cui si confronteranno il Maestro Vincenzo Cerami e il Maestro Vincenzo Scaparro, con un breve spezzone di un minuto e 43" tratto dal bellissimo film "Le Vite degli altri" che alle 15.00, al termine del seminario e dopo il buffet creativo, sarà proiettato in questa sala per coloro che potranno e vorranno rimanere a vedere il film a coronamento di questo seminario. Quindi se il bravo tecnico dell'AGIS, Pierluigi Francario che ringrazio per la sua professionale assistenza vuole spegnere un attimo le luci. Si tratta di un minuto e 43" dal film "Le vite degli altri", dopodiché la parola a Vincenzo Cerami e a Maurizio Scaparro. Può partire il filmato.

Breve passaggio del film

"LE VITE DEGLI ALTRI"

Bruno Hempf (Ministro della Cultura della Repubblica Democratica Tedesca): "Seguo con interesse da anni le trasformazioni del nostro teatro".

Paul Hauser: "Ma in passato più che seguirle le perseguitava".

Georg Dreyman (scrittore e sceneggiatore teatrale): "Paul"

Bruno Hempf "Stia tranquillo Dreyman, io e il signor Hauser, ci conosciamo da anni. I miei complimenti per la scelta di un'ottima regia, Dreyman, mi compiaccio che ora lavori con registi vicini al nostro governo. C'è stato un periodo in cui...",

Georg Dreyman: "Si riferisce a Jerska? Sono del parere che lo giudichi troppo duramente. Certo, ha passato il segno con le sue contestazioni, non lo discuto, ma provi a mettersi un momento nei suoi panni. È un uomo d'onore e non può ritirare la sua firma da quel comunicato. Compagno Hempf potrebbe lavorare in qualsiasi teatro all'occidente ma Jerska non vuole andarsene perché crede fermamente nel socialismo e nel suo paese. Il divieto di lavoro emesso nei suoi...".

Bruno Hempf: "Il divieto di lavoro? Ma non esiste da noi, dovrebbe essere più cauto nella scelta delle parole".

Georg Dreyman: "Compagno Hempf posso dirlo solo a lei, non sono soddisfatto di come il regista che lei apprezza così tanto ha messo in scena il mio lavoro. Ho bisogno di Jerska. Lei lo ha giudicato troppo severamente".

Bruno Hempf: "Io non ne sono affatto convinto. Apprezzo il contenuto delle sue opere teatrali: umanità, buoni sentimenti, la fede che l'uomo possa cambiare. Dreyman, purtroppo le persone non cambiano così facilmente. Succede solo nelle commedie".

Ecco, appunto, soltanto un minuto e 43" ma emblematico per introdurre il Maestro Vincenzo Cerami e il Maestro Maurizio Scaparro sul tema molto delicato e anche forse attuale. Censura e spettacolo: dove finisce

la libertà di pensiero e di espressione. Ho letto di recente sulla stampa che il concerto nello scorso agosto di Madonna in Polonia sembrava dovesse essere censurato. Lo stesso Lech Walesa lo aveva definito una provocazione satanica. Ancora, all'Università di Yale addirittura c'è stato un caso di autosospensione della libertà di espressione perché nella pubblicazione delle principali vignette che hanno scioccato il mondo si sono rifiutati di pubblicare quelle che riguardavano Maometto. Quindi questo è un caso di autocensura. A Cortona si è conclusa recentemente la più grande mostra dell'antiquariato in cui c'era una sezione di libri che erano stati colpiti da censura, basti pensare alla prima edizione di La Città del Sole di Tommaso Campanella. Insomma, molti libri sono stati censurati. Nella storia la censura è stata una compagna, una gemella implacabile della cultura e dello spettacolo. Ma sentiamo direttamente dall'esperienza di Vincenzo Cerami se nel suo processo creativo si è mai autocensurato oppure ha incontrato la censura. Vincenzo Cerami è un talento di creatività poliedrica perché è sceneggiatore, tutti i film di Benigni, Bellocchio, scrittore, autore teatrale, poeta. E ascoltiamo anche quello che ci vorrà dire il Maestro Maurizio Scaparro, regista teatrale e regista cinematografico. È uscito e riuscirà prossimamente sugli schermi il suo film, "L'ultimo Pulcinella", con Massimo Ranieri. Maurizio Scaparro è importante anche perché ha messo la sua creatività a servizio di un'organizzazione, qual'è quella dell'AGIS che forse di un po' di creatività ce ne avrebbe bisogno. Io come dipendente dell'AGIS per questo lo ringrazio. Avete uno spazio di tempo da dividervi di una mezz'ora in tutto per trattare anche in forma di conversazione tra voi due questo tema: Censura e spettacolo. Se, a vostro avviso, deve subentrare un'auto limitazione della libertà artistica per il rispetto delle convinzioni altrui, religiose o civili che siano, oppure se ritenete che lo spettacolo e la cultura in generale, non debbano avere limiti e censure. Prego.

Vincenzo Cerami

Scrittore e sceneggiatore

Io vengo appena da un festival di scrittori a Melbourne, molto interessante che raccoglieva scrittori di lingua anglosassone quindi era una cosa proprio strana. Lì ho assistito a un'iniziativa singolare e significativa: ogni appuntamento, evento, incontro, cioè tutte le manifestazioni avevano inizio con una sedia vuota. Il presentatore di turno leggeva una formula con la quale si voleva ricordare e rendere omaggio a tutti gli artisti che sono stati censurati, che sono in galera, che sono stati uccisi o scomparsi. Sull'accanimento contro gli intellettuali ci sarebbe ancora da dire tanto. Ci sono terre in cui sono perpetrati genocidi, terre sfortunate anche in questo, dove non c'è spazio per l'espressività e l'informazione, situazioni in cui gli scrittori vivono in grandissima difficoltà e non solo loro, anche gli altri artisti operano in grande difficoltà. Nei paesi dove le luci sono più accese, tutto questo è meno visibile, è molto più occulto, molto più indecifrabile, proprio perché i meccanismi censori sono molto più sofisticati e che incidono sul mercato dell'idea, nel momento proprio in cui s'identifica proprio come valore la quantità con la qualità, trasformando la quantità in qualità. È una forma di censura molto subdola, poiché, tutto sommato, è anche legittimo pensare che la quantità potrebbe dare una buona indicazione di qualità. Quello che interessa a me dire è come nelle società occidentali, nelle nostre democrazie diventa sempre più potente e pressante l'autocensura. Parlo però di autocensura e non lo dico in termini di coscienza, cioè mi autocensuro perché non voglio essere libero, no, mi autocensuro nel momento stesso in cui voglio essere libero, tant'è vero che a questo punto il termine creatività mi verrebbe di spostarlo non più a qualcosa di edificante, ma come uno spazio che si apre in una società fortemente non libera, come io credo siano le attuali democrazie, per cui la fantasia può essere invece una specie. Di imitazione. Ci sono valvole di sfogo irruente, aggressive, uscite dalla servitù mentale e che possono trasformarsi in fenomeni patologici. Nella democrazia si sa, dagli anni '50-'60, da Marcuse, i nostri filosofi stessi, lo stesso Adorno si sono domandati se nelle democrazie c'è la libertà veramente, quanta c'è e dove non si esprime. Loro all'epoca se la prendevano un po' con i mass - media, ora vorrei risentire cosa direbbero di fronte a internet, di fronte a questo ammasso di tecnologia che sembra dover cercare di facilitare la comunicazione e rendere il pianeta sempre più villaggio globale., che a mio avviso dà invece un'impressione di grande ansia di comunicazione. Ci sono tanti mezzi di comunicazione, e ho paura quando se ne inventano ancora altri, significa che non c'è questa comunicazione così come dovrebbe sembrare. Faccio lo scrittore, la fantasia che aveva un indirizzo preciso, quello di raccontare quello che mi capitava davanti agli occhi e ciò da quando ho cominciato a scrivere

fino ad oggi. Naturalmente non quello che capitava a livello pubblico, il decifrabile che potevi leggere sui giornali ma vedendo le persone che vivono quotidianamente con le cose di tutti i giorni, vedere che cosa è successo dentro le aree, cosa è successo dentro le antropologie, quali modificazioni ci sono state.

