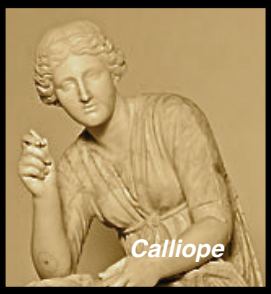


ProteoFareSapere Prato

scheda Metropolitana

CINQUE CONVEGNI SULLA CULTURA

PRATO - MAGGIO-GIUGNO 2013

TEATRO - LETTERATURA - MUSICA - LINGUE STRANIERE - CULTURA

I CONVEGNI DI

ProteoFareSapere Prato

scheda

Metropolitana

maggio-giugno 2013

Titolo | I convegni di Scheda
Autore | Claudio Balducci
Copertina a cura dell'autore
ISBN |
Prima edizione digitale: 2014

© Tutti i diritti riservati all'Autore

Youcanprint Self-Publishing
Via Roma 73 - 73039 Tricase (LE)
info@youcanprint.it
www.youcanprint.it

Questo eBook non potrà formare oggetto di scambio, commercio, prestito e rivendita e non potrà essere in alcun modo diffuso senza il previo consenso scritto dell'autore.
Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata costituisce violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla legge 633/1941.

PRESENTAZIONE

Claudio Balducci

Quando Alessio pose, all'inizio del 2013, l'idea di organizzare una serie di convegni sulla cultura, espresse come obiettivo quello di fare un censimento dei vari gruppi culturali dell'area e insieme introdurre in questa realtà un principio organizzativo.
La mia prima sensazione fu duplice: da una parte temevo di imbarcarci in un'impresa per la quale non avevamo forze organizzative sufficienti (e fu ciò che al momento espressi), dall'altra mi sentivo attratto dall'idea, che vedevo come una fase realizzativa del *Progetto Montagna,* messo momentaneamente nel cassetto.
Il *Progetto Montagna* si proponeva di creare un evento culturale coinvolgendo vecchi e nuovi cittadini con l'intenzione di segnare la città di elementi artistico-simbolici in grado di porsi come elementi di riconoscimento della nuova *polis* che a Prato è venuta a costituirsi.

Se espressi al momento il mio scetticismo pratico, consapevole che poi gran parte del peso organizzativo sarebbe ricaduto sulle mie spalle, nel corso delle successive e lunghe riunioni sull'argomento mi feci prendere dal secondo aspetto.

L'organizzazione dei convegni cominciò. Inizialmente ne furono previsti nove: arte, teatro, musica, danza, economia, urbanistica, società, letteratura e uno, generale e ricapitolativo, intitolato in modo generico 'cultura'.
Nel corso della fase organizzativa emersero varie difficoltà e quindi alcuni dei convegni previsti saltarono, idealmente organizzabili in un momento successivo.

Fra i convegni saltati quello che più ha fatto sentire la sua mancanza, anche in considerazione dello spazio e dell'interesse centrale che aveva avuto nella fase organizzativa (la maggioranza dei redattori di SCHEDA è composta da), è stato quello sull'arte.
È quindi da questo tema che parto per impostare una introduzione agli *Atti dei Convegni di Scheda,* sia per far sì che l'arte non sia assente dal prodotto finale, sia come elemento propositivo-provocativo capace di porsi come auspicio per una successiva fase X. Per farlo prendo spunto da un evento cittadino particolarmente importante sul quale Alessio (sempre lui) ha chiesto commenti su facebook:

Alessio:

*"In città sta per arrivare un ciclone. Abbiamo gli occhi di operatori e specialisti di tutta Italia puntati sulla riapertura del Museo Civico '**Da Donatello a Lippi. Officina pratese'**, oggettivamente la mostra più imponente organizzata a Prato in questo secolo.*
Mi piacerebbe avere le vostre impressioni a poche ore da questa apertura, come addetti ai lavori e/o come semplici cittadini.
Liberi pensieri emotivi, riflessioni e ipotesi, commenti ironici o considerazioni tecniche.
Un modo per registrare un nostro stato d'animo collettivo e le rispettive previsioni a scatola ancora chiusa."

A questo invito, dopo aver visto la mostra, anch'io ho risposto. Riporto solo la mia risposta per l'impossibilità di riportarne altre a causa dello spazio e perché, così facendo, posso mantenere il mio intento provocatorio di cui dicevo prima che altrimenti verrebbe troppo stemperato. La mia risposta dunque:

"Ero sotto un forte attacco di iconoclastia e di musicoclastia, una necessità di fuga dall'invasione mentale della sovrabbondanza di immagini e di sottofondi musicali indotti dalle ansie creative di mezzo mondo e dalle contaminazioni insopportabili di quella sostituzione della percezione del reale che è l'inevitabile invasione pubblicitaria.

Proprio quando l'attacco iconoclastico era più forte mi arriva l'invito a visitare l'Officina Pratese a Palazzo Pretorio. Il desiderio di fuga dalla sovrabbondanza non è scomparso, ma il principio di riconciliazione con l'arte è avvenuto.
Non si tratta di una mostra a soggetto, con tema e sradicamento delle opere dal loro senso originario. Si tratta proprio della ricomposizione delle opere nel loro contesto, della riconduzione delle opere al loro carattere di testimonianza, dove una forte presenza religiosa compatta un popolo per andare oltre se stesso: un popolo cresciuto senza rappresentanza, senza vescovo e senza cattedrale decide di costruire una cattedrale, come se fosse una fabbrica, un laboratorio di artigiani che lavorano insieme portando ciascuno il proprio apporto. Non si trattava di artigiani qualunque e, ovviamente, non hanno costruito un prodotto qualunque.

L'impatto con le opere al palazzo pretorio non è, come detto, un impatto con opere avulse, ma con opere che escono dal silenzio della città medievale e del suo contado, opere che rappresentano una multimedialità antica in rapporto con il reale e che il reale esalta e

invita a trascendere avendolo davanti e lasciandone la percezione e il sapore, il suono e il silenzio.

Ora, la multimedialità attuale non trascende nessun reale, semplicemente ci si sostituisce, per questo finisce per diventare insopportabile.

Cos'è il fascino della creazione, l'attrazione della mimesis *dove il brutto del reale diventa bello, dove il reale appunto viene trasceso? Se andiamo a Palazzo Pretorio possiamo ancora porci queste domande. La domanda da porci invece una volta che se ne è usciti è diversa:*

Come si può tornare a porci domande sensate se prima non ci si sbarazza psicologicamente del sottofondo invasivo di ciò che non lascia più spazio alla realtà e che quindi non è più capace di entrare in rapporto con essa?

Iconoclasticamente parlando."

In realtà una certa tentazione iconoclastica ce l'ho da parecchio tempo, l'avvertivo prima di cominciare a teorizzarne le ragioni, ma l'elemento scatenante per farla emergere e porla come elemento provocatorio mi è venuta dallo sviluppo del convegno sulla musica e soprattutto dalla stimolante introduzione fatta in quell'occasione da Massimo Liverani.

Vi rimando alla lettura di questa sezione per lo specifico. Qui vorrei osservare come questo aspetto sviluppato nel convegno sulla musica sia in realtà generalizzabile, alla letteratura, ovviamente alla figuratività e a ogni arte in genere.

Ciò non vuol dire che sia stato sviluppato in ogni convegno, tutt'altro. Il dibattito nel convegno sul teatro per esempio non lo ha individuato come elemento centrale e ha invece sviluppato il tema della crisi ponendo al centro il problema delle politiche istituzionali. Cosa questa ovviamente giusta e necessaria. In qualche misura l'evasione dall'aspetto invasivo e sovrabbondante della *mimesis* artistica in grado tale da soffocare ogni percezione del reale ha anche una sua parte di giustificazione nel caso del teatro che resta sicuramente fra le arti meno invadenti proprio a causa della sua non-riproducibilità massmediatica, come del resto ha osservato Niccolò in una replica durante il convegno sulla cultura.

Ciò che invece il convegno sul teatro ha messo in rilevo fin da subito è un altro elemento che può essere generalizzato a tutti gli ambiti del fare artistico: lo squilibrio ormai strutturale fra spinta a fare e disponibilità a guardare, ad ascoltare, a leggere.
Nel suo intervento introduttivo Mitri ha chiaramente posto il problema, osservando come ci sia una grande domanda per fare teatro e un grande deserto di pubblico alle rappresentazioni teatrali.
Ovviamente la stessa cosa può essere osservata relativamente alla diffusa spinta a scrivere e al basso livello di lettura della popolazione.
Ma lo squilibrio si verifica anche nell'ampia pratica del fare arte e nello scarso interesse a seguire gli eventi artistici. Una sorta di solipsismo diffuso che rappresenta e riproduce la crisi che stiamo vivendo.

In qualche modo potrebbe sembrare che da questa tendenza si salvino gli eventi musicali, ma forse si tratta solo dell'aspetto spettacolare indotto dalla macchina pubblicitaria della mitizzazione - fra l'altro in vistoso calo di presa. Se si esce da questi fenomeni gigantistici mi sembra si ritrovi lo stesso squilibrio fra un grande fare e uno scarso ascoltare.

Un altro tema generalizzabile, anch'esso emerso nel convegno della musica e poi ripreso in quello sulla letteratura è il fenomeno della riproducibilità delle opere in misura tale da togliere valore al supporto (disco, libro) per rendere fruibili le opere a livello praticamente gratuito. Una grande rivoluzione che spiazza ogni industria culturale e che spinge a rivedere il concetto e il ruolo sociale della cultura.

Voglio qui accennare a un altro elemento emerso durante il convegno sulla letteratura e che all'ultima osservazione si collega, come pure si collega a una contemporanea serie di iniziative che nello stesso periodo ***Scheda*** si è impegnata a portare avanti.
Mi riferisco all'impostazione che Massimo Mori ha dato al suo intervento centrandolo sulla necessità di leggere la crisi della cultura in generale non come fatto parziale e contingente ma come crisi di sistema.

Ovviamente le prospettive per uscirne sono tutte opinabili e personali. Per esempio Massimo individua la via d'uscita in un rifiuto del fare arte per produrre e privatizzare, individuando invece il fare in un cambiamento di posizionamento della vita umana, in un recupero del tempo, in un fare per vivere.
Da un altro versante, ma all'interno della stessa famiglia di pensiero, Jacopo è spinto a cercare un futuro dell'arte nell'arte di strada, capa-

ce di recuperare un rapporto diretto con il pubblico al di fuori delle sovrastrutture economiche e delle imponenti strutture organizzativo-promozionali.
L'aspetto comunque che si lega agli altri eventi organizzati da ***Scheda,*** di cui dicevo sopra, è l'invito di Massimo a puntare sulla socializzazione, sull'offerta volta ai vari bisogni umani, sul recupero dei nuovi spazi (*non-luoghi*, come i centri commerciali) a una nuova socialità che sappia individuare nelle nuove forme di aggregazione la possibità di un'offerta culturale ad ampio raggio.

Proprio questo è in qualche modo ciò che una parte della redazione di ***Scheda***, con la forte avversione di un'altra parte, si era impegnata a fare, nello stesso periodo dei convegni (maggio-giugno 2013), rispondendo a un invito del Parco Prato, il nuovo Centro Commerciale di Prato con al centro il complesso della Coop (un *non-luogo* secondo la definizione ampiamente ripresa di Marc Augé).

In effetti lo sforzo che lì abbiamo fatto andava proprio nella direzione auspicata da Massimo: nel *non-luogo* abbiamo organizzato eventi per un mese e mezzo, una *passeggiata* che guidava il pubblico attraverso mercatini ecologici, incontri con *writers* in azione su grandi pannelli della *kasauovo* di Roberto Casati, la grande installazione *Cento Scale* di Ignazio Fresu animata dalla danza di Françoise Parlanti e dalla musica di Samantha Bertoldi - *Sylentesis* - al *carretto* della raccolta di desideri di Alejandra Borja per finire alle esibizioni degli Skateboard *Flangia Brothers* e della *breakdance* di Gabriel Louafi.

Da segnalare, fra le iniziative, la proiezione all'auditorium del Gramsci-Keynes, di spezzoni del film *La ballata del Sacco di Prato*, e del successivo dibattito con il regista Mirco Rocchi.

Ultima osservazione relativa al convegno sulle lingue. Questo convegno faceva parte dei convegni spostati sul versante sociale-politico (dovevano esservi convegni sulla società multietnica, sull'urbanistica, sull'economia).

In questo caso, proprio per questa diversa collocazione rispetto ai convegni fatti, questo sulle lingue non ha prodotto elementi a questi generalizzabili, se non con azzardate elaborazioni mentali.
Ha comunque affrontato il tema della globalizzazione e della necessità di costruire un nuovo cemento sociale a partire dalle difficoltà dell'eterogeneità attuale.

Queste pagine introduttive non volevano ovviamente riprendere tutti i tempi e tutti i nomi che hanno contribuito al dibattito, non sarebbe stato possibile nè utile. L'invito è quindi quello di leggere e di scoprire ciascuno per conto proprio gli stimoli alla riflessione che più si inseriscono nella tematica interiore di ciascuno di noi.

Se ci saranno altri convegni avremo comunque materiale idoneo ad affrontarli senza partire da zero.

I CONVEGNI DI scheda

ProteoFareSapere Prato Metropolitana

MAGGIO - GIUGNO 2013

TEATRO - pag. 3

Niccolò Lucarelli
Umberto Cecchi
Andrea Mitri
Ciro Masella
Dario Focardi
Valentina Banci
Chiara Recchia
Edoardo Donatini
Erica Romano
Claudio Balducci

tenuto al TEATRO MAGNOLFI
il 18 maggio 2013

LETTERATURA - pag. 25

Chiara Recchia
Andrea Guarducci
Lucia Balestri
Andrea Giaconi
Leandro Piantini
Massimo Mori
Anthony Tang
Claudio Balducci
Mario Barbacci
Peter Genito
Sara Castellani

tenuto alla CIRCOSCRIZIONE NORD
il 24 maggio 2013

MUSICA - pag. 43

Jacopo Belli
Roberto d'Anna
Massimo Liverani
Erica Romano
Claudio Balducci
Alessio Zipoli

tenuto al cinema BORSI
il 7 giugno 2013

LINGUE - pag. 61

Claudio Balducci
Leonardo Pampaloni
Franca Ruolo
Alan Pona
Andrea Bigagli
Andrea Lulli
Chiara Recchia

tenuto al GRAMSCI-KEYNES
il 21 GIUGNO 2013

CULTURA - pag. 91

Claudio Balducci
Niccolò Lucarelli
Jacopo Belli
Chiara Recchia
Erica Romano
Lorena Bovicelli
Giuseppe Bonaccorso

tenuto alla BIBLIOTECA RONCIONIANA
il 28 giugno 2013

AVVERTENZA: i vari interventi sono direttamente ripresi dalle registrazioni, con poche correzioni da parte del curatore e non sono sono stati rivisti per la forma scritta dagli interessati.

TEATRO

Il Convegno sul Teatro è stato il primo dei cinque convegni organizzati da SCHEDA nei mesi di maggio e giugno 2013. Si è tenuto al Teatro Magnolfi il 18 maggio.

Alcune domande preliminari:

In che consiste la *crisi* attuale del teatro? C'è stato un *prima* migliore di un *adesso*? Ci sono ragioni *oggettive* per questa crisi? Ce ne sono di *soggettive*? Può nascere buon teatro in assenza di una *politica culturale*? Che tipo di *pubblico* è quello di oggi? Che rapporto c'è fra pubblico di *provincia* e pubblico di grandi *realtà metropolitane*? Che rapporto c'è fra teatro e *nuovi mezzi di comunicazione di massa*? Che relazione c'è fra *globalizzazione* e *teatro tradizionale*?

NICCOLÒ LUCARELLI

Oggi parliamo di teatro. Ringrazio gli ospiti relatori: Umberto Cecchi, presidente del Metastasio. Andrea Mitri, direttore artistico del Teatro del Romito di Firenze, Ciro Masella, attore e drammaturgo, Dario Focardi dei Teatri della resistenza di Pisa.

Entriamo dunque nel vivo del teatro contemporaneo notando una sorta di affanno sia sul piano dell'ispirazione sia sul piano della strategia. È vero che si affacciano nuovi nomi ma non sembra che questi corrispondano sempre alle attese.

Al presidente Cecchi chiediamo se concorda con noi nel dire che c'è una crisi del teatro contemporaneo e se sì, se si intravedano dei modi per superarla.

UMBERTO CECCHI

Partiamo da qui: a che punto è il teatro oggi ce lo racconta questa stanza. Ci sono alcuni addetti ai lavori, attori che diventeranno molto bravi, ma la città non c'è.

Io ho parecchi anni ormai e questo mi dà il vantaggio della memoria anche se sappiamo che qualche volta la memoria può ingannare.

Comunque mi ricordo di quando c'erano le file davanti al teatro. Questa era un città che viveva di lavoro, ma che voleva anche qualcosa di più, sentiva la vicinanza con Firenze e sentiva l'esigenza di doversi confrontare con la sua egemonia culturale.

Arbasino con '*Le due orfanelle: Venezia e Firenze*', affermò che Prato era la periferia culturale di Firenze. Prato insorse, ma aveva torto perché anche Firenze era abbastanza stanca in quel momento.

C'era stata l'alluvione e c'erano state altre difficoltà, l'attenzione per il teatro si era spostata su Prato.

Oggi tutto questo è un fantasma che nessuno di noi riesce a restituire alla realtà quotidiana concreta.

Perché?

Perché abbiamo dei cattivi teatranti, registi, attori in tutta l'Italia? O perché sono i critici ad esser cattivi? Oppure sono gli spettatori che hanno altri problemi?

Cominciamo a chiederci se la critica di oggi sia una critica vera? Qui devo far riferimento alla critica del passato.
Mi rifaccio a Paolo Emilio Poesio, che era uno dei critici storici della critica italiana. Non erano in molti, ma i pochi che c'erano avevano lo spazio per scrivere.
Io ho cominciato a fare il giornalista come sostituto di Poesio, devo qui ricordare che Poesio gli spettacoli se li vedeva tutti, li presentava prima e ne faceva la critica poi. Faceva la critica in diretta, nel senso che scriveva il pezzo immediatamente dopo lo spettacolo e lo mandava al giornale. A differenza di quanto succede oggi quando i pezzi escono anche una settimana dopo. E quando escono sono brevissimi.
Il modo di Poesio era un modo diverso. Era il Novecento. La scuola era diversa, era la scuola brutta e cattiva che ci ha insegnato a essere ciò che poi siamo diventati. Ci insegnava a leggere, a studiare, a imparare, ci insegnava a confrontarci.

Non è forse, l'attuale, il periodo del tutto e subito? Il fatto è però che questo tutto e un tutto di niente. Di culturale oggi c'è poco.
Forse molti non saranno d'accordo con me, ma la mia generazione ha dovuto attraversare vari ostacoli: ha dovuto lottare e mettere insieme non quello che è lo spettacolo di una sera, ma raccontare quello che è il teatro e cosa si legge nello spettacolo di una sera. Abbiamo insomma dovuto raccontare l'anima dello spettacolo, non la sua cronaca.

Nella mia carriera di critico un giorno stroncai la "Mandragola" di Roberto Guicciardini - la stroncai con eccesso. Ma non era cattiveria la mia, era un peccato di gioventù.
Dopo la critica, Poesio mi disse:

"*Vedi per fare uno spettacolo ci vogliono mesi di sofferenza e di lavoro e tu in cinque minuti lo hai distrutto. Ripensaci la prossima volta*".

Aveva ragione. Io allora avevo fatto lo stesso errore che fanno i critici d'oggi. Da allora cominciai a rileggere gli spettacoli e a farmi una cultura sul teatro.
L'altro giorno leggevo Harold Bloom, un attento critico letterario americano. L'ho poi incontrato e vi riporto un esempio che mi fece:

"*Hai presente 'Romeo e Giulietta'? Chi è il personaggio vero, l'unico personaggio vero, forte di 'Romeo e Giulietta'? È Romeo, è Giulietta?*
No, è Mercuzio. Mercuzio è l'unica figura vera dell'opera, quella che deve morire per esaltare la figura di Romeo e

quella di Giulietta. L'altro personaggio vero è quello della nutrice, ma il personaggio chiave resta comunque Mercuzio. Quando Mercuzio parla della regina delle fate, Mab, quella che ingravida le vergini, le brave ragazze, nel sogno e nella storia, oppure quando parla delle nocciole riferendosi al sogno che fa Romeo di poterle mangiare con la sua pera, c'è da notare che nocciola, nut, in iglese vuol dire nocciola *ma anche* vulva*. Mercuzio usa le parole in modo molto forte, ma che non era tale per gli spettatori del tempo. Mercuzio usa una vulgata che gli spettatori del tempo conoscevano bene*."

Tutto ciò solo per far capire che chi fa il critico è tenuto a conoscere ciò che lui deve criticare. Altrimenti deve stare zitto. E per conoscere il mondo del quale deve parlare, ci vogliono anni.

Dall'altra parte c'è il teatro, il mondo che si offre al critico per un giudizio. E anche questo è vedovo. È vedovo del Novecento, dei grandi registi e dei grandi autori del Novecento.
Nel Novecento abbiamo una stretta relazione fra critico, regista, autore e attori di teatro.
Ora, l'unico spettacolo nuovo che ho visto in questo ventesimo secolo è '*Giochi di Famiglia*' di Biljana Srbljanovic, Prima Parte della '*Trilogia di Belgrado'*.
Questa opera parla davvero del nostro mondo e c'è voluto del tempo per farlo capire ai critici italiani, spaventati probabilmente da un autore poco conosciuto se non per le lettere dalla sua città, Belgrado, sotto i bombardamenti.
E anche il regista che ha tradotto l'opera e l'ha messa in scena, Paolo Magelli, era poco conosciuto avendo vissuto per lungo tempo in Germania.
Cos'hanno fatto i critici? Anzi cosa hanno sentito il bisogno di fare? Il loro primo bisogno era quello di darsi un ruolo e quindi hanno fatto critica, ma senza documentarsi.

C'è comunque da dire che ci troviamo nel mezzo di un cambiamento profondo: intanto i critici non hanno più spazio.
I giornali non danno più alla critica lo spazio di una volta. E quindi non si prepara lo spettatore. Ma neanche lo spettatore ha più la stessa disponibilità a leggere che aveva prima.
Siamo in un circolo vizioso che si chiama incultura. Parte dallo spettatore e si finisce con il direttore del giornale.

Possiamo osservare che la politica editoriale nei confronti del libro è diversa perché il giornale deve esser venduto e perché è vicino all'editore. Inoltre la politica culturale è finita così anche perché questa dipende dai fondi che vengono dati ai teatri e alla cultura in genere. In effetti i fondi stanziati per la cultura sono pochi e si parla di diminuirli ancora.

E tuttavia i critici hanno ancora molte possibilità.
Intanto molti si muovono su internet. Ora internet è anche un pericolo perché si scrive e ci si immagina di avere milioni di lettori. E nessuno sa chi siano questi milioni di lettori e se siano davvero milioni.
Non intendo fare la critica della rete, anche perché, personalmente, ho fondato due blog che stanno lavorando molto e stanno lavorando bene. Sono quindi coinvolto. Ma devo confermare ciò che ho detto. Infatti prima dell'avvento di internet si sapeva quanti erano i lettori di un giornale, 300.000 per esempio, dei quali solo 50.000 leggevano quel pezzo, ma 50.000 lo leggevano e spesso scrivevano anche. Oggi con internet tutte queste certezze sono venute meno.

È vero che su internet ci sono molti dialoghi, *facebook* ne è pieno, ma se li leggete vi rendete conto che sarebbe meglio spegnere tutto.
Per esempio c'è uno che scrive: "*stamani mi sono alzato e ho fatto colazione.*" Al che rispondono 57 persone che scrivono "*questo mi piace*".

So di non aver fatto un discorso sulla critica oggi, ho fatto forse il punto su questo modo diverso di essere colti oggi. Per cultura non intendo essere terribilmente ferrati su tutto. Per cultura intendo avere la passione per qualcosa. Chi fa teatro deve avere la passione per il teatro e conoscere il teatro e volerlo conoscere sempre di più.
Chi lo critica ha l'obbligo di conoscere il teatro e la gente che lo fa.

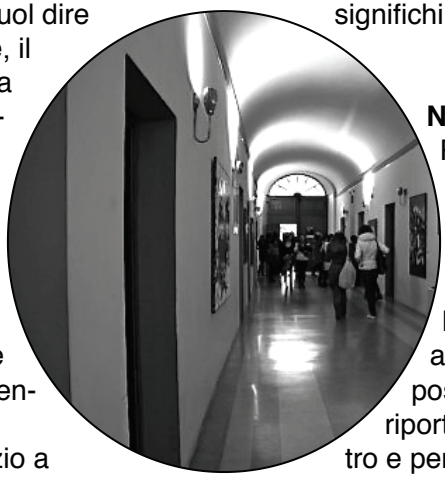
NICCOLÒ
passiamo la parola al direttore artistico del Teatro del Romito, Andrea Mitri.
Da direttore di un piccolo teatro qual è il suo rapporto con il pubblico? Il presidente Cecchi ha fatto un quadro non proprio esaltante per quello che è oggi il pubblico teatrale, sempre meno informato e sempre meno interessato. Da parte sua come vede la situazione?

ANDREA MITRI
Non faccio teatro in senso stretto. L'ho fatto da spettatore tanti anni fa, ma che mi occupo di teatro, nel senso che ora dirò, è poco tempo.
Il *Romito* è un cinema di Firenze che era stato abbandonato ormai da 4 o 5 anni. Ora ha ripreso un po' vita con la nostra iniziativa e ha una stagione teatrale basata principalmente sull'improvvisazione e sui monologhi.
È stato creato con un festival che si chiama UNO e che è diviso in due sezioni, un festival vero e proprio e un concorso. UNO sta avendo un discreto seguito a livello nazionale.

Cosa posso osservare a partire da questa esperienza? C'è una grande fame, una grande voglia di far teatro, però di **fare** teatro, non tanto di ve-

derlo. Abbiamo circa 120 domande ogni anno di partecipazione al concorso e dobbiamo tener presente che noi accettiamo solo monologhi e monologhi non ripresi da testi conosciuti.
A fronte di questa forte spinta a far teatro mancano due cose: gli spazi e il pubblico.

Per quanto riguarda lo spazio il nostro è piuttosto piccolo, ma soprattutto è faticoso da tenere perché è gestito dalla parrocchia.
C'è da dire che in effetti i gestori degli spazi sono sempre gli stessi da tantissimi anni. Il che non vuol dire che li gestiscano male, il problema è che manca l'apertura, tutto si riduce al fatto che c'è una propria stagione teatrale e un proprio pubblico ma non entra nessuno di nuovo e in una carenza di spazi come quella che c'è a Firenze è veramente difficile fare teatro.
Quest'anno diamo inizio a una sperimentazione che vuol affrontare questa problematica: ogni domenica pomeriggio daremo lo spazio praticamente gratis, tramite un piccolo bando, ad alcuni gruppi e divideremo l'incasso in un 30 per cento a noi e in un 70 per cento alla compagnia.



Passando al problema del pubblico noi abbiamo una difficoltà specifica dovuta al fatto che il nostro spazio era conosciuto come cinema ed è poco tempo che è stato trasformato in teatro. Il nostro problema specifico è quindi dovuto al fatto che dobbiamo creare un pubblico.

Il problema del pubblico però è un problema ben più ampio, che affonda le sue radici in una politica culturale italiana che ha letteralmente massacrato la cultura negli ultimi venti, venticinque anni.

Malgrado ciò stiamo vivendo questa grande voglia di partecipazione, di fare teatro, di dir la propria, il che pone la necessità di portare il pubblico in maniera trasversale, non un pubblico settoriale come è sempre stato. Insomma bisogna trovare il modo di far sì che andare a teatro significhi girare i teatri

NICCOLÒ
Passo ora la parola a uno di quelli che il teatro lo fanno sia da registi che da attori, Ciro Masella.
Da drammaturgo e da attore quali soluzioni si possono individuare per riportare il pubblico a teatro e per uscire da questa autoreferenzialità che sembra aver contagiato la cultura contemporanea

CIRO MASELLA
Portando la mia esperienza, limitata, devo dire che finora ho curato solo testi di drammaturgia contemporana. Comunque vorrei partire dalla considerazione che, per quanto riguarda lo spettacolo, la stagione più bella del cinema italiano è stata quella dei Fellini, degli Antonioni, eccetera, ed era una stagione caratterizzata da una marea di film detti popolari e che svolsero la funzione di sostenere i

film colti, d'autore, impegnati, intellettuali, artistici.
All'epoca Monicelli non era considerato un grande autore, era considerato un autore sano, che il pubblico andava a vedere, ed era considerato un autore medio. Faceva quindi parte dello zoccolo duro della cinematografia che poi permetteva a Antonioni di fare film dove per esempio gli spettatori erano in numero minore.

Ora però siccome la grande regia si confrontava solo con grandi autori, è successo che in Italia proprio gli autori hanno smesso di scrivere, così come non troviamo più sceneggiatori. Cos'è successo?

A partire dall'età dell'oro dello spettacolo si è innestato un processo che ha fatto sì che gli scrittori scrivessero, vincessero un concorso ma che poi quei loro testi finissero in un cassetto senza nessuno che li mettesse in scena.

La conseguenza è stata che noi, come società teatrale, abbiamo smesso a differenza dei francesi e dei tedeschi di raccontare la realtà di quel particolare momento. Per lungo tempo non abbiamo avuto più autori che raccontassero l'Italia e non solo l'Italia, e abbiamo finito per rappresentare Pirandello, Molière e Shakespeare, ci siamo chiusi nelle opere del vivaio classico.
Oppure si andava a pescare all'estero, qualche grande nome, qualche nome nuovo.
Dacia Maraini si lamentava con Ronconi che aveva chiesto a lei di riscrivere *Memorie di una Cameriera*:

"*dovrebbe scriverlo una persona più giovane*",
"*Sì ma una persona più giovane non c'è*" rispondeva Ronconi.

In effetti Baricco ci ha provato, ha scritto il *Davila Roa* e l'hanno fatto a pezzi. Baricco ha smesso di scrivere per il teatro.
Ci sono altri autori che hanno provato, magari hanno scritto un testo, hanno vinto un concorso ma poi, come si diceva, quel testo è finito in un cassetto: un autore non scrive più se poi la sua opera non va in scena.

Per la verità abbiamo la fortuna di avere dei nomi che sono stati messi in scena e che sono cresciuti. Mi vengono in mente, in Toscana, Stefano Massini, che è cresciuto ed è uno dei più importanti, uno che riesce a raccontare la realtà, la contemporaneità, rifacendosi ai classici. Un altro autore importante è Fausto Paravidino, una stella polare.

Comunque di casi come questi ce ne sono pochi. Tempo fa un amico mi diceva: "*siamo arrivati al punto che c'è un grande vuoto fra autori come Ronconi e Alessandro Gassman. Siamo arrivati al punto che i premi si danno a Alessandro Gassman.*
Nel mezzo non c'è nessuno". Ci si è

sempre confrontati con i grandi e non si è mai dato spazio a una generazione di quarantenni che sono dovuti andare all'estero o che hanno poi fatto un percorso diverso.

Io ero assistente di Massimo Castri, mettemmo in scena Pirandello, e un giornalista scrisse del 'giovane' regista Massimo Castri che allora aveva quasi cinquant'anni.
Questo salto generazionale ha creato una frattura con il pubblico. In Francia il pubblico va a vedere certamente anche il grande autore, ma va a vedere anche teatri fatti in multisale dove lo spettatore vuol sentirsi raccontare cose quotidiane. Là ci sono insomma tanti autori che scrivono *instant*.
La stessa cosa accade a Londra che ha centinaia di spazi dove la gente va tutti i giorni a vedere spettacoli che magari non faranno tournée mondiali ma che sono buon teatro, rappresentano il buon cinema di Totò, tutta quella grande massa di teatro fatto collegandosi direttamente con il pubblico.
Questo è quanto accade all'estero dove la gente va al cinema, o a mangiare un hamburger o va a teatro con la stessa naturalezza e quotidianità.

D'altro canto sono però ottimista. Si vedono dei giovani che con violenza si sono ripresi la scena, alcuni anche sparando a zero su quello che era il passato - si passa sempre dall'uccisione del padre, anche se è importante che poi si vadano a rivedere i padri.
C'è da ricostituire il rapporto con il pubblico che si è visto messo da parte, semplicemente andando a raccontarlo. Il pubblico vuole sentirsi raccontare, certo rifacendosi anche ai grandi classici, ma soprattutto il teatro contemporaneo ha bisogno di trovare il suo zoccolo duro. C'è bisogno di artigiani, di gente che sappia fare, non solo di attori e registi, ma anche di scrittori che pure ci sono. La crisi c'era anche nella letteratura che però attualmente si sta risanando.

NICCOLÒ
Mi verrebbe da dire che per il teatro forse il momento d'oro è stato quello del teatro dialettale che ascoltava il pubblico e lo sapeva raccontare, e che però è sparito e sembra difficile che possa rivedere la luce.
Per quanto riguarda la questione degli spazi se n'è parlato in molte città europee. In Italia purtroppo sembra che non esistano spazi per piccoli gruppi che però si portano dietro tante idee. Sentiamo a questo proposito Dario Focardi dei *Teatri della Resistenza* di Pisa, un gruppo che ha cercato di riavvicinare il pubblico provando a parlargli e dicendo che il teatro c'è e che ha voglia di mettersi in gioco. Il loro teatro ha trattato temi come la Resistenza, Gladio, i Ragazzi di via Panisperna. Quali le difficoltà che avete incontrato?

DARIO FOCARDI
Partirei con il dire che nella zona, a Pisa, Pontedera, nell'intera provincia, di teatro se ne vede tanto, anche interessante, però è anche vero che qui si è come messo un tappo, tanto che con molta difficoltà i gruppi emergenti possono costruirsi un piccolo spazio per produrre e pensare.
Io ho 35 anni e non vorrei neanche es-

sere ancora un emergente.

Ora è successo questo, qualche mese fa io, con altri operatori e studenti, abbiamo deciso di occupare un teatro e abbiamo riaperto il *Teatro Rossi*.
Tutto ciò si inserisce in un contesto che vede una grande quantità di operatori esasperati, che alla fine hanno cominciato a dire "*basta, basta andare a bussare alle porte, a parlare con la regione, con l'assessore, con la provincia"*.

Secondo me l'Italia sta attraversando un grande periodo di crisi. A volte dirlo può sembrare retorica, ma non si tratta del solo aspetto economico, bensì soprattutto delle relazioni sociali, umane e il teatro è chiaramente uno dei primi passaggi in cui questa crisi si vede.
Prima di tutto bisogna cominciare a ripensare le comunità teatrali. Cos'è oggi l'idea di *comunità teatrale*. Cosa significa? Come si inserisce all'interno di un tessuto sociale più ampio?
Gli autori, gli attori i registi gli operatori, i curatori, come si inseriscono all'interno del tessuto sociale?
Perché un cittadino che non riesce ad arrivare alla fine del mese dovrebbe venire a teatro e pagare 30 euro per vedere uno spettacolo?
Capisco le persone che si sono allontanate, la trovo una cosa naturale e penso che gran parte della colpa sia nostra.
Ora, come si inserisce questa cosa all'interno del contesto sociale, che tipi di spazi servono per fare teatro? che tipi di spazi richiedono i cittadini, il pubblico? e che cosa vuole vedere all'interno di questi spazi?

Esiste un circuito regionale che si chiama *Fondazione Toscana Spettacolo* che è molto potente e ha come obiettivo quello di formare il pubblico.

Noi abbiamo riaperto un locale con 4 kw e mezzo: non è che ci possiamo fare Ronconi. Però ci sono state 150, 160, 200 persone, questo vuol dire che in una città piccola come Pisa, con 90000 abitanti - magari con 36000 studenti fuori sede - la domanda c'è ed è sufficiente per provare ad aprirsi a nuovi soggetti.
Ora, ci sono 120 domande per partecipare a varie iniziative, esistono migliaia di bandi ai quali partecipano decine di migliaia di compagnie.
C'è quindi tanto movimento intorno al teatro ma non si riesce a trovare un modo che lo sostenti, non dico in maniera definitiva, ma almeno tale da proteggere le giovani realtà, e non si tratta di una questione anagrafica, non intendo questo, da questo punto di vista per me il teatro o è fatto bene o è fatto male indipendentemente dall'età di chi lo fa.
Bisognerebbe avere dei luoghi protetti in cui ci fosse la possibilità di poter sperimentare le proprie idee e anche avere la possibilità di sbagliare.
In effetti sembra che l'errore sia una

cosa da non accettare. Se fai un errore, o se fai uno spettacolo che è meno bello del primo, rischi di esser catapultato completamente fuori dal sistema.
In una logica di ricambio, di valorizzazione del nuovo, tutto ciò è pazzesco, siamo arrivati a una mercificazione totale dell'idea creativa.
Si parla solo di numeri mentre invece ci sono idee che funzionano e idee che non funzionano.
Ora se uno stabile, un teatro medio o grande sceglie una compagnia e decide di accompagnarla per quattro, cinque anni e magari a un certo punto qualcosa non funziona, bisogna dargli la possibilità di fare anche degli errori.