Ho assistito a delle grandi vere e profonde evoluzioni di cui le più grandi di tutte sono naturalmente la bomba atomica che ha praticamente cancellato dal vocabolario la parola “eternità”, almeno dal punto di vista anche religioso, o la fine della fame, che nel nostro paese, che ha praticamente massacrato la famiglia, nel senso che il benessere ha fatto in modo che i ruoli saltassero, ci fosse più un antagonismo tra natura benigna e natura matrigna. L’uomo aveva la natura matrigna e quindi la combatteva. Poi, quando l’ha domata a questo punto tutto il sistema di valori creati dalla famiglia, e allo stesso tempo, che ha creato la filosofia, il pensiero, sono saltati. Tanto è vero che una volta si facevano dieci figli perché metà morivano, altri erano lavoratori che combattevano, guerrieri contro la natura matrigna, adesso, in Italia abbia natalità a quota zero. Questo ci fa capire che è successa qualcosa di molto profondo, anche se nella nostra vita quotidiana forse non percepiamo l’entità di queste mutazioni, però le avvertiamo molto nel profondo. Allora mi viene in mente ciò che è successo qualche anno fa a un mio amico, grande collezionista di vini, un francese, che collezionava grandi vini millesimati. Non era ricchissimo, spendeva i soldi che guadagnava, che in verità non erano pochi. Acquistava i vini pregiati dallo Chateau Lafitte del ’23 al Barolo del ’40, da Romane Conti al Nebbiolo di Eimaudi che conservava nella sua cantina con grande cura e amore. Improvvisamente arrivò un’alluvione, il fiume d’acqua si riversò nella cantina. Preoccupato della sorte dei suoi vini, scese con torcia e stivaloni a constatare i danni alla sua collezione. Per sua fortuna le bottiglie resistettero all’acqua e al fango. L’unico danno causato era l’acquitrino che stagnava, una pozzanghera, con l’acqua che scorreva, portandosi via l’etichetta del Romanet Conti, del Barolo del 21 e molte altre. Togliendo alle bottiglie la loro identità cartacea. Allora gli ho detto “Ma questa è una vera disgrazia, meglio che entrava l’acqua e buttavi via tutto”. Infatti, lui trovava tutte bottiglie nude, tutte uguali infreddolite che stavano lì, spaventate, tutte buttate lì, tutte; quindi gli dico “Adesso voglio vedere quando arriva lo stagnaro e dice beviamoci un bicchiere di vino quale bottiglia vai ad aprire perché non sappiamo cosa offrire allo stagnaro”. Ecco, secondo me qui è successa una cosa del genere. Perciò adesso se vuoi sapere se uno è buono lo devi assaggiare insomma, non basta più l’etichetta. E questo è anche positivo se vogliamo. Certo, di negativo c’è il vuoto d’identità enorme, un vuoto d’identità che non viene solo da questo, viene anche da mille altre cose, come la tecnologia, il sistema di globalizzazione che si muovono proprio per sradicare e allontanare dal territorio l’individuo. Quando dico il territorio dico in senso metafisico, non così il territorio in senso stretto. Ecco, porgo una domanda specifica: vediamo in ciò un esempio di mancata libertà? Allora dico che nelle democrazie il segno della mancanza di libertà sta nel fatto se io compio un gesto con spontaneità obbedendo alla mia reale volontà oppure se io questo gesto lo compio in maniera coatta. Se lo compio in maniera coatta non sono libero ma sono schiavo. Vi dirò di più: ma sono molto più schiavo che nei fascismi perché so che non posso fare delle cose e quindi faccio delle scelte. In questa nostra realtà ho scelto questa è la più subdola e più difficile. Se voi prendete un ragazzino che compra le Nike, una marca per dirne una, non compra solo un paio di scarpe, compra una identità perché con quelle scarpe lui frequenta dei locali e non altri, lui frequenta delle persone e non altre, sempre della musica e non altra. E’ un antagonista rispetto a chi compra le Tods, a un altro gruppo, a un’altro universo di segni. Il fatto che io compro un paio di scarpe in quel momento, le compro perché mi fa piacere ma se questo piacere è in realtà una coazione, io credo che si ponga un problema forte di libertà. Ora, quel piacere che provo non colma un vuoto di libertà, perché non entra nel merito della libertà, quindi mi rimane un accumulo di mancanza di libertà che appunto potrebbe approfittare proprio della spinta naturale, antichissima, archeologica, antropologica alla creatività e questa creatività a questo punto è più quasi un come dire, un terreno pericoloso. Noi lo vediamo anche nei viaggi che si fanno. Quando un ragazzo apre internet e viaggia, blog, parla con delle persone che non conosce, comunica, per carità tutto quello che volete però in realtà si sta raccontando perché quando si scrive si racconta, ci si mette in mostra. Questi ragazzi non sanno - mentre uno scrittore lo sa - che noi lavoriamo col virtuale, che uno scrittore quando scrive dice bugie, non può dire la verità, non esiste la verità quando si scrive. Egli s’inventa un personaggio, s’inventa una personalità, s’inventa un’identità e poi finisce per identificar si a quell’identità là. Il problema non è tanto quando entra in un mondo che non esiste, ma quando ritorna nel mondo che esiste perché quando spegni lì tu devi recuperare tutta la menzogna, tutta la virtualità e devi tornare in te stesso subendo una serie di frustrazioni che non è un caso che tu viaggi e te ne vai perché hai bisogno di andartene, hai bisogno di trovare quell’identità che tu non hai. Allora ecco la fantasia che ti porta di andare su Youtube per esistere, esisti la dentro. Sennò non esisti, quindi questa cosa

diventa sempre più oppressiva, sempre più aggressiva e non è un caso che adesso noi vediamo che su Youtube ci sono stati quasi tutti i crimini commessi il giorno prima, c'è sempre un assassino con la pistola che ha fatto qualcosa davanti a Youtube, oppure quello che fa la dichiarazione, quello che fa le smorfie e altra gestualità. Un esempio agghiacciante che viene dalla Germania – forse lo ricorderete – di un signore che scrisse nel suo blog “Cerco qualcuno che sia disposto a essere mangiato da me”. Una settimana dopo è arrivato un signore e se l'è mangiato. E' vero qui siamo nella patologia, sono casi estremi, ma non può sfuggire comunque il senso di orrore che suscitano. E' una realtà davvero problematica che fa pensare e rabbrivire. Questa è solo una piccola introduzione per dire: ora cominciamo a discutere, a discutere della censura, della libertà, e naturalmente dell'espressività, della comunicazione, spingendo la nostra attenzione in profondità per comprendere i margini reali della nostra libertà individuale e collettiva. L'antidoto a mio avviso è di riuscire a portare i ragazzi e noi tutti ad avere piena coscienza del proprio gesto, di domandarsi ogni volta se il gesto che compie è libero o non è imposto. Ciò significa avere una distanza critica dal mondo, vedere criticamente la televisione, vedere criticamente il mondo che ti ci sta intorno, non essere uguali a tutti. La scuola non deve fare bambini tutti uguali ma tutti diversi, mi sembra più che ovvio, non c'è bisogno che insista su questo, e quindi in questo senso la cultura ha un ruolo fondamentale, decisivo per la salute proprio, io non direi nemmeno di civiltà, proprio per la salute psicofisica dei cittadini e soprattutto delle nuove generazioni. Grazie.