Certo c'è stata e c'è - come dice Maselli - la mancanza di una scuola di drammaturgia. ma anche qui, perché gli stabili hanno mancato da questo punto di vista. Infatti una grande regia c'è stata - per fortuna - però non è stata accompagnata dalla formazione di giovani autori.
C'è una generazione che è completamente sparita. Si tratta di avere il coraggio di fare delle scelte, anche come operatori, come artisti, e saranno le scelte che pagheranno.

CECCHI
Nel mio intervento ero partito da un mondo che si sta sfilacciando, ma gli interventi che mi hanno seguito mi hanno fatto riflettere.
Il Metastasio è un teatro stabile. Riceviamo fondi dallo Stato, anche se sempre di meno, voglio però dire che noi facciamo pagare a chi non può, due euro per uno spettacolo - e credo che siano possibili anche a chi ha delle difficoltà, a meno che non si decida di fare un teatro completamente gratis, che pure si può fare, reimpostando una politica culturale in Italia diversa da quella che abbiamo oggi.

Il Metastasio è un teatro regionale che ha il dovere di produrre, tutti gli anni, e gli spettacoli da produrre costano. Io non darei la colpa della mancanza di spettatori solo al prezzo del biglietto.
Firenze ha tutti i teatri chiusi, da venti, trent'anni. È rimasta solo la *Pergola* aperta ed è rimasta la Pergola solo perché il sindaco di Firenze ci ha buttato un po' di soldi sopra. Se non lo avesse fatto sarebbe chiusa anche la Pergola. Anche il *Maggio* sta morendo. Lo salveranno perché non si può far morire il Maggio, ma ora come ora il Maggio è in fallimento. Io sono stato nel Consiglio di Amministrazione del Maggio e vi assicuro che andando in giro a raccogliere fondi da personaggi abbienti della città non ho mai avuto nulla oppure ho avuto pochissimo. Ora stando ai numeri il Maggio dovrebbe chiudere, non solo perché è amministrato male, ma soprattutto perché non ci sono spettatori. In effetti anche per il Maggio ci sono delle iniziative, delle giornate particolari a costi molto più bassi, ma semplicemente non hanno avuto successo.

Quando ero giovane c'erano pullman da Prato, da Montecatini, per portare ragazzi, e non solo ragazzi, a vedere gli spettacoli. Dove sono finiti questi spettatori?
Sono finiti perché i biglietti costavano 30 euro (che poi sono una rarità)?

No, sono finiti perché probabilmente è finito l'interesse.
Perché da una parte - da parte nostra - è mancata la capacità di sollecitare l'interesse, da parte dei critici è mancata la capacità e la possibilità di informare, e di preparare lo spettatore.

Ecco, siamo qui, in questo piccolo teatro, io sto lavorando per farlo diventare un teatro europeo. Un centro europeo di scuola di teatro. C'è qui la prima attrice del teatro Metastasio che ha recitato con giovanissimi autori, sto lottando affinché il Magnolfi diventi una scuola di teatro, di scrittura, di sceneggiatura, di scenografia, di costumismo, di tutto. È una battaglia contro le istituzioni. E credo che riuscirò prima di andare via, a fare di questo teatro, insieme al Fabbricone, insieme al Metastasio, il centro europeo del teatro di oggi. Insomma i tentativi sono questi e costano.

Troppo facile dire "*che fanno i teatri stabili?*"
I teatri stabili si scontrano tutti i giorni con qualcuno che vorrebbe che stessero fermi, limitandosi a fare quelle produzioni che devono fare.
Si parla di giovani autori, questo teatro ha messo in scena due o tre giovani autori, che a me sinceramente non piacevano, mi sembravano deboli, non adatti, ma il teatro li ha messi in scena e li ha presentati al suo pubblico. Ora noi queste cose le facciamo, è il pubblico che non c'è.

Ma vediamo cos'è un autore: uno scrive un testo teatrale e dice '*sono un autore*', mica vero, il testo del teatro ha bisogno di alcune cose. Se ce le metti dentro ci sono, se non ce le metti dentro lo spettatore non viene. Certo non tutti i teatri presentano giovani autori, il teatro Metastasio lo fa. C'è qui una delle attrici, la prima attrice, che ha messo in scena e ha recitato, con un giovane autore.
Focardi fa l'analisi di Pisa e dice che ha 90000 abitanti. Ma Pisa ha un'università che dovrebbe avere almeno un po' di gente che viene a teatro. Allora cosa manca? È l'attenzione che manca. Pisa ha 90000 abitanti ed è una città colta, molto diversa dalla nostra, a Pisa si può parlare con qualcuno, a volte io non so con chi scambiare le idee in questa città. Pisa è diversa, ha delle università famosissime e ben funzionanti. Se lo studente pisano non va a teatro la colpa di chi è? è del nostro modo di vivere la cultura.

Io ho studiato alla Badia Fiesolana, oggi alla Badia Fiesolana va il merito di avere il più alto numero di suicidi tra i suoi studenti. Ho scoperto perché. Perché semplicemente questi studenti, che vivono in questo posto bellissimo di San Domenico di Fiesole, non vanno mai a vedere il Davide di Michelangelo, o la Cappella degli Spagnoli o gli Uffizi. Stanno lì, chiusi fra quattro mura e non vedono niente - e sono signori dell'Europa, badate, e se ne guardano bene di andare a vedere cos'è Firenze. E poi si suicidano perché non hanno curiosità, hanno solo una cosa, stanno a leggere i loro libri.

Ora se mi riuscirà, e credo che mi riuscirà, di realizzare con questo teatro Magnolfi, Metastasio, Fabbricone e

Fabbrichino (a volte ci si dimentica di menzionarlo, ma teniamo presente che il TPO di Prato è il vero grande teatro del mondo), il progetto che vi ho accennato troverò comunque un problema nel contesto, per esempio nel fatto che questo lavoro non c'è nelle scuole, non c'è nelle università, non c'è fra la gente, non c'è più il meccanismo che una volta c'era di informazione su queste cose e non c'è più la critica che ogni tanto dovrebbe tornare a parlare.
I giovani possono sforzarsi di fare tante cose, di occupare i teatri per esempio, ma poi tutto ciò lascia il tempo che trova, perché il pubblico non c'è ed è questo su cui dobbiamo riflettere.

Dove sbagliamo? Perché noi sbagliamo sicuramente.
Sbaglia chi scrive teatro perché lo scrive in un certo modo, sbaglia chi fa teatro perché lo fa in un certo modo e per di più ci troviamo in una società che è una società effimera. Da una parte ha dei grandissimi problemi di sopravvivenza quotidiana con gente che non ha lavoro, e dall'altra tratta tutto questo come se fosse un racconto.
In realtà non è così, bisognerebbe saper leggere la realtà quotidiana, e non lo fa neanche il teatro e non lo fanno neanche gli scrittori, perché gli scrittori scrivono di un loro mondo, magari parlano di mafia, che è poi sempre la stessa, e tutto questo non porta assolutamente a un rinnovamento. Quindi bisogna rileggersi. Io sono disposto a farlo però bisogna farlo tutti quanti.

LUCARELLI
È sicuramente vero che non sempre la critica fa il proprio mestiere in modo positivo, in modo oggettivo. Dobbiamo anche riconoscere al Metastasio lo sforzo di impegnarsi in mezzo a tante difficoltà, sia con la scuola di drammaturgia, che ha sede qui accanto, e tenuta anche da Marcello Bartoli, uno degli attori di riferimento qui a Prato, membro del teatro Metastasio e della Convenzione Teatrale Europea. Marcello sta cercando di promuovere il teatro toscano in un panorama europeo, il che significa che non tutti gli stabili lavorano come enti politici: si può essere uno stabile lavorando anche a favore della cultura, con impegno professionale e serio. Detto questo se ci sono domande dal pubblico, a voi la parola, gli ospiti sono qui a vostra disposizione**.**

VALENTINA BANCI
Si è fatto cenno all'autore Tommaso Santi, alla sua opera *l'Isola*, che il regista Magelli ha messo in scena e nella quale io ho recitato. Ma insomma quello che voglio dire è che Tommaso Santi ha una difficoltà oggettiva, che abbiamo anche noi attori e tutti i teatranti: la difficoltà oggettiva è quella di campare in questo paese, perché non c'è una politica di sostegno economico. Esiste un problema culturale di base. Fra noi attori circola sempre questa battuta per cui quando qualcuno ci chiede,

'M*a tu di mestiere, cosa fai?*' , '*Faccio l'attore*', '*Sì, ma di mestiere, di lavoro, con cosa vivi?* '
Nel nostro paese manca proprio una cultura legata a queste categorie di lavoratori. Ora stiamo parlando della drammaturgia che è forse la categoria più in crisi e che avrebbe bisogno di un sostegno alla base. Un drammaturgo sta a casa sua, scrive, ma se non viene messo in scena e non ci sono delle istituzioni che lo mettono in scena, cosa succede? Per esempio, il caso di *Isola* è stato importante perché nel piccolo di una realtà come quella del Teatro Metastasio - che è stato coraggioso, essendo uno degli stabili più poveri - è stato commissionato un testo, come si fa nei paesi civili.
I drammaturghi all'estero esistono, perché lì ci sono investimenti. Quindi da noi manca la drammaturgia, non perché manchi l'interesse ma perché manca una politica culturale

MASELLA
Questo nostro dibattito è partito da Rafael Spregelburg. Ora vorrei osservare che Rafael Spregelburg ha un teatro dove sta in residenza da tre anni e scrive, scrive, scrive: cose meno belle, cose che gli vengono meglio, ma scrive, è tenuto lì a scrivere, può scrivere sciocchezze, può crescere, può limare, c'è una politica culturale.
Il teatro Metastasio, è l'unico stabile, dopo quello di Parma, che sappia io, che ha ricostruito l'idea di teatro che voleva Strehler. Al *Piccolo* di Milano, personaggi come Giulia Lazzarini, Lino Carraro, erano degli impiegati, sapevano che potevano stare lì, sperimentare, e fra l'altro erano conosciuti nella loro città. In Italia una cosa di questo genere è successa di nuovo solo ora con il Metastasio e prima del Metastasio a Parma, all'infuori di questi esempi non c'è traccia di una storia del genere.
È ovvio che se c'è una politica culturale, se c'è un drammaturgo che per tot anni può confrontarsi con il proprio artista di riferimento, il proprio regista, lui sta lì e scrive, ha il suo laboratorio, può scrivere sciocchezze, può scrivere cose belle, meno belle, aggiustare il tiro; Pirandello questo faceva, si era fatto la sua compagnia, stava al teatro e aggiustava; Shakespeare, questo faceva, scriveva per una compagnia, dietro la commissione del re, della regina, ma quello faceva. La fregatura in Italia sta qui: o si ha un assistenzialismo fine a se stesso, che non costruisce questo tipo di legame con il territorio, con un gruppo di attori, con un autore o si è completamente tagliati fuori.
Ma, insomma, chi deve raccontare la realtà?
In primis sono i drammaturghi. Ora in Italia ce ne abbiamo, Renato Gabrielli, per esempio. In Italia sono sparsi, ma soprattutto la loro fregatura è che sono riusciti a crescere nei brevi momenti in cui hanno avuto una piccola compagnia, un piccolo teatro che li ha protetti.
La stessa cosa vale per gli attori che dovevano stare continuamente con la valigia in mano per saltare da sud a nord, da ovest a est, senza riuscire a fare un discorso filato con un regista che li conosca, che li possa valorizzare, con spettacoli che possono anche sbagliare - perché crescere significa anche questo - ma poter go-

dere di una riconoscibilità. Questo è davvero importante.

CECCHI
Un altro problema è che negli ultimi anni sono stati scritti testi incomprensibili, che leggevano in tre e che nessuno capiva. Io credo che quando scriveva Poesio, di notte, si aspettava l'uscita del giornale, all'una, per andare a leggere la recensione della *Compagnia dei Giovani.* E non si trattava dei teatranti, si trattava della città che aspettava l'una di notte per andare a vedere come si reagiva alla nuova messinscena di un testo di Patroni Griffi, scritto con la Compagnia dei Giovani.
È anche vero però che all'epoca c'era solo il teatro, mentre oggi non c'è più solo il teatro, c'è il cinema, c'è la televisione, c'è internet. Anche di questo dobbiamo tener conto.

CHIARA RECCHIA
Succede spesso che in dibattiti come questo si finisca per non trovare il bandolo della matassa.
Succede che si finisca con l'essere tutti d'accordo sul fatto che le cose vadano male, ma che poi non si riesca a individuare di chi sia la colpa.
E tuttavia nel nostro caso mi sembra che si cominci a vedere il nesso causa-effetto, che si cominci a fare chiarezza e che, in fondo, si sappia anche con chi prendersela.
Io non ho esperienza di teatro, ho fatto l'insegnante, e ho tante colleghe che hanno cercato di fare teatro, e lo farebbero anche ora proprio perché si rendono conto della sua valenza didattica, ma ecco, ora non lo possono fare più

MASELLA
vorrei osservare che ci sono anche degli spettacoli che sono stati uccisi da un pubblico di studenti portati a vedere della roba che non gliene poteva fregare nulla, costringendoli a un'esperienza che li avrebbe allontanati dal teatro per tutta la vita

CHIARA
Sicuramente le scuole fanno tanti errori, gli insegnanti fanno tanti errori, ne saranno stati fatti sicuramente anche con il teatro ma quello che voglio dire è che negli ultimi anni, certi ministri hanno organizzato la scuola in maniera tale che non solo hanno reso impossibile la partecipazione a cose extrascolastiche ma rendono impossibile proprio l'insegnamento. Ecco in questo caso si sa che cosa bisogna cambiare.
Volevo poi anche fare un'osservazione relativa a ciò che ha detto il presidente Cecchi quando raccontava di aver cercato finanziamenti da persone benestanti per il maggio senza ricavare granché. Ecco, io non voglio concludere dicendo che si tratta di persone insensibili, ci sarà forse anche questo aspetto, però io ho dei parenti emigrati, di quarta, quinta generazione, negli Stati Uniti, e negli Stati Uniti i privati danno tanti soldi, ma c'è un motivo per cui lo fanno, non è solo perché sono sensibili, è

anche perché hanno la possibilità di scaricare tutto dalle tasse. Questa cosa ha delle conseguenze, se fosse possibile donare e avere per questo degli sgravi, anche la nostra società potrebbe fare dei passi avanti.

CECCHI
signora noi siamo il paese in cui Pompei sta rovinando, fra poco non l'avremo più.

CHIARA
appunto, per questo vorrei trovare il nesso causa-effetto, per poter cominciare il percorso al contrario ed evitare il magma in cui non si capisce più nulla finendo per essere condannati all'impotenza e alla rabbia.

EDOARDO DONATINI
I nostri sistemi, e tutto ciò che ci ruota intorno, sono talmente intrecciati che inevitabilmente si creano degli intoppi. È evidente che l'investimento storico è sulla lirica, non sul teatro. E in effetti gli Enti Lirici sono organizzati in maniera differente dalla prosa. Al loro interno è prevista una struttura organica che comprende personale organizzativo, amministrativo e tecnico, oltre al personale artistico, orchestra, coro e corpo di ballo.

Il fatto è che in questo paese non si è mai proceduto, a prescindere dai finanziamenti, all'organizzazione di sistema. Ciò che manca è una legge che stabilisca - come c'è per la scuola, per il lavoro, per la sanità - appunto il sistema culturale, e in modo particolare il sistema della rappresentazione a vivo, perché questo è il sistema più complesso.
È questa mancanza che ha creato con il tempo storture e anomalie. Anche il sistema dei teatri stabili, nascono come momenti, anche di grande illuminazione, ma poi arrivano naturalmente a bloccarsi, implodono.
Facciamo l'esempio della Toscana, in Toscana ci sono dei centri di stabilità con delle funzioni, ma quei centri non svolgono quella tale funzione e non utilizzano i fondi pubblici per perseguire gli obiettivi previsti.
In effetti il problema non è tanto che non sia previsto il drammaturgo, che non siano previste le giovani compagnie, no, il fatto grave è che non è prevista la programmazione, non è prevista la produzione.
Ora, se si va a leggere nel pentolone legislativo, tutto questo ci sta, anche se poi non si esplicita in maniera funzionale e etica.

Non voglio difendere niente, il fatto è che noi siamo un'anomalia, un'anomalia che difficilmente possiamo correggere. In realtà la dovremmo riscrivere.
Quello che voglio dire è che comunque in un ampio lasso di tempo in cui c'era bisogno di denaro per mandare avanti il sistema, questo denaro è stato anche trovato, le mancanze venivano sopperite: c'erano i comuni che mettevano i soldi, oppure le regioni, insomma in qualche modo il sistema prendeva vita e in effetti questo paese ha prodotto

dagli anni Sessanta fino ad oltre gli anni Novanta una quantità di soggetti, di artisti che ci invidiano in tutto il mondo. Noi insomma riusciamo a produrre, nei confronti di sistemi organizzatissimi e finanziatissimi come quello francese, delle eccellenze - brutta parola - delle qualità creative sicuramente superiori su certe cose.
Frequentando la Francia e avendo con questo paese rapporti costanti me ne rendo conto continuamente.

Tutto quello che è stato detto fin qui è vero, ma ci sono anche altre verità. Ci sono in effetti realtà decisamente critiche, Firenze ne è un esempio e offre un quadro davvero disarmante. È chiaro però che la scelta di Firenze non è la prosa ma è la lirica. Avere il *Maggio* vuol dire avere una serie di finanziamenti che escludono o marginalizzano altri settori. Qual è allora il problema?

Il problema sta nella semplice osservazione che il teatro va finanziato e la prima questione è che va regolato quel sistema di finanziamenti. Non si può lasciare che il sistema sia abbandonato alle improvvisazioni più o meno positive degli individui, dei soggetti, dei geni di quel luogo.

CECCHI
Una piccola interruzione: quello che dici riguarda direttamente Focardi, che è di Pisa, e a Pisa c'è un teatro, accanto a Pisa c'è Pontedera che ha pure un teatro. Allora, tre anni fa il teatro di Pontedera riceveva dalla Regione Toscana 130.000 euro di sovvenzioni l'anno. Due anni fa ne ha presi 680.000, oggi 1.100.000, più 600.000 che gli sono stati dati successivamente. Un milonesettecentomila euro. Mi domando: è questo il modo di distribuire il denaro pubblico?
Ci è stato chiesto cosa ha fatto il Metastasio? Il teatro Metastasio ha fatto uno stabile, ha fatto una serie di iniziative sugli scrittori, sui drammaturghi, ha ripreso un regista italiano che lavorava all'estero e l'ha riportato qua a reimpostare un discorso sul teatro oggi, e a questo teatro stabile, che è poi lo stabile regionale della Toscana, sono stati dati solo 200.000 euro dalla Regione.

EDOARDO
Sì, in effetti, ho cercato di evitare i particolarismi, ma è abbastanza chiaro quello che sta succedendo nella nostra area, ed è qualcosa di anomalo, e questa anomalia del sistema porta automaticamente a conferire a Pontedera un ruolo diverso, al di fuori dei ruoli che dovrebbero essere quelli del sistema stesso. Insomma un ente, la Regione, che dovrebbe fare una politica tesa a stabilire il sistema, ne fa un'altra.

Tuttavia io vorrei fare un ragionamento per cercar di individuare la differenza che c'è fra Prato, Pontedera, Cascina, e capire la situazione che fa sì che un teatro che non è una funzione pubblica possa vivere degli stessi finanziamenti pubblici.
A partire da questa premessa vorrei dire che tutto il sistema teatrale è pubblico, anche quando qualcuno dice, '*ma io vivo di mercato*': ma di quale mercato vivi, tu vivi di rendita e c'è qualcuno che ti paga quella rendita.
Guardiamo quindi alla stabilità e an-

che alle funzionalità, cioè al rapporto con il pubblico. A questo punto vorrei dire che non sono del tutto d'accordo sull'idea che il pubblico è ormai un fantasma, che non esiste. In effetti i dati ci dicono un'altra cosa: ultimamente il numero degli spettatori del teatro ha superato quello degli stadi, il che non mi sembra una notizia di poco conto Ciò vuol dire che probabilmente il pubblico c'è in maniere diverse e agisce in maniera diversa. Per fortuna non ci ha abbandonato. Ora il fatto che il pubblico ci sia ha varie cause compresa quella delle partecipazioni scolastiche, perché noi abbiamo 500 abbonati che vengono dalle scuole medie superiori.
Il problema è quello di stabilire un sistema certo con il pubblico. Se ho una Sanità Pubblica il cittadino usufruisce della sanità pubblica, non va a un ufficio privato. La stessa cosa se ho un sistema culturale pubblico. Ed è impossibile che questo non avvenga.

A questo punto vorrei parlare due minuti sulla questione della drammaturgia. Se noi discutiamo ancora oggi del rapporto e dello sviluppo drammaturgico guardandolo come sistema chiuso, probabilmente commettiamo un errore di visione contemporanea. Perché oggi la drammaturgia è un'idea molto più alta.
Ora qui stiamo parlando di una drammaturgia dove è lo scrittore che scrive, il regista che mette in scena, eccetera. Questa è una forma di drammaturgia certamente, ma oggi c'è un festival di teatro contemporaneo dove le forme drammatiche e le scritture sono di tutt'altra natura. E l'intera Europa che ci investe ha dei risultati completamente diversi. Non lasciamoci sfuggire questi aspetti. Io dico che la trasversalità del pubblico è enorme, che la capacità di leggere dei codici e quindi dei percorsi drammaturgici, sono altri, che poi rimanga un problema a quella che è l'origine del teatro, e quindi la scrittura del teatro e la mancanza di investimenti possiamo anche trovarci d'accordo. Ma, per esempio, i francesi ci stanno massacrando da vent'anni con *Face à Face* che è un progetto di testi francesi che portano anche in Italia. Prendiamo atto che questa è una politica, con un investimento, con un sostegno per gli autori, e da questo punto di vista è sicuramente apprezzabile soprattutto guardando la nostra crisi sistemica, che è un domino nel quale il crollo di una tessera fa crollare tutto. In effetti la crisi economica non fa semplicemente ridurre le situazioni, fa crollare trasversalmente la qualità professionale

ERICA ROMANO
Mentre vi sentivo parlare di pubblico mi chiedevo di che tipo di pubblico parlavate. Io non parlo da esperta ma da curiosa, da amante del teatro che però riesce ad andarci pochissimo.
Quando si parla di teatro si parla di tante cose: di opera, di concerto, di commedia, dramma, tragedia. Comunque, di qualunque genere di teatro si tratti, mi sembrava che mancasse nei vostri dialoghi la domanda sul chi va a teatro e con chi soprattutto? Spesso mi capita di non poter andare a teatro perché non ho nessuno che venga con me. Ora, succede che andare a teatro possa esser sentito al di sopra delle proprie

capacità intellettuali. Spesso vorrei portare mia madre a teatro. Mia madre non ha certo una cultura universitaria, e in qualche modo non si sente all'altezza. Insomma io vorrei riuscire un giorno a scegliere qualcosa che faccia sentire mia madre all'altezza di venire a teatro. Anche se non posso instillarle quell'interesse che non ha, posso però suscitare curiosità. Il fatto è che quello che viene offerto da un programma di teatro non sempre risponde alle esigenze di molte persone.

La provocazione è anche questa: portare la *famiglia* a teatro.
Penso infatti che portare la famiglia a teatro significherebbe portare a teatro almeno tre generazioni, portare una realtà concreta, portare il nucleo fondante della nostra società, cosa che avrebbe ovviamente anche un risultato economico non indifferente.
Ovviamente non pretendo che si punti a portare un nucleo familiare tutto intero a teatro, ma portarci i genitori, che hanno un'altra età, hanno un background culturale diverso, amici che potrebbero accompagnarli a patto, però, che vengano offerti spettacoli di un certo tipo. Tutte queste persone, a loro volta avranno dei figli che potrebbero pure andare a teatro. Ecco, cosa vorranno vedere a teatro? Insomma, portare a teatro una famiglia significa guardare a trecentosessanta gradi

CECCHI

Certo quello che dici pone un problema difficile, perché da noi non ci sono trecento teatri. Il problema è un altro, è capire quanto i nonni, i padri, i figli, sono interessati a quello spettacolo, e in un posto dove ci sono almeno tre teatri, capire se tutti i membri della famiglia sono interessati a quello spettacolo. Indubbiamente la domanda è anche questa, come li scegliamo i nostri spettacoli?

Stasera, i *Teatri della Resistenza*, qui, rappresenteranno *Gladio.* Quanta gente sa cos'è Gladio oggi? Se non c'è qualcuno che ne scrive prima, che racconta cosa è successo in questo Stato, la gente si chiederà, "*ma che sarà questo gladio?*" Torno ai giornali e torno al critico, torno al ruolo di informare e di formare. Stasera sarà rappresentato "*Gladio*", che sarà certamente uno spettacolo bellissimo, ma molta gente non verrà a vederlo proprio perché, come dice lei, in famiglia, si faranno quella domanda e non troveranno nessuno che sappia dare risposta. Al massimo si potranno vedere, nei rari casi di informazione sui giornali, un omino che ride, o un omino che piange o un omino che non ha espressione.

FOCARDI

Se si parla di Francia o Germania bisogna dire che questi paesi con la propria storia hanno fatto i conti, lì si racconta la storia e la contemporaneità, si racconta ciò che è successo. Il teatro spesso da noi è andato ver-

so una forma ossessiva, proprio perché con la nostra storia non si sono fatti i conti. L'educazione della nostra coscienza, non c'è, ed è questo il problema dal quale nascono conseguenze dirette anche sulla produzione culturale.

MASELLA
La ragazza che ha parlato prima, Erica, ha cominciato affermando di non essere esperta, di essere addirittura ignorante. Ecco, il problema è che noi e chi è venuto prima di me, abbiamo trasmesso questo senso di ignoranza in profondità, è passato il senso che il teatro è qualcosa per accoliti.
Ora, Strehler, faceva teatro d'arte e ai suoi spettacoli ci andavano quelli del dopo-lavoro della Miralanza. Anche Peter Brook lo va a vedere chiunque. Oggi *I Teatri della Resistenza* fanno *Gladio*, ma voglio osservare che quando hanno rappresentato la tragedia del Vajont è andata gente che non sapeva cosa fosse. Il problema allora è anche reinstillare nella gente l'abitudine, la fiducia che non bisogna essere degli specialisti per andare a teatro. A volte mi sento dire: "*C'è questo festival di teatro ma io non ci capisco molto*". E allora io devo rispondere: "*ma non ci devi mica capire molto per venire a teatro, magari ci capisci più dopo*". Insomma tutto questo per dire che evidentemente abbiamo creato un muro.

CLAUDIO BALDUCCI
Due cose. Prima di tutto vorrei rispondere all'osservazione di Umberto che la colpa della poca partecipazione è nostra, nel senso che abbiamo organizzato male questa serata, con pochissima pubblicità. Penso in effetti che il teatro interessi a molte più persone di quanto possa sembrare dalla partecipazione in questa sala.
La seconda cosa è che vorrei dare uno sguardo trasversale sul tema delle responsabilità. Per quanto riguarda le responsabilità in Italia è quasi impossibile individuarle. Perché se è vero che esiste il potere, che esistono i centri di potere, è anche vero che non esiste un potere gestito, un potere per cui uno ha una linea politica e la trasmette realmente ed effettivamente alla società facendo una politica come fa la Francia. In Francia c'è una politica che viene trasmessa alla società. Può essere buona o cattiva politica, ma comunque c'è.
In Italia ci sono i posti della politica, i posti del potere, ma nessuna politica riesce ad arrivare in fondo, ci sono dei giochi incrociati che annullano ogni azione e che si azzerano vicendevolmente.

E poi c'è un altro aspetto secondo me importante. Noi viviamo in una società che ha pochi spazi per far valere le parole, per far valere i gesti: ci incontriamo ci diciamo due o tre cose banali, si tratta della comunicazione quotidiana, però il bisogno di dare valore alle proprie parole, ai propri pensieri c'è sempre stato proprio perché la società quotidiana non lo mette in rilievo, non è in condizione di farlo.
C'è quindi un bisogno di teatro. Silvio d'Amico lo evidenziava, scriveva che il grande teatro si ha nei momenti di tensione fra il potere e la massa. Per esempio il teatro medievale dove c'è una forte tensione fra le gerarchie ecclesiastiche e il popolo che cerca

di fuggire dalle rigidità della chiesa. In qualche modo la situazione attuale sembra abbastanza vicina a questa situazione, perché il potere c'è ma non gestisce o non gestisce come vorrebbe gestire o come potrebbe gestire e è quindi anche difficilmente oggetto di critica.
Inoltre, oggi si vive in un momento in cui i mass-media trasmettono la globalizzazione e, di fronte e ciò, il teatro tradizionale impatta male. In effetti il teatro tradizionale è un teatro di ceto, connotato come tale: uno va a teatro perché quello è il posto del ritrovo colto, ma oggi non è più così. Oggi quello che la gente, indifferenziata, sente, sono altri tipi di comunicazione: la televisione, il cinema, internet.

Che cosa hanno in comune questi mezzi? Hanno appunto in comune il fatto che mettono in comunicazione con tutto il mondo, e inducono il bisogno di sentirsi in comunicazione con tutto il mondo. Non più con il ceto della mia città - sì, questo bisogno in qualche maniera persiste, ma è diventato minoritario e poco trascinante.
Cos'è allora che diventa importante? Gli eventi. Più che i singoli fatti, hanno impatto gli eventi. Guardiamo un *flash-mob*, una spettacolarizzazione, un grande evento che non chiede soldi, non chiede un posto perché se lo trova, è costruito, e quindi mette in gioco parecchie professionalità e coinvolge tantissima gente: un flashmob fatto in un centro commerciale, è uno spettacolo, ed è uno spettacolo medievale dove si mette insieme la gente di più strati sociali, di più culture sociali e non chiede altro che di agire e di fare agire i gesti, le parole, la musica eccetera. È questo che diventa un evento. L'evento oggi riesce a spiazzare parecchie cose.
Noi abbiamo bisogno di una grande comunicazione, di sentirci parte di una comunicazione con il resto del mondo. È lo stesso fenomeno che riguarda l'arte contemporanea, anche questa ha un maggiore impatto che non l'arte tradizionale. Perché? Perché l'arte contemporanea spezza i confini internazionali, mentre l'arte tradizionale si rinchiude in una cultura che non è comunicabile. Per esempio non è comunicabile in Cina, così come l'arte tradizionale cinese non è comunicabile a noi. L'arte contemporanea invece è nella condizione di comunicare in tutti e due gli emisferi.
C'è magari da osservare che il nostro teatro, il teatro occidentale, è un teatro di parola. Il teatro cinese invece si caratterizza per essere un teatro di azione, di gestualità, di acrobazie. In questo senso è molto probabile che il teatro cinese, sia maggiormente in grado di spezzare i confini e di essere comprensibile oltre il teatro di parola che si rinchiude nella nostra tradizione e non sfonda le frontiere. Il teatro cinese insomma rischia di diventare più dirompente e più globale che non il nostro.

CECCHI
Bene, chiediamoci allora: cos'era che teneva a teatro lo spettatore per dodici ore di fila quando Ronconi faceva la *Torre di Hofmannsthal*, e la gente portava il panino e stava lì, o quando lo stesso Ronconi toglieva le sedie dalla sala del teatro e ne faceva una grande piscina, con la gente che vedeva lo spettacolo solo dai palchi, o quando faceva le *Baccanti* con Marisa Fabbri e Marisa recitava una sillaba al minuto per cui per arrivare alla fine della prima strofa ci voleva tutta la serata?
Perché ci andavamo? L'intervento precedente mi fa pensare che la ragione fosse perché esserci faceva *in.* Marisa era bravissima, però quel tipo di recitazione era sperimentale per Ronconi ma forse non lo era per lo spettatore. Forse lo spettatore è stato torturato e poi piano piano forse ha anche perso la fiducia.

Ora c'è una cosa che fanno i giovani del *Teatro Studio Metastasio*, c'è questa camminata sulla via Francigena, bene, loro si faranno tutti i giorni una scarpinata lunghissima - e questo ovviamente è un problema che riguarda esclusivamente loro, la loro costanza e i loro piedi - ma poi la sera quando arrivano nei vari posti dove sostano, reciteranno anche uno spettacolo, ovviamente se avranno la forza, la voce a la costanza di farlo (in ogni modo ci saranno anche le ambulanze per ogni evenienza).
Anche questo è un modo per coinvolgere i vari centri con il teatro.

Non lo so, io penso come diceva la signora, che si tratti di un problema complesso, io dicevo che siamo davanti a un circolo vizioso, dal quale non riusciamo a uscire. Altri paesi si comportano in modo diverso. Dario Focardi ricordava Londra, ma a Londra sono 35 anni che recitano lo stesso giallo di Agatha Christie, e tutte le sere il teatro è pieno. Che vuol dire questo? Non solo che la gente va a teatro, ma anche che ci ritorna e che ci vanno anche i giovani.
Noi non ci sogneremmo mai di mettere in scena *"I dieci piccoli indiani"*, per farlo vedere a chi? Una sera, due sere e poi, chiuso.
C'è poi un altro punto da prendere in considerazione, noi italiani siamo più attenti alla televisione che al teatro. Siamo più attenti a ciò che ci dà la televisione, con qualcuno che urla delle cose incredibili, con quattro scemi che litigano per sere sullo stesso tema, con film che si sono visti quarant'anni fa, qualcuno dei quali anche interessante, ma altri che sono uno schifo. Che facciamo noi? Noi stiamo lì come bambocci a vedere le sciocchezze che ci dà la televisione, stiamo lì, ci appisoliamo, a un certo punto ci svegliamo e andiamo a letto. Anche questo è un problema: si preferisce il nulla della televisione a quel qualcosa che ci vuol dare il teatro.

NICCOLÒ
Mi verrebbe da dire che non solo la rinascita del teatro, ma anche la rinascita della cultura, in Italia, passa probabilmente dalla scuola.
È vero che la critica non sempre riesce a parlare di teatro in modo coerente e competente, oggettivo, però è anche vero che ci si scontra spesso con un pubblico non preparato, che non conosce gli spettacoli di cui

si parla, non conosce gli attori, non conosce i registi, non sa cosa significhino certi termini. Diventa quindi difficile per un per un critico dover affrontare un discorso a trecentosessanta gradi su uno spettacolo quando ha a disposizione soltanto una mezza paginetta.

Quindi, ripartire dalla scuola e far migliorare l'istruzione, come faceva giustamente notare Cecchi, che da quarant'anni a questa parte è andata sempre degradando per mille motivi. Che siano stati motivi politici, dinamiche sociali che si sono innescate negli anni, non stiamo ora a ricercare, è anche una crisi di cultura che è passata purtroppo dallo scadimento della scuola.

Da dove ripartire allora? Forse pro-prio dalla scuola, da un migliora-mento dell'istruzione, dal far capire cosa si studia, come si studia e per-ché lo si studia.
Non solo per imparare una nozione, ma per diventare cittadini di uno stato, per diventare persone adulte che si sanno rapportare con gli altri e che sono poi in grado di leggere un giornale nel dovuto modo: forse al-lora si sarebbe meno interessati alla televisione, forse si sarebbe più interessati a un libro, a uno spettacolo teatrale, e si lascerebbero perdere quelli che sono i vari teatrini di parole volgari dette tanto per fare audience.

LETTERATURA

Il Convegno sulla Letteratura è stato il secondo dei cinque convegni organizzati da SCHEDA nei mesi di maggio e giugno 2013. Si è tenuto nel salone consiliare della Circoscrizione Nord il 24 maggio.

Alcuni punti toccati nel dibattito:

Case editrici grandi, case editrici piccole - Le nuove tecnologie, gli ebook e la lettura - Le curiosità del pubblico e le vendite online - La letteratura del passato, del presente e la storia - Gli scrittori di Prato - Crisi della letteratura, crisi del sistema, sviluppo o progresso? - obiettivo-ricchezza, obiettivo-vita - I limiti della letteratura, i mezzi della scrittura - I centri commerciali e la merce, i centri commerciali e la cultura - Il cambiamento della società, gli immigrati, la scuola come chiusura culturale - La lingua nazionale come lingua universale - La globalizzazione e il soffocamento della poesia - La contemporaneità come superamento delle tradizioni - L'avvento dell'evento - L'editoria e la falsificazione della letteratura - I non-luoghi, le periferie, le librerie, le biblioteche - Il problema del tempo - Il tempo e l'ozio - L'importanza della cultura - Sopravvivere all'inferno

CHIARA RECCHIA
grazie per esser venuti, Abbiamo poco tempo e volevo fare una introduzione, ma sarà brevissima. La Letteratura al tempo della crisi. Crisi rispetto alla crisi economica. Abbiamo due persone - il responsabile del Piano B Edizioni e il gestore della libreria "Al Castello" - due professionisti: vi diranno di quello che è successo e sta succedendo dal punto di vista economico.

Invece c'è un altro aspetto della crisi, che per distinguerla da quella economica, chiameremo spirituale e che ho trovato descritta in questo brano di David Grossman, letto come discorso introduttivo al *Festival della letteratura a Berlino* del 2008. Si espresse, come potete leggere nella pagina distribuita, considerando la letteratura come antidoto, antidoto efficace contro la massificazione di questi mass-media che ci sanno insegnare soltanto la cultura dello zapping che induce a sentire il bisogno di cose sempre più eclatanti, ma nessuna significativa.

Leggere un buon libro - dice Grossman - è un antidoto. Quando il libro è buono, aggiunge, perché ci sono anche libri che si uniformano a questa cultura massificante, disumanizzante. Si tratta di libri di consumo, che, una volta letti, non si rileggono.

Per parlare di questa letteratura della crisi cominciamo con Andrea Giaconi che ci parlerà della letteratura a Prato nel 900. Il discorso continuerà poi con Leandro Piantini che ci ha detto di voler parlare delle ultime produzioni di Nesi e Veronesi.

Parlare della letteratura a Prato, non significa porsi in un ambito ristretto

perché si parla della letteratura a Prato nei confronti della letteratura al di fuori di Prato. Del resto c'è una geografia della letteratura: c'è una letteratura siciliana, o della Napoli di De Filippo, o delle langhe di Pavese, insomma, partiamo con Andrea Guarducci, responsabile di una piccola casa editrice del nostro territorio.

ANDREA GUARDUCCI

Noi siamo attivi dal 2007 e abbiamo cominciato come amici che hanno condiviso gli studi umanistici - io sono laureato in Storia dell'Arte, il mio collega in Filosofia. Dopo l'università abbiamo voluto provare a far qualcosa nel lavoro culturale. Infatti il titolo di questo mio intervento voleva essere *IL LAVORO CULTURALE* richiamandomi a un libro di Bianciardi del 1957.

All'inizio abbiamo messo su uno studio editoriale, facevamo cataloghi d'arte, traduzioni, impaginavamo volumi, però lavoravamo sempre per altre case editrici.

Dopo un anno e mezzo abbiamo deciso di entrare nell'editoria con un nostro marchio. Abbiamo cominciato con la saggistica quindi con la filosofia e poi abbiamo cercato di proporre anche un certo tipo di narrativa 'dimenticata'. Infatti lo scopo di una piccola casa editrice alla sua nascita, è quello di cercare una nicchia nei confronti della quale le grandi case editrici sono passate oltre o hanno dimenticato qualcosa.

Questo è ancora il nostro compito: riscoprire i classici, quelle opere dimenticate, a volte addirittura ostracizzate dal mercato italiano, e, se straniere, tradurle e dare loro una nuova forma grafica.

La nostra collana di saggistica - ELEMENTI - presenta filosofi trascendentalisti americani Thoreau (Herny David), Emerson (Ralph Waldo), ma anche Voltaire e Plutarco, passando per Mark Twain per esempio.

Il senso di queste riscoperte è quello di offrire ciò che a volte è irraggiungibile, o ciò che, pur essendo a disposizione, lo è in grossi volumi che possono spaventare per la loro mole. Si tratta di entrare laddove queste opere precedentemente non erano riuscite a entrare.

La nostra piccola realtà si è ritagliata uno spazio importante perché nel 2008 siamo riusciti ad essere distribuiti in tutta Italia e tutti i nostri libri sono ora disponibili in ogni libreria, o quanto meno in ogni libreria sono ordinabili.

Ecco, lo scarto fra una casa editrice come la nostra e un'altra sta proprio qui: noi ci preoccupiamo di avere una distribuzione tale che permetta di lavorare e di guadagnare all'editore, e agli autori di essere conosciuti e rappresentati. Letti soprattutto, perché la cosa più importante, quando un libro è stampato, è che questo venga letto da più persone possibile.

Questo è l'aspetto più difficile ed è qui che cominciamo a parlare dell'aspetto economico. Si tratta della cosa più complessa, come si può immaginare. Una piccola casa come la nostra deve trovare il suo spazio, con quindici titoli l'anno, deve saper com-

petere con i due o tre marchi che hanno sotto di sé tante edizioni e invadono tutto il mercato. Si tratta quindi di saper trovare un prodotto che riesca in queste condizioni a trovare una propria identità.
Si tratta di saper convincere anche il libraio dell'importanza del nostro prodotto in modo che possa dargli una visibilità maggiore o per lo meno uguale a quella gestita dai grandi editori.

Il lavoro culturale quindi è sempre più difficile e complesso. I prodotti dei grandi editori invadono le librerie e sono concepiti con la pretesa di 'creare' il gusto del pubblico.
Come già diceva Bianciardi nel 1957 non sono più i lettori a cercare i libri - e oggi la cosa è ancora più evidente - ma sono i libri che vanno a cercare il lettore. Un editore come Mondadori che pubblica 3 libri al giorno (noi ne pubblichiamo 2 al mese) riesce a capire - e ha un esercito di persone pagate per farlo - i gusti delle persone.

L'oggetto libro perde la sua caratteristica: un libro deve essere letto e riletto non si deve bruciare in un pomeriggio. Ora i libri sono fatti a tavolino. È sempre più difficile quindi stare a galla, noi ci riusciamo perché abbiamo il nostro lettore affezionato che ci segue e che apprezza le nostre scelte. Per noi è importante continuare a farlo e continuare a farlo bene. Siamo una casa editrice che non fa pagare gli autori, non chiediamo loro aiuti, spese di stampa, contributi. Chi fa questo non è una casa editrice, è un'altra cosa, è una tipografia, non un'editoria.

Anche Bianciardi, nel 1957, parlava di crisi, ora questa è ancora maggiore e la forbice tra tantissimi che vogliono pubblicare e i pochi che davvero leggono è aumentata. È per questo che le grandi case editrici offrono libri che i lettori leggono di sfuggita, libri che seguono il gusto del momento e poi verranno dimenticati. Ora per esempio è il turno delle storie erotiche scritte da donne. Dopo la famosa trilogia - "*Cinquanta sfumature di grigio, nero e rosso*" di E.L.James - è tutto un fiorire di libri, di inquisitori, crociati e misteri.

Nessun però si ricorda i titoli di questi libri perché la loro pochezza li rende fragili e dimenticabili. l'unico modo per ovviare a questa situazione è continuare a cercare e a fare libri di qualità.
Per quanto riguarda gli ebook secondo me si svilupperanno parallelmente al libro cartaceo, integrando e arricchendo l'esperienza di lettura con link e metacontenuti, in modo che chi legge un'opera possa anche accedere a informazioni relative a ciò che sta leggendo, con paratesti creati *ad hoc*. Questa formula sarà fondamentale soprattutto per l'editoria scolastica.
D'altra parte il libro è un oggetto talmente perfetto che è rimasto lo stesso da tanti secoli nel proprio design, è quindi questo che ci auguriamo: che possa continuare.

LUCIA BALESTRI
Ho una certa esperienza dei gusti di persone che comprano libri e devo dire che sono bellissimi, sono una cosa fantastica, c'è una richiesta di libri che è a trecentosessanta gradi. Le persone leggono di tutto, approfondiscono temi pazzeschi, specialistici, eccetera. I lettori sono persone curiose, non sono mai fedeli assolu-

tamente al punto vendita, io stessa, libraia, appena vado fuori da Prato, la prima cosa che faccio vado a vedere le librerie. quindi capisco benissimo questa ansia di ricerca dei lettori.

Però in questo momento l'offerta di libri è eccessiva. I libri si trovano dappertutto, sempre i soliti, ci sono venti titoli che trovi ovunque, nelle edicole, nei bar, sull'autostrada, all'autogrill, in tutte le librerie di catena, nei super-mercati - e sono sempre gli stessi. Se poi vai a comprare per esempio da Feltrinelli, e fai la tesserina e dai la tua email, almeno due o tre volte a settimana ti arriveranno offerte, sconti e promozioni.

Se compri un libro online è la stessa cosa. Se compri un libro su Amazon - che fra l'altro non paga le tasse e quindi si capisce anche perché può fare gli sconti che fa - le email che riceverai saranno migliaia.

Ora tutto questo non è giusto, è disorientante, non va bene.

Questa situazione crea una grossa crisi, io personalmente ho dovuto riconsegnare i locali pochi giorni fa, ma ci sono altre librerie: andate, comprate lì i libri. Lo dico perché per esempio a livello universitario, la saggistica si compra tutta in internet. Ora i professori universitari, che sono un ganglio importante nella filiera della cultura, saltando la libreria, secondo me, non fanno una cosa corretta. Ora io sono fuori e quindi non sono più un soggetto coinvolto e posso vedere le cose con calma. Però io vi invito ad andare in libreria, a trovare un libraio di fiducia così come si va dal fruttivendolo per comprare verdura a km 0. Si tratta in fondo di un'etica generalizzata che ognuno, nei propri consumi, deve cercare di applicare.

ANDREA GIACONI

Il presente contributo è il risultato di una riflessione condotta sulla personale prospettiva di studio. Ci è infatti sembrato utile, tanto nel contesto più ristretto della letteratura storiografica quanto in quello più ampio della letteratura senz'altri aggettivi, rispondere ad alcune questioni di metodo nel rapporto tra lo storico, la scelta letteraria ed il contesto di riferimento.

Nel far questo ci si è posti alcune domande quali: esiste una relazione tra la comprensione delle contingenze storiche e la creazione di prodotti letterari in senso stretto?

Possono essere utili l'uno all'altro? E se sì, in che maniera lo storico si deve rapportare alla fonte letteraria?

Nell'affrontare questi temi, è necessario porre alcune avvertenze.

Anzitutto, non si intende trattare dello storico come lettore *tout court*. In quanto tale, egli avrà certamente dei gusti personali ma ciò esu-

la dalla sua qualifica di studioso e, al massimo, può solo sovrapporsi ai suoi campi di ricerca.

In secondo luogo, è bene distinguere la storiografia in senso generale da quel settore specifico che è la storia della letteratura. In quest'ultimo caso, il rapporto tra fonte letteraria e storiografia è immediato: lo scritto di letteratura diviene di per sé, la fonte primaria per lo storico. Ma questo è un significato limitato e limitante nei confronti del testo e della storiografia, in quanto scienza. Per questo, non si è voluto addentrarsi negli stilemi della storia della letteratura tanto nazionale quanto locale (alla ricerca di dubbi caratteri di una pretesa *pratesitas*). Piuttosto, si è voluto approfondire la sintesi euristica e metodologica che collega il fatto storico, al testo letterario, all'analisi storiografica. E questo proponimento, pur applicabile a qualsiasi oggetto di studio storico, è sicuramente molto importante per studiare quei periodi detti di crisi in senso lato. Sicuramente lo è, in prospettiva futura, per un'analisi sull'attuale crisi economica politica sociale.

Soprattutto per quel che riguarda l'ambito economico, lo è per il contesto pratese che di questa crisi ha subito pesanti ricadute.

Come è noto tanti e tanto diversi sono i nessi e le interrelazioni tra l'autore di una ricerca storica, l'oggetto della medesima, la scelta delle fonti su cui basare o confrontare le relative ipotesi. Per questo è necessario sottolineare che, quando si fa ricerca storica, non ci sono rigidi prontuari, vademecum, breviari, guide di cui seguire le eventuali istruzioni.

Tuttavia, vi sono dei principi di base che nessuno può eludere. In base a questi, si è oggi in grado di dire che il testo letterario rientra nella categoria di fonti “primarie” ovvero di documentazione coeva all'oggetto di studio, del quale lo storico può usufruire. Una simile utilizzo è reso possibile dal fatto che scritti come i romanzi, le raccolte poetiche, gli epigrammi, si configurano tanto per l'autore quanto per lo storico come rappresentazioni di vissuti o di determinati spaccati di realtà (che non necessariamente sono la realtà in quanto tale).

Per questo lo scritto letterario rientra in quello che il padre della dottrina delle fonti Gustav Droysen, chiama *Die Quellen*, ovvero ciò che è stato creato allo scopo di lasciare un ricordo.

È un caso nazionale quello di Luisa Passerini che nel suo *Mussolini immaginario* ricostruisce la figura del duce del fascismo non per quello che effettivamente era ma per come era visto dalle gente comune, basandosi su scritti diaristici, su opere letterarie, su biografie più o meno ufficiali, su romanzi.

È partendo da queste considerazioni che dobbiamo riflettere sui rapporti tra letteratura e storiografia e sullo scritto letterario come fonte storica.

Secondo storici come Alberto Mario Banti “*non esiste fonte letteraria che non sia composta da una miscela variabile di osservazione documentaria, di invenzione narrativa e di tecniche della narrazione o della esposizione retorica*”.

Il romanzo, la fiction, la poesia non è dunque solo racconto o solo fonte, quanto piuttosto la testimonianza di un'epoca o di un evento. Così, *Il*

grande Gatsby di F. Scott Fitzgerald è la testimonianza dell'America dei ruggenti anni Venti che sta andando tragicamente incontro al crollo del 29.

Il romanzo di Hans Fallada, *Ognuno muore solo,* ci porta una delle più incisive rappresentazioni del nazismo.

Egualmente non c'è ricostruzione migliore dello stato d'animo che pervase l'Italia dopo la rotta di Caporetto, se non quello offertoci da *La rivolta dei santi maledetti* di Malaparte.

Insomma i legami fra letteratura e storia, tra letteratura e contesto storico sono strettissimi e interessano sempre più gli studiosi delle due discipline con intersezioni formidabili.

In breve: la testimonianza letteraria è sempre e comunque il riflesso di un paesaggio con valori storici e storicizzabili, o meglio, con esperienze biografiche che divengono documenti storici di valore inconfutabile per comprendere l'etica e il pathos del periodo studiato.

Così ci sono storici che considerano la fonte letteraria come fonte da cui trarre informazioni verificabili su fonti di altra natura. Ci sono storici che li considerano come vissuti personali di determinati ambienti, epoche, culture, nonché tentativi di rappresentare quel che per noi non è più comprensibile. E ugualmente ci sono scrittori che si affidano alla memorialistica e agli scritti di storia per tradurre in fatti il proprio sentire. Siamo insomma davanti a una complessa dialettica tra testi e contesti.

La situazione ha le sue ricadute anche e soprattutto in ambito locale, anche e soprattutto in ambito pratese. Questo perchè lo scritto letterario si lega al territorio in cui si vive. Ed è quindi una ricostruzione non solo del periodo ma di quel determinato spazio. Proprio per questo, come ci suggerisce una recente antologia, gli scritti letterari sconfinano in veri e propri "attraversamenti" verso altre scritture che, secondo una precisa catena logica, evolvono dal racconto, alla memorialistica, all'analisi storica.

Si verifica negli scrittori pratesi un bisogno radicale di memoria e di promozione della memoria che lo storico utilizza. D'altra parte il confine sottile tra storia locale e letteratura è dato dal fatto che molti degli scrittori e degli eruditi pratesi sono stati anche autori di saggi storici e di proiezioni sulla storia della città.

Facendo un rapido spoglio della sunnominata antologia notiamo che più della metà degli scrittori antologizzati (55 su 104; 52,88% del totale) sono autori di tali scritti e molti di essi soci della *Società Pratese di Storia Patria*.

Possiamo fare degli esempi, trarre appunto dei sondaggi: Amerigo Bresci, Dino Fiorelli, Armando Meoni. Quell'Armando Meoni che è autore di romanzi sulla vita pratese (*Creare, La ragazza di fabbrica*) ma che è anche lo scrittore di quella *Trilogia della memoria* (*Prato ieri*; *Prato viva*; *La città nel salvadanaro*), vera e propria ricostruzione culturale di Prato compenetrantesi con la ricostruzione morale della città di cui Meoni fu uno dei protagonisti.

Ma, al di là di questa tendenza personale verso la storiografia e la memorialistica, è lo scritto letterario che si configura come strumento di storia locale. Anche al di fuori dei loro scritti di storia o di memorialistica, gli scrittori ci forniscono una documentazione sui luoghi e

sulle usanze nei diversi periodi. I loro scritti ricostruiscono il contesto civico e sociale. Ricostruzione del contesto che serve alla storiografia locale nella sua ricerca delle cause contingenti e delle cause profonde degli eventi.

La letteratura diventa documento. Gli esempi sono molti. Si può iniziare dalle pagine di Malaparte che sono sì, l'opera di un avventuriero e di un romanziere, ma soprattutto di un attento cronista della realtà che lo circonda.
Si continua con Armando Meoni con la ricostruzione delle abitudini e del contesto pratese. È, quella di Meoni, una ricostruzione dell'anima e del folklore pratese che necessita non solo al normale cittadino ma anche allo storico di professione.

Sono questi i maggiori romanzieri pratesi che ci raccontano la prima guerra mondiale, l'Italia fascista, la Prato della ricostruzione, la realtà di fabbrica (sono per altro realtà che ci documentano altri scrittori, da F. Bertini a Persio Nesti, a Emanuele Bettini). E allora si arriva così alla rappresentazione della crisi, alla documentazione della crisi. Si arriva agli scritti di Edoardo Nesi.
Al di là di ogni gusto o critica letteraria, la scrittura di Edoardo Nesi è un documento di cui lo storico non solo si può ma si deve avvalere. Esso è una fonte, una ricostruzione, una testimonianza della crisi che attanaglia quella "città del lavoro" che è Prato. I futuri storici sicuramente si avvarranno di questa particolare descrizione dell'atmosfera della crisi del tessile, delle dinamiche sociali, dell'immigrazione cinese. Sicuramente ci rappresenta benissimo lo stato d'animo che affligge oggi ciascun pratese. Leggiamo:

"E così, oggi nel momento storicamente più difficile del tessile pratese, e dunque italiano e dunque europeo, mentre continuano a giungermi le notizie dei fallimenti in serie di aziende di confezionisti tedeschi un tempo solide quanto il granito; mentre sui giornali locali si rincorrono le voci di gravi difficoltà di molti miei ex-colleghi industriali; mentre le centinaia di artigiani che fecero grande e speciale la nostra filiera tessile chiedono solo di essere accompagnati a chiudere con onore le loro micro-aziende senza rimetterci tutto quello che avevano guadagnato in decenni di sforzi; mentre ogni anno migliaia di persone perdono il posto di lavoro nella mia città che di abitanti non ne conta nemmeno duecentomila; mentre ormai anche gli sconosciuti si avvicinano a me per complimentarsi di aver venduto l'azienda, io non riesco a non sentire quasi ogni giorno una specie di vuoto struggimento che mi prende e finisce per sconfinare nell'angoscia, e non ha nome, e non mi consente mai di provare, se non l'orgoglio, almeno il sollievo di aver probabilmente evitato a me e alla mia famiglia una decadenza che sarebbe stata lunga e dolorosissima"

Ci sembra allora giusto e acclarante concludere con un'altra citazione di Nesi, che ci rivela il suo intento."*Ora so che scrivere romanzi non mi basta*." – scrive Nesi – "*Non mi può bastare. So che devo provare a scrivere la mia storia e quella della mia gente*".
E forse in queste poche parole vi è il primo obbiettivo di ogni scrittore, quello che lo avvicina allo storico e , soprattutto allo storico locale, in maniera inconfutabile.

LEANDRO PIANTINI

Nel dibattito ascoltato finora, sono state fatte delle valutazioni stimolanti.

Come ho già anticipato vorrei soffermarmi su Edoardo Nesi e su Sandro Veronesi.

Nel primo caso siamo proprio di fronte a un genere di narrativa che va oltre la letteratura. I romanzi di Edoardo Nesi, infatti, toccano qualcosa che riguarda da vicino la città di Prato, entrano nel vivo di una comunità di cui, per motivi noti a tutti, si è parlato molto negli ultimi tempi.

Poco fa Andrea Giaconi ha accennato a una antologia di scrittori pratesi uscita pochi anni fa a cura di Francesco Gurrieri. Si tratta di una raccolta di profili di scrittori pratesi del secolo scorso che comprende anche un'antologia di opere significative.

Mi ha fatto molto piacere sentir nominare da qualcuno di voi Emanuele Bettini, che ho conosciuto e al quale ho voluto bene, e lo stesso per quanto riguarda il caso di Armando Meoni, che come sapete è un importante romanziere del Novecento. Se una colpa è da rimproverare ai pratesi è quella di averlo quasi completamente dimenticato.

Oggi ha parlato anche un editore. Vorrei dirgli che per quanto riguarda gli scrittori pratesi molto lavoro avrebbe da svolgere, oggi, un editore di Prato. Per esempio ripubblicare *La Ragazza di Fabbrica* di Armando Meoni, un grande libro, che sicuramente pochissimi, almeno delle ultime generazioni, hanno letto.

Poi non posso non ricordare, di Curzio Malaparte, un libro importante, anzi, il primo che scrisse, che l'autore aveva intitolato originariamente *Viva Caporetto!* È facile comprendere che con quel titolo non uscì mai, per motivi di censura, ma uscì comunque, stampato da un tipografo di Prato con il titolo *La Rivolta dei Santi Maledetti.* Un racconto veramente impressionante e suggestivo di quella che fu nella realtà la tragedia immane che coinvolse nell'ottobre del 1917 un'intera armata italiana sul fronte della prima guerra mondiale.

Vorrei insistere proprio su questo punto. In effetti, incontri come questi dovrebbero servire anche a fare delle riscoperte. Tante volte nella vita incontriamo, tralasciamo, dimentichiamo molte cose e poi, nel fluire della storia, degli incontri, ci rendiamo conto che sarebbe bene tornare indietro, riscoprire alcune cose che avevamo incontrato.

Io capisco bene le esigenze dell'editoria come industria che non vanno asso-

lutamente trascurate e la pulsione al nuovo che c'è nelle arti e anche nella letteratura e nella narrativa. Ma c'è anche, in una sana e giusta valutazione di queste cose, insieme all'attenzione al nuovo, anche un attenzione al passato, soprattutto al recente passato, come quello che si può ritrovare nella *Ragazza di Fabbrica* di Armando Meoni.

Sinceramente io sono ottimista sulle sorti che aspettano la letteratura d'oggi, quella che deve convivere con la crisi in cui siamo immersi. Facciamo degli esempi. In questi giorni è in corso un festival della letteratura a Pistoia; domani la città ospiterà un incontro con Claudio Magris, mentre a Sesto Fiorentino si svolgeranno per tutto il mese di maggio molteplici iniziative in campo letterario. Questi fermenti vanno valorizzati e fatti conoscere meglio.

Ora sono arrivato al tema principale della mia relazione, cioè vorrei soffermarmi su alcuni libri recenti di Edoardo Nesi e di Sandro Veronesi.

Il penultimo libro di Edoardo Nesi, *Storia della mia Gente*, ha vinto il premio strega nel 2011 e ha avuto uno straordinario successo. Io però vorrei soffermarmi un momento sul libro successivo di Nesi, *Le Nostre Vite senza Ieri* che è praticamente il proseguimento, la conclusione, l'ampliamento di *Storia della mia Gente* e che ha visto ampiamente riconosciuto l'interesse per le cose che aveva scritto nel primo libro.
Affrontando la situazione di Prato e della sua crisi, nel momento in cui si assiste alla nascita di un nuovo governo, il nostro scrittore si pone degli interrogativi a cui cerca di rispondere coinvolgendo nell'analisi se stesso e le proprie predilezioni. Per arrivare infine a questa conclusione che si può considerare il *clue* del nuovo libro:

"*io non mi arrendo, io ho deciso di andare fino in fondo, comunque vada, per poter riaffermare il diritto dei miei figli, dei giovani di oggi, a non considerarsi come se si partisse da zero, dal nuovo, visto che siamo stati relegati più indietro nelle posizioni della produzione mondiale: mia figlia è venuta da me dicendo 'mi hanno detto che faccio parte dei pigs, i maiali, Spagna, Grecia, Italia e Portogallo, i quattro stati destinati a fallimento. Babbo siamo davvero i pig?*' "

Infine vorrei parlare dell'ultimo libro pubblicato da Sandro Veronesi, i racconti di *Baci scagliati altrove*. Un libro singolare per molti aspetti.
Ho scelto di parlare di questi due libri anche per far notare che si tratta di due modalità diverse e perfino opposte di scrivere narrativa. Quella di Nesi non è una narrativa di vera e propria *fiction*, ma piuttosto si tratta di *pamphlet* che hanno un forte coinvolgimento con i temi della vita d'oggi.
Di Baci Scagliati Altrove, invece, vorrei

sottolineare che si tratta di racconti, e chi si occupa di editoria nel nostro paese sa quanto sia difficile pubblicare racconti, perché, come insistono a dire i librai, i racconti non si vendono. Inoltre con questi racconti siamo veramente dentro un genere completamente diverso dai libri di Edoardo Nesi. Qui si ha a che fare con una *fiction* e con delle invenzioni veramente spericolate. Il lettore ha di fronte racconti brevi o lunghi, di taglio leggero e scherzoso o bizzarro e trasgressivo con qualche spruzzata di metafisico *humor*.

Con questo libro, Veronesi, si mostra scrittore italianissimo, ma nello stesso tempo, di livello internazionale, perché le trame di questi racconti possono essere tradotte e capite in ogni lingua del mondo dato che ci immergono in una situazione, per così dire globalizzata. E si sarà capito che il mondo narrativo di Veronesi è mille miglia lontano da quello di Nesi. Con Veronesi siamo nella pura *fiction*, lontano dalla realtà, anzi dentro una realtà che continuamente viene modificata e stravolta e che può diventare puro divertimento, anzi – per rimanere all'interno dei titoli veronesiani – non siamo più nel C*aos calmo* ma in un caos assolutamente irreversibile e totalizzante.

MASSIMO MORI
Vi trasporto in modo interzonale, intermediario. Alcune annotazioni vengono spontanee anche per non allargare troppo i confini di questo incontro: *La letteratura al tempo della crisi*. È fuori di dubbio però che molte osservazioni normalmente fatte non pongano in discussione quella che a mio avviso è una tematica fondamentale e anche emergente, emergenziale, non solo in termini sociali ed economici, ma soprattutto in termini politici. Quando si parla di crisi si parla di crisi di un sistema, allora viene da dire:

quel sistema è entrato in crisi per qualche motivo che ha a che fare con i suoi meccanismi interni oppure si tratta di un sistema che va messo in crisi in quanto tale?

Si tratta cioè di un sistema che non è da scegliere in riferimento al tipo di società a cui aspiriamo?

È una società che deve esser basata sul continuo sviluppo finché non entra in crisi di maggior produzione o è una società che deve essere invece basata sul progresso?

Che non vuol dire necessariamente sviluppo e soprattutto non vuol dire necessariamente aumento della produzione e del consumo che invece sembrano le cause prime e inevitabili comunque della crisi di un sistema che è eminentemente basato sulla produzione e sul consumo.
Ciò porta a un punto di saturazione,

non solo, ma a un punto in cui il consumo produce una serie di macerie, di scorie, di spazzatura tanto da soffocare lo stesso sistema rendendolo ingovernabile.

Certo è duro prendere in considerazione il sistema inquinato in quanto tale, ma forse è proprio il sistema industriale che va contemperato non a una logica di sviluppo ma a una logica di progresso. E sotto questo aspetto la logica non diventa più quella di una sempre maggior ricchezza, come ai tempi in cui la crisi non c'era, ma un periodo in cui va forse considerato che la ricchezza in quanto tale non è l'obiettivo primario: l'obiettivo primario è la qualità della vita e quindi il progresso del contesto nel quale ci troviamo a vivere.

Ecco queste sono le tematiche di carattere generale che andranno prese in considerazione perché se si pensa di superare la crisi senza superare il sistema industriale, finanziario, produttivo attuale non se ne uscirà, avremo invece da una parte una serie percentualmente piccola di persone che vive col frutto di una produzione che rende ricchi a fronte di una maggioranza che invece pagherà questa ricchezza di pochi con un livello di povertà della vita non qualitativamente degna di esser vissuta.

Potrebbe sembrare che io mi sia allontanato molto dal tema proposto ma in realtà non è così. Italo Calvino dice:

"sembra che il mondo esista solo in quanto coincidente con la scrittura che tende a descriverlo."

Ciò vuol dire che nel mondo in cui vi-viamo, le caratteristiche sono determinate da come lo viviamo più che da come è in se stesso. E questo è quello che fa anche la letteratura, ma è quello che fa l'arte in generale, cioè descrive il mondo in cui viviamo, dà una valenza culturale, estetica, al mondo in cui viviamo. Dà un'attribuzione al mondo in cui vivamo e lo rappresenta in un modo che la letteratura naturalmente riflette. Quindi, come ha detto molto bene lo storico, la letteratura finisce per riflettere il mondo in cui viviamo, o meglio il modo in cui noi viviamo il mondo in cui ci troviamo.

Questo era già nel titolo della mia relazione: *La Scrittura ai limiti della Letteratura*. In effetti la letteratura ha un territorio specifico, e come territorio specifico ha dei limiti dovuti alla lingua in cui si esprime visto che ogni lingua ha delle caratteristiche proprie nella capacità espressiva in termini proprio letterari. In quanto territorio specifico ha dei confini, che sono in realtà appunto dei limiti.

Tutta la ricerca letteraria contemporanea, e non solo letteraria (parlo di quella sperimentale, avanguardistica) ha teso a superare i limiti di una descrizione letteraria. Recuperando della letteraria, della scrittura quindi, ciò che non è l'immagine, il sentimento, la storia a cui rimandano, ma i mezzi stessi con cui tutto ciò viene espresso e cioè la scrittura, nei termini anche di calligrafia, di materialità, di scrittura silenziosa; oppure la lettura orale, che diventa un'interpretazione ulteriore, una rappresentazione, per cui lo stesso testo letterario let-

to da un attore o recitato da un attore o dal suo autore, assume caratteristiche e valenze differenti.
La lettura di ciascuno di noi, a sua volta, come ciascuno di noi, è un frammento di uno specchio deformato, riflette in modo autonomo e particolare quel testo specifico in funzione delle sue esperienze, della sua vita. Allora si tende, nella ricerca sperimentale, a scostarsi dalla letteratura per andare verso quelle produzioni o avanguardistiche o che hanno storie lontane e che vanno per esempio verso la poesia visiva, verso la poesia sonora, verso l'attività performativa, partendo però sempre da un ambiente di tipo letterario per andare oltre i confini di una specifica lingua per arrivare invece alle radici biologiche e psicologiche di quello che è invece un rapporto di tipo empatico che può essere mediato dai sensi indipendentemente da un'immagine letteraria e scritta dove c'è una logica discorsiva, per raggiungere invece quegli elementi di empatia e di comunicazione che in qualche modo salvano quella che è una gabbia a questo punto, e non solo un territorio di tipo linguistico, per raggiungere strati sempre più profondi con il senso, il segno, il sentimento, il suono.

Tutta l'arte contemporanea, anche la letteratura contemporanea, prendono anche questi aspetti, non annullano la valenza e il valore della scrittura letteraria ma vengono a aggiungere territori dell'intermedialità e dell'intermodalità a cui facevo riferimento all'inizio, per cui ad esempio un *ebook* o altri media di comunicazione diventano importanti e assieme contribuiscono a formare quella che dovrebbe essere un'*agorà culturale*. Questo è in effetti ciò che intendo per *agorà culturale* e, aggiungo, secondo me, Prato ha grosse potenzialità, perché vive effettivamente la crisi in termini economici e industriali, ma ha contemporaneamente in sé delle ricchezze che credo e spero sono il futuro di questa città. E quali sono?

Se abbiamo una società divisa, che pensa di svilupparsi unicamente in base alla produzione industriale e al consumo, avremo quella che è stata chiamata la generazione dei Centri Commerciali. Dove i giovani si ritrovano negli spazi del commercio, cioè negli spazi della proposta di acquistare e vendere, e questo diventa proprio l'epilogo di un processo di tipo produttivo che in realtà è l'esatto opposto di un progresso di tipo culturale. Si tratta di uno sviluppo basato sul consumo e sulla produzione invece di essere un progresso basato sul benessere.

Allora in quel Centro Commerciale i giovani cosa trovano?
Trovano la merce, certo, ma trovano anche tutto quell'insieme di stimoli che fanno in modo di portarli in quel centro, Tutti questi stimoli che vengono strumentalmente utilizzati solo ai fini della vendita, invece, appartengono di diritto e devono essere riportati nell'ambito di un consumo culturale. Allora la *libreria* deve diventare un posto dove c'è anche il *caffè*, dove c'è uno *spazio letterario*, dove c'è uno *spazio performativo*, dove c'è uno *spazio collettivo*, dove c'è un *luogo di incontro.*

Quando aprirono la libreria EDISON tutti rimasero meravigliati perché decidevano di rimanere aperti fino a mezzanotte e all'una. "*Ma quando mai una*

libreria rimane aperta fino a mezzanotte o all'una, non ci andrà nessuno". E fu esattamente l'opposto perché l'Edison diventò un luogo dove la gente si dava appuntamento per incontrarsi, per chiacchierare, per leggere un libro, per consumare qualcosa, dove c'era un piccolo spazio performativo, delle rappresentazioni.

Insomma bisogna ricostruire dei luoghi che mettano in primo piano la discussione anche letteraria su quello che è il modello su cui si vuol vivere e non il modello di produzione industriale che ci viene imposto dall'economia, dalla finanza, dalle leggi del mercato. Quindi io dico difendiamo la Poesia, l'Arte e la Letteratura. Grazie.

ANTHONY TANG

Come sempre, quando c'è qualche incontro pubblico, io sono l'unico cinese presente. Allora dobbiamo organizzare qualcosa per invitare gli orientali, fra dieci anni, vent'anni, ci saranno più cinesi che pratesi.

Io sono in Italia da quasi quarant'anni, però tutte le volte che c'è qualche incontro pubblico i cinesi non ci sono, come mai? A Prato la maggior parte dei neonati sono cinesi. Questi crescono, e fra venti anni saranno grandi, però non sanno il cinese. Conoscono più l'italiano che il cinese.

Quando avevo cinque, sei anni e vivevo in Cina, in prima elementare, la prima fiaba che conobbi fu *Pinocchio.* La prima fiaba che ho letto fu *Pinocchio* e ciò avvenne in Cina e in lingua cinese.

Mi chiedo qui, quante fiabe cinesi ci sono tradotte in italiano? Sì, forse *Mulan* che ho trovato in biblioteca. Ma sono poche. Ci vorrebbe un'organizzazione per unire le lingue, tradurre più libri.

A Prato non esiste nemmeno una libreria di lingue miste, a parte l'inglese e lo spagnolo. Sicuramente non il cinese. Ci vogliono investimenti, Parliamo sempre di investimenti. Parliamo di crisi. I bambini sono quelli che leggono più di tutti: Computer o altro, loro hanno bisogno di immagini. È ciò che dovremo sviluppare per la prossima generazione.

CLAUDIO BALDUCCI

L'intervento di Anthony mi ha indotto una riflessione sulle lingue, sul fatto che, malgrado si viva in una società globale e malgrado ciò rappresenti un forte stimolo all'apprendimento di altre lingue straniere, imparare un'altra lingua resta difficilissimo.

Anche per chi vive qui venendo da un altro paese, con un'altra lingua madre, e si trova nella necessità di imparare un'altra lingua, la nostra, trova grandissime difficoltà. Succede che chi vive in una famiglia che parla cinese, per esempio, ma in una società che parla italiano, finisca per scegliere la lingua di accoglienza.

Mentre gli adulti non riescono a imparare l'italiano in modo tale da essere au-

tonomi, i giovani, cresciuti qui, finiscono per dimenticare la lingua dei genitori oppure la conservano ma solo a livello di lingua familiare, incapaci di usarla a livello culturale o anche sociale. Contemporaneamente si trovano autonomi nella lingua italiana, ma con dei grandi vuoti a livello di lingua dei sentimenti. Insomma per alcuni immigrati di seconda generazione si potrebbe dire che non siano padroni di due lingue, ma di due spezzoni di lingua che sommati insieme fanno una lingua sola.

Imparare una lingua diversa dalla lingua madre resta dunque difficile anche se si è nelle condizioni più favorevoli, più motivanti, più necessitate per farlo.

Di fronte a questa situazione la politica linguistica europea che pone come obiettivo quello di far apprendere a livello di massa almeno altre due lingue oltre alla propria Lingua Madre, rischia di rivelarsi utopistico: l'apprendimento di un'altra lingua oltre alla propria, resta un ostacolo fortissimo.

A partire da questa, c'è una seconda riflessione che vorrei sottoporvi.

Le difficoltà linguistiche fanno sì che ciascuno di noi - o comunque la grande maggioranza di noi - sia costretto a restare chiuso all'interno di una sola lingua e, nello stesso tempo, sia comunque costretto a pensare universalmente, a pensare cioè sotto stimoli che ci vengono dalla globalizzazione in atto: parliamo italiano ma, attraverso l'italiano, pensiamo in modo universale, cioè percepiamo interlocutori universali, ci dimentichiamo che l'italiano è una lingua parziale e sentiamo il bisogno di rivolgerci a un interlocutore globale. L'interlocutore globale è quello che ci arriva tramite i mass-media e che magari non ci arriva in lingua originale ma tradotto in italiano. Entrando in comunicazione con loro, noi pensiamo, tramite l'italiano, a una lingua che non esiste, a una lingua universale. È come se gestissimo una lingua oltre le sue possibilità.