Maurizio Scaparro

Regista

Io intanto saluto tutti quanti voi e saluto anch'io in particolare i giovani che saranno poi i fruitori di domani, quindi per me è anche un fatto di mercato se vogliamo. Io ho sentito tutte cose che ci hanno arricchito, se dovessi fare un piccolo appunto nessuno dice che è di Sparta eppure qualcuno ci sarà di Sparta. Qui sono tutti d'Atene, quindi il problema quasi sembrerebbe non esserci. Noi abbiamo visto che ci sono anche degli spartani che si camuffano da ateniesi. E allora intanto mi piacerebbe ricordare che nelle cose molto belle che ho sentito si è parlato di creatività nella vita e non abbastanza di censura. E per la censura che è poi l'argomento d'oggi vorrei usare, vado a braccio, non a concetti: qui viviamo in un periodo, in uno spazio dove esiste soprattutto l'autocensura. E l'autocensura è pericolosissima perché siamo noi che ci diciamo "no, questo è meglio non dirlo, non va bene". Oppure no, non è corretto. No, perché chissà che ci pensano. E così ci creiamo una serie di gabbie intorno alle quali la creatività ha ben poco a che spartire. E lo dico perché penso che uno scrittore come Vincenzo che ha molti peli sulla lingua, quindi parla. Dico proprio che sappiamo che esiste il problema ed esiste per tutti voi la possibilità che voi non abbiate gabbie, però che vi domandiate dove state. E mi pare restrittivo dire siamo in Europa perché non è vero che siamo solo in Europa, siamo l'Europa, siamo profondamente europei, profondamente italiani e questo è importante anche per la creatività. Ricordiamoci quello che ha detto l'On. De Biasi che a Kabul sono morti 6 soldati italiani e questo è un fatto luttuoso, importante. È un fatto importante che ci deve far capire che noi viviamo in un mondo dove anche l'espressività, anche la creatività subisce un incontro-scontro contro una realtà che non possiamo fare a meno di dire che non esiste, non possiamo parlare di mercato e non mercato quando esistono dei fatti che sono oltre i nostri conflitti, dobbiamo sentirci europei. Affaccerei almeno - e De Masi sa che è una mia fissazione - anche la parola Mediterraneo, perché noi siamo europei non sapendo che a qualche metro più in là c'è Lampedusa e poi ci sta l'Africa. Allora questo c'entra, Atene deve entrare anche qui, deve assolutamente entrare. Dobbiamo incominciare a capire che siamo italiani sapendo che forse avremo un grande ruolo se sapremo guardare meglio al Mediterraneo da dove sono nati Le mille e una notte su cui sto lavorando in questo periodo, dove sono nati i grandi racconti che partivano dall'estremo oriente e via via dall'Andalusia e la Sicilia. Siamo anche figlio di creatività mediterranee che troppo spesso a mio avviso ignoriamo. Allora Atene ha da essere anche questa. Voi dovete sapere che non possiamo fare delle cinte daziarie troppo strette, oppure troppo larghe, però noi siamo figli di una civiltà talmente forte che può ancora dire molto alla creatività, a patto che veramente si cominci a identificare le varie Sparta e a dire no a Sparta, noi qui siamo tutte e due, sappiamo benissimo che c'è Scheherazade e c'è la D'Addario che sono due realtà diverse, incominciamo a dividerle. Allora la mia proposta è che si stia molto attenti all'autocensura, incominciate anche voi, anche noi, a non autocensurarvi. Abbiamo una libertà di fondo, l'abbiamo è vero, però dobbiamo avere il coraggio di dircela: la creatività nasce anche dall'annullare, ognuno di noi bada bene, l'autocensura. Sennò rischiamo di fare un limitato percorso attorno alle nostre scarpe di marca dimenticando la scarpa che l'altro ieri ha fatto liberare un giornalista che aveva lanciato la scarpa a Bush. Quella non so che marca era ma non è molto importante. E allora la scarpa ha un significato e possiamo non autocensurare, la scarpa può diventare anche un fatto importante, anche al di là del mercato una volta tanto. E voi giovani sappiate che dovrete conquistare delle cose, una delle cose che credo sia da conquistare, oltre la libertà, anche gli spazi dove esprimervi, dove creare il vostro mercato, non voglio demonizzarlo. E quindi secondo me dobbiamo stare assieme, per ragioni di egoismo non credo nella divisione tra giovani e meno giovani sennò me ne andrei a casa e invece mi sento utile ancora facendo questo lavoro, e quindi però che esista questo rapporto fraterno tra il poeta che non ha età diciamo e il giovane che deve ancora cominciare. Frequentiamoci, andiamo al teatro, andiamo anche al cinema, teatro e cinema sono tende diverse di uno stesso campo e il loro nemico è il castello dell'ignoranza, della violenza che, come vedete, è oggi maggioranza assoluta. Io vorrei chiederci di portare avanti un discorso che è politico: di dire no a tutte le censure, a cominciare da quella del 19 per la libertà di stampa perché sono talmente intersecate. Che cos'è? Cos'è oggi la stampa, cos'è lo spettacolo, cos'è la politica... È talmente tutto mescolato, anche con conclusioni

che sono spesso creative, a meno che non confondiamo i ruoli fino in fondo. E vi chiedo di frequentare il più possibile i posti dove potere parlare. Mi ha molto colpito De Masi il discorso di parlare a 30 persone e di parlarne a 3.000 e non voglio con questo penalizzare il grande servizio che sta dando l'università, ma certamente oggi sono molti gli spazi in cui possiamo incontrarci. Finché possiamo farlo facciamolo, abbiate ottimismo, sappiate che in certi paesi il problema è purtroppo la mancanza totale di libertà, la violenza, il sangue. In questi giorni sto preparando uno spettacolo che si chiama "Polvere di Baghdad" con Massimo Ranieri che verrà anche a Roma. Perché mi domandavo: se qualcuno domanda a un giovane o a un vecchio, è la stessa cosa "Cosa pensi se dovessi pronunciare la parola Baghdad?" nessuno pensa più ai giardini fioriti, a Scheherazade, Ali Babà, Sinbad. Pensa solo alla morte e alla distruzione. Significa che solo 15 anni fa questo era ancora possibile. Oggi hanno cancellato un immaginario grande come quelle delle Mille e una notte e forse anche la civiltà che lo aveva generato. Ora questo noi dobbiamo poterlo interrompere sapendo che dobbiamo cercare di aprire gli occhi su quello che attorno a noi c'è, anche quando non ci piace, o ci dà fastidio o preferiamo chiudere gli occhi. E per questo io ho pensato di chiudere questo breve incontro, intanto con tanto ottimismo perché dobbiamo dirlo che l'ottimismo è la volontà, leggendovi un brano di un grande poeta che è Adonis, Spaziani tu lo conosci. E lui è pessimista e quindi scusate se il finale sarà pessimista perché è difficile essere ottimista per lui arabo. Noi siamo ottimisti però il tema è sempre lo stesso: "Abbiamo chiuso le finestre dopo avere pulito i vetri con i giornali che narrano la storia dell'invasione. E sulle tombe abbiamo lanciato l'ultima delle nostre rose. Dove andiamo? Lo stesso cammino non riconosce i nostri passi. Una patria che sta per dimenticare il proprio nome. E perché una rosa di Damasco mi ha insegnato a dormire tra le braccia del disastro? L'assassino ha mangiato il pane del canto, Poeta non parlare più, questa terra non può destarla la ribellione". Grazie.

Pier Paolo Pascali

Ci stiamo avviando alla conclusione, ricordo a tutti che il seminario termina alle 13.30 quindi ancora c'è quasi un'ora. Dalla poesia, alla musica e, in particolare, alla libertà di improvvisazione e alla creatività nel jazz e nella musica classica. La parola va ora a Paolo Damiani che è un grande musicista jazz, un violoncellista, insegna jazz al Conservatorio di Roma, Santa Cecilia, è Direttore del Festival di Roccella Jonica ed è veramente un onore per noi avere una personalità così importante del jazz. Il jazz, come sappiamo, trae le sue origini dalla tradizione però è in continuo sforzo verso l'innovazione, sa parlare di libertà nonostante discenda dagli schiavi negri. Quindi è interessante capire da Paolo Damiani per quale ragioni la creatività e la capacità di improvvisare nel jazz siano delle caratteristiche endemiche di questo genere musicale, forse più che nella musica classica sulla quale sentiremo l'opinione del maestro Claudio Scimone, per poi lasciare la parola a Kathrin Deventere, Segretario Generale dell'Associazione Europea dei Festival. Paolo Damiani, prego.

Paolo Damiani

Musicista, docente di jazz presso il Conservatorio di Roma

“Ogni improvvisazione e ogni percorso formativo dovrebbero testimoniare di una libertà accessibile a chiunque sia disposto a rischiare il fallimento e la fatica della critica per potersi avvicinare di più a una verità vissuta e non confezionata ad arte da altri” (Francesco Cappa.)

“L'improvvisazione è una forza vitale che sfugge alla scrittura, nel senso lato del termine. E' il sistema degli anticorpi di una razionalità prestabilita” (Vinko Globokar)

“L'improvvisazione è andare di là da ciò che si sa” (Miles Davis.)

Nel corso della storia, ogni civiltà musicale ha conosciuto quell'insieme di pratiche immemorabili chiamate oggi per semplicità Improvvisazione. Improvvisare è certamente il modo più antico di far musica, tuttavia su quest'arte misteriosa, gli studi musicologici di qualità sotto il profilo scientifico sono apparsi soltanto negli ultimi trent'anni.

Le ragioni di questo fenomeno sono vaste e complesse, certo è che, con l'avvento della scrittura musicale, si è progressivamente perduto ciò che non poteva essere codificato. La dicotomia tra composizione e improvvisazione si è risolta a tutto vantaggio della prima, almeno nelle Accademie d'Occidente: una contrapposizione falsa e artificiale, in base alla quale ciò che è scritto è cultura alta e ciò che è orale è cultura bassa, indegna di essere praticata e analizzata. Pregiudizi eurocentrici duri a morire: e a poco vale ricordare che Messiaen e J. S. Bach furono improvvisatori eccelsi, e che in molte culture le definizioni di composizione e improvvisazione non esistono, non possono neanche essere nominate.

Vorrei invece affrontare la questione del punto di vista del musicista che sa improvvisare, di chi sale spesso su un palco esprimendosi anche grazie all'improvvisazione. Notiamo subito che ogni definizione appare parziale, inadeguata e arbitraria, a causa della vastità del campo d'azione e da pratiche anche molto distanti tra loro. Di sicuro, l'improvvisazione non è impensata, quando ascoltiamo un buon performer, sentiamo chiaramente ciò che lo ha musicalmente nutrito, la sua storia e i suoi percorsi. “L'improvvisazione sviluppa un'estetica dell'imprevisto. Ma la sensazione di imprevisto non nasce dal nulla, è a partire da un quadro di riferimento che può manifestarsi la sorpresa: è il quadro che permette all'imprevisto di acquistare un senso musicale per contrasto, e rispetto alla relazione che stabilisce con il prevedibile” (Jacques Siron, Enciclopedia Einaudi).

L'imprevisto però fa paura, così come il rischio, il vuoto, il silenzio: perciò molti musicisti si rifugiano in virtuosismi fini a se stessi, formule reiterate che esprimono solo nevrosi personali e nessuna poetica. Il cliché è sempre in agguato, bisogna evitarlo o usarlo per inventare nuove possibilità narrative. In ogni caso, che l'improvvisazione sia idiomatica, si riferisca cioè a uno stile, o libera da modelli, l'artista dovrebbe esprimere un alto grado di “libertà, di fluidità, di mobilità, d'immaginazione, di “delirio”, secondo Siron. Siamo d'accordo; ma come? Comporre e interpretare avvengono contemporaneamente, e nello stesso musicista; è un gesto che succede nell'istante, gli esiti del processo sono ignoti prima e non possono mai darsi due improvvisazioni identiche. L'apprendimento avviene sul campo, per prove ed errori, e si sviluppa nell'azione. C'è pensiero in

questo fare? Non solo, direi che c'è reazione a ciò che accade nell'attimo, ogni elemento del racconto dialoga con ciò che è appena avvenuto e orienta i suoni successivi; la musica suggerisce diverse possibilità di sviluppo, l'atteggiamento più fecondo è quello di ascoltare profondamente e lasciarsi guidare dall'intuito, senza rigidità eccessive e pronti a recarsi ovunque. Nel momento della performance, c'è un coinvolgimento tra corpo e strumento: un pensiero rapido, allora "urgente". Un sapere nel mentre si fa.

Dalla sua fondazione, avvenuta nel 1530, le Collège de France ha come missione principale non già di trasmettere saperi certi e definiti, ma piuttosto di insegnare le *savoir en train de se faire*. Oltre alle cinquantadue cattedre istituzionali che ricoprono un vasto insieme di discipline, ogni anno sono istituite due cattedre, una d'innovazione tecnologica, e una di creazione artistica. Quest'ultima nel 2007 è stata affidata al noto compositore Pascal Dusapin, che nella lezione inaugurale ha espresso concetti sul comporre che mi sembrano perfetti per ragionare sull'improvvisazione e sul "sapere nel mentre si fa, mentre accade". Dusapin è interessante non solo perché si tratta di un eccellente compositore ma anche perché, allievo di Xenakis, per parlare di musica spesso si serve di immagini rubate all'architettura. Tra le altre: come può un edificio moderno integrarsi in una preesistenza antica? Come alterare una simmetria o desincronizzare le linee di un volume? Come passare da una melodia acuta a un'altra più grave, e associare il tutto a sonorità più complesse, come cambiare ritmo, magari riducendo la massa di un'orchestrazione accelerando la velocità? E che vuol dire in musica angolo, volume, linea, massa?

Questi pensieri sulla composizione raccontano egregiamente anche certi modi di funzionamento dell'improvvisazione, il che è naturale visto che composizione e improvvisazione rappresentano due facce della stessa medaglia. L'edificio sonoro si costruisce con logica e intuito, istinto e solide fondamenta: ma è fatto di suoni e silenzi, d'aria che vibra, non di mattoni e cemento armato. L'improvvisazione esiste da sempre, e perciò non ha bisogno di argomenti che ne giustifichino la propria legittimità. E tuttavia le cose cambiano quando la dobbiamo insegnare, quando dobbiamo sperimentare "la creazione nel suo farsi". Forse non possiamo dar conto dell'invenzione, di come un'idea appare, ma si può evidenziare un andamento e una sequenza di decisioni. Questo percorso può essere predeterminato, nella mente o su carta, o analizzato a posteriori grazie all'ascolto del materiale registrato. Il testo è il corpo, come amava ripetere Carmelo Bene, ma è anche la registrazione della performance improvvisata, essa "fa testo", per la messa in luce dei percorsi improvvisativi soggiacenti: descrivere l'opera non è inventare, ma serve anche per nuove creazioni, questo è certo.

L'improvvisazione non parte dal nulla, l'artista è sempre in bilico tra memoria e necessità di oblio, e ci vuole il rigore di un Peter Brook per "distinguere tra le intuizioni che conducono alla verità e le emozioni che sono frutto dell'indulgenza verso se stessi". Chi improvvisa è autore e interprete al tempo stesso, si tratta di dare senso ai suoni e a ciò che sta tra i suoni; in tutto questo il ruolo degli ascoltatori è decisivo, musicisti e pubblico sono una comunità che inventa insieme il concerto, gli dà forma e colore. Anche lo spazio è fondamentale, rappresenta uno strumento decisivo per la riuscita dell'evento: acustica, luce, colore, temperatura, linea di fuga, disposizione di pubblico e artisti, il suono nello spazio, e come parole e suoni ci rimbalzano dentro.