Parlando di letteratura ciò vuol dire, in questo momento particolare, scontrarsi con una tendenza molto forte, quella di rompere i confini della propria lingua. Questa tendenza ci porta però a sbattere contro un ostacolo molto grande proprio perché la letteratura è radicata nella propria lingua.

Finché si sta nel chiuso del proprio paese, o molto isolati nel proprio paese, si lavora a livello universale con la propria lingua, ma quando si viene a contatto con altri paesi in modo forte, allora la lingua diventa un limite e emerge il bisogno di spezzarla, ed è proprio questo bisogno di spezzare la lingua materna, cioè di andare oltre i suoi limiti oggettivi che spiega la crisi particolare della letteratura contemporanea.

Per esempio, la cosa più profonda che

c'è a livello letterario è la poesia, più del romanzo, e tuttavia è proprio la poesia il genere maggiormente in crisi proprio perché il suo centro vitale, il suo momento creativo sta dentro, è radicato nei confini della propria lingua in modo fortissimo, e, non potendo oltrepassare questi limiti, è costretta a sentirsi inutile. In effetti, pur essendoci ancora una forte spinta a scrivere poesia, questa si scontra con la percezione che non potrà mai arrivare all'interlocutore globale: ci sono ancora tanti che cominciano a scrivere poesia e che si trovano di fronte all'assenza di lettori e che, quindi, rifluiscono, non maturano, cessano.

Quindi la crisi della letteratura è un momento che noi necessariamente ci troviamo ad attraversare, è il momento che viviamo e verso il quale non sembra che possiamo fare nulla.

Leandro diceva che bisogna avere un giusto equilibrio. Penso che sia una giusta considerazione, un richiamo realistico di fronte al fatto che le pulsioni verso il nuovo - cioè la spinta a trovare interlocutori - si trova di fronte un ostacolo oggettivo.

Diamo uno sguardo all'arte contemporanea: perché l'arte contemporanea è contemporanea?

Si dice che tutte le arti sono contemporanee, e questo è vero da un punto di vista del rapporto del fare artistico con il tempo in cui tale fare avviene. Ma non è più vero dal punto di vista della dinamica e dello sviluppo del fare arte.

L'arte contemporanea di oggi è un'arte che ha rotto con la propria tradizione. Cioè ha rotto con tutte le tradizioni. Perché?

Proprio perché le varie tradizioni, a un certo punto, non sono più state in grado di rispondere alla propria percezione del mondo, alla percezione di un interlocutore globalizzato.

Questa percezione ha cominciato ad andare oltre i confini della nostra tradizione e la nostra arte tradizionale si sente non compresa dai cinesi per esempio, e i cinesi sentono come non compresa la loro arte tradizionale da parte di coloro con i quali sono venuti in contatto.

Allora l'arte contemporanea ha fatto questa operazione: ha fatto tabula rasa di tutto questo, o con gran parte di questo, e ha cominciato a fare una nuova arte alla ricerca di interlocutori oltre i propri confini.

Ecco noi stiamo vivendo questo grosso problema: che succedeva quando non esisteva la forma scritta? Che letteratura c'era?

C'era una letteratura orale oppure c'erano delle immagini.

Oggi in qualche modo, con i nuovi media e le nuove possibilità elettroniche, si vive un passaggio che sembra un ritorno a quella situazione: si torna ad una oralità che può immaginarsi di essere universale o a performance che sono già universali.

L'altro giorno per esempio abbiamo fatto il convegno sul *Teatro* e una parte della discussione si è concentrata sull'interrogativo di come uscire dalla crisi, su come cercare investimenti culturali idonei.

Un'altra parte della discussione però ha cercato di inserire anche la crisi del teatro in un processo più generale che è poi lo stesso di quello delineato qui: anche il teatro tradizionale trova dei forti limiti e ciò che sta emergendo è la ricerca dell'*evento*, dell'evento che spezza i confini della tradizione e cerca un luogo in cui riconoscersi - per esempio i Centri Commerciali, o le piazze, le strade. Ciò che si cerca in realtà è un pubblico, l'instaurazione della comunicazione.

Ecco penso che dobbiamo tutti cercare di fare uno sforzo per seguire questo processo di superamento. Uno sforzo che si presenta fondamentalmente come una necessità.

MARIO BARBACCI, presidente della Commissione Cultura della Circoscrizione Nord

Vi ringrazio per questa bella serata, interessante, su un tema che come circoscrizione, ci sta molto a cuore e sul quale non si può certo dire che non siamo stati presenti. In effetti siamo già alla sesta sezione della nostra iniziativa sulla LETTERATURA. Quest'anno fra l'altro apriamo anche una sezione estiva a Villa Fiorelli, che abbiamo ristrutturato cinque anni fa e che ha avuto un grande successo come luogo di iniziative culturali. Si sono infatti decuplicate le presenze, e abbiamo moltiplicato il prestito di libri.

Ci tengo anche a ricordare che la nostra è un'attività a tutto tondo. Qui abbiamo spazi audiovisivi, che sono anche un richiamo per le nuove generazioni. Miriamo a far avvicinare alla varie forme ai vari oggetti culturali, a far amare il libro, per esempio, a farlo toccare, a far appassionare alla lettura.

Del resto questa attenzione va sicuramente riconosciuta come impostazione generale della nostra città, basti pensare alla Biblioteca Lazzerini che è certamente un nostro fiore all'occhiello.

Per venire al tema, certo, la letteratura è in crisi. Malgrado ciò credo anche che possiamo vantare degli autori che hanno saputo porsi ai culmini della produzione nazionale.

Un inciso che volevo fare, infine, è relativo alla difficoltà di pubblicare oggi. Chi pubblica e vende oggi può anche rappresentare il frutto di una certa falsificazione da parte del mercato. Ci sono editori che ogni anno pubblicano sempre, più o meno, gli stessi nomi, vendono sicuramente tanto, ma appunto ciò sembra dovuto, a volte, a meccanismi specifici del mercato.

PETER GENITO, direttore della biblioteca *Marsilio Ficino* di Figline Val d'Arno

Secondo me a questo tavolo manca la figura del bibliotecario. Io lavoro a Figline Vald'Arno e sono molto contento

di aver ricevuto l'invito a questo interessante dibattito, a partire dallo stimolante estratto che tu ci hai dato, Chiara, di Grossman, in cui mi identifico e credo ciascuno di noi trovi la verità, descritta con le parole di cui Grossman è capace. Vorrei fare un intervento che passa trasversalmente attraverso tutti i vostri cinque, da quello del critico, a quello del poeta, a quello dell'editore, a quello dello storico, a quello della libraria. Anche perché inizialmente, nel passato mi sono trovato a fare alcune di queste cose.

Io ho una formazione di antichista all'università di Torino - vengo dal Piemonte - e ho anche fatto qualche anno di gavetta come bibliotecario a Milano.

Quelli che stasera abbiamo evocato come Centri Commerciali, sono ciò che Marc Augé definì in un bellissimo libro NON-LUOGHI.

Diceva prima Andrea, mi pare, che i libri cercano e devono sempre più cercare i propri lettori: la cultura, i libri, la poesia, le forme d'arte contemporanea, chiaramente, devono cercare i loro fruitori nei *non luoghi*, nelle periferie - qui siamo nella periferia di Prato. Da questa parola - periferia - va tolta qualunque connotazione negativa. Le periferie, le banlieue, anzi, sono assolutamente belle ed è qui che vanno costruite le nuove biblioteche, come ci sono fulgidi esempi in Toscana. Pensiamo alle efficientissime biblioteche di Fiesole, Sesto Fiorentino, Scandicci per limitarci alla cintura fiorentina. L'Amministrazione di Figline Val d'Arno, insieme a quella di Incisa si fonderanno amministrativamente l'anno prossimo. E stanno cercando un luogo della cultura simbolico perché gli abitanti di questi due centri contigui possano identificarsi e quindi io ho suggerito al mio sindaco che questo luogo simbolico fosse la biblioteca.

Dico a chi fa del libro la propria professione, alla libraia e all'editore, di fare una partnership con le biblioteche in modo che queste possano non essere viste come competitor, anzi, è stato riscontrato che la presenza delle biblioteche fa poi vendere più libri (questo è anche un dato dell'Associazione degli Editori, dell'AIE).

Proprio questi luoghi, come diceva prima Massimo portando l'esempio della libreria Edison, purtroppo chiusa, vanno implementati con spazi come caffè letterari, spazi performativi, spazi di incontro dove sia possibile sedersi, sdraiarsi, leggersi i fumetti, anche rivolti ai bambini quindi, insomma questi spazi di socializzazione, di acculturazione, di riflessione, di scambio devono caratterizzare oltre che le nuove librerie - se non vengono purtroppo chiuse - anche le nuove biblioteche.

ERICA ROMANO

Volevo condividere con voi una riflessione. Forse per superare la crisi della letteratura e dei lettori credo che sia utile riflettere sul concetto di tempo. Mi chiedevo come percepiamo il tempo da impiegare per la lettura e la condivisione di essa con gli altri. Il concetto

di tempo è cambiato e credo che i lettori siano condizionati da questo oltre che dal fluire di una vita drammaticamente frenetica dove lo zapping di cui si diceva all'inizio è legato al seguire stimoli sempre diversi senza approfondire. La maggior parte delle volte abbiamo assunto, anche inconsapevolmente, questo concetto di tempo, l'abbiamo fatto nostro pur non volendo, pur rendendoci conto che era sbagliato, ne siamo diventati vittime.
Cosa vuol dire questo? Che anche la nostra dimensione di lettori è quella di coloro che si approcciano al libro oggetto spesso con fare osmotico, quasi come se toccandolo potesse introdurci al sapere.
Oppure il secondo step è quello di avere un metodo di lettura veloce che ci permetta di fagocitare questo libro e quello e quell'altro in un pomeriggio e poi dirsi, "*ma sì, rimandiamo, quest'estate leggerò un sacco"* pur sapendo che poi ciò non avverrà.

Ecco, io continuerò a riflettere sul concetto di tempo personale, e collettivo, quello che mi lega agli altri. Credo che sia importante, perché per leggere occorre tempo, anche quando si riesce a leggere velocemente (alcuni infatti ci riescono). Comunque i casi sono diversi da persona a persona ed è indubbio che la lettura richieda il suo tempo, quello personale, quello proprio, non quello indotto. Starà a un momento successivo cercare poi, sinergicamente, di comprendersi.

MASSIMO MORI
Vorrei intervenire molto brevemente su questa problematica del tempo. Sì, esistono diversi tipi di tempo, che abbozzando molto grossolanamente sono i seguenti.

Uno è quello legato ai tempi di produzione, cioè alla velocità, sono i tempi dell'orologio, i tempi a cui ci costringe questo tipo di sviluppo senza progresso. Questo tipo di tempo è ovviamente legato al concetto di spazio e velocità. La velocità deve esser sempre maggiore mentre lo spazio da una parte sembra ampliarsi di più sì che in effetti riusciamo sempre a occupare più spazio, ma dall'altra, appunto, e alla fine, non ci sarà più spazio. Con la cementificazione per esempio lo spazio, il paesaggio verranno invasi. Verranno invasi certi spazi di tipo virtuale come può essere la profondità della memoria di un computer oppure le velocità sempre maggiori. Questo può essere funzionale, per esempio per la ricerca scientifica ma dovrebbe essere una ricerca scientifica asservita ai fini di un benessere reale. Se invece si tratta di una ricerca scientifica che punta a un aumento del tempo, della velocità, dello sviluppo e dello spazio finalizzata solo a una maggior produzione e a un maggior consumo la cosa diventa estremamente negativa.

Se invece la ricerca viene finalizzata a quello che è un maggior benessere, saremmo ricchi di tempo. Oggi invece quando si propone qualcosa a qualcuno, soprattutto di tipo culturale, la risposta quasi automatica è "*Non ho tempo*", cioè "*non ho tempo per andare a una conferenza, a una lettura, non ho tempo per niente*". Ma perché? Perché il tempo ci viene sottratto da altre attività.

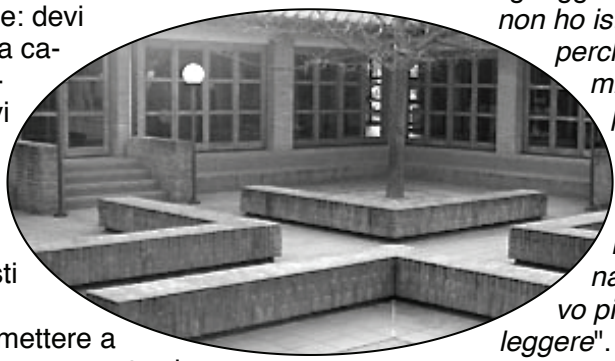
Si tratta quindi di recuperare, non solo il tempo, ma anche, per esempio, la non-azione, il non fare niente, in senso di ozio classico o anche in senso orientale, cioè ritrovare l'azione nella

non-azione.

Ritrovare questi elementi non vuol dire rinunciare a una grande velocità, allo sviluppo industriale, eccetera, ma vuol dire asservirli a un reale benessere. Questo reale benessere non è tale se abbiamo lo sguardo fisso sul PIL, per esempio, sul Prodotto Interno Lordo.

In effetti, recentemente è stato coniato un nuovo indice, relativo al modo di vivere delle persone, l'ISU (Indice dello Sviluppo Umano - o anche HDO = Human Development Index), il quale prende in considerazione altri parametri, tipo "*Quanto tempo dedichi all'attività motoria? Quanto tempo dedichi in un anno alla lettura? Quante volte sei stato a teatro?*"

Naturalmente questo nuovo indice è utile su una base di necessità assicurate: devi avere una casa, un lavoro, devi avere da mangiare, ma insomma, questi indici poi sono da mettere a confronto con queste che sono esigenze reali e alla fine danno il coefficiente di quella che è l'effettiva condizione del vivere. Questa effettiva condizione del vivere non ha bisogno di un tempo sempre più veloce, dell'esasperazione di uno sviluppo incontrollato, è vero invece il contrario, ha bisogno di riflettere di più sui propri modelli.



SARA CASTELLANI, Associazione *Il Castello*

Volevo dire al signore che quello che ha detto è proprio vero. Perché a volte si dà la precedenza a certe sciocchezze? Per esempio a me, nel tempo che faccio le mie faccende, piace ascoltare la musica che amo tanto. E l'altro giorno mi sono detta "*ma perché lavoro mentre ascolto questa musica così bella*?" E mi sono messa a sedere, cosa che mi ha dato una grande sensazione di benessere, e poi ho guardato l'orologio: erano trascorsi dieci minuti.

Per tornare agli storici, molto tempo fa io e Silvana siamo andate a Figline, dove si parlava di tante storie, e mi sono rivolta a un signore che parlava con un linguaggio difficile per dirgli: "*Io non ho istruzione sufficiente perché essendo del '33 mi sono ritrovata in piena guerra, e quando sono tornata nel 45/46 sono andata a lavorare nelle fabbriche appena riaperte. Però avevo piacere di imparare, di leggere*". Quindi a questo storico ho chiesto: "*Perché non ci aiutate, noi che abbiamo una limitata istruzione non possiamo capire i vostri modi di esprimervi, sono troppo elevati. Venite sul semplice, tanto o che usia-*

te il parolone o che usiate una parola semplice il significato è il solito. Venite incontro a noi che non abbiamo avuto la possibilità di studiare". E loro mi risposero che a volte fra storici "*non ci capiamo neanche noi*". Io non sono d'accordo con chi ha avuto il brutto modo di dire che con l'istruzione non si mangia, penso proprio che lui abbia il prosciutto sugli occhi perché invece è la cosa più bella che ci sia, ti dà la possibilità di difenderti, perché ti dà la libertà di capire, logicamente senza arroganza ma con umiltà, ti dà la bellezza di imparare.

CHIARA
Volevo fare una citazione finale. Le cose che sono state dette sono state tutte molto interessanti. Si è creata una situazione nel paese in cui ci si sente impotenti di fronte a certe organizzazioni, come *Amazon* o i tre o quattro marchi, a cui si riferiva Andrea, che controllano il mercato editoriale. C'è il rischio di essere presi dallo sconforto e di desistere. Allora può essere utile la citazione del brano con cui Calvino conclude *Le città invisibili* e in cui dice che certamente il mondo in cui viviamo è un inferno, ma come si fa a sopravvivere in questo inferno? La risposta è vedere "*quello che non è inferno e farlo durare*". Quindi il buono c'è, lo abbiamo visto anche nei nostri discorsi, occorre individuarlo, anche se piccolo, e cercare di farlo durare, pur con la consapevolezza di vivere in un inferno complessivo.

MUSICA

Il terzo convegno, tenuto al BORSI è stato quello sulla musica, il 7 giugno 2013

Crisi come occasione di rinnovamento, crisi come abbattimento della qualità - scelte pubbliche opportunistiche - La dominazione del RUMORE - Mercificazione e sensibilità - la bellezza come imposizione istituzionale - la creazione e il possesso - politiche culturali produttive e politiche culturali inutili - finanziamento pubblico dell'arte - la specificità della danza - il *live-looping* oltre la musica - la conservazione, lo spazio privato e la tecnologia - musica diversa per situazioni diverse - l'abbondanza crea l'effimero - gratuità e frantumazione

JACOPO BELLI - introduzione

L'idea di questo incontro è di parlare delle nuove opportunità in musica che scaturiscono in questo tempo, se vogliamo in un tempo di crisi, ma per vederla più semplicemente direi in un tempo di passaggio perenne, come se mancasse ogni interesse. Tant'è vero che neanche il pubblico è stimolato e non partecipa. La gente finisce per limitarsi a mangiare una pizza il sabato e ad accontentarsi di questo. Cosa diversa da ciò che succede in molti altri paesi.

riscaldamento

ROBERTO D'ANNA, musicista

Oggi a Prato e in Italia in generale la musica non è finanziata e non vede molta partecipazione. Mentre in altri paesi, che magari hanno anche una storia più giovane di quella dell'Italia (noi abbiamo una cultura molto antica), in Francia per esempio, c'è molta familiarità con l'arte, fin da piccoli, per esempio, tutti fanno pittura. In Italia invece sembra di essere in una crisi

JACOPO

A me sembra che quando c'è un periodo critico, vengono fuori nuove possibilità, come se dal seminato venissero fuori nuovi fiori. In questo contesto si possono notare le opportunità che ha aperto l'arte di strada che sta emergendo in modo frizzante. In effetti tanti amici si sono reinventati con performance di strada, abbandonando la vecchia

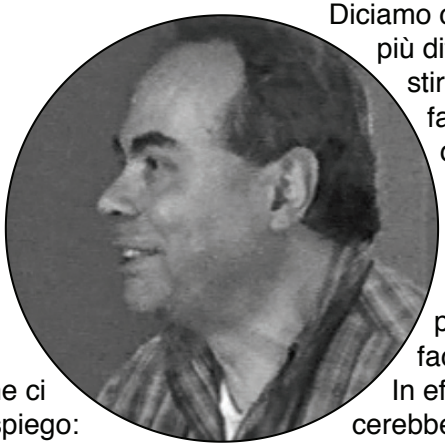
professione di musicisti tradizionali. Sembra anche che questa cosa stia funzionando. Si tratterebbe allora di incentivare nuovi talenti anche in maniera atipica.

ROBERTO D'ANNA
in effetti è una cosa che neppure richiede soldi, né organizzatori: vai in strada, ti diverti, fai il clown.

MASSIMO LIVERANI
Vorrei fare un'osservazione riguardo a quello che hai detto: una volta che tutto crolla, rimangono le cose più piccole, cioè quelle che prima non si vedevano diventano visibili.

ERICA ROMANO
forse la strada diventa un palcoscenico

MASSIMO
la strada è sempre stata un palcoscenico da che uomo è uomo, non abbiamo riscoperto nulla da questo punto di vista. In fondo sono cose che ci sono sempre state. Ciò che mi preoccupa invece è che ci vorrebbe anche un resto. Mi spiego: se uno vuole intraprendere una professione da musicista, può anche dire, sì, posso fare anche un po' di gavetta per strada, fare un po' di cappello, qualcuno mi darà qualcosa, però sarebbe giusto che questa persona avesse poi anche opportunità un po' più professionali. Questa cosa in effetti accade anche, e accade anche qui in Italia. Certo adesso, da dieci anni a questa parte tutti si vedono precari, quindi diventa precario anche intraprendere la professione di musicista. Lo si vede con la vicenda del *Maggio musicale*, dove stanno scioperando e si trovano in una situazione incerta da parecchio tempo. Gli enti, le amministrazioni non hanno più voglia di investire in cultura e quindi in pratica tirano a dire: "*va be' abbiamo gli artisti di strada*". Attenzione però, non ci vuole solo questo. Un'osservazione aggiuntiva è questa: spesso le amministrazioni piangono miseria ma poi fanno la notte bianca, e su quella investono fondi.
Sembra insomma che alla fine i soldi ci siano e che il problema stia nella volontà che gli amministratori intendono investire in modo diverso.



Diciamo che sembra più difficile investire tentando di fare qualcosa, di rischiare su qualcosa. Da questo punto di vista sicuramente prima si faceva di più. In effetti mi piacerebbe partire dalla situazione di cento anni fa per capire dove siamo adesso

impostazione

Se me lo permettete, vorrei partire celebrando un centenario: sono cento anni che è uscito un libro che è stato per me, ma non solo per me, un punto di riferimento importante. C'era un gruppo americano che si chiamava ART OF NOISE che prendeva spunto

da questo libro, l'ARTE DEI RUMORI di Luigi Russolo, musicista, artista futurista. Luigi Russolo, scrive questa frase:

"*La vita antica era tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, con l'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore domina sovrano sulla sensibilità degli uomini*".

È incredibile come 100 anni fa il Musicista e Futurista Russolo abbia avuto questa intuizione, credo che all'epoca sia veramente nata un'altra sensibilità: prima della macchina a vapore i rumori più forti erano quelli della natura e questo era il '*silenzio*' che cita Russolo, ma ad un certo punto tutto cambia, l'uomo diventa un essere rumoroso, molto rumoroso, nella prima era industriale le macchine a vapore facevano un rumore fragoroso e continuo, immaginatevi le fabbriche, gli opifici, i telai, il treno che sbuffava fragorosamente.
Quindi non si tratta solo del frastuono della guerra (spari, cannoni, bande militari) o dei tamburi e dei timpani di una orchestra, ma si deve tener conto anche del resto, del '*rumore*' - questo ci dice Russolo. Ma ci dice anche un'altra cosa importante e straordinariamente profetica: che il rumore domina sovrano sulla '*sensibilità*' degli uomini. Sembra impossibile che sia stato detto 100 anni fa eppure è così, è stato detto 'SENSIBILITA'. Tornerò nella seconda parte ad approfondire il tema ma intanto torniamo alla storia della musica.

Dopo il *Futurismo* purtroppo abbiamo avuto un periodo piuttosto bellicoso che ci ha distratto molto ma che ci ha anche fornito tecnologia, ci ha fornito infatti la radio e le prime macchine per riprodurre la musica, un po' più fedeli del grammofono a manovella. Dopo la seconda guerra mondiale la '*schizofonia*' (il fatto di poter ascoltare suoni registrati quando si vuole e non nell'ambiente in cui sono stati prodotti) diventa di massa e torna il tema del suono e del rumore, negli anni 50 Pierre Schaeffer e altri musicisti come John Cage riprenderanno il tema e si parlerà di *Musica Concreta*, di *musica dell'ambiente e delle cose* e si tornerà a parlare di *Silenzio* (vedi il brano di J.Cage 4'33" dove il concerto eseguito in pubblico non è altro che la cessazione di ogni suono per 4 minuti e 33 secondi). Negli anni 60 e 70 poi gli studi di Murray Schafer e compagni sul paesaggio sonoro e sull'*ecologia acustica* daranno le basi per quello che ancora oggi stiamo tentando di fare: di riappacificarci con il suono, di ritrovare la musica. Intanto sono tante le definizioni che tentano di separare il rumore dalla musica e mai come oggi tali cose spesso si sovrappongono dandoci la sensazione che non ci sia più una reale differenza.

La società dei consumi ha poi inglobato la musica dentro se stessa e la musica è diventata una merce, un prodotto come un altro, con tutte le leggi che regolano il consumismo, il marketing, l'imposizione dei gusti etc.

La nascita della musica digitale è stata la ciliegina sulla torta di questa situazione e ci ha confuso ancora di più ma ne è stata anche la crisi: se prima l'industria musicale riusciva a

fare un prodotto e a venderlo, adesso ne ha perso il controllo, gli è scappato di mano, la musica digitale è riproducibile all'infinito, è clonabile in maniera incontrollata, è virtualmente impossibile stabilire patenità di opere o di scritture musicali in quanto spesso la musica non è neppure scrivibile con i mezzi tradizionali che sono stati utilizzati per centinaia di anni.
E questo ha anche i suoi lati positivi: quasi tutti possono avere i mezzi per produrre musica, anche a casa per provare la loro creatività e quindi si producono un'infinità di opere, di azioni, di gesti legati alla musica. La musica oggi è ovunque, non solo nelle discoteche (che un tempo erano i luoghi in cui si conservavano ed ascoltavano i dischi) o nelle sale dei concerti.

Il fatto che sia ovunque e comunque, però, ci sta dando problemi di inflazione: quando le cose si ottengono con poco e sono diffuse e gratuite perdono di valore e, a livello di valore, noi perdiamo la capacità di discernerlo.

La musica invece di essere un piacere o un regalo diventa un disturbo, un inutile rumore di fondo, ed ecco che il rumore ritorna, e la musica ridiventa tappezzeria come diceva Eric Satie, ma non tappezzeria voluta e costruita per esserlo (La *moozak* degli anni 60), si tratta di tappezzeria che disturba, che infastidisce, che ci narcotizza, che rende insensibili noi e nemico il mondo acustico e diventa una grande fatica esprimerci nel medesimo. Rumore di fondo appunto. Anche su questo tema tornerò in seguito però è fondamentale assimilarlo per tornare a capire e cercare di rivoluzionare questa situazione per chi oggi, nell'epoca della crisi, voglia comunque provare ad esprimersi con questo fantastico e potentissimo mezzo.

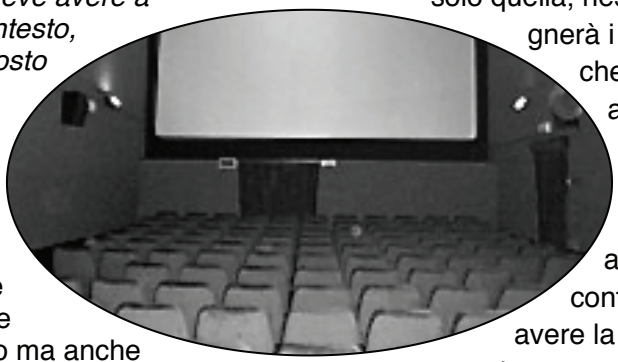
Due termini che non capita spesso di vedere associati perché non sono facili da associare.
Tuttavia ritengo che fare questo tentativo sia giusto, per iniziare un'altra rivoluzione come quella che Luigi Russolo e il suo libro "*L'arte del rumore*" fece 100 anni fa precisi. Per fare un gioco di citazioni mi piacerebbe iniziare così:

"Nel ventesimo secolo era tutto *rumore, ora nel ventunesimo secolo, con la presa di coscienza che tutto nel mondo è connesso, rinasce il Silenzio. Oggi il Silenzio domina sovrano e ha fatto riacquistare la sensibilità e la bellezza agli uomini"* - in realtà questo brano è ripreso da un mio articolo "L*a rivoluzione silenziosa*" scritto quest'anno.

Si tratta solo di un gioco un po' ironico, però può aiutare a capire il problema. Suonare al di là degli stili e delle forme che si scelgono è sempre un grande atto espressivo ma lo si deve fare con coscienza, sapendo di fare una cosa importante, sapendo che tutto quello che facciamo ha un peso e un senso. Si deve sempre avere la barra in mano e non lasciarsi trasportare dallo stordimento o dall'eccitazione che questo provoca. Usare i decibel come arma o come inno di guerra non è mai una buona cosa, è come urlare durante una discussione, io preferisco chi parla a bassa voce ma dice cose importanti e mi rispetta piuttosto che chi

urla e sbraita. Rispetto quindi, per tutto quello che ci circonda e per se stessi. La 'crisi' quindi deve essere l'occasione per un nuovo inizio una rivoluzione silenziosa, ma forte e potente.

Le occasioni per usare e creare suono e musica sono sempre molte, bisogna saper distinguere bene quando ciò sia utile o no, quando questo disturba o al contrario aiuta. Bisogna anche sapere che caratteristiche deve avere a seconda del contesto, del luogo, del posto e degli esseri viventi.



La musica deve suscitare curiosità e stimolare le nostre sensazioni, deve essere un amico ma anche stupirci un po', deve essere di casa ma anche un mistero. Tutto questo deve essere dosato e ben bilanciato come gli ingredienti di un buon piatto di cucina. E non è vero che questo porti ad essere tutto studiato a tavolino prima producendo un risultato freddo e meccanico, anzi, si può anche improvvisare usando esattamente questi criteri.
Usare quindi bene la tecnologia senza esserne mai schiavi, anzi abusarla, metterla alla prova della propria creatività e fantasia, in fondo tutto deve essere un mezzo e mai un fine, il fine siamo tutti noi. E nello stesso tempo mai lasciarsi trasportare dalla facilità di mode o di maniere, non usare la musica e il suono solo per scimmiottare gli altri e per essere accettati o farsi notare.
Essere onesti, quindi, e non pensare mai di essere particolarmente originali, in realtà tutti lo sono e quindi non credersi mai particolarmente diversi da tutti gli altri.
Molto importante è anche l'approccio didattico e tecnologico: non si deve pensare che per imparare a suonare o imparare la musica serva solo fare dei corsi, perchè non è così. Certamente alcuni corsi possono aiutare ad acquistare la tecnica di uno strumento ma solo quella, nessuno vi insegnerà i contenuti che dovete dare alla vostra espressione e quindi allenatevi anche nei contenuti perchè avere la tecnica senza saperla usare per esprimersi è come acquistare una casa e poi non abitarvi. Come fare? L'allenamento maggiore è quello della curiosità, della sensibilità e del pensiero critico. Se sarete curiosi e sensibili ed elaborerete tutto in maniera critica troverete tante cose da dire e se avete la possibilità di esprimerle con la musica e con il suono sicuramente arriveranno a destinazione.

Utilizzate quindi tutti i mezzi che ritenete necessari per farlo senza distinzione o pregiudizi, quello che conta è che dietro al mezzo che state utilizzando ci siate voi con il vostro cervello e il vostro corpo, con le vostre emozioni e sensazioni. E se queste sono

ben modulate dal suono e dalla musica che creerete arriveranno alle persone, sempre che si tratti di persone che sappiano ascoltare e i cui sensi siano svegli e ricettivi e che abitino questa realtà... ma questo è un altro argomento.

A conclusione vi segnalo alcuni titoli che potete anche ricercare sul web:

Di Maurizio Disoteo, l'eBook '*Il suono della vita*',
di R, Barbanti '*L'arte nell'epoca della barbarie*'.
Di M. Schaffer '*Il paesaggio sonoro*'.

CLAUDIO BALDUCCI

Vorrei fare una breve osservazione visto che devo purtroppo andar via. La carrellata storica di Massimo è davvero molto interessante.
Vorrei partire con una parafrasi della sua frase di partenza, per esempio

"*Prima era la notte, il buio e tutto era buio, poi è venuta la luce e ha invaso tutto, con i mass media eccetera eccetera*"

Ciò che voglio dire è che le stesse considerazioni si possono fare per le arti visive, le due cose corrono in parallelo. Massimo dice: "*L'uomo che ha bisogno della natura, la invade, ma ha bisogno di regolamentarla*", e però dentro il tentativo di regolamentazione c'è anche il tentativo del potere, del gestire la riorganizzazione, sia per quanto riguarda il suono, sia per quanto riguarda l'arte visiva, tant'è vero che si parla della *Teoria Istituzionale dell'Arte.* Cosa vuol dire? Vuol dire che non esiste un criterio di bellezza in sé, indiscutibile, ma esiste un criterio di bellezza imposto dalle istituzioni. La Teoria Istituzionale dell'arte afferma proprio questo che i centri di potere, possono imporre il bello, esattamente come nella musica. Massimo individua il passaggio che va dal momento in cui esisteva la riproducibilità della musica tramite il possesso privato dei mezzi di riproduzione, al momento di una riproducibilità di massa che by-passa il possesso dei mezzi di riproduzione professionali e che quindi abolisce nei fatti la proprietà privata dei prodotti musicali. Il problema che si pone è quindi relativo alla domanda "*fino a che punto può reggere una produzione musicale priva dell'impossessamento?*"

Oggi, a differenza del periodo in cui tutto era regolato dalla natura - nel bene e nel male naturalmente - possiamo invadere la natura e ciò è anche una conquista, è anche un'ebbrezza, fondamentalmente: si invade la notte con la luce, si invade il silenzio con il suono e così via e questo dà un senso del potere.
Tutto ciò ha bisogno però del possesso, cioè dello strumento, che non è più un dato naturale da tutti posseduto alla pari, più o meno, anche se in maniera diversificata. La conquista

sembra che abbia bisogno del possesso. E quindi fino a che punto questa invasione della natura è possibile quando il possesso viene annullato dalla riproducibilità assoluta.
La prospettiva che la situazione attuale pone mette in dubbio proprio questo e ci pone la domanda della possibilità di fare musica e di fare arte a prescindere dalla proprietà privata o, per lo meno, con una proprietà privata direttamente connessa con l'artista.
Jacopo ha osservato positivamente il ritorno alla musica *live*. È vero, l'evento torna a imporsi.
Al nostro recente convegno sul teatro si è parlato del fatto che in Italia manca una politica culturale. Veniva però anche notato che laddove c'è una politica precisa, insistente, lucida e tenace come in Francia non si notano dei grossi risultati. Risultati migliori, paradossalmente, si hanno più in Italia, per esempio a livello teatrale che non in Francia. In Francia hanno una politica e la seguono, ma può essere sbagliata.

MASSIMO
L'esempio della Germania è più interessante. Sì in Francia forse c'è più nazionalismo, in Germania invece c'è l'accettazione di tutto e penso che questa sia un'impostazione più avanzata rispetto alla nostra, e poi c'è comunque la volontà di seminare qualcosa che crescerà. E questo sta avvenendo proprio a Berlino che ha passato dei grossi problemi e che adesso mostra una rinascita a livello culturale con gli artisti che riescono a vivere. Personalmente ho tanti amici che sono andati a vivere a Berlino proprio perché lì hanno la possibilità di lavorare e di vivere come musicisti.

BALDUCCI
Effettivamente questo problema della politica culturale è un problema imprescindibile. Se ne sente la mancanza e nello stesso tempo non possiamo ovviamente accettare l'idea che ci sia bisogno di una politica culturale comunque. Dovremo davvero scendere nell'analisi di quale possa essere la politica culturale utile e produttiva.

Volendo concludere, proprio agganciandomi a questa ultima considerazione vorrei ricordare che la cultura dà valore alle cose, le valorizza. Anche l'economia va bene laddove c'è una valorizzazione culturale-artistica.
Com'è nato il teatro in Grecia? È nato dai riti, dai balli, dai cori, ma poi come è sopravvissuto?
Nel periodo d'oro veniva finanziato, cioè si pagava il pubblico perché andasse a vederlo. E chi lo pagava? Lo pagava l'assessore, l'arconte.

Potremmo concludere allora che la cultura è per principio gratuita. Essendo il frutto della società è la società che deve farsene carico organizzativamente e istituzionalmente di favorirne la produzione, come l'istruzione.
Nel momento in cui la cultura viene mercificata, subisce varie deforma-

zioni e vari intoppi.
Nella situazione attuale con il superamento della proprietà privata dei mezzi di riproduzione, la cultura potrebbe tornare appannaggio dell'ente pubblico che forse dovrebbe darla gratuitamente seguendo la natura profonda della cultura stessa e questo potrebbe essere il primo seme della soluzione

DIBATTITO

ERICA
mentre ascoltavo riflettevo sulla mia esperienza nella danza. Dico sempre ai miei allievi che la musica va sentita con il corpo e non con le orecchie. Il danzatore ha questo approccio con la musica che è dal punto di vista sensoriale particolarmente potente e espressivo. Ad esempio, la musica a volte ci detta - è proprio un dettato per il danzatore - ci suggerisce una serie di movimenti, all'interno dei quali noi viviamo delle situazioni. Quindi la musica nello stesso tempo ci domina e insieme è comunque da noi controllata con il nostro movimento, scegliendo la coreografia per esempio. Altre volte invece siamo noi che utilizziamo la musica a nostro favore, siamo noi a strumentalizzarla, a far sì che quella musica ci serva per fare una determinata cosa.
Il danzatore ha questo rapporto - attivo/passivo - con la musica. Può muoversi anche senza il suono e seguire quello suo, interiore. Ad esempio quando si crea una coreografia, spesso, ascoltando un pezzo sul quale intendiamo lavorare, rimaniamo fermi ad ascoltarlo e ad immaginare il proprio movimento prima ancora di muoverci. Quando poi lo facciamo, quando ci muoviamo, quello che abbiamo immaginato, non sempre è adatto, perché nell'immaginarlo eravamo fermi, passivi nei confronti della musica, mentre nell'esecuzione la musica suggerisce delle cose al corpo e la mente non domina. Tu vorresti fare una cosa, ma la musica non la suggerisce e quindi non lo farai. Per il danzatore si tratta di sintonizzarsi

MASSIMO
parlavo del *live looping*, tecnica che si usa fra i musicisti. Mi è capitato di farla anche con i danzatori ed è molto interessante il rapporto, diverso, che si instaura dove chi suona prende spunto dai movimenti delle persone, si ha un rapporto di dialogo molto bello.