Quanto servono idee prestabilite, per un'improvvisazione? Un'idea può essere una composizione da trasformare o anche una dinamica da esplorare, o la semplice necessità di creare energia, suoni mobili in andamenti lineari o interrotti, agevoli o impervi, sul filo del burrone o verso l'eccesso. Posso accumulare molti materiali densi ed eterogenei, metterli vicino e poi lavorare per sottrazione fino a disegnare un percorso che abbia un qualche riconoscibile disegno, un colore, un ritmo, eliminando tutto ciò che "suona" superfluo, incongruo. Emergono forme che diventano riconoscibili, magari dopo diversi concerti, o prove con se stessi e con altri. Cerchi di eliminare i luoghi comuni, i trucchi, i cliché e vai nell'inesplorato, nell'inconscio, per trovare un'immagine convincente, dei momenti veri emersi al di là del testo, nella relazione con te stesso o con altri musicisti, e con la platea.

Musicisti e pubblico (si)ascoltano, Roland Barthes ci ha insegnato che "ascoltare è cercare di sapere ciò che sta per accadere "ascolto parla". Insieme si crea qualcosa nell'attimo, nel mentre si fa. Fino all'istante in cui anche l'ultimo suono svanisce e non torna più. C'è silenzio prima e dopo, e in mezzo istanti di suoni che spariscono appena ascoltati. Quando si ascolta un brano composto, si cerca di (ri)trovare i margini di una forma che già esiste; quando si ascolta un'improvvisazione, si assiste a una forma che si fa in quel momento, ecco la forma formante di Luigi Pareyson: "Se ogni operazione è sempre formativa, nel senso che non riesce ad essere se stessa senza il formare. Invece l'operazione artistica è formazione, nel senso che in essa il pensare e l'agire intervengono esclusivamente per renderle possibile di non essere altro che formazione. L'operazione artistica è un processo d'invenzione e produzione esercitato non per realizzare opere speculative o pratiche,

ma solo per se stesso: formare per formare, perseguendo unicamente la forma per sé stessa, l'arte è pura formatività". E non basta: "Formare dunque significa fare, ma un tal fare che mentre fa, inventa il modo di fare. Si tratta di fare, senza che il modo di fare sia predeterminato e imposto: lo si deve trovare facendo, e solo facendo si può giungere a scoprirlo, si tratta d'inventarlo, senza di che l'opera fallisce". (L. Pareyson, Estetica)

In pratica l'opera scopre le proprie regole e nell'improvvisazione le scopre nell'hic et nunc, mentre avviene: ecco il fare che inventa "il modo in cui il da farsi si lascia fare". Prima, non sappiamo cosa faremo, non c'è una forma nella nostra mente. Quando ci si avventura nell'opera, lentamente le cose affiorano, vengono alla luce. Potremmo affermare che non so cosa cerco, ma quando lo trovo lo riconosco. Quando cerco tuttavia non mi muovo al buio ma sempre all'interno di un campo di possibilità, la forma formante si autogenera passo dopo passo mentre l'artista asseconda questo flusso per dominarlo e per ascoltarne le suggestioni da elaborare. Spesso conviene attendere nel silenzio, per trovare. È Dusapin a ricordarci che, comunque, "ascoltare un'opera musicale non è un lavoro di esperti in previsioni". Vuol dire che anche nell'ascolto dovremmo lasciarci andare e aprirci al possibile, a ciò che non siamo in grado di prevedere o di immaginare. I buoni improvvisatori cercano sempre di creare scarti e distanze da modelli prestabiliti, da forme formate; in questo senso l'artista deve essere infedele, tiene conto del passato ma lo trasforma in altro, non si limita a replicarlo. Di là dall'idea di partenza – che può esserci o no – ciò che conta è il desiderio e la necessità di azione, di messa in movimento, un'intuizione dinamica. Certo, servono una tecnica strumentale eccellente e un bagaglio teorico di prima qualità.

Quando compongo cerco nel tempo, tanto tempo, di disegnare una forma. Quando improvviso, il tempo è quello della performance, che si aggiunge al molto tempo in cui ho improvvisato. Comporre e improvvisare vuol dire creare limiti, frontiere: là sono stabilite per sempre, lì sono volutamente mobili, cangianti. Sono ambedue processi nel tempo, complementari e interdipendenti.

Non a caso chi improvvisa parla di composizione istantanea, che permette di valorizzare tutto ciò che nella musica non può essere scritto, quella dimensione che il musicologo Vincenzo Caporaletti ha definito audiotattile nel suo seminale testo *La definizione dello swing*.

Le musiche basate sul principio formativo audiotattile, e tra queste in particolare quelle che diventano testo nella registrazione sonora, presentano nella loro fenomenologia determinati assunti assolutamente condivisi da musicisti di aree diverse. In questo senso, le pratiche cosiddette popular sono comprese nella specificità dell'esperienza audiotattile. Io stesso del resto, già diversi anni fa ho parlato dell'improvvisazione come di quel gesto che sintetizza in un unico istante/istinto creativo, le fasi che caratterizzano i processi del comporre: conoscenza, pensiero, decisione (questa definizione è recentemente entrata anche nelle "Indicazioni per la Scuola" emanate dal Ministro Fioroni). Alla base della storiografia jazz e popular soggiace lo stesso impianto teorico, in quanto le condizioni fenomenologiche della operatività ideativa-esecutiva musicale sono simili, al di là delle ovvie differenze di linguaggio.

Tra le accezioni di formatività audiotattile, per esempio, è particolarmente significativo il fatto che in queste musiche la creatività corporea primaria prevalga sul testo, inteso come norma della composizione, e che il performer si trova di fronte ad un modello di produzione segnica che non è né completamente "orale" (come per le musiche tradizionali) né dipendente dalla tradizione d'arte occidentale, ma è una sintesi di entrambi: appunto, "audiotattile". Se tentiamo un compendio minimale dei principi che Caporaletti ha esposto nella teoria audiotattile – che ritengo l'infrastruttura teorica di riferimento per tutta questa problematica, una rara sintesi di musicologia e antropologia musicale – avremo la seguente sequenza:

- la scuola di Toronto ha spiegato come i media informino i linguaggi e le rappresentazioni cognitive e sensoriali;
- nella musica eurocolta il medium privilegiato della comunicazione musicale è la notazione che dà luogo alla "fedeltà al testo";
- nelle musiche del mondo il medium è l'assetto fisico-somatico audiotattile che presiede all'oralità (o alla costituzione di sistemi scritture "non-cartesiani" simili alle intavolature delle musiche classiche dell'India, Giava, Cina, Giappone) dove il testo è un modello disseminato in innumerevoli forme performative;
- il jazz, le musiche popular e la world music, apparse nel '900, che si producono attraverso la testualizzazione registrata, recuperando la formalizzazione testuale – una fonofissazione che parallela la nozione medievale di *res facta*, a differenza delle tradizioni musicali orali – rappresentano una sintesi tra la formatività

audiotattile e le estetiche eurocolte.

L'improvvisatore tradisce le regole, lo abbiamo capito. Crea forme che deforma. Cambia direzione all'improvviso, senza preparazione. Poi dubita, esita, si ferma. Sbaglia, e da lì riparte, cancella e riscrive. Cerca regioni distanti per avvicinarle, o il contrario. L'improvvisazione è anti-accademica per definizione, sfugge ad analisi troppo minuziose perché è in continua trasformazione, come se ogni descrizione non riuscisse a cogliere l'essenza di quanto avvenuto. Un approccio soltanto strettamente tecnico è comunque sconsigliabile, perché non coglie l'essenza dell'intuizione; e ciò è tanto più valido se parliamo di insegnamento: "Meglio cercare di infondere negli allievi un buon grado di fiducia per provare ad affrontare ciò che vogliono fare, prima di sapere come farlo" (Derek Bailey).

L'improvvisazione, infatti, richiede una certa fiducia in se stessi, ciò che manca alla maggior parte dei musicisti cosiddetti classici. Per costoro, l'approccio migliore è spesso quello "per espansione", preferibile a quello su forme prestabilite. Nell'espansione la forma si autogenera, e ci sono meno regole da osservare di quelle inevitabili nell'improvvisazione idiomatica. Potremmo definire quest'ultima come un processo di variazione a partire da stili ormai storicizzati che presuppongono idiomi di riferimento, tecniche e pratiche acquisite. In questo caso c'è un modello prestabilito che identifica il brano, "(...) le cui caratteristiche differiscono molto a seconda che si tratti di musiche a flusso ritmico libero, non misurato, o che prevedano un metro preciso" (Simha Arom, *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*).

C'è poi il campo dell'improvvisazione – composizione, in cui l'opera ha tratti di assoluta originalità e una sua precisa identità. "In questo caso l'opera non è la realizzazione di un modello ma può basarsi su sistemi modalitici che funzionano come "quadro" della composizione". (Jean Molino, *Cos'è l'oralità musicale?* Einaudi). L'improvvisazione insomma appare come una terra di mezzo tra riproduzione/interpretazione e immaginazione/creazione. È composta nell'attimo, applicando regole più o meno codificate e dove (...) l'imprevisto viene percepito come tale grazie all'esistenza di un riferimento stabile: in altri termini di un modello. Cos'è un modello? È una rappresentazione scritta o mentale dotata di realtà acustica, perché fatta di suoni, modi, ritmi, gesti tecnici che il musicista ha assimilato e che riorganizza nel corso della performance" (Bernard Lortat-Jacob, *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*).

Vedo un nesso preciso tra formazione e improvvisazione, se vogliamo superare i limiti dei metodi trasmissivi di insegnamento, responsabili della separazione tra musica e scuola, tra arte e conoscenza. L'intuizione percettiva è conoscenza perché non è il primo grado della conoscenza analitica; la conoscenza immediata avviene nell'hic et nunc, come nell'improvvisazione. E, con Pareyson, potremmo accogliere l'idea di un'attività educativa come "puro tentare", azione non priva di ragione ma "esercizio di una razionalità non deduttiva" (Enrico Bottero). L'educazione è un'attività pratica, si apprende attraverso l'esperienza di un fare orientato a uno scopo, ben sapendo che la forma finale è importante quanto l'azione che l'ha generata, il processo del fare. Percorso arduo, circolare e fatto d'intoppi, proposte impreviste che ci spostano dal ragionamento: "Bisogna essere capaci di prendersi cura della natura relazionale del nostro essere, di realizzare che non c'è lo senza te e senza noi" (Laura Formenti). E ci vuole molto rigore, in questo tentare sempre di trasgredire il codice linguistico facendo leva sul tatto e sul gesto, che sono materie fondanti. Il pensiero e l'azione sono simultanei. Ogni evento è significativo in sé, non solo per le sue relazioni con il resto dell'opera: L'idea deve essere sempre mobile, fluida, aperta, suscettibile di andare in direzioni diverse, oltre il "limite tra il noto e l'ignoto" (Steve Lacy). Steve l'ha spiegato bene, ciò che si prepara prima (la composizione) ha valore anche perché ci permette di fare un salto nell'ignoto, e trovare altro.

Vincenzo Caporaletti, nel suo fondamentale trattato del 2005 *I processi improvvisativi nella musica*, ha ben illustrato come molte delle definizioni che sono elaborate per raccontare improvvisazione "ruotano attorno alla tripolarità costituita dai concetti di processo/prodotto/regole sistematiche. L'attività poetica, il fare musicale (processo) che si svolge nel flusso temporale esistenzialmente connotato si concreta in un risultato, in forma sensibile (prodotto) che presuppone dalle norme strutturanti (regole) in base alle quali assume la propria organizzazione morfologica". Caporaletti, come sappiamo, ha individuato nel Principio Audiotattile (PAT) un "medium che dà luogo a una modulazione fisico-gestuale di energie sonore, agendo in modo determinante ai fini della strutturazione del testo musicale". Possiamo dire allora che il gesto prevale sul testo, quest'ultimo è utilizzato come fonte di trasformazione e, nella performance, assume sembianze sempre diverse in funzione delle energie messe in moto dal PAT. Come abbiamo già notato, questa prassi comporta una certa dose di rischio, l'azione prevede un elevato numero di incognite. L'esperienza dell'Italian Instabile Orchestra è in tal

senso paradigmatica, sin dal nome. L'Instabilità come valore, poetica del rischio esercitata sistematicamente. Elogio dell'imprevisto, se è vero che la prevedibilità di un avvenimento è inversamente proporzionale al suo contenuto informativo. Con l'Orchestra utilizziamo un sistema misto, che prevede il ricorso a partiture anche molto dettagliate ma sempre reintegrate alla luce di ciò che avviene in quel luogo e in quel momento. Lo score non è vissuto come sequenza rigida di sezioni immobili ma come percorso libero da reinventare continuamente.

Quando si trasferisce questa poetica sul terreno della formazione, è necessario evitare approcci troppo formali, come avviene in molto jazz con la ridondante manualistica basata sui Patterns, sorta di modelli improvvisativi buoni per tutte le occasioni e perciò del tutto fuorvianti. Molto più interessante ci pare esplorare insieme il potenziale creativo di ogni allievo, lavorando per imitazione e mostrando come fare le cose, analizzandole anche a partire dal testo sonoro di una registrazione.

All'inizio s'imita, quando poi il musicista ha acquisito sufficiente padronanza di sé e delle proprie tecniche espressive – la tecnica strumentale serve per esprimere un'idea musicale altrimenti indicibile –, allora si naviga in mare aperto, al di là dei maestri e dei modelli.

Per questo l'improvvisazione è, tra le varie possibilità della musica, quella più ardua da analizzare “perché non rinvia a forme o repertori specifici, ma a procedimenti creativi di attualizzazione delle forme e dei repertori, che chiamano in causa l'intero sistema musicale di una determinata cultura e che vanno sotto il nome generico, e spesso male interpretato, di improvvisazione (...) che costituisce il segnale tangibile di una tradizione musicale vivente” (Francesco Giannattasio).

Relativamente alle musiche etniche di tradizione orale ma non solo, in realtà il gesto improvviso si muove sempre nel mezzo, tra la necessità di inventare eventi imprevedibili e quella di riferirsi a un modello che assicuri un qualche livello di comunicazione: ci si muove tra riproduzione e invenzione, sapendo che gli ambiti sono sfumati e spesso sovrapposti, se è vero che ogni interpretazione richiede capacità di ricreazione dell'opera. Mentre però nella musica accademica occidentale la partitura ha quasi sempre un valore prescrittivo e l'esecuzione ideale è quella più prossima al testo, nelle musiche improvvisate il testo è spesso pre-testo, punto di partenza per andare oltre. Oltre il modello di riferimento, naturalmente; Bernard Lortat-Jacob ha spiegato che “l'imprevisto è percepito come tale grazie all'esistenza di un riferimento stabile e permanente, il modello. Questi è composto di un numero finito di elementi, interamente memorizzati, mentre le improvvisazioni sono infinite, almeno in teoria”.