ERICA
forse una delle cose che potrebbe far uscire da questa fase di passaggio, potrebbe essere quella di recuperare la dimensione di una apparente improvvisazione per canalizzare l'interesse delle persone reali che sono lì con te.

MASSIMO
avevo scritto un articolo alcuni anni fa intitolandolo "*Live looping: la musica del futuro?*".
La tecnica del *Live looping* è quella di suonare su se stessi. Le prime apparecchiature sono nate negli anni Settanta. Quelle di oggi si possono collegare al computer o ad altri strumenti che permettono di poterli controllare dal vivo. Questo cosa è bellissima perché consente di suonare da soli esprimendo più parti di sé stessi. Ma si può anche fare quella che io chiamo improvvisazione interattiva strutturata: ogni musicista propone alcune frasi e ognuno interagisce aggiungendo qualcosa di suo. Si crea una costruzione musicale cangiante e affascinante. Non si sa dove la corrente può portare ma di sicuro porta da qualche parte.
Questo modo di fare musica è un po' come tornare alle origini. La musica non viene riprodotta, viene in certo senso evocata, come se si trattasse di un rituale.

Si tratta poi di una tecnica che si può usare anche con la danza e con altre discipline anche se con queste altre è forse più difficile, ma qualcuno l'ha usata, per esempio nel cinema, ho visto qualcosa con il cinema improvvisato, un cinema che veniva montato al momento.
L'osservazione da fare in questo caso è che tutto ciò può rappresentare la strada per uscire dalla mercificazione.
Intanto perché l'evento nasce in quel momento, e finisce lì, non è riproducibile, è un evento straordinario e nemmeno saremmo in grado di riprodurlo. È questa la cosa principale, ciò che mi affascina. Quando per esempio abbiamo suonato in quattro cinque persone usando questa tecnica alla fine, riascoltando quello che avevamo fatto, ci siamo ritrovati a chiederci: "*Ma siamo stati noi a far questo? Che cosa suonavo io? Non mi riconosco. E chi ha suonato quel pezzo?*".
Ecco in questo periodo di crisi potremmo cominciare a recuperare proprio queste cose. Abbiamo fatto *tabula rasa*, ma forse può servire a qualcosa.

ERICA
Aggiungo qualcosa partendo da questo: se devo fare una coreografia che deve essere ripetibile devo ascoltare una musica precisa. Posso stare un'ora intera ad ascoltare e restar ferma a immaginare il movimento. Quando finalmente, sento la spinta al movimento, cosa succede? Spesso si rivoluziona tutto quello che avevo immaginato, il gesto che volevo compiere non è possibile perché la musica suggerisce qualcos'altro. Nello stesso tempo per far qualcosa che sia ripetibile devo cercare di dominare tutti gli elementi. Ad esempio è importantissimo, quando si lavora sull'improvvisazione, seguire esattamente il flusso che la musica suggerisce. Se la musica suggerisce un movimento verso l'alto, e poi uno verso il basso, e poi uno in orizzontale, non si può cercare di sovrapporci a tutto questo. L'improvvisazione è dettata da questo aspetto. Chi danza deve avere una grande esperienza anche con il

proprio corpo per riuscire a improvvisare. L'improvvisazione non ha nulla a che fare, né nella danza né nella musica, né in nessun'altra arte, con l'estemporaneità, ci vuole una grande esperienza. Per il danzatore, quando improvvisa, è fondamentale riuscire a sentire i nodi centrali del brano, riuscire a captarli con anticipo. Tutto questo è il risultato di un lungo ascolto e di una grande esperienza: la pratica fa sì che nell'ascoltare la musica si sappia già che a un certo punto si arriverà a una nota precisa. E questo anche se io non conosco la musica, anche se ho fatto solo un po' di solfeggio qualche secolo fa. Ai miei allievi dico sempre: dovete saper ascoltare, perché dovete imparare ad ascoltare la musica col corpo, perché se ascoltate con l'orecchio e dovete poi fare il passo uno con la gamba sarete sempre in ritardo, dovete sincronizzare le due sensibilità. Quindi si deve essere contemporaneamente nell'orecchio e nel piede.

ALESSIO ZIPOLI
Si stanno toccando dei punti essenziali della questione. Secondo me tutto nasce anche da un desiderio di conservazione: fino a un certo periodo non si aveva la necessità e neanche la volontà di conservare in qualche modo la musica. Quando si è deciso di conservare qualcosa, di isolare una parte dall'altra è cominciato a cambiare tutto. Penso che la prima rivoluzione sonora sia avvenuta quando le persone hanno messo il vetro alle finestre, quando le hanno chiuse, perché hanno creato un isolamento dei rumori che prima erano di tutti e che da quel momento sono diventati privati. È stata la prima volta che qualcuno ha creato il fatto per cui la musica non era più di tutti.

MASSIMO
lo spazio privato corrisponde al rumore privato. Ci sono studi sui versi degli uccelli molto interessanti: il suo spazio è determinato dalla lunghezza d'onda del suo verso. Tutto lo spazio coperto dal suo verso è la sua casa, il suo territorio

ALESSIO
In qualche maniera da qui, dal privatizzare un suono, inizia la volontà di conservare come proprietà privata. A livello tecnico la svolta è avvenuta con la registrazione. La tecnologia ha finito per sostituire anche l'alfabetizzazione. Fino al momento in cui la musica veniva conservata come scrittura musicale che poi potevi riprodurre, esisteva una interruzione fra l'alfabeto musicale e la sua riproduzione che doveva essere nuovamente eseguita per sentirla. Dalla registrazione in poi non c'è stato più bisogno di saper leggere la musica. La musica era un pezzo di realtà che tu trattenevi.

È da questo momento che è partito un mercato che quando ne ero coinvolto mi sembrava democratico. Adesso - ora siamo veramente in democrazia o forse nell'anarchia - vedo come un'oligarchia di massa quello che era il mercato musicale di un tempo.
Devo però confessare che ho grosse difficoltà a interpretarlo perché ci sono

nato dentro, è come se fossi nato in un ambiente *inquinato* a livello sonoro. Riesco solo con molta difficoltà a capire cosa è giusto e cosa è sbagliato.
Quando ero un ragazzino avevo le idee chiare sul mio futuro. Pensavo di mettermi in società con i miei amici e di dar vita a un negozio di dischi. Sapevo come avremmo dovuto gestirlo. I primi soldi che ho speso in vita mia li ho spesi a cinque anni per comprarmi un disco di *Prince*.

Tutto quel sistema per me era la normalità, sia che pensassi a livello di mercato, sia che pensassi come attore - musicista, critico, produttore, fonico - per me era un sistema che funzionava, non ci vedevo una dittatura, come non vedevo una dittatura nel grande concerto da stadio.

MASSIMO
Io l'ho vissuta questa situazione da prima degli anni Settanta fino ai primi anni Ottanta. Si facevano concerti, però senza registrare perché ci voleva così tanta attrezzatura e così tanti soldi che non erano alla disposizione della maggioranza degli artisti. E comunque che cosa si registrava? Un disco. Io ho fatto il mio primo lavoro in un disco, vero, di vinile, ma per farlo ho dovuto vincere un *rock contest*. Il premio era appunto il pagamento dello studio di registrazione, della produzione, altrimenti per noi non sarebbe stato possibile. Eravamo rockettari, si credeva veramente in quello che si faceva, si pensava che la musica fosse completamente cambiata, e lo era in effetti, il periodo Settanta-Ottanta per la musica popolare è stato un periodo incredibile, veramente forte, tutto era diverso da prima e si credeva che mai più si sarebbe tornati indietro. In realtà c'è stata una delusione a tutto campo

ALESSIO
Era cambiato molto sicuramente, ma alla fine si era all'interno dello stesso sistema. A volte penso a mio nonno che aveva visto il fascismo con gli occhi del balilla e ha questo ricordo dolce della dittatura: per lui era un gioco. Più tardi ha fatto l'esperienza dei bombardamenti e a quel punto ha capito che c'era qualcosa che non andava. Mio bisnonno invece era partigiano e proprio per questo in casa non poteva dire nulla e si vedeva crescere questo bambino come un mostro fascista. Porto queste testimonianze per dire che mio nonno non aveva spirito critico perché era nato dentro il sistema, esattamente come me, per questo ho detto prima che mi sento in difficoltà a giudicarlo, mi sembrava normale, anche se però ci vedevo una forte selezione. L'epoca in cui sono cresciuto è stata quella piena dell'*MTV*, ne ho vissuto l'avvento, in qualche modo però, come interno del sistema - si

parla degli anni Novanta (Novantasei/novantasette). Fino ad allora c'era *Video-Music* e qualcosina di non continuativo che nasceva e moriva. Con *MTV* è stato un boom e per quanto si trattasse di pop, uno riusciva a discernere. Mi ricordo nel Novantasette, d'estate, la prima estate di *MTV* in Italia, c'erano i Paranoid-Android ma non è che si doveva prendere tutto quello che veniva passato: si poteva scegliere. Però, nello stesso tempo era una dittatura

ERICA
Vorrei notare che il contesto è importante per l'apprezzamento dei vari tipi di musica: per esempio quando si va in macchina è come se ci fosse la *musica da macchina*

MASSIMO
ma la radio mica lo sa che tu sei in macchina

ERICA
infatti si fa uno zapping pazzesco. Quel che voglio dire è che ci sono delle musiche che in certi contesti non riesco ad ascoltare. Se associo questa cosa alla televisione, c'è un certo tipo di musica che non si adatta alla TV, metterla in TV è perfino fastidioso. Per esempio c'è un gruppo musicale che mi piace molto ma in macchina non lo ascolterei mai, mi infastidisce. Eppure è un gruppo musicale che mi piace tantissimo, lo ascolto a casa, i *Jamiroquai*. In macchina, per esempio, preferisco la *disco-music*

MASSIMO
in macchina preferisci ascoltare la musica che non ti distrae

ERICA
Penso che per certa musica la TV sia sbagliata come mezzo per veicolarla.

MASSIMO
attualmente il mezzo con cui si veicola la musica sono i video

ALESSIO
Allora, c'è un'industria e quest'industria la si può apprezzare per i prodotti che porta, questo è il suo aspetto positivo. L'aspetto negativo è che è un'industria. Per la verità i prodotti dell'industria discografica li ho comprati con passione, da consumatore convinto e neanche li rimpiango. Nel comprarli, nello spenderci dei soldi, devo ammettere, anche se ciò può apparire meschino, che sentivo il valore economico di quella musica: mi costava un tot e quindi quel disco me lo finivo, quasi come un dovere. È un po' come il discorso di un libro, quando lo compri, anche soltanto per lo spazio fisico che occupa, tu gli devi dare un valore.

MASSIMO
Fondamentalmente stai dicendo che la musica digitale è effimera, perché occupa meno spazio nell'ipod o nel telefono. Stai facendo un discorso interessante affermando che la musica oggi è enormemente più effimera di ciò che occupa spazio.

ALESSIO
Purtroppo devo dire che ho questa

deformazione, da materialista primitivo, essendo nato ed essendo cresciuto nel periodo del materiale. Ho bisogno di avere la presenza fisica della cultura, e non è una cosa che sento solo io, perché effettivamente smaterializzandosi la materia della cultura, si è smaterializzata quella cultura stessa.
Sapevo già che arrivato a una certa età avrei rallentato il mio aggiornamento sul presente perché quando ero un ragazzino vedevo questa cosa accadere a quelli più grandi di me e sapevo quindi che sarebbe arrivato un momento in cui non avrei più avuto il polso sull'uscita del momento. Cominciavo a dire: "*Conosco cento dischi all'anno, poi cinquanta, poi riesco a malapena a dire i dieci migliori dischi dell'anno e ora sono già in crisi, non sono più attendibile*."

Nello stesso tempo devo dire che oggi i ragazzini, proprio nel momento in cui sono al massimo della sensibililtà - ma forse a causa del fatto che non sono stati presi da questa macchina come sono stato preso io - non hanno il mio tipo di cultura, neanche sul proprio presente, anzi mi fa tristezza vedere che hanno più cultura sul passato che sul proprio presente, che non hanno bisogno dell'oggetto fisico, ma, appunto, non hanno neanche bisogno di quella cultura che noi assimilavamo a quell'oggetto fisico. Non sentono il valore della cosa che noi sentivamo e questo mi fa tristezza.

JACOPO
È molto vero, anch'io mi ci ritrovo in questa concretezza dell'oggetto. Sicuramente adesso ci sono codici differenti. Insieme ad *MTV* venne la corsa a farsi la cassettina copiata, mondi paralleli, un po' come un paese sempre un po' terzomondista che corre ad aggiornarsi per essere sempre *cool.*

ALESSIO
tu dici terzomondista perché? Perché ci stavano imponendo una dittatura anglosassone.

MASSIMO
Personalmente sono nato alla fine del periodo in cui c'era questo dualismo, la canzone e il rock, gli urlatori. Per cui c'era chi apprezzava la canzone italiana e chi apprezzava il rock

ALESSIO
Ma questa cosa è continuata per molto e c'è sempre quel filone della musica così detta colta.

MASSIMO
Questa è una cosa tristissima. Bisognerebbe davvero approfittare della crisi attuale per abbattere questa differenziazione dura a morire fra musica colta e meno colta Frank Zappa disse una frase che mi sono stampato:

"*parlare di musica è come ballare l'architettura*",

ha ragione, chi parla di musica dicendo, "*questi sono gli stili*", oppure usano la parola *generi che* si usa per la biologia non per le cose artistiche,

meglio chiamarli 'stili'. Ma, insomma l'operazione è quella di voler classificare tutto mentre invece tutte queste classificazioni non vogliono dire niente. Parlare di musica è come ballare l'architettura. La musica si può ascoltare e basta. Tante volte mi chiedono "*Ma tu che genere fai?*" Di solito rispondo con una frase del genere: "*allora, guarda devo stare due ore a spiegarti che hai detto una sciocchezza, oppure passiamo oltre?*"

ALESSIO
però anche qui siamo passati da questa architettura ad alveare - dove c'era il genere, lo stile, le etichette, il produttore, un universo intero - alla resa di questo sistema. Io mi sto rendendo conto adesso dei suoi lati deleteri, ma all'epoca mi sentivo fortunato del fatto di poter ascoltare la musica di un artista all'altro capo del mondo, in California per esempio. E a mia volta mi sembrava qualcosa di divino poter pensare che un giorno sarei potuto diventare qualcuno e fare qualcosa che potevano ascoltare ovunque nel mondo, per esempio nella cameretta di uno studente giapponese. In realtà tutto questo era già il portato della globalizzazione, di qualcosa che oggi è del tutto normale.

MASSIMO
Tutto dipende dal fatto che tu ci abbia messo dentro qualcosa oppure no. Se l'hai fatto, questo qualcosa arriverà poi allo studente giapponese e sarà sicuramente una cosa fantastica. Se la tua musica sarà usata per essere ascoltata in macchina perché non distrae, la cosa significa che non stai ascoltando niente. Se invece qualcosa vale, la distrazione ci sarà per forza.
Mi è capitato di andare a vedere dei concerti e trovare persone che parlano durante l'esecuzione. Concerti pop, non concerti di musica classica dove bisogna star zitti. Concerti pop dove magari ti porti dietro il registratore e senti dietro di te delle persone chiacchierare. Una volta addirittura ho visto un concerto smettere di suonare. Era un concerto di Claudio Rocchi qui a Firenze, il pubblico chiacchierava per i cavoli propri e facevano una confusione tale che lui non riusciva ad ascoltare gli strumenti che suonavano, finché a un certo punto ha smesso. È stata una cosa terribile. Quando capitano cose di questo tipo ci si trova davanti a un problema di sensibilità prima di tutto: la gente va al concerto per incontrarsi, non per ascoltare.

ALESSIO
In effetti sembra si sia passati da una deificazione del musicista all'uso del musicista come intrattenitore. Sono stato testimone di un evento incredibile, ho partecipato, quest'anno, al documentario sui *Rolling Stones* in occasione dei loro cinquantesimo di attività. In realtà questo gruppo non mi ha mai fatto strappare i capelli, ho sempre parteggiato per i *Beatles*. Malgrado ciò ho sempre considerato i *Rolling Stones* dei professionisti. Partecipare a questo documentario ha voluto dire vedere, dall'inizio alla fine, la costruzione dello *star system*, i *Rolling Stones* sono stati proprio fra i

fondatori di questo sistema. Anche i *Beatles* vi hanno partecipato, ma, diciamo, bluffavano meno. I *Beatles* sono stati dei grandi affaristi nel vendere al triplo una canzone, i *Rolling Stones* vendevano l'arresto per droga e diventavano ancora più quotati: in questo senso parlo di *bluff*.
Però vedere l'antologia della vita del *sesso droga and rock'n roll*, che per noi ragazzi era qualcosa che ci induceva a interrogarci, a porci l'imperativo "mi devo aggiornare", a considerare il loro comportamento intrigante. Ecco rivederli nel video oggi, in mezzo alle limousine, fatti di coca e di ozio, anzi di capricci tipo "sfascio la camera d'albergo", in una attualità in cui siamo diventati tutti ecosolidali, rispettosi, vegetariani, ecco, quel tipo di video dava fastidio proprio.
Il fatto è che se avessi visto il video dieci anni fa mi sarei detto che questo tipo di contrarietà era solo invidia, adesso invece la sento come una reazione giusta, normale.

MASSIMO
vuol dire che ti sei fatto una coscienza.

ALESSIO
Insomma questa nuova democrazia mi lascia in qualche modo molto smarrito. È come se mi avessero detto che Dio è morto, o addirittura che Dio vale meno di una persona, di un intrattenitore. Il difetto sta nel fatto che c'è molta meno considerazione

MASSIMO
Ancora peggio direi, più che meno considerazione c'è una difficoltà di concentrazione. È provato che siamo molto meno capaci di concentrazione adesso di cento anni fa.

ERICA
E anche di memorizzare

ALESSIO
Questo è sicuramente vero. Personalmente i miei primi cinquanta dischi li so a memoria: dovevo fare economia, me li sono scelti. Se mi avessero chiesto cosa portare su un'isola deserta, in quel periodo, avrei risposto che avrei portato un disco, un vestitino da selvaggio e un disco per sentirlo. Avrò anche avuto il feticismo del lato A e del lato B, oggi però non c'è neanche la memorizzazione dell'operato dell'artista. Mio nonno si lamentava con me sul fatto che non sapevo neanche le canzonette a memoria, e aveva ragione perché lui e i suoi coetanei le canzoni le imparavano a memoria, perché le sentivano alla radio e non avevano la possibilità di registrarle. Ma ancora prima di loro, i nostri bisnonni, addirittura conoscevano le opere a memoria.

ERICA
mio nonno era famoso perché suonava la fisarmonica - grande strumento di teatro, d'improvvisazione. Chi suonava allora era costretto a memorizzare, a sintonizzarsi sulle note, a memorizzare le parole per poterle riprodurre. Ciò che era nuovo doveva essere captato subito, per ciò che era vecchio, invece, si dovevano trovare

mille occasioni per riascoltarlo e poterlo ripetere. Cosa vuol dire tutto questo? Che anche il valore dell'esercizio del musicista è cambiato radicalmente.

ALESSIO
Bene, ecco la differenza: c'era un periodo in cui la musica non era acquistabile e un adesso in cui non la si vuol acquistare. È come se si fosse tornati al periodo di prima, con la differenza che quella era una costrizione e questa una scelta, quella era una dittatura e questa è una democrazia. I nostri nonni dovevano ascoltare i pezzi che gli capitava di ascoltare, che so trenta pezzi al mese con la radio e oggi noi possiamo ascoltare ciò che vogliamo: trenta pezzi, se vogliamo, possiamo ascoltarli in un'ora.

JACOPO
C'è un punto per me fondamentale, relativo alla riproducibilità: nessuno può rubarti l'originalità: se tu ci metti davvero la tua arte, la tua opera arriverà. Se poi arriva anche a tre sole persone vuol dire che godranno quelle tre persone. Questo senza entrare nelle logiche di mercato, l'importante è che ci sia nell'artista qualcosa che nessuno può portargli via.

MASSIMO
questo dipende dal tuo giudizio.

JACOPO
Vero, non si può parlare di un giudizio universale, ma qui torniamo al concetto iniziale, al fatto che si può parlare solo di sensibilità.

MASSIMO
La nostra sensibilità purtroppo è in crisi.

JACOPO
Certo, io per esempio se sono in macchina e metto il rock, faccio un incidente, perché ho un rapporto forse fisico, forse autistico con la musica. Con *MTV* avevo un rapporto fortissimo, anche perché era *rap,* una cosa di nicchia e per questo cercavi sempre di esser pronto per captare ciò che ti interessava.

ALESSIO
In quel periodo il videoregistratore rinforzava il senso della memoria, si pensava sempre di poter e voler rivedere ciò che ci interessava anche a distanza di anni, per questo volevamo registrare le cose che ritenevamo importanti.
Quello che posso dire da critico musicale è che la critica in questo momento ha una crisi d'identità.
In realtà quando ho cominciato a fare il critico musicale, ciò che facevo era qualcosa di molto simile a un consiglio per gli acquisti.
Ora mi vergogno un po' di questa cosa ma anche allora per me la cultura era una cosa importante, importante aiutare a districarsi fra i vari fenomeni musicali: questa cosa te la indico, questa te la spiego, questa te la dico. Ti indico, all'interno di una discografia, quello che è meglio ascoltare prima, quello che è meglio ascoltare dopo, quello che può essere più completo, quello che può esserlo meno. Tutto

questo lo consideravo importante, era come aprire un varco fra le liane, come andare avanti con un machete per farci strada. Posso anche pensare di non andarti bene. In questo caso puoi prendere un'altra guida, ma indubbiamente di una guida hai bisogno.

La crisi attuale consiste in questo: oggi è come se la gente davanti alla foresta avesse detto: "*io vado lì, piazzo la tenda nel campeggio e non mi importa niente entrarci dentro e fare il mio percorso*".
È come se la critica musicale fosse diventata qualcosa fine a se stessa. O pilotata: basta ci sia quello che ti dà l'accredito, non c'è più l'esigenza di dire "*voglio far emergere qualcosa*".
Prima la più grossa soddisfazione consisteva proprio nella capacità di intuire qualcosa di significativo che magari anni dopo diventava effettivamente un filone. Ciò mi confermava - "C*'avevo visto*".
In questa cosa il difetto principale si rivelava quando quel qualcosa che avevi intuito diventava famoso e tu passavi dall'apprezzamento alla critica: "*Questo si è venduto, non è più lui. Quando l'ho scoperto era autentico, ora si è commercializzato*".
Ora non c'è nessun critico che direbbe una cosa del genere perché non si riesce neanche a capire questa differenza di fasi.
Prima questa era una dinamica comune, che succedeva sempre. Ora qualcuno riesce ad apprezzare un artista a prescindere dalle sue fasi. È come se non ci fosse più una selezione, una scrematura. È come se la storia non divenisse più, come se non fosse più importante, come se fosse già scritta dai vincitori.
Che succede? Il rischio è che la storia venga fatta dai vincitori oppure quello di dovere distruggere la storia. In effetti la storia dell'ultimo decennio è in gran parte una storia che non è stata scritta, perché non c'è stato un dominatore

MASSIMO
Non è stata scritta ma sicuramente ci sarà una valutazione.

ALESSIO
La valutazione però sarà come quella relativa all'impero bizantino, dove mille anni di storia sono condensati nel capitolo di un libro, mentre per altri popoli ci vogliono sette capitoli, non vorrei che trenta anni di storia vengano condensati in un capitoluccio, mentre invece degli anni Settanta continueranno a parlarne scrivendo libri

MASSIMO
Perché no? Il mio parere è che ora stiamo vivendo un momento frammentato in cui siamo schiavi di questa frantumazione di generi, di stili, dove ognuno vede una gamma che va dai più commerciali a quelli più ostici.

Però nel mezzo c'è un'infinità di casi che non si parlano. E non era così prima. Posso fare esempi di trenta o quaranta anni fa quando nascevano quelle che si chiamavano *contaminazioni* - anche questo è un termine che non userò mai, è brutto - diciamo che prima c'era *collaborazioni*: c'era musica che entrava in altra musica e questo generava delle perle.
Penso che tutti abbiano presente gli anni Settanta quando la musica rock si è aperta a tutto il mondo ed è venuto fuori un caos pazzesco come se tutte le cose a un certo punto si fossero sovrapposte. Tutto ciò generava un enorme fermento. Ecco, questo è ciò che ora manca. Ognuno va per la sua strada senza guardare cos'ha intorno, manca la comunicazione fra le persone. Questa diversità, che è fondamentale, serve per unire, non per dividere. Il mondo biologico si fonda sulla diversità, lo sappiamo tutti, però la diversità si fonda sulla diversità che si incontra non su quella che rimane diversa. Questa è la mancanza attuale. Ora tutte le diversità che indubbiamente ci sono, potrebbero finalmente incontrarsi. Se ciò non avviene non si genererà nulla e il valore di tutto rimarrà relativo. In effetti di cosa parliamo quando ci troviamo di fronte a mille cose? Parliamo di tutte o non parliamo di niente? probabilmente non parliamo di niente.

ALESSIO
Vorrei dire qualcosa in merito al tema che avevate posto all'inizio, quello del *live*, della musica di strada. Effettivamente gli ultimi anni sono stati quelli in cui c'è stato il grande ritorno del *live*. Il musicista deve capire che se vuol campare deve fare esibizioni. Questa cosa da una parte è anche bella perché si torna alla possibilità di contatto con il pubblico reale. Non c'è più il pubblico da stadio se non per ciò che è rimasto del vecchio sistema, quelli che ancora riempiono gli stadi rappresentano un fattore anagrafico. Non ci sarà un altro Jovanotti. È come se fossero rimasti alcuni monarchi in un mondo di repubbliche. Finché campano ci saranno loro ma dopo di loro ce ne saranno sempre meno. Per cinque Madonne, c'è solo una lady Gaga, e magari cinque Madonne corrispondevano a tre Barbara Streisand. Insomma ci sarà sempre meno il culto da stadio.

Il lato economico comunque, secondo me, vuol dire tanto, ma è stato fondamentalmente svilito. Mi ricordo che un tempo si diceva che il disco e il *live* costavano la stessa cifra. Possiamo dire che grosso modo uno poteva scegliere: o spendo per l'uno o spendo per l'altro o spendo il doppio e me li faccio tutti e due. Ma insomma quei soldi glieli dovevi dare, le quindicimila lire dovevan partire. Il *live* era un'alternativa al disco, con il *live* io mi gioco la possibilità di comprare il disco anche se poi potevo farmi una cassetta.
Se ora la musica registrata è gratuita una qualunque persona normale si chiede: "*Ma perché devo andare a spendere venti euro per il live quando posso sentire la sua musica gratis?*"
Poi magari vedi che il *live* costa poco,

e anche se su *YouTube* è gratis, il fatto che il *live* costi otto, dieci euro ti spinge a prendere la cosa con filosofia, alla fine ci vai prendendo anche in considerazione il fatto di poter fare degli incontri, di poter parlare, di poter bere una birra, di vivere uno svago.
Comunque alla fine i soldi contano. Se tu una cosa la svaluti, diventa anche un problema. Quando le persone vanno a un concerto da sessanta euro non parlano tanto, vanno lì, registrano, filmano, comprano magliette, testimonial.

MASSIMO
Ma ascoltano? stai parlando di tutto ad eccezione dell'ascolto.

ALESSIO
Vero, neanche loro ascoltano il concerto, perché questi sono i due estremi. Allo stadio non ascolti il concerto.
Si tratta del finale di un sistema negativo. Io ho visto dei concerti dove ho passato ore a guardarmi un maxi schermo perché le persone reali le vedevo come un'unghia.

JACOPO
Secondo me se qualcuno viene a suonare gratis pur meritando di esser pagato, domani troverà il suo pubblico. Oggi viviamo in un periodo di spazi incerti, probabilmente desti-nati a sparire.

ALESSIO
Io sono ottimista sul fenomeno del *live*. Vedo degli amici che ci stanno campando. C'è comunque un problema: puntando solo sul *live*, si assiste a qualcosa che appare come uno spettacolo puro, sincero, ma in realtà c'è sempre una strizzata d'occhio al pubblico. Le persone che io vedo vivere con il live lo fanno perché comunque curano il rapporto con il proprio pubblico.

LINGUE

Il 21 giugno del 2013 si è tenuto il quarto convegno di SCHEDA nell'auditorium dell'Istituto Gramsci-Keynes.

Apprendimento di una Lingua Straniera, apprendimento di una Lingua Seconda - bilinguismo e bilingui successivi - digrafia e digraphia - globalizzazione e necessità di apprendimento linguistico a livello di massa - il caso dell'esperanto - l'erroneità dell'errore: lingua e dialetti? - facilitazione linguistica come empatia - i documento europei sulle lingue: il *QCER* e *Una Sfida Salutare* - Uso improprio del Quadro Comune - Necessità di comprendersi fra culture diverse: il ruolo del traduttore automatico personalizzato - Ricerche e speculazioni: l'importanza di un corpus e di un protocollo di riferimento

CLAUDIO BALDUCCI

L'obiettivo di questi convegni è quello di riuscire a impostare un discorso sulla cultura che individui delle strade percorribili. Non era nostro scopo avere delle grandi masse di pubblico e mi sembra che in questo siamo riusciti bene, volevamo piuttosto organizzare un *brainstorming* per individuare dei punti centrali all'interno di ogni convegno in modo da ripartire l'anno prossimo. Il fatto che ci sia poco pubblico è anche positivo nel senso che non crea il terzo soggetto che può a volte forzare, deviare il pensiero dall'oggetto per rivolgersi al pubblico.

Vengo ora alla mia relazione cercando di porrmi di fronte all'impegno di apprendere una lingua straniera.

Imparare una lingua straniera ha dei vantaggi, cioè acutizza le facoltà intellettive, apre la mente, avvicina i popoli, aiuta a trovare e a migliorare il proprio lavoro.

C'è però anche un'altra faccia della medaglia che vorrei evidenziare: imparare una lingua è anche molto costoso, non soltanto in termini economici ma anche in termini di tempo. È anche molto difficile, più difficile di quello che varie agenzie di insegnamento linguistico tendono a far credere. Ed è anche molto lungo, anche qui, molto più lungo di quello che si vuol far credere. Siccome è sempre più lungo delle aspettative iniziali, in genere l'apprendente finisce per autocolpevolizzarsi.
Comunque imparare una lingua straniera è soprattutto alienante.

Mi soffermo su questo concetto. Leggevo l'altro giorno un modulo propagandistico del metodo Casiraghi-Jones, che ha una rivista *English4Life* attiva sulla rete. Il modulo diceva delle cose giuste: "*per imparare l'inglese vi*

forniamo dei fascicoli. Il materiale di ogni fascicolo deve esser letto cinque volte. Ovviamente non dovete solo limitarvi a questa lettura. Ci sono dei film che vi piacciono, bene, dovete cercarne la versione in lingua inglese e guardarli in questa lingua. Seguite dei giornali? Bene, non dovete seguire giornali italiani ma giornali inglesi."
Tutti questi consigli sono ovviamente giusti, ma nello stesso tempo rappresentano un'astrazione dal mondo in cui si vive, una alienazione che sicuramente funziona a costo di rinunciare alla realtà.

Passiamo a quella che è una distinzione fondamentale, quella fra l'apprendimento di una lingua seconda e l'apprendimento di una lingua straniera.
La lingua Seconda è quella che si apprende nel paese in cui la si parla - io sono cinese e imparo l'italiano in Italia.
La lingua Straniera invece è quella che si apprende nel paese in cui non la si parla - io imparo l'inglese in Italia.

Ovviamente sono situazioni del tutto diverse dove l'apprendimento della Lingua Seconda gode di un contesto assai facilitante nei confronti dell'apprendimento della LIngua Straniera. E tuttavia, anche nel caso della Lingua Seconda, l'apprendimento è sempre faticoso e il grado di produttività è sempre molto scarso.
Per esempio, che succede nelle famiglie cinesi con figli nati o cresciuti in Italia?

Purtroppo non dispongo di ricerche strutturate e posso basarmi solo sull'esperienza personale. Elementi di esperienza diversa saranno ben accetti anche nel corso del nostro dibattito.
Quali sono i miei dati? Nella maggior parte dei casi, i figli di migranti cinesi, arrivati in tenera età in Italia e qui cresciuti e scolarizzati non diventano dei veri bilingui ma *lingua-divisi,* cioè bilingui successivi. Cosa vuol dire? Questi soggetti mantengono in modo ridotto la conoscenza della Lingua Madre per la conversazione familiare, rinunciando alla scrittura e alla cultura della propria lingua. Parallelamente hanno una padronanza della lingua italiana a livello scolastico, scritto e culturale. Si tratta quindi di una metà per ciascuna delle due lingue che, stando insieme nello stesso soggetto, costituiscono, per così dire, una lingua sola.
Non si tratta quindi di vero bilinguismo, ma di uno speciale monolinguismo costituito da due metà di lingue atte a due sfere diverse della propria vita.

Questo succede per molti immigrati. Forse nel caso dei cinesi il fenomeno è più accentuato, mentre in altri casi, per albanesi, rumeni, marocchini, le cose possono apparire più vicine a un vero bilinguismo. Tuttavia anche in questi casi, allontanandoci dalla conversazione quotidiana, assistiamo a debolezze nascoste soprattutto nell'uso dei registri linguistici, nella lingua della sfera sentimentale, nella lingua dello studio.

Teniamo presente che tutti questi casi rappresentano casi di apprendimento di una Lingua Seconda, cioè dell'apprendimento della Lingua Italiana da parte di soggetti che vivono nel nostro paese e che sono continuamente bersagliati da stimoli nella lingua che devono apprendere.

Che dire dunque quando si tratta dello studio di una lingua all'interno di un paese in cui tale lingua non si parla, nel caso cioè dello studio di una Lingua Straniera?
Evidentemente la produttività dello studio sarà molto minore.

D'altra parte questa difficoltà si scontra con le richieste che vengono dalla globalizzazione e che spingono ad apprendere una o poche lingue di comunicazione internazionale.
Questa pressione all'apprendimento di una Lingua Straniera è una pressione che agisce a livello di massa. Questa pressione a livello di massa però è sostanzialmente una pressione psicologica che nasconde un nucleo di realtà e un'ampia gamma di bisogno indotto e non necessario.
Il nucleo di realtà è quello che riguarda gli effettivi operatori a livello internazionale sia sul piano commerciale che sul piano culturale. Per questi - il cui numero è sicuramente aumentato nelle ultime decine di anni - il bisogno di apprendimento di una lingua straniera è effettivo.
Per quanto riguarda invece il resto della popolazione il bisogno è del tutto indotto e assolutamente non reale. In questo caso il coinvolgimento psicologico avviene per pressioni istituzionali, culturali e di emulazione senza alcuna reale necessità di usare lo strumento linguistico che sono spinti ad imparare e che li impegnerà in grandi sforzi sia a livello economico che di tempo.

Se questa è la pressione volta a spingere all'apprendimento di lingue franche, questa stessa spinta si scontra con la resistenza di lingue nazionali minoritarie che si vedono minacciate di sopravvivenza o comunque di declassamento a lingue di serie B.

Vorrei soffermarmi su questo aspetto. Essere mandati in serie B per quanto riguarda la lingua nazionale non è un fatto da sottovalutare, è un fatto fondamentale perché in un mondo globalizzato ciò che percepiamo è un interlocutore globalizzato. Noi ci rivolgiamo al mondo e vogliamo rispondere al mondo.
Fino a che restiamo nei nostri confini nazionali, in un mondo poco comunicante, il mondo in cui viviamo è un universo, ma quando le frontiere si aprono i nostri interlocutori diventano internazionali.

Cosa vuol dire avere una lingua nazionale di serie B?
Una lingua di serie B subisce una castrazione nella propria produttività culturale. Privata della comunicazione con l'interlocutore percepito come internazionale, si isterilisce: io non scrivo più perché non ho più l'interlocutore che mi interessa, sento cioè

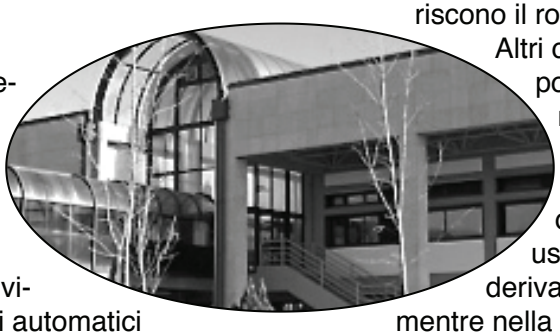
che sono diviso linguisticamente dal mio interlocutore internazionale. La conseguenza è che la produzione culturale in genere ne risulta demotivata.
Quel paese che si trova ad avere una lingua nazionale di serie B diventa meno produttivo culturalmente.