In definitiva improvvisare significa dar luogo a processi di trasformazione, basati sulla memoria e anche sul tempo. In questo andare sono fondamentali la capacità di immaginare soluzioni originali sia sul piano della singola frase che nell'individuazione di forme ampie, in un'azione in cui il gesto acquista un valore fondante, così come la relazione con il pubblico, le cui reazioni orientano il flusso sonoro. L'improvvisazione avviene modificando parametri diversi sul piano della melodia, del ritmo, del timbro, dell'armonia. Ne citiamo alcuni:

- La forma più o meno aperta. Tensione/Distensione, le proporzioni
- Varietà delle strutture, dei temi, dei modelli (Maggiore o minore densità)
- Equilibrio tra unità e diversità
- Tecniche di aumentazione e diminuzione, inverso, retrogrado, eliminazione improvvisa
- Imitazione, semplice variante di un tema
- Variazione (di altezze, durate, articolazioni, intensità), utilizzando gli stessi elementi
- Trasformazione, aggiungendo elementi diversi
- Dinamiche, agogiche, attacco del suono e sua estinzione
- Interpolazione: inserimento di un elemento estraneo, da elaborare
- La ripetizione
- Citazione
- Approccio verticale e orizzontale, inside, outside
- Trasposizione ad altra tonalità o modo
- Consonanza-dissonanza
- Ricerca sui timbri, sulle possibilità di produzione “altra” del suono. Il rumore. Il silenzio
- Variazione ritmiche: accelerando, rallentando, durate diverse. Ritmi aumentati
- Poliritmi
- Cambi di tempo, suonare a tempo una melodia a ritmo libero e viceversa
- Il caso

- Il pedale, l'ostinato
- L'improvvisazione libera, il groove, lo swing
- Improvvisazione altri media
- Conduction, sound-painting

Queste sono le parole, resta da scrivere il libro, il racconto di Eros e Thanatos. In effetti, l'improvvisazione ha a che vedere con la morte, e con l'amore: l'esperienza degli altri non può essere condivisa e vissuta come un'esperienza nostra. Solo che, mentre non s'impara a morire, si può apprendere ad amare e a improvvisare, e anche a far morire un'improvvisazione nel migliore dei modi: ma questa è un'altra storia.

Pier Paolo Pascali

Adesso facciamo un'inversione di programma, nel senso che invito a parlare il Segretario Generale dell'EFA, l'Associazione Europea dei Festival, Kathrin Deventer che è qui con noi, alla quale seguirà l'intervento registrato del maestro Claudio Scimone che, purtroppo, per sopravvenuti problemi personali non è potuto essere qui con noi, ma che ha voluto lasciare un proprio contributo. Andremo poi alle conclusioni col Presidente di Italiafestival Punzi per terminare con il buffet creativo. Kathrin Deventer, Segretario Generale dell'Associazione Europea dei Festival. (EFA) farà il suo intervento in inglese ma sarà aiutata dal validissimo Salvatore Marra che tradurrà per voi in simultanea.

Kathrin Deventer

Segretario generale dell'EFA, Europea Festivals Association

Grazie. Non sarò la sola donna al tavolo, sarò anche la sola oggi a parlare in inglese. Vi ringrazio per avermi invitata. Sono Kathrin Deventer, Segretario Generale dell'Associazione Europea dei Festival. Mi definisco davvero europea, una vera europea perché sono nata in Germania, ho vissuto e studiato in Olanda, ho vissuto a Genova dove ho soggiornato in occasione della Capitale Europea della Cultura, mentre ora mi trovo a Bruxelles – che si potrebbe ora considerare la capitale europea - dove in questo momento vivo e lavoro. Io sono molto contenta di lavorare per l'Associazione Europea dei Festival, che considero di per sé un vero progetto europeo. Infatti, in questo network sono presenti festival provenienti da quaranta paesi europei di cui otto italiani, e annoveriamo anche Italiafestival, con i suoi festival associati. E singolarmente abbiamo anche Martina Franca e l'Emilia Romagna Festival. Come si vede o festival italiani costituiscono una parte consistente della nostra associazione.

Seguendo le orme degli artisti:

I festival d'arte – Laboratori di creatività, promotori di innovazione

Chi non ha mai provato l'emozione di farsi coinvolgere da uno spettacolo di danza attraente e piena di emozione? Chi non è mai rimasto impressionato dalla bravura di un giovane compositore? Chi non si è mai sorpreso a ritrovarsi a camminare fra artisti di strada che si esibiscono? La forza e l'impatto che l'arte e gli artisti possono esercitare sulla nostra mente e sulle emozioni sono incommensurabili. "Senza immaginazione e creazione, non c'è umanità".

Il ruolo dell'artista nella società

L'arte e la cultura, come le scienze, sono in continua e rapida evoluzione nella società e ciò avviene per la semplice ragione che esse sono frutto del lavoro degli artisti e del loro lavoro di ricerca: sulla società e su modi nuovi di esprimersi. La ricerca produce conoscenza, una conoscenza rinnovata e innovata. Gli artisti pensano e ripensano costantemente, riformulano e rinnovano in continuazione.

Il ruolo dei festival creativi, laboratori di innovazione

I festival seguono questo processo di ricerca e ne fanno tesoro. Quanti artisti sono cresciuti e hanno generato le proprie produzioni nell'ambito dei festival? Gli artisti trovano nei festival un contesto internazionale in cui sperimentare l'impatto delle proprie produzioni davanti a un pubblico ampio e diversificato.

I festival rappresentano opportunità uniche e ciò comporta delle responsabilità nei confronti dell'artista, ma anche del pubblico!

I festival sono gravati dalla responsabilità di compiere delle scelte artistiche forti: di guardare al contemporaneo, di intrattenere e di sorprendere. E il pubblico lo sa: bisogna seguire i festival per capire le nuove tendenze, per confrontarsi con l'arte. Questi sono i veri motivi per cui ancora oggi si organizzano i festival! Per compiere ricerche nelle nuove forme estetiche e ricercare nuove forme di partenariato.

Il ruolo dell'Associazione Europea dei Festival in quanto network

Quando la società civile, le reti di associazioni e i festival hanno la prontezza di assistere gli artisti in modo costruttivo, questi ultimi saranno in grado di produrre lavori eccellenti per tutta la società e avranno la possibilità di condurre processi innovativi e creativi. La politica deve seguire i percorsi degli artisti. Nella maggior parte

dei casi, la politica è lenta nel seguire questi cambiamenti, ma almeno a livello europeo, l'Unione Europea e i ministri della cultura degli stati membri hanno deciso di seguire gli stessi percorsi degli artisti e di capire come a livello comunale, regionale, nazionale ed Europeo le istituzioni possano lavorare in un rapporto diretto con le neo-costituite Piattaforme della società civile dell'UE. Si tratta di un primo passo per non perdere le tracce dei percorsi seguiti dagli artisti nell'esplorare i vari settori dell'arte e della cultura. I valori culturali devono salire nella scala gerarchica, dall'appendice all'introduzione, come ha detto Vaclav Havel. Dobbiamo ricercare quelle responsabilità complementari e accordi che un giorno potrebbero con ogni probabilità integrarsi gli uni con gli altri.

Un appello a tutti i festival

In occasione dell'Anno Europeo per l'Innovazione e la Creatività, l'EFA ha lanciato il Festlab per la Creatività. Il Festlab vuole mettere in evidenza buone prassi e favorire i progetti innovativi. Stimola il lavoro creativo dei festival e raccoglie tutte le attività durante l'anno sul sito web del Festlab. L'obiettivo è di promuovere l'eccellenza dei festival nei processi creativi e di innovazione sociale e di fornire incentivi per supportare la missione principale dei festival, che è da sempre quella artistica! I festival si uniscono quindi nella missione – per alcuni di loro certamente nuova – di svolgere il proprio ruolo nel seguire le orme degli artisti e per portare il loro prezioso messaggio alla società. L'EFA è a loro disposizione.

Pier Paolo Pascali

Ringraziamo Kathrin Deventer. Siamo veramente nei tempi per ascoltare, prima delle conclusioni del Presidente Punzi, il contributo che ci ha voluto lasciare il maestro Claudio Scimone. Prego Pierluigi Francario dell'AGIS che ringrazio per l'assistenza tecnica data al seminario di mandare in onda la registrazione del maestro Claudio Scimone. Grazie.