Che fare?

Le proposte in campo sono diverse e quasi tutte ben conosciute:

1. puntare su una o su poche lingue internazionali per rispondere alla globalizzazione

2. puntare a generalizzare l'apprendimento di una lingua artificiale



3. puntare sullo sviluppo di traduttori automatici

4. puntare alla generalizzazione della *digraphia.* Questa è in effetti la mia proposta.

Ho scritto *digraphia* con la PH perché questa parola non esiste in italiano. Non esiste neanche in inglese nei dizionari ufficiali, esiste però nello *Wiki Dictionary* e nell'uso di una ristretta cerchia di linguisti.

La parola *digrafia* in italiano, scritta con la F, indica due lettere in riferimento a un solo suono: il CH per il suono K, le lettere OU francesi per il suono U, eccetera. Questo termine in inglese si traduce con DiGRAPHY. Nel secolo scorso però è stata coniata la parola DIGRAPHIA per riferirsi a paesi con due sistemi di scrittura analogamente alla parola DIGLOSSIA per i paesi con due lingue.

Paesi *diglossici* ce ne sono parecchi. Non altrettanti ce ne sono di *digrafici*. Si fa il caso del Serbo-Croato, dove alcuni usano l'alfabeto cirillico e altri l'alfabeto romanizzato. Pur imparandoli entrambi, gli ortodossi usano prevalentemente il cirillico mentre i musulmani e i cristiano-cattolici preferiscono il romanizzato.
Altri casi, comunque pochi, sono regionalizzati. Per esempio l'Urdu-Indo, nella parte del Pachistan usa un alfabeto di derivazione araba mentre nella parte indiana usa l'alfabeto indiano.

Il caso della Cina è l'unico che presenti il fenomeno della digraphia a livello generalizzato, cioè su tutto il territorio nazionale e per tutti i cittadini.
La scrittura tradizionale cinese come sappiamo è la scrittura di caratteri - HANZI. Negli anni Sessanta però è stato introdotto il PINYIN, cioè la scrittura alfabetica con caratteri latini che viene insegnato in tutte le scuole. L'insegnamento e l'uso del *pinyin* è assai limitato: viene insegnato solo nei primi anni delle elementari per avere uno strumento che aiuta i giovani

nell'apprendimento dei suoni della propria lingua. Poi viene abbandonato e tutti i documenti scritti sono sempre scritti in caratteri cinesi. Malgrado questa limitazione il *pinyin* sta conoscendo un uso sempre più crescente a causa della diffusione del computer: sebbene la scrittura cinese che appare sul computer sia una scrittura di caratteri, il modo di immetterla deve passare - nella stragrande maggioranza dei casi - attraverso il *pinyin*.
In conclusione il cinese scrive sempre più in *pinyin* anche se continua a leggere esclusivamente in caratteri. La Cina è insomma attualmente l'unico paese realmente digrafico del mondo. Unico paese, ma grande paese, per cui il fenomeno della *digraphia* è, per tale ragione, immediatamente rilevante.

Che significa allora proporre la *digraphia* a livello generalizzato, come risposta alle urgenze della globalizzazione?
La proposta è questa:

a. mantenere la scrittura alfabetica tradizionale che tiene la propria lingua isolata dal mondo ma che, nello stesso tempo, è universale all'interno perché, come detto, traduce nella propria lingua il mondo intero. La lingua alfabetica isola dalle altre lingue perché rappresenta i suoni e quindi la diversità delle lingue;

b. adottare in più una scrittura di caratteri, generalizzabile ad altre lingue e capace quindi di permettere la comunicazione internazionale: ciò che scrivo è immediatamente letto nei suoi contenuti tramite la scrittura.

La proposta è quindi quella di dotarsi di due sistemi di scrittura, di diventare digraphici.

Come abbiamo visto esistono già paesi che hanno due sistemi di scrittura, spesso sono regionalizzati nel senso che diverse regioni di uno stesso stato hanno un sistema di scrittura diverso da quello di altre regioni dello stesso stato, ma ogni regione ne ha uno e non contemporaneamente due.

La grande eccezione è rappresentata dalla Cina, dove esiste una vera *digraphia*, con un sistema digraphico generalizzato e non regionalizzato, una doppia scrittura per tutti che si basa sui caratteri cinesi e sulla scrittura alfabetica del *pinyin*.

La proposta è quindi quella di accompagnare alla nostra scrittura alfabetica tradizionale la scrittura cinese, Hanzi.

Non si tratta di una proposta originale, in effetti risale ai primi gesuiti andati in Cina e successivamente caldeggiata dal filosofo Leibniz. La proposta è quindi abbastanza vecchia. Ora però i tempi sono maturi per prenderla in considerazione seriamente.

Perché due sistemi al posto di uno e adottando un sistema così difficile?

Intanto la proposta mira a rispondere alle necessità venute con la globalizzazione e al problema della comunica-

zione internazionale. Si tratta quindi di mirare alla comunicazione con ciò che esiste e ciò che esiste a livello logografico è appunto la grande realtà cinese, la quale, da parte sua, ha già fatto un passo nei nostri confronti dotandosi del *pinyin*, del sistema alfabetico.

Per quanto riguarda la difficoltà del sistema, questo è fondamentalmente legato alla natura stessa di una scrittura logografica, tale cioè da mirare alla registrazione del contenuto e non dei suoni, esattamente ciò che risponde ai bisogni della comunicazione universale oggi. Si potrebbe sicuramente inventare un altro sistema logografico, cosa del resto già fatta, ma si tratterebbe dello stesso esperimento che è stato fatto sul piano della scrittura alfabetica con una lingua artificiale come l'esperanto. L'esperimento ha i suoi pregi ma non può aspirare a sostituirsi a ciò che esiste da secoli e che coinvolge centinaia di milioni di persone.

La cosa da chiarire è che il sistema alfabetico e il sistema logografico non sono alternativi ma sono complementari. Non è che uno sia migliore dell'altro o peggiore: semplicemente uno si adatta di più a una lingua e uno meglio ad un'altra lingua.
Il fatto che i due sistemi siano complementari significa che adottandoli entrambi si ottengono dei vantaggi aggiuntivi:

a. Per esempio il loro uso coinvolge varie aree del cervello come si può vedere dalle tecniche del *brain-imaging;*

b. Altra caratteristica interessante venuta alla luce recentemente è che un soggetto dislessico è tale all'interno di un sistema di scrittura, ma non nell'altro sistema di scrittura.
La dislessia alfabetica per esempio non si manifesta con la scrittura di caratteri. Viceversa un dislessico con la scrittura di caratteri non lo è con la scrittura alfabetica. Proprio perché i due diversi sistemi di scrittura coinvolgono aree diverse del cervello, le relative dislessie non coincidono;

c. Se la scrittura alfabetica registra le lingue nel loro aspetto sonoro e quindi le isola nella loro reciproca e irriducibile diversità, la scrittura logografica, registrando le lingue nel loro significato, le rende reciprocamente comprensibili.
Il giapponese, per esempio, ha adattato alla propria lingua i caratteri cinesi, e questi continuano ad essere una costituente importante della scrittura, ne costituiscono la parte semantica. Ma non sono stati sufficienti per rispondere alle esigenze della lingua giapponese, sì che si è sentito la necessità di inventare altre serie di caratteri per adeguarsi alle parti flesse del giapponese.
Che succede dunque? Malgrado le lingue cinese e giapponese siano totalmente diverse, per quanto riguarda la parte semantica usano entrambi gli stessi caratteri con il risultato che un cinese può capire approssimativamente il cinquanta per

cento di quello che scrive un giapponese e viceversa.

d. La *digraphia* unisce vari gruppi umani anche sul piano artistico e culturale: la calligrafia cinese rappresenta una delle principali forme artistiche di questo grande paese. Adottandola in modo generalizzato anche il resto del mondo potrà condividere questo aspetto di alta cultura.

e. Infine, la *digraphia*, pur mettendo in contatto paesi diversi, salvaguarda la produttività di ogni lingua, anche di quelle minoritarie: ogni lingua, non sentendosi invasa, si sviluppa nella propria cultura. Elimina, insomma, la minaccia di ogni imperialismo linguistico

f. La *digraphia* richiede un impegno meno costoso e più rapidamente produttivo: è molto più facile imparare, per quanto complesso, il sistema della scrittura, che non imparare un'altra lingua.

g. A differenza del plurilinguismo generalizzato, la *digraphia* è psicologicamente possibile: l'Europa punta a tre lingue per ogni cittadino, ma le ricerche dell'eurobarometro e, ancora meglio, (perché le ricerche dell'eurobarometro si basano su risposte di autovalutazione, sempre più positive di quelle che si possono ottenere con elementi oggettivi), le ricerche di *LetItFly* molto più approfondite, mostrano che la realtà è assai lontana dal raggiungere questo obiettivo. Dalle ricerche appare che, anche basandosi su indagini relative allo studio di una sola lingua straniera oltre alla materna, i risultati sono piuttosto deludenti, basandosi su due lingue oltre alla materna come vorrebbe il trattato di Lisbona, la cosa è ancora più utopistica.

h. La *digraphia* a differenza dello sviluppo dell'automazione, mantiene il controllo della comunicazione da parte del soggetto. La proposta dello sviluppo dell'automazione è sicuramente da non sottovalutare, ma lascia alla macchina il controllo.
Rappresentando infatti il binomio oralità-scrittura un'entità unitaria, l'orale e lo scritto interagiscono. Ciò vuol dire che il nuovo tipo di scrittura entrerebbe attivamente nello sviluppo linguistico introducendovi elementi vitali.

Infine concludo chiarendo che la proposta richiede ovviamente uno studio specifico lingua per lingua, non si tratta cioè di una proposta che richiede solo una decisione. La decisione in questo caso aprirebbe la strada all'organizzazione di uno studio d'*équipe*, approfondito per rendere la proposta stessa praticabile.

LEONARDO PAMPALONI
La mia relazione sarà piuttosto generica e superficiale nel senso che toccherò varie questioni senza approfondirne nessuna, cercherò però di essere concreto nel linguaggio, a partire dal titolo: PONTI E TRAMPOLINI, oggetti ben concreti. Secondo me però la cosa più importante sarà alla fine del mio intervento, quando manderò

due o tre minuti di video, un'intervista dove viene posta la domanda "*Perché hai imparato l'esperanto?*".

Come tutti sanno i ponti sono delle strutture che servono per collegare. *Gettare i ponti* in senso figurato vuol dire *stabilire delle relazioni, dei contatti*. Una *lingua-ponte* è una lingua che mira a instaurare la comunicazione fra persone che parlano lingue diverse. Affinché la comunicazione sia paritaria è necessario che la lingua-ponte non sia la lingua propria di uno dei parlanti, altrimenti qualcuno sarà in una posizione di vantaggio e qualcun altro in una posizione di svantaggio. Per questo motivo nella storia della civiltà, almeno nell'ultimo millennio, sono stati presentati tanti progetti di lingue pianificate per la comunicazione mondiale. Fra queste quella che ha avuto più successo è senza dubbio l'esperanto che esiste da quasi centotrent'anni (essendo iniziata nel 1887) E che viene usato da numerose persone e da numerose associazioni un po' in tutte le parti del mondo.

Quando dico *lingua pianificata*, *lingua artificiale* mi viene sempre in mente quello che Bruno Migliorini scrisse nell'introduzione del *Manuale d'esperanto*.
Bruno Migliorini, famoso linguista italiano che si trasferì a Firenze quando a Firenze venne istituita la cattedra di Storia della Lingua Italiana, è stato per tanti anni direttore dell'Accademia della Crusca. Era esperantista. Negli anni 20 scrisse questo manualetto e nell'introduzione affronta la questione dell'artificialità delle lingue in maniera molto concreta. Dice più o meno così:

"*È naturale che l'uomo cammini coi piedi, parimenti naturale è che i piedi si consumino per via dell'attrito con i sassi. Per risolvere questa questione l'uomo ha inventato le scarpe che sono un'invenzione artificiale, come artificiali sono tutti gli aspetti della civiltà, fra questi anche le lingue. Le lingue come l'esperanto sono solo un po' più artificiali delle lingue cosiddette naturali o popolari.*"

L'esperanto è nato esclusivamente per essere una lingua seconda, cioè per essere una lingua di comunicazione, ed è stata inventato per essere facile da imparare quindi per risolvere uno dei problemi che ha sollevato prima Claudio.
Illustrerò alcune caratteristiche per mostrare come questa lingua possa essere adatta alla comunicazione e possa essere imparata abbastanza facilmente.

a. Intanto la si legge come si scrive, nel senso che ci sono 28 lettere e ogni lettera ha un solo suono, mentre ogni suono ha una sola lettera, c'è insom-

ma una corrispondenza biunivoca;

b. Le parole hanno tutte l'accento sulla penultima vocale;

c. Non ci sono irregolarità;

d. Anche le ambiguità sono poche;

e. Se si guarda come finisce una parola, si capisce a che parte del discorso appartenga. Per esempio tutti i sostantivi finiscono con la 'o', tutti gli aggettivi con la 'a', tutti gli avverbi con la 'e';

f. Per la formazione delle parole c'è un sistema molto ingegnoso fatto di prefissi e suffissi che si aggiungono alla radice e variano il significato della radice stessa, in questo modo c'è un'economia notevole nella memorizzazione del vocabolario.

L'uso dell'esperanto potrebbe avere anche due effetti collaterali positivi:

i. uno è che essendo esclusivamente lingua di comunicazione potrebbe in qualche modo servire per salvaguardare quello che diceva anche Claudio, cioè l'esistenza, il mantenimento, delle lingue nazionali.
Anche questo aspetto lo affronto davvero con superficialità, però la sparizione delle lingue nazionali è una tragedia di cui siamo testimoni e che avviene alla velocità paragonabile a quella della biodiversità;

ii. l'altro effetto collaterale è che l'esperanto costituisce un buono strumento didattico di riflessione sulla diversità linguistica e sulla propria lingua materna.
Il termine *trampolino* serve proprio ad indicare come l'apprendimento dell'esperanto come prima lingua straniera, potrebbe costituire un buon *lancio* per affrontare successivamente lo studio di altre lingue straniere. Prendo questo termine, *trampolino*, traducendo semplicemente dall'inglese *springboard* che è il titolo di un progetto che va avanti da qualche anno in alcune scuole elementari inglesi. Nel Regno Unito, com'è noto, non c'è una grande esigenza di imparare lingue straniere; e formare gli insegnanti elementari per insegnare una lingua straniera come l'esperanto è molto meno costoso sia in termini di tempo che di denaro che non formarli per l'insegnamento del francese o del tedesco o dello spagnolo.

[Segue il video di testimonianze a partire dalla domanda *Perché hai imparato l'esperanto?,* tratto dal DVD *"Esperanto estas ...",* E@I 2009]

FRANCA RUOLO
Se un immigrato che apprende l'italiano commette ciò che io percepisco come degli errori, in quanto insegnante devo avere la competenza per leggere questi errori.
Intanto si può dire che non si tratta di errori, ma di una una varietà del linguaggio altrettanto degna quanto quella che uso io.
L'approccio fondamentale del facilitatore è quindi questo: non getta ponti, ma comprende le persone che ha intorno e che costituiscono delle reti complesse. Non sono portatori di

qualcosa, anche da un punto di vista linguistico posso trovare una comunicazione già dai livelli iniziali. Il problema che le relazioni precedenti hanno identificato come difficoltà comunicativa io non lo percepisco. Non lo percepisco perché sono a contatto con persone migranti, straniere, con le quali sto insieme tutto il giorno, tutti i giorni per tutta la durata dell'anno. Non ho mai avvertito un problema relazionale. Vorrei anzi notare che la difficoltà è importante. Se ho un problema con una persona e mi chiudo, ciò vuol dire che ho un problema relazionale e se ho un problema relazionale devo cercare di capirlo.
Un esempio personale: stazione di Firenze, c'è molta gente. Un controllore delle ferrovie è alle prese con un signore cinese che chiede informazioni. A un certo punto il controllore si innervosisce, non capisce cosa gli viene chiesto, va via trattando male il cinese, questo si rivolge a me e dice *Palato. C*osa mi sta chiedendo, secondo voi? Continua a dirmi *Palato, palato*?

MIMMO PALLADINO
Prato

FRANCA
Bravo! È semplice ma non è automatico. Anch'io lì per lì ho avuto un impatto "*ma cosa sta dicendo questa persona?*". Devi aprirti, contestualizzare. Personalmente ho ormai acquisito una certa familiarità con il modo di esprimere i suoni in italiano da parte degli stranieri. Tutto questo mi ha aiutato. Mi sono aperta e ho detto "*questo è il treno per Prato*". Questo è l'approccio giusto. Io entro in classe e ho la possibilità di capire, non parto con l'idea che c'è una difficoltà linguistica, né tanto meno sono convinta a priori di sapere chi ho davanti perché la lingua non è cultura, lo straniero non porta con sé un mondo culturale, porta la sua biografia di vita che può essere molto diversa da quella che posso pensare io.

Qui ho messo nelle diapositive alcune frasi di Mondher Kilani, che parla appunto degli stereotipi. Mondher Kilani dice:

"Nascendo dal luogo comune, lo stereotipo è molto prossimo al banale, al *déjà vu*, al giudizio dato a priori. Il termine designa associazioni di idee condivise dai membri di un gruppo, idee così radicate che è difficile contestarle o rimetterle in discussione."

È molto facile entrare in classe e seguire degli stereotipi senza rendersene conto. È una cosa comune:

“Anche le più belle definizioni possono diventare un’attribuzione di identità che bloccano, anziché produrre un movimento verso un riconoscimento reciproco. Fino a che un bambino rimarrà bloccato nello stereotipo (già designato dall’attribuzione di appartenenza) sarà difficile realizzare un apprendimento che valorizzerà le sue potenzialità. Rimarrà nella condizione di essere detto da un altro e la sua voce faticherà ad aver voce” (Paolo Perticari, pedagogista)

Concludo con un'ultima slide. Entrare

in classe diventa davvero un atto politico perché si possono instaurare delle relazioni gerarchiche e di potere, posso usare la lingua come uno strumento di dominio nei confronti dei ragazzi, o dei bambini o degli adulti. Spesso pensiamo che un migrante arrivato in Italia debba cauterizzare il trauma migratorio, quindi '*io ti insegno come tu devi vivere, ti insegno a superare questo trauma*'. Sono persone che hanno una vita propria, parlano una lingua che posso conoscere o meno, non è necessario che noi mettiamo in atto meccanismi di identificazione o di nominazione dell'altra persona perché questo inficia proprio il processo didattico. Ecco perché con Alan abbiamo pensato di scrivere questo:

"[le classi plurilingue] sono principalmente luoghi in cui l'insegnante e gli apprendenti possono diventare co-costruttori di significati condivisi e contrapporre all'immaginario socialmente e politicamente costruito la concretezza dello *stare insieme*" [Pona-Ruolo "*VARIAZIONI DI VOCI: FACILITARE L'ITALIANO L2*", edito da CESVOT]

Quando sto insieme a una persona, io la conosco, imparo a conoscerla. L'anno scorso ho lavorato qui al *Gramsci-Keynes*, con dei ragazzi splendidi, dico splendidi perché, nonostante siano bravissimi, il sistema scuola li boccia perché non corrispondono a determinati parametri e i parametri non sono mai quelli linguistici ma sono parametri di un sistema-scuola, parametri cosiddetti culturali, ecco perché mi spaventa un certo uso della parola cultura. Ci sono ragazzi che sono stati bocciati due, tre e anche quattro volte perché non sapevano per esempio, Napoleone, non sapevano la storia, per questo mi spaventa quando si parla di lingua e cultura insieme.
Con questi ragazzi abbiamo lavorato a un video: ho chiesto loro di fare delle foto di qualcosa che a loro piaceva e poi di scrivere qualcosa che a loro piaceva.

Nella diapositiva riporto un dialogo con uno di questi ragazzi indicato con la sigla LF e che chiamerò Simone. Simone dà una risposta migliore di quanto avrei potuto fare io sul rapporto tra cosa sono io per me e come gli altri vogliono identificare me in qualche modo. Lui mi chiede:

L. F.: "Franca, ieri hai detto facciamo un video"
Franca: "Sì, cominciamo oggi. Hai le foto?"
L. F.: "No, io sono poeta qui. Gli altri fanno foto, io penso qualche piacevole sentimento. Ti dico e tu scrivi. Va bene?"
Franca: "Sì, allora dimmi".
L. F.: "Prof, io dico ma tu scrivi bene, eh? Questo, attenta:

Ti ricordi il tuo sogno da bambino? Avevo tre anni, voglio diventare un pilota, ero otto anni voglio diventare musicista,

dodici anni voglio diventare scrittore, quindici anni voglio diventare astronomo. Oggi i miei genitori mi chiedono: chi vuoi diventare in fondo? Rispondo che possibile sono la fantasia. Voglio dire che il mio futuro è come un foglio si disegnare da me".
(L. F., 16 anni, gruppo di italiano L2)

Ora vi faccio vedere un estratto da un video realizzato per il comune di Prato dove i bambini italiani imparano il cinese, al laboratorio del Tempo. Ho fatto queste interviste ai bambini che imparano il cinese e che sono italiani e altri stranieri. Quando sono andata a fare l'intervista erano solo italiani, vi lascio con questo video che secondo me è una risposta a come dovrebbe essere presente in maniera molto più ampia la speranza per il futuro:

bambino: Ni hao
Franca: cosa fai qui -
b1: imparo cinese (dice alcune parole, numeri)
altro b: io vorrei tanto imparare una cosa
F: cosa
b2: una parolaccia
F: una parolaccia? e la maestra non te la insegna?
b3: si impara il cinese ci sono anche gli ideogrammi. Io sono venuto qui perché ho una mia amica cinese. Questa mia amica si chiama Lisa.
F: Ora vuoi imparare il cinese e quando sei grande cosa fai? Ti serve quando sei grande, a cosa?
b3: Il mio babbo e la mia mamma mi hanno detto che se si impara il cinese da piccoli poi da grandi si può fare qualsiasi lavoro
F: ma magari trovi anche una fidanzata che parla cinese, che dici?
b3: infatti quella mia amica è anche la mia fidanzata

ALAN PONA
Anch'io sono un facilitatore linguistico per il Comune di Prato, però sono anche un linguista, ho fatto ricerca accademica ma al momento non ci sono posti di lavoro all'Università. Quindi faccio questo lavoro, e mi piace farlo.

Parlerò di due documenti europei che riguardano le politiche linguistiche, anche in continuità con il lavoro che, come ProteoFareSapere Prato, avete fatto alcuni anni fa e che ha portato alla pubblicazione di *Il mondo delle lingue nel nostro Paese*.
Parlerò del *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue* e del documento più recente *Una sfida salutare*, quello che Claudio chiama il *documento Maalouf, d*andone però una lettura critica.
Spesso si citano, ma si sa poco di questi documenti. Cercherò di soffermarmi solo su quelle informazioni che spesso non si conoscono.

Allora, il *plurilinguismo*: mi rifaccio al tema di questo convegno. Numerosi sono i richiami europei al plurilinguismo, fra questi il *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue*, la cui prima edizione è del 1996/97, poi una seconda edizione del 2001, l'edizione italiana è del 2002. E poi *Una sfida salutare*.
Mentre il *QCER* porta la firma del Con-

siglio d'Europa - che non ha niente a che vedere con l'Unione Europea, perché il Consiglio d'Europa nasce nel dopoguerra ed è tutta un'altra organizzazione; il secondo invece porta la firma della Commissione Europea, è del 2008 ed è il risultato di incontri che hanno avuto luogo a fine anno del 2007.

Partiamo dal QCER. Come dicevo è il più importante documento di politica linguistica a livello europeo prodotto negli ultimi anni. Nasce per superare le barriere della comunicazione tra i cittadini europei, con lo scopo ultimo di favorire la mobilità europea nella prospettiva di un'educazione permanente. Il documento fa una descrizione accurata dei livelli linguistici, che conosciamo benissimo. Però ha tanto altro che nessuno poi alla fine conosce bene.
Faccio adesso degli esempi sugli usi impropri del QCER in Italia. Il documento è stato concepito per giovani-adulti, quindi non per bambini a scuola.
Una osservazione a proposito: non si può rifiutare il permesso di soggiorno per soggiornanti di lungo periodo in base al non superamento di un test di lingua costruito sulla base del Quadro comune europeo di riferi-mento.
Il Ministero dice chiaramente nel noto Decreto Ministeriale del 2010 che occorre raggiungere il livello A2 del QCER per ottenere il permesso di soggiorno di lungo periodo.
Come si permettono i governi di utilizzare un livello linguistico che è stato concepito non per questo scopo, ce lo chiediamo tutti, ma se lo chiede anche Piet Van Avarmaet, che lavora per il Consiglio d'Europa ed è uno dei protagonisti delle politiche linguistiche europee. In un convegno a Perugia del 2006, egli ha esortato gli italiani ad usare in modo più appropriato il QCER.
Come accennato sopra, ci sono due decreti che riguardano il rilascio del permesso di soggiorno, il Decreto Legislativo del 1998 e il Decreto Ministeriale del 2010. Cito l'ultimo:

"*Test di conoscenza della lingua italiana al cui superamento è subordinato il rilascio del permesso di soggiorno Ce per soggiornanti di lungo periodo.*"

"*Per il rilascio del permesso di soggiorno Ce per soggiornanti di lungo periodo, lo straniero deve possedere un livello di conoscenza della lingua italiana che consente di comprendere frasi ed espressioni di uso frequente in ambiti correnti, in corrispondenza al livello A2 del Quadro Comune di Riferimento Europeo per la Conoscenza delle Lingue approvato dal Consiglio d'Europa*."

Quest'uso che si fa del Quadro comune Europeo di Riferimento, ripeto, non è previsto da tale strumento.

Veniamo al secondo documento, più recente (2008) ed importantissimo, promosso dalla Commissione Europea (non dal Consiglio d'Europa): *Una sfida salutare: come la molteplicità delle lingue potrebbe rafforzare l'Europa*.

Cosa non mi piace di questo documento:

Il "*Gruppo di intellettuali per il dialogo interculturale*" non è composto né da linguisti né da antropologi.
Ora, a me sembra un po' strano che, se esistono delle discipline scientifiche come la linguistica e l'antropologia, non ci siano, in commissioni di questo tipo, figure che abbiano competenze scientifiche su questi oggetti di conoscenza, cioè le lingue e le culture. E il documento risente di questa ignoranza.

Inoltre, il documento ha uno stile propagandistico eurocentrico.

Nel documento hanno poi predominan-

za, nelle scelte di politica linguistica, motivazioni di carattere economico.

Infine, Una sfida salutare fa una più o meno implicita graduatoria delle lingue europee.

Qui si tocca il culmine dell'eurocentrismo e del potere economico legato alle scelte politiche. Esempio:

"*La conoscenza di una lingua relativamente rara darebbe un vantaggio supplementare, comparabile a quello di una specializzazione rara in un settore di punta*."

Quando Claudio ha illustrato i vantaggi della conoscenza delle lingue, ha inserito per ultimo il lato economico. Questo mi è piaciuto. Questo documento, quando fa una classifica delle motivazioni, mette sempre per primo l'aspetto economico. E si tratta di una commissione di intellettuali, cosa che mi fa sorridere amaramente.

"*Bisognerà trovare altri modi per distinguersi, per affermare la propria differenza e la propria specificità, e avere così migliori carte da giocare sul piano professionale*."

Sembra che l'interesse della commissione riguardi principalmente il cercare lavoro e trovarlo.

"*In un civiltà in cui la comunicazione acquista così grande importanza e si dispone di sempre più tempo libero, aggiungere alla propria esistenza questa esplorazione di un altro universo linguistico e culturale non può che essere fonte di grandi soddisfazioni professionali, intellettuali e affettive*."

Come si vede l'ordine lessicale, nel documento, mette sempre al primo posto aspetti di carattere economico-professionale.

Veniamo alla graduatoria delle lingue europee - qui a mio avviso si tocca il punto più basso del documento.

"*Lingue emblematiche che hanno avuto un ruolo di primo piano nella storia del continente, lingue che [grazie alla proposta del documento] potrebbero così arginare il loro declino ed entrare in una fase della loro storia di rinnovata vitalità*."

Non è difficile capire a quali lingue ci si riferisca: francese? Tedesco?
Ora, che un documento europeo faccia questa classifica delle lingue a me pare grave. Nel documento si menziona, poi, (ovviamente) anche il latino.

Nella Sfida, però, c'è una cosa che mi piace, ed è la proposta di trilinguismo, così formulata.

"*L'Unione Europea dovrebbe farsi promotrice dell'idea di Lingua Personale Adottiva. L'idea è quella di incoraggiare ogni cittadino europeo a scegliere liberamente una lingua distintiva, diversa dalla sua lingua identitaria e anche dalla sua lingua di comunicazione internazionale*."

Riassumendo, il documento prevede, la Lingua Madre di ogni cittadino, una Lingua Internazionale e una Lingua Personale Adottiva.
In Italia il documento per ora è letto soltanto dagli intellettuali, da chi si occupa di glottodidattica. Ma non ha avuto per ora nessun esito; su questo ci informa anche Massimo Vedovelli, il rettore dell'Università per Stranieri di Siena.

Una distinzione fra *plurilinguismo* e *multilinguismo*.
Mentre il *multilinguismo* è la compresenza, in compartimenti rigidi, di più lingue, all'interno di una persona e all'interno di un Paese, il *plurilinguismo* è

qualcosa di più complesso. Vi leggo un brano del QCER, che, ripeto, è un ottimo documento.

"*L'approccio plurilingue mette l'accento sull'integrazione, cioè, man mano che l'esperienza linguistica di un individuo si estende dal linguaggio domestico del suo contesto culturale a quello più ampio della società e poi alle lingue di altri popoli, queste lingue e queste culture non vengono classificate in compartimenti mentali rigidamente separati, anzi, conoscenze e esperienze linguistiche contribuiscono a formare la competenza comunicativa, in cui le lingue stabiliscono rapporti reciproci e interagiscono. A seconda della situazione ci si può affidare con flessibilità alle diverse componenti di questa competenza per entrare efficacemente in comunicazione con un determinato interlocutore, Per esempio, gli interlocutori possono passare da una lingua o da una varietà linguistica ad un'altra*".

Noi siamo portati a pensare alle lingue come a compartimenti stagni: non funziona così nella mente-cervello.

"*Il Plurilinguismo è la condizione del mondo*", dice Massimo Vedovelli e io sono completamente d'accordo.

"*Il Plurilinguismo può diventare un fattore di sviluppo civile, culturale, economico per il Paese".* Anche se personalmente non mi trovo spesso d'accordo con l'Università per Stranieri di Siena, vedete uno studioso cosa dice? *"Civile, culturale, economico*": Massimo Vedovelli è infatti un linguista. La Commissione Europea dice: "*Economico, professionale, eccetera.*"

Il Italia c'è un'ideologia secondo la quale uno Stato può avere una sola lingua.

Gli italiani hanno lavorato tanto per avere una lingua, ma questo non è un traguardo. La politica nazionale è stata sempre contrassegnata da una spiccata tendenza al monolinguismo.

La mia proposta: superare la *sfida*. Con l'ambiguità del significato: è una sfida anche superare il documento europeo.

La scuola deve prendersi cura di tante cose:

di tutto il repertorio linguistico offerto dalla variazione linguistica dell'italiano (variazione *diafasica* e *diamesica*);

a.la scuola, purtroppo - io ci lavoro come facilitatore e come formatore - non tiene conto della variazione di registro, come si usa il linguaggio nelle situazioni (variazione *diafasica*). Nella scuola si continua a dire che "*a me mi*" è un pleonasmo, e questo è un errore, "a me mi" è perfetto usato in famiglia, forse meno appropriato se parliamo, in contesti formali, con la dirigente dell'istituto; ma in famiglia si può (si deve) usare.

b. variazione *diamesica*, cioè legata al mezzo, orale o scritto. La scuola italiana tende a privilegiare, sfortunatamente, solo l'italiano scritto.

c. la scuola deve prendersi cura delle parlate locali (variazione *diatopica*) e dei dialetti, e non lo fa. Si parla di plurilinguismo, ma non valorizziamo né la variazione all'interno dell'italiano né le lingue “migranti” presenti nella scuola.

La mia proposta è questa, visto che a tutt'oggi non esistono cattedre di lingue extraeuropee nella scuola del primo ciclo d’istruzione: perché le scuole non adottano, citando il documento europeo di cui sopra, una lingua extraeuropea? Perché, se a Prato ci sono tanti bambini sinofoni nelle scuole, le scuole non adottano, con i loro fondi e la loro

autonomia scolastica, una lingua straniera e la insegnano a tutti i bambini della scuola o ad una parte di essi in progetti pilota? Se veramente crediamo nel plurilinguismo, questa potrebbe essere una proposta fattibile.
Se si insegna solo francese, tedesco e inglese, che sono le lingue insegnate prevalentemente nelle scuole a Prato, si fa davvero plurilinguismo?
La mia opinione è che non si stia valorizzando il patrimonio linguistico della penisola; che non si stia promuovendo, in ultima analisi, il plurilinguismo nella società italiana.

La Lingua Scolastica Adottiva potrebbe essere quella o quelle più presenti nell'istituto perché parlata/e dai bambini figli di migranti. L'urdu per esempio? L'arabo? Il cinese?
Concludo con un passo conosciuto:

"*I Galaaditi presero i guadi del Giordano che conducevano a Efraim; quando un fuggiasco di Efraim diceva 'Lasciatemi passare', gli uomini di Galaad gli chiedevano 'Sei un efraimita?. Se questi rispondevano 'No', i galaaditi gli dicevano 'Ebbene di' shibboleth'. L'efraimita diceva 'Sibboleth', non sapendo pronunciare la parola correttamente. Allora lo afferravano e lo uccidevano presso i guadi del Giordano. In quell'occasione perirono quaranta-duemila efraimiti.*" [Libro dei Giudici 12, 5]

Questo per mostrarvi quanta discriminazione ci sia dietro fatti di tipo linguistico.

DIBATTITO

FRANCA RUOLO
penso che la lingua vada vissuta nella relazione: se io entro in classe e trovo dei bambini che credo già di conoscere sulla base della lingua che parlano o delle origini che hanno, comincio già con il distruggere la relazione, non costruisco nulla, anche dal punto di vista didattico non sono efficace perché ho un preconcetto iniziale. Chi entra in classe deve fare il lavoro di relazionarsi umanamente.

LEONARDO
Da tanti anni faccio il maestro elementare e sono d'accordo con quello che dice Franca: in classe non si gettano ponti, casomai si costruiscono con i bambini per andare da qualche parte. Purtroppo il pregiudizio è umano e superarlo è la cosa più difficile per un insegnante. Penso che lo sforzo principale debba essere quello di mettersi in gioco tutti i giorni. Non solo sulla faccenda che i bambini sono plurilingue, ma su tutto. Ogni bambino è una personcina a sé anche se più o meno parla la nostra lingua perché siamo nati nel solito posto e si ha una famiglia che da tanti anni abita qui. Personalmente penso che molti insegnanti considerino questo il loro compito principale, altri invece nella migliore delle ipotesi svolgono un'attività che gli permette di guadagnare e, nella peggiore delle ipotesi, invece sono contenti di trovarsi in una posizione di vantaggio rispetto ai bambini con cui hanno a che fare.

Credo che un obiettivo in classe sia quello di darsi un'identità e questa cosa si è potuta realizzare attraverso l'esperanto, trent'anni fa, nella classe del figlio di Andrea Lulli, Lorenzo. Erano tempi in cui non c'era l'obbli-

gatorietà dell'inglese, tempi in cui si dava spazio alle sperimentazioni e si diceva che per l'età dei bambini e per quella che doveva essere la funzione della lingua straniera, la scelta dell'una o dell'altra non era importante.
Da questa situazione siamo passati a quattro lilngue straniere e poi a una soltanto, l'inglese, cioè l'imbuto si è ristretto tantissimo. Poi l'imbuto si riallarga un po' nella scuola media dove ci sono due lingue straniere di cui però una per forza deve essere l'inglese e l'altra comunque europea. Alle superiori si ritorna, se non sbaglio, al solo inglese, fatta eccezione per il liceo linguistico.

ANDREA BIGAGLI
Nei licei linguistici come il *Livi* e il *Copernico*, una ragazza che lo frequentava sosteneva che come terza lingua poteva optare anche per una extraeuropea. Potevano all'iscrizione barrare anche il cinese o l'arabo che, credo, sarebbero state attivate sulla base del numero raggiunto. Diciamo che un piccolo passettino è visibile.

ALAN
Conosco dei colleghi che stanno facendo il TFA (tirocinio formativo attivo) come insegnanti di cinese. A tutt'oggi non esiste la cattedra statale di cinese, quindi la situazione è un po' ambigua perché questi miei colleghi fanno un tirocinio attivo pagando dei soldi ma a tutt'oggi non esiste la cattedra. Le sperimentazioni di progetti con lingue extraeuropee sono fatte in Lombardia e in Piemonte, per quel che ne so, però sono sempre delle sperimentazioni; il Ministero si concentra solo sulle lingue europee.

LEONARDO
per me l'esperanto è una specie di terreno in cui mi trovo bene e la stessa cosa è per molte altre persone che abitano in posti lontanissimi.
È qualcosa di simile alla musica. Se un musicista viene in Italia e trova un posto dove andare a suonare, si sente un po' a casa. La stessa cosa accade con lo sport. Per l'esperanto è la stessa cosa: se vado all'estero cerco di trovare qualche esperantista con cui stare un po' insieme.

ALAN
ho fatto l'analisi di due documenti secondo me importanti: il *Quadro Comune di Riferimento Europeo* e *Una Sfida Salutare*. Sono documenti importanti che possono anche mostrare dei punti deboli oggi, ma comunque parlano di plurilinguismo e puntano al plurilinguismo. Tuttavia l'Italia non riesce a stare al passo e neanche a fare il plurilinguismo delle varietà italiane che ha nel proprio paese. Si fa una politica dell'italiano monolingue: si stabilisce una regola e si insegna che quella regola debba essere applicata in tutte le situazioni comunicative. L'Italia segue una politica fallimentare sia per quanto riguardo l'educazione linguistica dell'italiano sia per quanto riguarda l'educazione linguistica delle lingue europee ed extraeuropee.

ANDREA LULLI
Vorrei partire dalla questione esperanto per fare un'osservazione generale. Il fenomeno Esperanto si inserisce in una problematica che testimonia quanto sia importante comunicare,

capirsi fra culture diverse, fra esperienze diverse. Penso che questo sia un punto essenziale.
Io sono assolutamente a favore del plurilinguismo, purtroppo come paese siamo ai margini per quanto riguarda il livello delle istituzioni, cosa che non coincide, fortunatamente, con quello che è il livello sociale. A livello istituzionale però, la nostra marginalità è indiscutibile. Anche se devo dire problemi su questi temi sono presenti anche altrove.
Però comunicare è importante, capirsi è importante. Da profano dico: senza una lingua di comunicazione può non esserci il sapere. Il sapere se non è comunicato rischia di rimanere nelle mani di chi lo conosce. Penso che questo sia un approccio importante e diverso da quello che avete affrontato fino ad ora.
L'esperanto - non so se ha avuto sviluppi rispetto a qualche anno fa - ma ha costituito un'utopia che mirava a costruire un linguaggio per tutti perché ha un *corpus* di miscellanea fra le varie culture che è un po' in contrasto con le cose che ho sentito qui. Perché un conto è la lingua parlata in famiglia, fra amici, e che rappresenta un aspetto da prendere in considerazione anche se non so fino a che punto sia da nobilitare fino a trasmetterlo nell'insegnamento. Su questo sono abbastanza conservatore.

Il problema è che, a mio avviso, anche oggi il linguaggio e la padronanza del linguaggio ha molto a che fare con il potere, non solo politico ma anche economico e finanziario. Quindi per me tutto quello che facilita la comunicazione e che può essere alla portata è da favorire. Aumenta la civiltà oltre che la democrazia. Questo non significa uccidere le particolarità. Però un codice che consenta la circolazione delle idee e dell'informazione a tutti è fondamentale.

Per quanto riguarda la proposta alla quale accennai alla Monash, esistono varie personalità, vari scienziati che la sostengono. Un meccanismo che consenta un traduttore automatico personalizzato.
Il fatto poi che questo traduttore personalizzato possa svolgere compiti professionali, che riesca a trasmettere il concetto fino in fondo, è sicuramente un problema da prendere in considerazione, ma credo che uno strumento che consenta una comunicazione accessibile a tutti, sarebbe utile anche per salvaguardare il linguaggio della famiglia e quello del territorio e la spontaneità delle esperienze vissute.

Sono anche d'accordo che nelle scuole si debbano insegnare più lingue, comprese le lingue extraeuropee. A Prato istituire l'insegnamento del cinese non sarebbe certo una cosa

sciocca, però per varie ragioni (per pigrizia intellettuale o per ragioni diverse), non tutta la popolazione sarà in grado, almeno per un periodo non breve, di emanciparsi in un rapporto plurilinguistico. Per questo penso che sarebbero utili strumenti che consentano la comunicazione e che possono servire anche viaggiando per il mondo in luoghi dove non si conosce la lingua ma dove si è nella necessità di entrare in relazione. È questa una questione che resta aperta. Tanto più in un mondo in cui le informazioni viaggiano senza barriere e senza filtri (anche se qualche volta qualche filtro sarebbe anche opportuno).
Insomma la tecnologia può dare il suo utile contributo purché non uccida quel patrimonio culturale che ogni tipologia di linguaggio può esprimere.
Lo strumento è da considerare utilitariamente, per fare un passo in avanti, non per uccidere quello che c'è.
Vorrei a questo proposito segnalare questo libro di GIOVANNI BIGNANI uno scienziato dell'azienda spaziale italiana. In un suo recente libro "*Il mistero delle sette sfere*", che è una specie di racconto, si chiede "*Cosa ancora ha da scoprire l'uomo?*" Nel libro, questo strumento del traduttore automatico, lo dà per scontato nel senso che ormai la tecnologia è in grado di facilitare la comunicazione senza un apprendimento da parte del soggetto. Il traduttore funzionerebbe sulla lingua parlata, orale.

C'è poi una questione che riguarda un punto delicato, il fatto che la parola, qualunque parola, è in crisi. Il significato della parola comincia a essere non più univoco. Alla fine non so se questo è un processo positivo o un processo che alla fine riproduce grandi emarginazioni. Alla fine chi possiede le chiavi di accesso al potere economico, finanziario, del sapere rimane favorito. Quando la parola perde di significato, il problema diventa molto serio. Per cui tutti gli strumenti che in qualche modo ci consentono di dare un accesso il più ampio e uniforme possibile debba esser salutato favorevolmente anche se sono consapevole che su questo punto ci possono essere delle obiezioni.
Qualcuno mi ha detto: "*ma vuoi levare il pane agli interpreti?*"
No, non voglio levare il pane a nessuno. Mi viene a mente quando si cercò di introdurre la posta elettronica certificata e di sostituire quella cartacea, mi trovai di fronte a chi mi diceva "*Ma così si licenziano i postini*", risposi che invece "*si tratterà di trasformare il lavoro"*.

Penso che il tema sia quello di dare gli strumenti affinché la comprensione sia la più ampia possibile e a questo scopo la tecnologia può essere d'aiuto.

ANDREA BIGAGLI
Vorrei fare una osservazione sul già detto prima di fare il mio intervento. Vorrei osservare che mentre esiste uno standard a livello di lingua scritta, non esiste uno standard a livello di lingua orale nella realtà dei fatti, non solo non esiste in italiano, ma non

esiste in nessuna lingua. Quindi mi chiedo come possa esistere uno strumento su questo piano.

LULLI
Le informazioni in un millimetro sono miliardi. Ormai abbiamo una intelligenza artificiale che elabora e si incrementa automaticamente

BIGAGLI
Nessuna lingua muore finché non muore fisicamente il parlante. Quindi non c'è alcun pericolo. Non esiste un'emergenza. Per quanto riguarda la lingua comune, una soluzione funzionale potrebbe essere a livello scritto come funzionava il latino classico. Roma era un crocevia di parlate. Nessuno ha parlato il latino ciceroniano se non in sedi ufficiali, serviva per questo, nella comunicazione ufficiale da condividere con gli altri popoli del grande impero, ma non era una lingua di comunicazione orale e pratica. Quella lingua non è comunicazione è informazione

ALAN
Nell'attesa che ANDREA sistemi il computer per la sua relazione, vorrei chiedere a Leonardo se sono stati fatti esperimenti di *neuroimaging* sull'esperanto al fine di verificare se attivano le stesse aree del cervello delle lingue naturali. La cosa non è scontata: per esempio il latino non investe la stessa area di Broca. Mi piacerebbe sapere se una lingua artificiale, però parlata oralmente con quella affluenza, possa avere delle differenze, sapere insomma se c'è biodiversità

LEONARDO
Francamente non ho la risposta. Potresti però contattate Federico Gobbo che è un linguista che si interessa di esperanto, per sapere se c'è stata una ricerca in tal senso (Gobbo è autore, fra l'altro, del testo "*Fondamenti di interlinguistica e esperantologia, pianificazione linguistica e lingue pianificate*", Cortina editore 2009)

RELAZIONE ANDREA BIGAGLI
intitolo la mia relazione in modo un po' polemico "*Ricerche vs Speculazioni*". Si tratta di un'indagine scientifica dei processi d'apprendimento tradizionali e di bambini figli di migranti. Perché? Negli ultimi dieci anni con il forte aumento nelle nostre classi di presenze di bambini figli di migranti, c'è stata anche una grandissima produzione di articoli e di saggi relativamente all'acquisizione o all'apprendimento della lingua italiana orale e scritta da parte di questi bambini. Questi scritti arrivano dalle figure più disparate, che possono essere insegnanti, ma anche giornalisti, o universitari.
Giustamente e lecitamente, perché è giusto che ognuno abbia un'opinione propria.
Ma cosa succede nel caso dell'insegnante? All'interno del gruppo di bambini apprendenti di italiano Lingua Seconda ci sarà sicuramente un gruppo più o meno numeroso che fa un percorso previsto, attraversando degli stadi che l'insegnante conosce, ma ci sarà qualcuno che invece risulterà atipico, con un percorso acquisizionale diverso da quello che hanno avuto gli

altri bambini.
E quindi l'insegnante, lecitamente, si chiederà se il bambino non possa avere un disturbo che gli impedisce di raggiungere gli stessi livelli che hanno gli altri bambini.
Lecitamente. Tuttavia il terreno in questo caso è molto, molto scivoloso. Prima di tutto a causa della situazione linguistica di questi bambini, che non sono bilingui classici, sono bambini *bilingui successivi*, non hanno un'acquisizione bilingue simultanea con babbo italiano e mamma canadese per esempio, in modo che contemporaneamente sviluppano con dei tempi X entrambi i codici.

In questi casi invece c'è un bilinguismo molto particolare perché a casa, tipicamente, si parla la lingua materna o la variante della lingua materna. Loro sono bilingui grazie alla società in cui sono inseriti.
Quindi la traiettoria di sviluppo della lingua seconda segue dei percorsi molto singolari che non sono assolutamente paragonabili a quelli di un bambino bilingue tradizionale.
Quando si fa un'indagine linguistica su bambini bilingui successivi non posso indagare solamente la lingua seconda che fra l'altro ha un percorso di acquisizione totalmente particolare. Ho bisogno di indagare entrambi i codici, sia della lingua 1 che della lingua 2.
Il problema che si pone a questo punto è che ho bisogno di materiale in Lingua 1 e spesso materiale in Lingua 1 di bambini di migranti non è così semplice da reperire. Non solo, c'è anche da prendere in considerazione il fatto che la stessa acquisizione della madrelingua non può essere paragonata all'acquisizione che un bambino fa all'interno del suo paese. La traiettoria particolare si verifica non solo nella lingua 2 ma anche nella lingua 1.
La conseguenza è che risulta poco affidabile proporre da parte dei servizi (ma anche da parte degli insegnanti che spesso a scuola sono invitati a fare degli *screening* sulla popolazione scolastica), qualunque tipo di test che allo stato attuale è standardizzato solo su bambini monolingui. Nel nostro caso questi test non danno alcun risultato affidabile: i risultati che raggiunge il bambino bilingue successivo non si può paragonare alla taratura del test fatto per i bambini monolingui.

Questa difficoltà ha indotto a produrre qualcosa di particolare, cioè la traduzione del test dall'italiano nelle lingue dei migranti. Nulla di più sbagliato. Perché?
Quando vado ad indagare un disturbo del linguaggio e anche un disturbo di apprendimento in una certa lingua, mi baso sul fatto che ogni lingua ha dei *marcatori* specifici. Per esempio in italiano ci sono alcuni elementi che il bambino affetto da un disturbo del linguaggio, sbaglia: possono essere i

pronomi atoni, per esempio "*Mario lo mangia*", quel *lo* il bambino affetto da disturbo del linguaggio o non lo mette o lo cambia con altri elementi. Questo per l'italiano, altre lingue hanno altri elementi. Quindi se io riporto gli elementi dell'italiano in un'altra lingua non ottengo nulla, soprattutto quando tratto lingue tipologicamente molto diverse come possono essere l'italiano e il cinese.

Quindi alla fine qual è il discrimine per ottenere un protocollo adeguato? Per verificare se ci sia o no un disturbo del linguaggio?

È quello di effettuare prima di tutto una raccolta dati sul gruppo specifico. È questa la condizione affinché io abbia un protocollo con una serie di prove che mi possano dare dei dati certi, scientifici.
Qual è la caratteristica di un protocollo?

È la standardizzazione di un dato: quando io ho un valore, devo confrontarlo con il valore del protocollo perché la sola distanza di un'unità mi può portare il bambino all'interno di una categoria con disturbo oppure no. Questo ha ovviamente delle ricadute notevoli per il bambino.
La conclusione di tutto questo discorso è che senza aver fatto prima una raccolta dati specifica all'interno dei bambini bilingui successivi io non potrò avere nessun risultato affidabile da nessun altro test.
La raccolta dati va fatta sia per prove in lingua italiana che per prove della Lingua 1(cinese, urdu, arabo marocchino, arabo egiziano, eccetera).

C'è poi un'altra considerazione da fare per quanto riguarda i bambini bilingui successivi: restano da considerare una serie di fattori relazionali, e quindi anche il tipo di contesto nel quale essi vivono. Ci possono essere dei bambini che hanno un'esposizione all'*input* più alta per questioni di tipo socioeconomico che spesso, non sempre, può essere una variabile importante. Questa cosa può variare la velocità nell'acquisizione della lingua seconda.

Riprendendo il titolo e la premessa, ciò che distingue un'indagine scientifica e una speculazione, pur lecita, è il fatto che io mi possa riferire a un *corpus* di dati. Questa esigenza, anzi la consapevolezza di questa esigenza non arriva dal 2013 ma risale almeno al 1600, a Galileo.
Concludendo: il valore di qualunque articolo, pubblicazione, prodotto che non faccia riferimento a un *corpus* di questo tipo resta quello di una lecita, ma personale opinione.

CHIARA RECCHIA
Dovrebbe essere un compito della cittadinanza pretendere dagli amministratori di fare delle scelte corrispondenti alle idee oltre che alle necessità e sarebbe bello se anche le scuole potessero e facessero cose di conseguenza.
Cosa succede? Succede che abbiamo parlato di cinesi perché siamo qui, avremmo potuto parlare di altri, comunque vorrei dire che la cosa più importante alla fine è quella di formare

le teste, le teste ben fatte, e allora guardiamo quella proposta delle tre lingue: la prima quella del paese nel quale sta la scuola, la seconda una lingua comunitaria e la terza una lingua d'elezione.
Ora se anche soltanto si facesse questo, quante lingue sarebbero coinvolte?
Ora è giusto che la prima lingua sia quella del paese dove si sta, come anche che la seconda lingua sia una lingua europea, ma qui vorrei aprire una parentesi: è chiaro che il latino si è affermato perché era la lingua di Roma e che l'inglese si è affermato perché è la lingua dell'Inghilterra e degli Stati Uniti, e il cinese probabilmente si affermerà perché è la lingua dei cinesi, però tornando all'interno, fra le lingue comunitarie, in Europa ci stanno una cinquantina di lingue, anche porsi il problema di scegliere una lingua comunitaria è già una scelta con risvolti economici prima ancora che culturali. E tuttavia mi sta anche bene che in questa situazione l'italiano sia messo fuori, e però è la terza lingua che salva l'italiano, come salva tutte le altre lingue, la lingua d'elezione. Certo non è obbligatoria, però anche un cinese può scegliere l'italiano, come un italiano può scegliere la lingua dei pakistani, e questo sarebbe davvero un arricchimento delle capacità di relazione, un arricchimento culturale, unica strada che si deve prendere, non quella di cercare una cosa unica, scritta o parlata che sia. Questo significherebbe un depauperamento, un'atrofizzazione del cervello.

BALDUCCI
Sono stati trattati molti punti interessanti ma dovevamo forse precisare meglio alcuni nodi della discussione: il convegno sembra soffrire della confusione fra due punti di vista che devono invece essere divisi: ciò che abbiamo detto fra Lingua Seconda e Lingua Straniera è una distinzione fondamentale. Se ne è parlato invece come se fossero la stessa cosa. Per esempio il mio intervento era centrato sui problemi relativi all'apprendimento della Lingua Straniera.
Il problema della Lingua Seconda è chiaro: tu sei in un paese e hai dei problemi di rapporto che poi diventano problemi di rapporto interpersonali, diventano fondamentalmente questioni antropologiche, problemi sociali. Questa cosa deve essere affrontata necessariamente nell'immediato. Quando Franca dice "*non bisogna aver paura di perdere qualcosa*", il suo punto di riferimento è interno all'apprendimento delle Lingua 2 dove c'è un rapporto diretto fra persone.
Il problema è diverso se tratto la Lingua Straniera.
A livello di Lingua Straniera c'è un popolo che si confronta con un altro

popolo, non è più un problema di incontro fra individui. A livello di Lingua Straniera si affronta il contatto con altri popoli.
Quando studio una Lingua Straniera, per esempio l'inglese, qui, in Italia, e seguo il metodo comunicativo, devo fare una simulazione e la simulazione ha una specificità di apprendimento che è tutta un'altra cosa dall'apprendimento della Lingua, io devo imparare a simulare. Quando mi trovo davanti uno studente che deve imparare a simulare, può capitare che quello studente non riesca a simulare assolutamente nulla. Lui vive all'interno di questo paese, sente la realtà di questo paese. Quando gli chiedo di comprare un chilo di pomodori in Inghilterra, oppure di chiedere in inglese una bibita mentre sono qui in Italia, quello studente deve fare uno sforzo enorme, che non è di tipo linguistico, ma psicologico, ed è un problema completamente diverso e può diventare una violenza.
Il caso dell'apprendimento della Lingua 2 è diverso: se sei in Italia con il tuo bambino e gli insegni a comprare una bibita in italiano, non gli poni un problema psicologico, ma linguistico, non gli fai violenza, lo aiuti.
In quanto appartenente a un popolo determinato, l'italiano, io vivo i rapporti con gli altri popoli come interlocutori internazionali ma mediati dalla lingua madre, dalla mia lingua. Leggo la letteratura straniera in italiano, vedo i film stranieri in italiano. L'italiano è vissuto come lingua universale.
Quando invece devo imparare una lingua che non è la mia lingua ma che è la lingua parlata nel paese in cui mi trovo a vivere, io percepisco questa realtà, so che gli altri parlano in modo diverso dal mio e questa lingua diversa dalla mia, mi si impone psicologicamente, mentre la mia lingua subisce un declassamento, nella mia psicologia prima di tutto, il che fa sì che io non sia più motivato a usarla produttivamente.
Andrea dice che non esiste il problema della scomparsa delle lingue perché la mia lingua muore con me. In effetti potrei anche rimanere solo e sentire il bisogno di parlarla solo a livello di quotidianità familiare ed essere castrato nell'usarla in modo letterario o scientifico, cioè a livello di alta cultura. Questa problematica però c'è solo a livello della Lingua Straniera. A livello della Lingua Seconda il problema non si pone.

Volevo poi fare un inciso relativamente al documento della *Sfida Salutare*.
Noi abbiamo affrontato questo documento nel precedente convegno individuando il fatto che la commissione Maalouf non si pone il problema di come dirigere l'apprendimento delle lingue nel modo auspicato.
In effetti ci sono delle dinamiche che portano automaticamente, per la forza delle cose, a una riduzione nella scelta delle lingue. Il peso maggiore va verso l'inglese e un pochino al tedesco e ora anche allo spagnolo. È la realtà che porta a questo, in modo anche falsato, in modo cioè indotto psicologicamente da una percezione che non risponde alla realtà delle cose e che diventa

quindi fuorviante.
Nel nostro precedente convegno per esempio, c'era un docente francese di Metz. Metz è al confine con la Germania dove tradizionalmente gli studenti sceglievano il tedesco come lingua straniera. Ora la vicinanza con i tedeschi non è venuta meno, né l'utilità primaria del tedesco per gli abitanti di Metz, ma la psicologia fa sì che ora quasi tutti studino l'inglese perché la percezione delle lingue è tale che ciò che si impone è l'inglese a prescindere dalla sua utilità reale.
La conclusione di questo discorso è che se non c'è una politica che miri a degli obiettivi auspicabili, il movimento automatico delle cose rischia di andare in direzioni indesiderate e controproducenti.

LEONARDO
il fenomeno di una lingua inventata che si diffonde così tanto e dura per così tanti anni penso che meriti attenzione, sia da parte dei linguisti che da parte degli antropologi.
Credo che quella esperantista sia una comunità che merita di essere studiata. Il video dà l'idea della colorita vivacità degli incontri esperantisti.
Scherzando si dice che l'Esperanto è un po' calcato sulla radice EDZ che vuol dire marito o moglie e PER che è complemento di mezzo, per dire che tanti maschi e femmine si son conosciuti agli incontri esperantisti, si sono piaciuti, si sono sposati e hanno fatto bambini trilingui, perché uno era di una lingua, l'altro di un'altra e la lingua comune era l'esperanto.
Un altro esempio di trilinguismo è quello di un amico operaio in pensione che ho qui a Prato. Questo amico verso i sedici, diciassette anni imparò un po' d'esperanto da uno zio, anche lui operaio, che aveva imparato l'esperanto in un campo di prigionia in Spagna durante la guerra civile. E aveva imparato l'esperanto da un polacco. Questo zio gli passò dei libri e dei quaderni scritti da lui. Quando questo mio amico ha avuto l'opportunità delle centocinquanta ore per prendere la licenza media, ha ripreso anche lo studio dell'esperanto. E Alberto, il mio amico, mi ha sempre detto questo: "*Io sono trilingue, sapevo il pratese, ho imparato l'esperanto e l'esperanto mi è servito per imparare l'italiano*".

FRANCA
Vorrei sottolineare che nella mia testa non c'è confusione fra Lingua Seconda e Lingua Straniera, altrimenti non potrei nemmeno praticare il mio lavoro. Sono convinta che non esista una difficoltà comunicativa laddove le persone che si incontrano non mettono in atto delle dinamiche di ostacolo. Posso usare qualunque strumentazione supertecnologica, tecnologica, scientifica o fantascientifica, per tradurre un concetto ma in realtà sto dando un'informazione, non sto parlando con una persona, non sto comunicando, sto dando semplicemente un'informazione e può anche accadere che quella informazione finisca per impedire proprio la comunicazione con quella persona.
Questo blocco non avviene quando due persone hanno voglia di incon-

trarsi effettivamente, infatti il comportamento comunicativo riesce particolarmente bene con i bambini, che non hanno difficoltà a comunicare e non hanno bisogno di nessun traduttore.
L'anno scorso quando sono andata in Brasile sono partita senza conoscere la lingua portoghese. Sono arrivata e gli adulti non mi capivano, i bambini sì. Perché?
Ho imparato dai bambini a parlare. Uno dei bambini italiani del video che sta imparando il cinese ci dà la risposta giusta. Lui sta studiando il cinese perché interessato a una bambina. È a partire da qui che mi chiedo quale sia la difficoltà: in realtà la difficoltà è legata proprio all'essere persona. Se voglio comunicare con un'altra persona lo posso fare in tanti modi. Chiaro che se devo leggere un'opera di narrativa, se devo leggere Dante Alighieri ho bisogno di uno studio tradizionale, però quello non è un incontro fra persone.
Io sono siciliana e sono bilingue, come quasi tutti gli italiani. Quale tipologia culturale trasmette la mia lingua? Anche quando parlo in italiano, mi sentirei tremendamente stanca a usare un traduttore per comunicare con qualcuno. In effetti io non provo alcun terrore psicologico nell'usare una lingua che so usare poco, mi sembra anche un po' rischioso a livello di stati, nazioni, perché la lingua è veramente uno strumento politico, lo può diventare, lo è diventato molte volte. Io non lo riscontro nel mio lavoro, nella mia vita quotidiana, anche con gli adulti, io lavoro con gli adulti, anche con persone non scolarizzate nel paese d'origine, che imparano a leggere e scrivere in una lingua seconda che non conoscono, e senza saper leggere né scrivere nella propria lingua madre, poi riescono a farlo. Tutto questo avviene in una forma di comunicazione, senza strumenti che traducono i miei sentimenti, le mie emozioni e le loro. Qualunque lingua che comunichi tutto questo, quello che si vive, va bene. E non mi sento rappresentata da uno strumento tecnologico. Posso fare una traduzione di quanto costa un chilo di banane dall'italiano al cinese, però, appunto, questa è una traduzione.

ALAN
Vorrei riprendere il discorso sulla differenza fra lingua e scrittura che sono due oggetti totalmente diversi: la lingua tutti ce l'hanno, la scrittura no. La scrittura si apprende a scuola con fatica, il linguaggio no.

BALDUCCI
laddove la scrittura esiste entra a far parte integrante della lingua e diventano indissolubilmente interagenti.

ALAN
ma sono due oggetti diversi.

BALDUCCI
se non avessi creduto che sono due oggetti diversi non avrei fatto una proposta basata sulla scrittura.

ALAN
La distinzione è interna al binomio noto fra **natura** e **storia**. Se la lingua - e lo dico da linguista generativista - si sbilancia sulla natura, la scrittura si

sbilancia sulla storia. È un binomio importante, però se dico lingua - lo dico dal punto di vista di chi fa ricerca linguistica - lingua è lingua orale.
La scrittura è storia, è convenzione, pratica umana convenzionale. Quando Claudio parla di difficoltà, sono d'accordo ma si tratta di difficoltà relative alla scrittura. Sulla lingua orale, se appresa attraverso le relazioni in corsi con approcci umanistico-affettivi, questa difficoltà, nel nostro lavoro di facilitazione linguistica, non la troviamo, neanche con gli adulti.
L2/LS: sì c'è una differenza, ma una differenza legata soprattutto all'Italia, su come viene insegnata la lingua straniera. La differenza negli apprendimenti non è così forte.
Io ho fatto una ricerca negli Stati Uniti, la mia ricerca di dottorato, sull'acquisizione dell'italiano come lingua straniera in un college statunitense, dove ho raccolto dei dati mentre insegnavo come lettore di italiano. Gli errori dei ragazzi sono gli stessi dei ragazzi in immersione L2. Anche questa differenza va in qualche modo ricalibrata.
n Italia le lingue, purtroppo, si insegnano o con queste simulazioni grottesche chiamate erroneamente metodo comunicativo, o con il metodo grammaticale-traduttivo.
Esiste, tuttavia, tutta un'altra serie di approcci ma nella scuola italiana essi tardano ad arrivare. Se non ci si mette in discussione a livello relazionale, le lingue non si imparano. L'insegnante di lingua ancora non ha percepito molto bene che si deve mettere in relazione. Cioè io faccio domande ai miei allievi, non chiedendo pomodori a un bambino - che gliene frega - ma giocando con lui, entrando nel suo mondo e imparando con lui, anche sbagliando e ricalibrando.
Riprendendo l'intervento sulla scuola di Andrea Lulli, "perché la scuola?", io rispondo perché da essa non si può prescindere se parliamo di lingue. Mi richiamo a Franco Fabbro, ancora oggi il più grande neurolinguista italiano, egli dice che la scuola italiana perde una sfida importante perché le lingue si imparano, anzi si acquisiscono da bambini. Purtroppo la scuola italiana fino ad oggi faceva lingua in modo massiccio alle superiori quando ormai la lingua si apprende ma non si acquisisce, quando andrà a svilupparsi in altre aree del cervello.
Perché parlo di scuola, quindi? Perché se si parla di lingue si parla di scuola, perché è quello l'ambiente in cui si fa lingua, in cui si fa plurilinguismo. Tutto quello che si fa dopo è solo "qualcosa": il vero plurilinguismo si fa a scuola, fra l'altro interagendo in scambi comunicativi significativi e naturali.
Ultima cosa, sono d'accordo sull'aneddoto pratese-esperanto-italiano di cui ci raccontava Leonardo Pampaloni: la distinzione fra dialetto e lingua non esiste. Il pratese non è meno bello, non è meno complesso dell'italiano standard. Cos'è una lingua? È un dialetto con un esercito e una marina. Cioè la differenza è solo questa, è solo socio-linguistica. Non c'è in termini linguistici, anzi, i più grandi studi linguistici si sono fatti e si fanno sui dialetti e sulle varietà non standardizzate.

BIGAGLI
a livello formale in accademia le discipline sono diverse, chi si occupa della tradizione scritta è l'archeologia, chi si occupa della lingua orale è la linguistica. Sono due binari che studiano due oggetti diversi, che poi biologicamente - sono d'accordo - a un certo punto interagiscono: faccio ora una ricerca sui bambini, c'è proprio una interazione fra le due parti. Ma non c'è interazione fino ai dieci anni fra le due modalità orale e scritta.

ALAN
Ho incontrato per le vie della città un conoscente pratese che mi ha esortato nel mio lavoro, essendo io linguista e formatore, a "pubblicizzare" il sistema vocalico toscano, che poi è quello normativo italiano, perché "*la maggior parte degli italiani non sa che il sistema vocalico è a sette vocali*" e soprattutto, ha continuato, "*non sa usarle!*". Questa è mera chiacchiera da bar. Un sistema a cinque vocali non è meno nobile di uno a sette vocali. Il sistema standard ha soltanto vinto una battaglia.

LULLI
è sempre così. L'inglese che è predominante, può darsi che venga sopraffatto da una variante dello spagnolo perché gli Stati Uniti si stanno ispanizzando. Se ci sarà una rivolta dei cittadini di origine spagnola, lo imporrà. Ma questo non significa che quello è il punto di arrivo del processo evolutivo, a meno che non si riesca a fare una mediazione tipo esperanto che non presuppone l'uccisione delle peculiarità ma che è la chiave più diretta per comunicare. Io apprezzo molto quello che hai detto sui sentimenti e sulle emozioni che prescindono dalla conoscenza perfetta di una lingua e sono formidabili le possibilità di evolvere sulla base di questi sentimenti e i bambini sono più spontanei perché non hanno tutte le bardature degli adulti e riescono a essere meno condizionati da tante cose, però c'è un punto sul quale fare attenzione: fra scrittura e linguaggio orale c'è interazione, ed è chiaro che il linguaggio prevalente si trasforma in scrittura.

ALAN
non per tutte, su varie migliaia solo poche centinaia hanno una scrittura

LULLI
ma sono quelle che governano il mondo

ALAN
è quello che sto dicendo

LULLI
anch'io, appunto. Il linguaggio fa parte di un bagaglio culturale, di un vissuto di tradizioni diverse e quindi anche i sentimenti le emozioni vengono trasmessi. Lungi da me voler meccanicizzare le emozioni e i sentimenti, tutt'altro, sono le ultime cose che ci rimangono, le più belle della vita, ma resta il problema di facilitare la comprensione, e questo è un fatto di civiltà e se volete anche di democrazia, perché il trasmettere le cose senza farle capire diventa un problema rilevante, in un'epoca nella quale ormai, quando perde di spessore tutto, c'è l'effimero, e alla fine si finisce per non capirsi anche se si parla lo stesso linguaggio.
Credo che questo sia un problema di importanza crescente senza nulla togliere all'evoluzione naturale delle cose, all'esperienza al vissuto, al fatto che quella persona non sia umiliata o sacrificata, perché a tutti venga data la possibilità di realizzarsi. Su questo mi trovate totalmente d'accordo, però c'è un altro livello, quello di mettere in condizione tutti di avere la possibilità di capire, dare un accesso almeno minimo, e a questo riguardo, penso

che la tecnologia possa aiutare.

ALAN
il nocciolo della questione di nuovo è linguistico, lo strumento tecnologico è giusto che ci sia per garantire l'informazione, non la comunicazione, la comunicazione è un'altra cosa, è un rapporto "caldo" fra persone.

LULLI
Dovremmo allora parlare anche di un'altra cosa, dell'immagine che ormai sta soppiantando tutte le altre forme di comunicazione. Che siano cose diverse siamo d'accordo, ma c'è anche una comunicazione che è pubblica.

BIGAGLI
secondo me è un uso improprio

CHIARA
D'accordo che ci sia un gap linguistico italiano e che bisogna partire dalle scuole. Certe questioni della lingua straniera dipendono dall'organizzazione scolastica, soprattutto dalla mancanza di tempo. Il numero delle ore dedicate alla lingua è diminuito. Vorrei chiedere a tutti quelli che lavorano a scuola: "*saremmo d'accordo ad aumentare considerevolmente il numero delle ore di lingue*?". In queste ore ag-giuntive dovremmo poi scegliere la proposta europea oppure quella vocazione antidemocratica per cui la decisione sarebbe centralizzata. Purtroppo ci sono dei presupposti sbagliati, diffusi fra la gente, come nel caso riportato sulle vocali. Si tratta evidentemente di scelte diffe-renti.

CLAUDIO
Bene, le luci si spengono e siamo costretti a chiudere su questo intervento che ha aperto più questioni di quante non ne siano state trattate oggi.

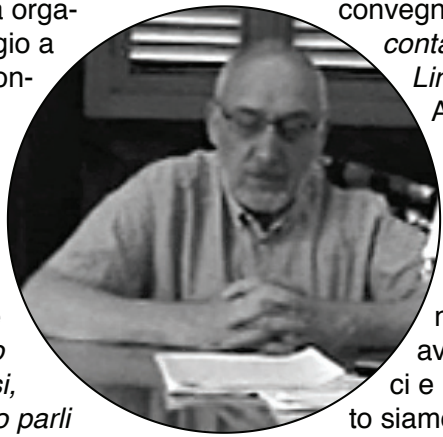
CULTURA

Ultimo convegno ricapitolativo sulla CULTURA, alla biblioteca roncioniana, tenuto il 28 giugno 2013

Il teatro come specchio della vita e le difficoltà attuali di assolvere a questo ruolo - le lingue di serie A e le lingue di serie B: deperimento culturale delle lingue di serie B - i cambiamenti epocali del contesto culturale e la resistenza dell'importanza della qualità e dell'originalità - La varietà come antidoto alla massificazione e alla crisi della cultura che è crisi economica e spirituale - il nostro razzismo culturale - i musei come snaturamento del contesto artistico - l'Italia come il luogo più ricco di varietà - necessità culturale di valorizzare le peculiarità - metropoli e periferie

CLAUDIO BALDUCCI

Questo sulla *Cultura* è il quinto convegno che *Scheda* ha organizzato da metà maggio a tutto giugno. I primi convegni sono stati sul *Teatro*, sulla *Letteratura*, sulla *Musica* e sulle *Lingue*. Infine questo che vuol essere ricapitolativo.



L'interrogativo iniziale era questo: "*in questo periodo di grande crisi, possibile che nessuno parli di cultura come di un mezzo dal quale forse si può anche trovare una via di uscita o comunque un accompagnamento o una sopravvivenza?".*

Allora abbiamo organizzato questi convegni. Il progetto iniziale ne prevedeva un numero maggiore, ma riprenderemo il discorso probabilmente in autunno.

Il primo convegno era sul *Teatro, ed* è stato fatto al Magnolfi. Ha visto la partecipazione di sedici persone. Ci sono sembrate pochissime. Anche per quello sulla *Letteratura* ci sono sembrate poche diciannove persone. Il convegno sulla *Musica ne contava* dieci. Quello sulle *Lingue* nove.

Anche in questo convegno, che è ricapitolativo, siamo pochi, dieci persone in tutto. Diciamo però che non era uno dei nostri compiti quello di avere dei grandi pubblici e in questo non-compito siamo riusciti benissimo.

Vorrei comunque far notare che, grosso modo, malgrado tutto, abbiamo coinvolto una sessantina di persone quindi non è pochissimo anche se si tratta di coinvolgimenti settoriali. L'obiettivo principale era però quello di riuscire a coinvolgere le persone nel dibattito e direi che su questo piano il livello è stato molto interessante. Abbiamo le registrazioni e quindi daremo memoria dei risultati di quanto per ora ottenuto.

Passiamo ora a delle brevi relazioni su quanto è stato fatto, poi cercheremo di

individuare quelli che sono stati i punti salienti per vedere fino a che punto si può approfondire quanto è stato detto.

Poiché abbiamo affrontato ogni convegno nel suo specifico, oggi dovremo cercare di individuare le eventuali somiglianze e le eventuali differenze.

Avendo partecipato a tutti i convegni una prima impressione generale è che ogni convegno abbia scoperto sempre qualcosa di nuovo che può valere anche per gli altri e quindi potremmo in qualche modo metterli in sintonia.

Io relazionerò per il convegno sulle *Lingue* perché ne ero il coordinatore. Niccolò era il coordinatore del *Teatro*, Jacopo della *Musica.* Manca il coordinatore per la *Letteratura*, perché la nostra coordinatrice è leggermente al mare. Cercherò di dire qualcosa io su questo convegno.

Partiamo dunque da Niccolò per quanto riguarda il *Teatro* seguendo l'ordine con cui si sono succeduti i convegni stessi.