Claudio Scimone

Mi dispiace immensamente di non poter venire di persona a quest'importantissimo incontro per un motivo troppo personale, troppo stupido ma ahimè dirimente e mi scuso molto con l'AGIS, con il Dott. Pascali, sempre così gentile ed efficiente nella difesa dei musicisti e con illustri intervenuti. Anzi, mi devo soprattutto scusare con me stesso perché avrei potuto incontrare persone con le quali da anni sogno di potermi incontrare senza aver l'occasione, questa volta anche, nonostante qualche tentativo quindi sono io che mi sento particolarmente danneggiato dal fatto di non poter essere là. In ogni caso vorrei dire solo poche parole perché il mezzo non è dei più persuasivi sul tema che mi è stato proposto. Ora, per quanto riguarda la creatività estemporanea nella musica e un po' nella realtà delle cose, l'esecutore, l'interprete sono praticamente portati dalle circostanze ambientali a modificare ogni volta la propria esecuzione, anche di opere per cui esiste un testo scritto e che sono molto fermamente stabilite. L'improvvisazione è quindi nella natura delle cose. Se anche non è improvvisazione di note, è improvvisazione di colori, modifica di ritmi, modifica di tempi che possono dipendere da circostanze acustiche ma anche semplicemente dal rapporto tra interprete e ascoltatore. I veri protagonisti del fatto musicale sono questi due, l'interprete e l'esecutore che fanno vivere la musica nel loro rapporto ogni volta in modo diverso. C'è da dire che alle origini del fatto musicale indubbiamente questa creatività estemporanea è posta da un mezzo molto semplice, da fatto grafico. La grafia musicale è andata maturando nei secoli ma fino alla metà del Settecento la stessa stampa musicale che già era molto diffusa era però assai elementare e non si prestava a trascrivere grandi ruoli virtuosistici o musicali e quindi, in tutto il primo periodo della realtà musicale, l'esecutore era portato a improvvisare, il mezzo grafico si traduceva poco e bisognava sempre andare oltre il mezzo grafico. Vi è poi un altro fatto che credo che distingua molto questa creatività del periodo barocco da quello che è il jazz di oggi. Si avvicina molto, infatti, l'improvvisazione dell'esecutore e dei compositori barocchi alla jam session ma l'origine del fenomeno è molto diversa: nel periodo barocco i compositori scrivevano sotto una forma molto severa di repressione. Il barocco proprio come un'arte in cui la libertà dell'artista cerca di sfogarsi al di là dei limiti posti da una cesura serissima, da quella che era l'influenza sempre viva della Controriforma. E quindi il mezzo grafico era in un certo senso coartato. L'artista non aveva quindi fiducia nel mezzo grafico ed era sempre spinto ad andare oltre. Così com'era per le parole, lo vediamo anche semplicemente nei testi dei libretti d'opera, dei brani dell'epoca che, che sempre la nota, che le menzioni fato, destino e altro sono richiesti dalla favola e non sono per niente da assumere come espressione ideale, come espressione spirituale o come espressione di una realtà religiosa. In un certo senso l'autore si scusa a priori di qualsiasi espressione che possa essergli sfuggita contro le ferree regole dell'epoca. Per quanto riguarda la musica strumentale, ovviamente questo limite non c'è. Nonostante questo nella musica strumentale l'improvvisazione diventa una regola. Il compositore non si può fidare del mezzo scritto e allora reagisce appunto con questi due mezzi: uno è il simbolo, la musica dell'epoca è ricca di simboli, Bach quando per la Crocifissione usa spesso o esegue spesso delle tonalità con molti diesis, perché il diesis [incomprensibile] scriveva delle frasi in lingua cifrata di sua invenzione. Una scrittura cifrata che può essere molto semplice che è stata decifrata nel 1934. Non era neanche il simbolo puramente musicale, la frase allusiva che diceva qualcosa soltanto al compositore e alla sua ristretta cerchia. E poi vi era l'ornamentazione improvvisata, un'ornamentazione improvvisata che era una tale regola che raramente abbiamo poi degli esempi scritti. Se cerchiamo degli esempi che ci aiutino a ricostruire lo stile d'improvvisazione dell'epoca dobbiamo ricorrere solo ad alcuni esempi, uno addirittura stampato come quell'Opera Quinta di Corelli in un'edizione di [incomprensibile] Amsterdam che è fatta con gli ornamenti e dice l'editore come il signor Corelli voleva che si eseguisse. In realtà i

modelli non erano obbligatori, vi sono vari esempi di appunti di allievi, ma il fatto che si possa numerarli dimostra che sono molto pochi. Insomma è una tale regola che non era segnata. Non soltanto, ma c'è una bellissima frase di Burney, uno storico-critico del Settecento dell'epoca il quale dice che sostanzialmente la musica di coloro che scrivevano per degli esecutori poco abili era una scrittura rigida e andava eseguita com'era, mentre invece la musica dei grandi compositori, come era Corelli, era musica che doveva sempre essere improvvisata dall'interprete che vuole attirare il suo pubblico. D'altra parte [incomprensibile] nella sua arte di suonare il violino dice che quando un esecutore vuole affascinare il suo pubblico sceglie l'opera di un artista e quando la sua fantasia ne sia divenuta ardente [incomprensibile] lo stesso spirito esaltato nella sua esecuzione. In genere l'improvvisazione era quindi una regola assoluta da seguire che permetteva anche di modernizzare, come ci dice Burley, giudiziosamente la musica. In realtà oggi assistiamo a questo fiorire di improvvisazioni della musica del Settecento che spesso esula dallo stile dell'epoca ma nel caso delle prescrizioni di Burney, per esempio la bellissima esecuzione delle Stagioni di Vivaldi fatta dal violinista Kennedy in realtà non ha niente a che vedere con lo stile veneziano, il gusto veneziano. Non possiamo immaginarle alla [incomprensibile] di San Marco però sono autorizzate dalla retorica dell'epoca, il sistema di modernizzare giudiziosamente, giudiziosamente significa che la tecnica violinistica e l'interpretazione di Kennedy sono estremamente persuasive e sono molto adatte a tradurre questa musica nel gusto dell'epoca per quanto in realtà la musica di Vivaldi si possa adattare allo spirito dei nostri giorni, anche restando molto aderenti a quello che Vivaldi ha scritto. Il bello di questa musica è che si presta a infinite letture e che vive in modo diverso ogni volta che si esegue. Mi verrebbe voglia a questo punto di citare una bellissima frase del grande musicologo Einstein, il quale commentando un bellissimo passo del Concerto n. 8 in La minore di Vivaldi dice: "È come se in un grande palazzo barocco le finestre si aprissero sull'immensa natura, il grido di libertà d un uomo libero al mondo". Certo Bach aveva anche il senso di quest'anelito vivaldiano ma chiuso, com'era nel suo mondo interiore, non ha mai osato avventurarsi in liberi domini. In realtà questo senso di libertà dell'opera vivaldiana ebbe contro l'opera di Bach. il quale è criticato anche da un musicologo tedesco che ha scritto: "Bach scrivendo tutto e lasciando poco spazio per l'improvvisazione distrugge l'evento del fortuito che deve essere la remora dell'esecutore e dell'ascoltatore". Ci troviamo di fronte a una situazione eraclitea in un certo senso: nelle stesse acque ci bagniamo e ci bagniamo, siamo e non siamo panta rei. Insomma, l'esecuzione musicale per quei musicisti viveva proprio per questo momento, il fortuito, l'improvvisazione del momento. In realtà, come dicevo all'inizio, che non si possono improvvisare le note, s'improvvisa tutto il resto, sera per sera, e tanto più bella è l'esecuzione, tanto più affascinante, perché ogni volta si dimentichi quello che si è fatto fino al giorno prima e si riviva l'opera d'arte come se il compositore la stesse scrivendo in quel momento per noi e come sentirla per la prima volta. Penso che per essere un messaggio registrato questo è anche troppo lungo. Credo di aver delineato comunque un fondamento storico, un fondamento filosofico molto diverso che era l'improvvisazione e l'ornamentazione del periodo barocco da quella che è l'ornamentazione della jam session che non era condizionata, ma qui il Maestro Damiano può essere molto più preciso di me, da dei divieti di cesura su quello che si scriveva ma aveva tutt'altro fondamento. In realtà l'improvvisazione e l'ornamentazione assumono una grande espressione di libertà. Con lo stesso desiderio di libertà con cui Vivaldi è morto probabilmente in esilio o sennò cacciato via da Venezia in silenzio a Vienna dove nessuno lo conosceva ed è stato sepolto con funerale dei poveri.