NICCOLÒ LUCARELLI

Il *Teatro* è un settore che presenta non poche difficoltà, non solo economiche, ma anche a livello di ispirazione.
A livello di contemporaneità, per esempio, emergono difficoltà a interpretare la società considerando che il teatro dovrebbe essere lo specchio della vita, come si dice da tremila anni a questa parte, quando nacque nell'antica Grecia. Oggi sembra che non si riescano a penetrare a fondo quelle che possono essere le problematiche, le aspirazioni o comunque a fornire un ritratto fedele della società contemporanea. Si pensa che i nuovi mezzi di comunicazione a cominciare da internet abbiano causato una certa alienazione anche da parte degli operatori culturali in rapporto alla società che dovrebbero interpretare.
Le difficoltà sembrano legate alla superficialità con cui si affronta una tematica sociale. La conseguenza di questo stato di cose è che per trovare del buon teatro sembra indispensabile, ancora oggi, ricorrere a quello degli autori classici, anche se non lontani nel tempo, come Harold Pinter che viene considerato l'ultimo vero autore contemporaneo. Dopo di lui purtroppo c'è stato un calo d'ispirazione. Lo stesso teatro Metastasio l'ha sperimentato direttamente.
C'è stato ad esempio uno spettacolo, *La Modestia* di Rafael Spregelburg uno dei registi argentini più acclamati sulla scena contemporanea, che tuttavia non sembra aver convinto sufficientemente la critica perché non riesce scavare bene nella psicologia contemporanea, si resta su degli speri-

mentalismi fini a se stessi, senza fornire una risposta a quelle che possono essere problematiche e aspirazioni attuali.

Manca un collegamento vero e proprio fra gli operatori del teatro e la società, una frattura, anche perché si registra un progressivo allontanamento forse dovuto anche a una eccessiva autoreferenzialità, con un percorso eccessivamente sperimentalista e quindi troppo ermetico per quelli che sono i gusti anche del pubblico meno colto e preparato.
Dall'altra c'è una scarsa volontà di andare incontro a quello che è il target attuale del pubblico.
Ci troviamo davanti a un problema con due volti: da una parte ci sono mancanze drammaturgiche, dall'altra un sempre minor interesse da parte del pubblico.

Questo è quello che è emerso, una problematica che potrebbe forse esser risolta dal sistema scolastico che dovrebbe tornare a formare in modo più approfondito gli studenti e cambiare quello che è l'approccio alla cultura che negli ultimi anni è diminuito fortemente, anche semplicemente a livello di curiosità.
Non si tratta infatti di diventare tutti quanti esegeti ed esperti dei vari settori culturali, il fatto è che sembra mancare proprio la semplice curiosità, per cui lo spirito critico che ci poteva essere fino a trent'anni fa, oggi è fortemente diminuito. Lo stesso Metastasio negli anni d'oro, fino agli anni Ottanta aveva un foyer che era gremito fino a oltre una e due ore dalla fine dello spettacolo, perché il pubblico si tratteneva a parlare con gli attori, li attendeva all'uscita dai camerini, aspettava il regista, c'era uno scambio di opinioni molto attivo, vivace, cosa che oggi non avviene. Un po' perché forse il teatro è diventato troppo autoreferenziale, un po' perché la qualità è sempre minore, oltre alla scarsa curiosità, al minore spirito critico, alla diminuita spinta a confrontarsi e ad aprirsi al dialogo con quelle che sono le varie realtà culturali.

Questo a grandi linee è quanto emerso nel convegno da me diretto.

CLAUDIO
Come accennato faccio una breve e parziale relazione io al posto di Chiara in merito al convegno sulla *Letteratura*.
Parto riallacciandomi a un tema affrontato anche per il teatro e che potrebbe essere trasversale.
Per il teatro è stato notato da vari partecipanti, da Masella ad Andrea Mitri, che, mentre c'è una forte richiesta di partecipazione al teatro, cioè di farlo, come attori, come registi e scrittori, le sale sono però vuote ed è sempre più difficile ottenere una partecipazione soddisfacente.
Bene, la stessa cosa è stata notata anche per la letteratura: c'è tanta voglia di scrivere e tanta poca di leggere.
Si potrebbe concludere che, fondamentalmente, questa sia diventata una caratteristica trasversale nel dialogo culturale, che tende sempre più a diventare monologo: tanta voglia di parlare e poca di ascoltare.

Nello specifico della letteratura possiamo dire che scrivendo ci si esprime con la propria lingua, e osservare (cosa che abbiamo già visto nel convegno sulle Lingue) che la nostra lingua, per noi, è la lingua universale, quella che serve per tutte le cose, per tutte le lingue e ci si immagina che arrivi ovunque.
Però che cosa succede? Quando mi metto a scrivere davvero - e questo succede più per la poesia e meno per la fiction, per il romanzo - succede che io mi rivolgo a un interlocutore immaginario e questo interlocutore immaginario ha subito nel tempo, uno slittamento. Con il fenomeno della globalizzazione il nostro interlocutore immaginario è diventato un interlocutore globale che oltrepassa i limiti del nostro paese, i limiti della nostra lingua.

Un segnale della differenza rispetto all'internazionalismo novecentesco ce lo può dare la pratica dell'insegnamento delle lingue.
Questa era basata, allora, sulla traduzione, sulla scrittura e basta, non c'era quasi orale: la scrittura e la traduzione mediavano il nostro rapporto con l'estero.
Ora invece i contatti sono diretti, sono percepiti come diretti, anche se la lingua resta un forte ostacolo.
La situazione è dunque questa: da una parte abbiamo un interlocutore percepito come globale, dall'altra restiamo rinchiusi all'interno della nostra lingua.

Ora, se la lingua che usiamo è una lingua universale o una lingua che sentiamo come universale (mi riferisco all'inglese, in qualche modo anche al francese, in modo crescente allo spagnolo e anche al russo e, in un crescendo sempre più forte al cinese e all'arabo), succede che la trasversalità di queste lingue faccia sì che io possa ancora sentirle come universali.
Ma per una lingua che rischia di diventare di serie B - e questo accade per tutte le lingue non citate - psicologicamente, questa cosa diventa un freno, la globalizzazione non stimola la produzione culturale, ma la demotiva.
Se penso alla poesia, che è fra le forme creative, la più radicata nella lingua madre, tale forma è quella che più risente di questa castrazione linguistica: per chi scrivo le poesie? come faccio a immaginarmi un interlocutore? Mi trovo a sbattere contro le barriere linguistiche in modo fortissimo. Questo, dell'interlocutore globalizzato, che blocca la creatività alla periferia, sembra essere un tema trasversale. I nuovi mass media sembra che potenzino, ma invece limitano l'universo delle lingue di serie B.

Bene, passiamo al capitolo dei finanziamenti.
La cultura non crea prodotti di consumo, non crea merci nel senso comune del termine. Da questo punto di vista difficilmente può vivere di risorse pro-

prie.
D'altra parte gli Enti Pubblici hanno sempre minori risorse e a volte non hanno neanche delle politiche.
E tuttavia durante il convegno sul teatro è stata fatta un'osservazione importante a questo riguardo: l'Italia sembra che non abbia una politica culturale. Magari ha anche dei fondi e a volte neanche troppo minori di quelli che mette sul piatto per esempio la Francia.
La Francia invece ha una politica certa, sicura, ben organizzata con degli obiettivi chiarissimi.
L'Italia invece non ce l'ha e quindi va un po' a pioggia, in modo che appare casuale o per pressioni clientelari, senza, insomma, che si riesca a individuare una politica culturale. Ma che succede?
La Francia produce a livello teatrale spettacoli di valore molto minore di quelli prodotti da un'Italia senza politica culturale.
Ci si può interrogare sul perché.
Qualcuno durante il convegno sulla musica ha fatto l'osservazione che la politica francese, è troppo nazionalista e quindi castrante nei confronti della creatività e non riesce a promuoverla pur essendo precisa, insistita e determinata.
Sempre in occasione del convegno sulla musica è stata contrapposta alla politica culturale francese, quella tedesca che invece aprirebbe a una libertà espressiva e sulla discriminazione qualitativa indirizzerebbe i suoi fondi.
Il problema a questo punto si porrebbe non tanto sulla inutilità di una politica culturale quanto sul tipo di politica.

Comunque è vero che a livello teatrale, in Italia, pur in assenza di una politica, ci sono stati dei grandi artisti e dei grandi registi.
Si tratta allora di verificare che tipo di politica debba fare un ente pubblico, perché la cultura senza un finanziamento pubblico è difficilmente prosperante.

Nel corso del convegno sulla Letteratura è stato toccato un altro tema trasversale che è stato centrale nel convegno sulla musica. Si tratta della proprietà dei diritti d'autore.
I nuovi progressi tecnologici hanno reso fragile la possibilità della proprietà autoriale che fino a poco tempo fa poteva essere materializzata sul supporto di registrazione: l'oggetto libro per la letteratura, l'oggetto disco per la musica. Oggi è possibile scaricare gratuitamente quasi tutto e goderne direttamente online o conservarlo su una chiavetta usb. Che succede?
Succede che viene meno la possibilità stessa della privatizzazione del diritto intellettuale e creativo.
Si tratta di un'autentica rivoluzione. Di fronte a ciò alcuni pensano che tutto ciò possa demotivare la creatività, mentre altri intravedono la possibilità di diffonderla meglio, non più legata a un supporto materiale, ma legata direttamente all'autore o all'esecutore, alla performance, all'evento.
Quel che è certo è che le cose non possono tornare come erano prima e che dovremo pensare modi nuovi per sostenere la creazione e la diffusione della creatività.

JACOPO BELLI

I punti salienti emersi nel corso del convegno sulla *Musica* possono esser schematizzati così:

a. viviamo in un tempo critico, o comunque di passaggio, è quindi prevedibile che emergano delle dinamiche nuove. Si tratta di un momento in cui le risorse sono minori e dovremmo quindi aspettarci che vengano rivalorizzate delle cose, cioè quelle che piacciono e quelle che sono meritevoli. Fondamentalmente l'idea che è aleggiata è quella della qualità.

b. un tema importante della discussione è stato quello del mercato e della globalizzazione cercando di individuare le nuove dinamiche che si manifestano nella musica.

c. per quanto riguarda il tema della qualità - tema collegato al mercato - è stata notata questa rinascita della musica *live,* intesa come necessità per il musicista di esibirsi in un evento che fondamentalmente dovrebbe essere unico di quel momento. Tutto ciò ha a che fare ovviamente con la decadenza del discografico per cui un'opera nel momento in cui viene fatta può essere immediatamente replicabile in mp3, all'istante. Come risposta a questa replicabilità il *Live* invece, non perde di qualità perché esige la partecipazione dal vivo, essendo il *Live* una *celebrazione*.

Posso portare ad esempio i casi di alcuni amici che hanno risposto al cambiamento delle condizioni economiche dedicandosi all'arte di strada. In questa hanno incontrato un lavoro nuovo.

d. La discussione ha affrontato anche un'ampia panoramica sociale, dove il fenomeno invasivo della musica - di sottofondo e non - ci accompagna ovunque, come una tempesta mediatica: al supermercato, alla TV, addirittura in ambienti naturali quali parchi, piscine, zoo. Senza contare l'avvento alla nostra coscienza dell'irriducibile sottofondo sonoro del nostro corpo, tanto da dover concludere che il silenzio in realtà altro non è che una immaginazione astratta non riscontrabile nella realtà. Cosa emerge da tutto ciò? Paradossalmente il fatto che si apprezza la musica più vicina al silenzio.

e. tutto questo complesso di novità, di difficoltà, di emergenze percettive, ci ha riportato all'importanza della qualità e alla responsabilità del musicista nel tendere a fare cose significative. Il tema della qualità resiste alla minimizzazione e alla replicabilità.

f. Tornando al tema del mercato, ci siamo chiesti come riuscire a utilizzarlo senza appartenergli troppo e so-

prattutto ci siamo interrogati su come internet possa dare una mano per lanciare la propria musica e dargli una diffusione di pubblico. Questa è sicuramente una possibilità che però deve essere utilizzata in modo corretto: il fatto di poter arrivare a tante persone rappresenta sia un canale che un'arma per il musicista che, infine, una possibilità per l'ascoltatore.

g. In sostanza resta ferma l'importanza dell'originalità delle proposte musicali, l'importanza di inserire sempre qualcosa di nuovo su ciò che si fa in modo che l'ascoltatore non sia mai annoiato e in modo inoltre da non incorrere in un'operazione di plagio.

h. Rispetto al fatto che le cose vengano replicate massivamente e che tutti possano suonare, l'abbiamo trovata una possibilità. Il futuro ci riserverà altre opportunità che scaturiranno da tutto questo assemblaggio di situazioni non tutte necessariamente negative.
Ovviamente per un musicista di professione non è più pensabile lavorare come lavorava una volta, mercificando il disco come prodotto del proprio lavoro.
Questa trasformazione del mercato è ormai un fatto che però, grazie al lavoro sul campo, può essere reso produttivo o comunque può esser relegato a problematica secondaria. Semplicemente se cambia il mercato deve cambiare anche il nostro lavoro.

CLAUDIO
Malgrado la permanenza al mare, Chiara ha saputo vincere la sua stabilità vacanziera ed è venuta da noi, anche se leggermente in ritardo.
Propongo quindi di procedere in questo modo.
Io relaziono sul convegno sulle *Lingue* dopo di che passo la parola a Chiara che potrà colmare i vuoti che ho lasciato nella mia breve relazione.
Dopo Chiara passerei la parola a Erica per il suo contributo al convegno sulla musica. Poi coinvolgerei Lorena e infine Giuseppe in modo che ognuno abbia la certezza del diritto alla parola.
Ovviamente resta la libertà di intervenire anche da parte di coloro che hanno già relazionato fino ad ora.

RELAZIONE LINGUE
Per quanto riguarda il convegno sulle *LIngue* siamo partiti dalla considerazione che quello sull'apprendimento di una o più lingue straniere appare oggi come un imperativo, in questo momento globalizzato, sempre più forte.
Ora l'apprendimento di due lingue straniere, oltre alla propria lingua madre, è stabilito nelle direttive dell'Unione Europea, obiettivo che doveva esser raggiunto alcuni anni fa per l'ottanta per cento della popolazione.
Naturalmente siamo lontanissimi dall'aver raggiunto questo obiettivo, ma ricordiamo che l'Europa ha una situazione linguistica molto particolare.
Per l'Europa una politica linguistica è fondamentale perché le diverse lingue sono la radice storica di tanti paesi: una politica linguistica è quindi necessaria. Il difficile è individuare la politica giusta e perseguibile.

C'è un grande accordo sul fatto che l'apprendimento delle lingue straniere sia una cosa importante: apre la mente, approfondisce la conoscenza, getta i ponti e così via.
C'è però un'altra parte della medaglia che spesso non viene presa in considerazione.
Si tratta del fatto che l'apprendimento di una lingua straniera costa fatica, priva del tempo che potrebbe essere utilizzato per tante altre cose. Per esempio negli Stati Uniti o anche in Cina dove le lingue straniere sono studiate proporzionalmente poco in paragone all'Europa, perché hanno già lingue che possono essere usate nei loro rapporti internazionali. In questi paesi, gli studenti hanno più tempo per affrontare e approfondire i contenuti delle varie discipline.
Il compito di dover studiare una lingua straniera, due lingue straniere, addirittura tre in alcuni casi, ci priva di tanto tempo che potrebbe essere utilizzato in altri impegni.
Ci apriamo la mente, sì, ma relativamente, nel senso che l'apprendimento di una lingua straniera richiede uno sforzo molto intenso e di bassissima produttività. Con tutti i soldi impiegati per l'apprendimento delle lingue straniere - sia a livello individuale che di stati - la produttività risulta molto modesta.
Ci sono delle ricerche di *eurobarometro* e altre più specifiche per l'Italia come quelle di *LetItFly*, più approfondite, che dimostrano quanto questa produttività sia bassa.

Di fronte a questa difficoltà resta comunque il fatto che la globalizzazione stessa ci impone il problema dell'apprendimento delle lingue straniere. È però necessario a questo punto fare la distinzione fra l'apprendimento di una *Lingua Seconda* e l'apprendimento di una *Lingua Straniera*.
Non si tratta della stessa cosa.
L'apprendimento della *Lingua Seconda* è l'apprendimento di un lingua che si parla dove si vive: io imparo l'inglese stando in Inghilterra, io imparo l'italiano stando in Italia. Si tratta di una cosa ovviamente diversa dall'apprendere una *Lingua Straniera*, cioè, per esempio, l'inglese o il Cinese stando in Italia.
Se imparo l'inglese in Inghilterra io sento il bisogno, ho la motivazione, me lo ritrovo da tutte le parti, imparo, ho bisogno della comunicazione immediata.
Se sto in Italia e devo imparare come si fa a comperare un chilo di pomodori o a prendere il biglietto del tram in in glese, questo apprendimento mi appa re irreale, non necessario, non mi scatta alcuna motivazione. Per procedere devo ricorrere a un tipo di capacità diversa dall'apprendimento linguistico, che è la capacità della simulazione.

Nel corso del convegno sulle Lingue abbiamo affrontato questo problema, con impostazioni diverse: di fronte alle spinte della globalizzazione che risposte dare?
Le risposte possibili sono fondamentalmente quattro. Tenendo presente che il caso dei paesi a lingua forte possono limitare la quota di popola-

zione impegnata nell'apprendimento delle lingue, a differenza dei paesi a lingua debole, che sono spinti a generalizzare a gran parte della popoazione questo tipo di apprendimento. Le proposte quindi sono:

a. puntare su una o poche lingue franche o internazionali: l'inglese, lo spagnolo, e poche altre. Questa è la politica che sembra la più naturale e che si impone da sola anche senza bisogno di perseguirla.
Nei confronti di questa politica che, pur imponendosi spontaneamente, è meno efficace di quanto si potrebbe pensare, ci sono delle forti reazioni da parte delle lingue minoritarie che si sentono trasferire in serie B, con tutte le frustrazioni del caso.
Come si può ovviare a questa contraddizione oggettiva?

b. C'è la controproposta di ricorrere a delle lingue artificiali. La lingua che si è storicamente imposta maggiormente in questo caso è l'Esperanto. L'Esperanto è nato solo per mettere in comunicazione, è nata come *Lingua Straniera*, non come lingua per il popolo.
L'esperanto ormai ha una sua dignità, sono più di cento anni che esiste, ha una sua letteratura. Esistono dei gruppi sparsi che parlano l'esperanto, ha una facilità di apprendimento molto superiore a quello delle lingue naturali e evita il problema di mettere su un piano gerarchico le varie lingue, egualitarizza i rapporti.
Anche l'esperanto però ha dei problemi: imparare l'esperanto comporta comunque impiegare tempo oltre a ridurre ulteriormente la motivazione dell'apprendente se paragonato all'apprendimento di una lingua straniera naturale.

c. Una terza proposta è quella di puntare a un forte sviluppo della strumentazione traduttiva e generalizzata. Si può fare molto di più di quanto non sia già stato fatto e anche questo rientra nelle possibili opzioni di una politica linguistica tesa a garantire l'instaurarsi della comunicazione fra i popoli.

d. C'è poi una quarta proposta che porto avanti a livello personale ma che non è mia, risale al 1600/1650, ai primi gesuiti arrivati in Cina e che hanno conosciuto la scrittura cinese, capace di unificare le diversità linguistiche, perché è un tipo di scrittura che non registra la lingua parlata e quindi le diversità fra le lingue, ma registra il contenuto e quindi il pensiero, ponendosi in modo oggettivamente unificante.
A titolo d'esempio, in Cina ci sono cinque lingue che non si capiscono fra di loro ma che usano la stessa scrittura: mentre a livello parlato non si capiscono a livello scritto si capiscono perfettamente.
Il giapponese è una lingua totalmente diversa dal cinese ma ha importato la

scrittura dalla Cina. Con il tempo ha adattato, anzi, ha arricchito i caratteri cinesi con altri caratteri per poterli gestire sulla propria struttura e malgrado questo adattamento i cinesi sono in grado di interpretare un cinquanta per cento di ciò che scrive un giapponese e viceversa perché i caratteri semantici sono gli stessi.

Allora di che proposta si tratta? Il nome della proposta è DIGRAPHIA, che in italiano può essere confusa con un'altra parola che si dice nello stesso modo ma si scrive con la F al posto del PH.
DIGRAPHIA vuol dire due sistemi di scrittura per una stessa lingua. Ciò vuol dire che se si accompagna alla scrittura tradizionale alfabetica di una lingua, anche la scrittura dei caratteri cinesi (cosa che ovviamente richiederebbe un lavoro di ricerca sistematico) otteniamo uno strumento comunicativo estremamente potente con uno sforzo molto minore che non quello richiesto dall'apprendimento di una lingua straniera.
Si tratta di una proposta che si pone accanto a quella dell'esperanto, accanto a quella di poche lingue internazionali, e accanto a quella volta al forte sviluppo della traduzione automatica, anche a livello orale.

CHIARA RECCHIA
Il titolo del nostro convegno era *Letteratura al tempo della crisi* e noi siamo partiti con delle convinzioni comuni fra i relatori e anche fra le poche persone del pubblico.
La convinzione è che si vendono gli stessi titoli degli stessi autori in tutti i luoghi di vendita. La nostra convinzione era provata dall'esperienza quotidiana di ciascuno, ma soprattutto era anche stata detta molto bene in un brano di David Grossman, scelto come documento iniziale del convegno, che appunto parlava della massificazione della cultura e della letteratura. I mass media trasmettono la cultura dello zapping in cui tutto è contemporaneamente eclatante e indifferente.
Tale convinzione di un impoverimento progressivo in corso è stata ribadita negli interventi di tutti i relatori.
Direi che l'esito migliore del convegno è stato la ricerca degli antidoti a questa crisi della letteratura, che è una crisi economica in quanto le librerie chiudono e le piccole case editrici sono in difficoltà, ma è anche una crisi spirituale, morale, di qualità, una crisi culturale.
L'antidoto allora qual è?
Ci diceva Lucia Balestri che i gusti del pubblico sono ricchissimi, sono a trecentosessanta gradi, quindi la sua esperienza di venditrice di libri è confortante: ancora non sono stati distrutti i gusti dei lettori, solo che bisogna assicurare ai lettori che possano trovare nelle librerie i libri di cui hanno bisogno per coltivare i propri gusti, per non cedere alla massificazione.
D'altra parte anche l'esperienza, unica a Prato dal 2007, della casa editrice *Piano B Edizioni*, è confortante. Una piccola casa editrice che fa uscire due libri al mese e che riesce a tirar fuori anche i due stipendi per chi ci lavora.
"*Ci siamo dovuti ritagliare una nicchia*"

ha detto Andrea Guarducci, in questo mercato librario che distrugge i gusti, dove ci sono gli instant book scritti in contemporanea ai fatti, oppure i libri della serie dei vampiri, o dell'erotismo al femminile, la serie dell'Inferno e del Codice da Vinci, ecc, prodotti commerciali che, come ha scritto Grossman, si leggono e non lasciano nulla.
Invece Il Piano B Edizioni ha trovato una strategia vincente, quindi un antidoto, una sua nicchia commerciale e culturale insieme, facendo nuove edizioni di libri d'autore, italiani e stranieri, a volte traducendoli, ai quali danno una nuova veste grafica che attira anche i lettori giovani, insomma libri per lo più piccoli ma soprattutto dimenticati e tralasciati dalle grosse case editrici.
Io ho scoperto questa casa editrice due o tre anni fa con un libro di Freud che si trova elencato nei libri di scuola ma che non si trovava in libreria: "*Il disagio della civiltà*".

Un altro antidoto è stato indicato soprattutto dall'artista Massimo Mori e dal bibliotecario Peter Genito, per i quali occorre opporsi ai centri commerciali creando luoghi che sono contemporaneamente libreria, biblioteca, bar, intrattenimento, divertimento, riflessione, dibattito, ristorante: un'agorà culturale veniva definita. A Prato c'è qualche esempio, ma deve ancora maturare, in modo da opporre ai *non-luoghi* dei centri commerciali, usando l'espressione di Marc Augé, dei luoghi che sono culturali, aspettando che cambi il mondo.
Ma siccome il mondo da solo non cambia, occorre immettere dentro questa società sempre più massificata e alienata, dei batteri positivi, dei fermenti benefici.

Erica ci ha fatto riflettere sulla nostra concezione del tempo, sul tempo che ci manca sempre, mentre per leggere ci vuole tempo, per pensare ci vuole tempo. C'è anche questo aspetto che impedisce un lavoro culturale. Nè si può dire che tutte le case editrici facciano sempre un lavoro culturale. Se pensiamo che sono due o tre i marchi che controllano tutto il mercato editoriale, è chiaro che per lo più si tratta di operazioni commerciali.

Volevo anche ricordare il contributo dello storico Andrea Giaconi della Società pratese di Storia patria, che ha fatto un bel lavoro proprio per il nostro convegno. Considerando il metodo dell'uso del testo letterario come fonte storica, ci faceva riflettere sul fatto che c'è nella produzione pratese un filo coerente che va da Malaparte - parlando della letteratura del secolo scorso - fino al contemporaneo e ancora giovane Nesi. Un filo conduttore che ci parla di Prato e dei momenti di crisi della storia di Prato, proprio in tema con l'argomento del convegno: Malaparte, Meoni, Bettini, Nesti e altri, che si trovano nell'Antologia degli autori pratesi edita proprio dal Piano B edizioni, un filo che si conclude con le ultime due opere di Edoardo Nesi, "*Storia della mia gente*" e "*Le nostre vite senza ieri*" che continuano sullo stesso argomento.
Voglio concludere citando un brano di Nesi: "*In questo momento di crisi del tessile pratese e quindi italiana e quindi europea, parlare della crisi di Prato non significa parlare solo di Prato. Immettere fermenti positivi in un luogo significa non solo metterli in quel luogo ma darli un po' a tutti.*"

ERICA ROMANO
Durante il *Convegno sulla Musica* avevo fatto un intervento sulla musica e la danza, in particolare sulla percezione della musica da parte del danzatore. Jacopo diceva che il corpo è il nostro

primo strumento, a maggior ragione lo è per il danzatore che percepisce la musica in una maniera che è più totalizzante per l'individuo: il danzatore percepisce la musica con tutto il corpo come se il corpo si trasformasse in un orecchio pensante che segue e accompagna le variazioni musicali.

La riflessione veniva da questo. Di solito siamo abituati a fruire della musica soltanto con l'orecchio mentre è importante anche la dimensione fisica della musicalità perché è ciò che poi permette l'improvvisazione, sia nella musica che nella danza.
In effetti, forse ciò da cui dobbiamo ripartire è proprio la forma di improvvisazione perché ha a che fare non con qualcosa di strutturato o di superficiale, ma con qualcosa di più profondo: quando il musicista o il danzatore improvvisano lo fanno partendo da una conoscenza davvero approfondita di ciò che è il proprio corpo in movimento. C'è dietro una grandissima esperienza, senza la quale non si potrebbe improvvisare. Per questo, proprio per assecondare anche quelli che sono i gusti e gli interessi del pubblico di oggi e per smuovere questi interessi che sembrano rimasti un po' sopiti, la strada che ci siamo proposti era proprio quella dell'improvvisazione.

LORENA BOVICELLI
Ho solo delle riflessioni. Per quanto riguarda le lingue la cosa che mi viene in mente è che noi europei siamo popoli fortemente conservatori, tendiamo praticamente a conservare quel poco di antico che ci deriva dalla nostra storia. Viene da qui la nostra *indisponenza* verso altre lingue, comprese le altre europee. Si tratta di qualcosa che assomiglia molto a una forma di razzismo linguistico. Cos'è il razzismo? La paura del diverso, quando ci rifiutiamo in qualche modo di imparare qualcosa per comunicare, questo rifiuto può anche essere interpretato, molto elasticamente, come razzismo.
Per quanto riguarda invece la letteratura, è stato accennato a forme di aggregazione per leggere. È a questo proposito che vi informo del fatto che l'Edison riaprirà, perché la Feltrinelli ha deciso di rivalutare lo spazio, in questo modo, con un progetto che comprende non solo una libreria, ma anche uno spazio per mangiare, un ristorante, e un altro spazio per vendere (vestiti forse), un po' sul modello della libreria di Bologna su tre piani.

La letteratura di oggi - è di Bobbio la battuta - è una letteratura *polvere*, che non entrerà nelle biblioteche o se entrerà sarà talmente marginale o emarginata che forse non sarà ricordata. Poi, ci sono una serie di scrittori o di poeti, non solo in Italia, che sono stati incentivati a scrivere perché l'editoria si è aperta anche ai piccoli scrittori,

spesso ingannandoli, perché si fanno pagare, senza curarne la distribuzione. Già questo fatto che persone che magari cinquant'anni fa, non avrebbero avuto spazio di pubblicazione, si sentono importanti perché vengono manipolati, tanto che se Dante venisse e dicesse "*Sono un poeta*", questo nuovo scrittore a pagamento direbbe "*Anch'io*".

NICCOLÒ
alcuni dettagli da aggiungere al discorso sul teatro. Per quanto riguarda il teatro il rischio della massificazione riscontrato in altri settori, per il momento non si intravede, si cerca sempre di dare al pubblico un prodotto di qualità.
Disgraziatamente spesso non ci si riesce perché si è persa la capacità di interpretare i gusti del pubblico per cui spesso si resta su livelli superficiali nell'interpretare la situazione sociale.
Dall'altra ciò che gioca a sfavore della drammaturgia è la questione del tempo, già visto per la letteratura: leggere un buon romanzo richiede del tempo, rifletterci sopra ancora di più. La stessa cosa si verifica con il teatro perché ci sono spettacoli che superano l'ora di durata, tempo minimo necessario per approfondire certe tematiche. Penso a classici come Pirandello o Ibsen o, in quelle rare volte che avviene, per le trasposizioni di Dostoevskij.

Ovviamente si tratta di autori che non possono essere condensati in quaranta, cinquanta minuti come vorrebbe la maggior parte del pubblico, abituata a seguire spettacoli di questa durata, dove si tratta di atti unici della drammaturgia contemporanea relativi a un teatro che può richiamare il genere dell'antico varietà. Quando però si ha a che fare con il teatro d'autore, la drammaturgia classica, non può ovviamente svilupparsi con questi tempi.

Questo dalla parte degli operatori, c'è però anche il versante del pubblico che appare sempre più riluttante a farsi coinvolgere in tempi che superino l'ora. Forse perché non c'è più voglia di impegnarsi, di approfondire certe tematiche, di riflettere, di capire.
Tutto ciò può esser legato a quella che è l'attuale dinamica della società, la società istantanea dove si consuma tutto su internet, non si leggono più i giornali, si leggono le notizie flash, si comunica tramite email o messaggi via cellulare con testi molto brevi. Si è creata una *mentalità-fast* dove tutto deve essere consumato velocemente, ma si perdono elementi importanti che però ci permetterebbero di capire quello che stiamo leggendo, ascoltando o vedendo. E il teatro ne sta facendo le spese.

L'eccessiva autoreferenzialità di tanti drammaturghi contemporanei che non

riescono a mettersi a diretto confronto con la società e con il pubblico con cui necessariamente devono avere a che fare, è probabilmente un riflesso di tutto ciò.

JACOPO
Riprendo il tema dell'improvvisazione, che poi è l'indicazione più concreta venuta fuori dal convegno sulla musica.
Il lavoro del musicista precedentemente era un lavoro di studio, magari su un disco. Ora si aprono nuove possibilità, per esempio gran parte dei nuovi lavori sono diventati lavoro di insegnamento, workshop, attività da praticare dal vivo.
Questo rientra nell'ottica di un notevole cambiamento generale, dove però non va mai in crisi il bel lavoro fatto in modo pratico e in presa diretta. In questo senso sono certo che non ci sarà mai crisi, poiché la creatività non va mai in crisi neanche in questo periodo, ci sarà sempre bisogno di originalità.

Per quanto riguarda la capacità di attirare il pubblico, anche qui se si punta a qualcosa di semplice, di immediato e di grande qualità le persone verrano sicuramente.
Anche offrendo qualcosa di molto semplice ma il più aperto possibile, questa specificità del fare insieme rappresenterà una risposta positiva in questo periodo particolare nel quale c'è un qualche arcano ritorno a qualcosa che ci interessa tutti quanti, noi poveri abitanti di un mondo inquinato che cerchiamo di allontanarci dai soliti passi sulla terra.

CLAUDIO
Stiamo attraversando un periodo particolarmente ristrutturante delle cose. Pensiamo a quello che succedeva prima.
Prima degli Uffizi, per esempio, non esistevano i musei. Le opere d'arte erano *site-specific*, fatte apposta per quel luogo, di solito le chiese, i palazzi, le piazze.
Poi sono nati i musei e hanno snaturato il rapporto delle cose con il contesto: le opere d'arte nascevano in un contesto, per un contesto, volte a un senso generale del loro essere nella storia. Con il museo le opere volte a esser poste nel museo, sono diventate autoreferenziali e hanno perso di senso perché non erano altro che se stesse: io vado in un museo e non apprezzo, devo riferire l'enorme quantità delle opere a se stesse, alla storia dell'arte che in se stessa non ha senso perché ha perso il collegamento con la storia dell'uomo. L'opera d'arte non fa più parte della storia dell'uomo ma è diventata una storia *a parte*.
Se vado in una chiesa e guardo un'opera d'arte posso ancora apprezzarla e riscoprirne il senso anche se l'occhio moderno abituato al museo rischia di guardare anche l'opera contestualizzata in sé, come se fosse in un museo.
Ho visto delle opere scultoree di Igor Mitoraj, messe transitoriamente negli spazi aperti della nostra città ed erano eccezionali e le ho apprezzate molto di più in quanto le incontravo, le vedevo nei luoghi vissuti della città.
La stessa cosa può esser detta per il teatro che non è nato nei teatri, questi

sono nati dopo, sono nati dalle feste, dai riti.
Silvio d'Amico ha scritto la sua *Storia del Teatro* individuandone la nascita in Grecia e ha osservato che il teatro è nato dalla tensione, cioè nel momento storico in cui un paese non ha ancora definito il problema di chi è il potere. In questo momento di tensione fra l'autorità che cerca di essere autorevole e il popolo che non la riconosce. In questo momento di tensione abbiamo delle creatività teatrali in luoghi diversi, che possono essere i sagrati delle chiese - ma non dentro: dentro la tensione fra autorità ecclesiale e teatro era troppo stridente - oppure i mercati oppure luoghi diversi.
È solo successivamente che il teatro è stato rinchiuso in luoghi specifici.

Adesso stiamo vivendo un periodo di ritorno. Non capire questo fa sì che si combatta una battaglia per far stare le opere d'arte nei musei - dove nessuno più le va a trovare con spirito produttivo. Oppure per tenere il teatro rinchiuso nei teatri. Si tratta di una battaglia persa, quella che cerca di rinchiudere nei luoghi che ormai ci sembrano imprescindibili, le opere d'arte.
Si tratta invece di luoghi che sono prescindibilissimi: la gente li ignora proprio perché non sta più dentro l'autoreferenzialità, ha bisogno di ritrovare un senso che nel chiuso dei luoghi deputati non è più riscontrabile.
Ecco, è a questo punto che diventa importante quello che diceva Jacopo quando parlava della musica *Live*, o dello spettacolo *live*, cioè dell'*evento:* ciò che diventa importante oggi è appunto l'evento. Questo non cerca il luogo deputato, esso avviene laddove non te l'aspetti e diventa un *flashmob* per esempio. I *flashmob* non sono pagati da nessuno, non sono strutturati in nessun luogo, vanno laddove c'è la gente, rincorrono la gente, i Centri Commerciali vanno benissimo. Avviene un evento, una danza, e i promotori trascinano la gente che a teatro non va.

Per esempio noi abbiamo fatto un'invasione del *Parco Prato*, con la *Passeggiata Culturale* dove c'è stata l'installazione di Ignazio Fresu, *Cento Scale*, inaugurata con una musica e una danza *Sylenthesis*, con graffitari sparsi ovunque, e l'ambiente si è animato, le scalinate del Centro sono diventate una galleria di teatro, la gente si è fermata a vedere la danza e a vedere l'installazione.
Probabilmente stiamo vivendo questa ristrutturazione che ci porta a ripensare i luoghi storici, che vanno sicuramente conservati, ma che avranno un dimensionamento diverso.

Molti anni fa, a Londra, cercavo un modo di mangiare e di spendere poco. Trovai uno di questi posti in una specie di conca interrata, una piazza interna al centro commerciale di *Selfridges*.
Giù nella conca di Selfridges, una piazza interna, circondata da negozi di cucina etnica varia, italiana, messicana, francese, eccetera. Ma la cosa interessante era che al centro della conca c'era un pianoforte a coda e un

pianista che lo suonava cantando dal vivo. Era eccezionale, un'atmosfera unica. Era bellissimo.
Un'atmosfera che non avrei goduto così a un concerto. Probabilmente il pianista-cantante era pagato, probabilmente ci campava.
Forse dobbiamo ripensare tutto ripartendo da zero, senza fossilizzarci, senza insistere a voler ripartire da ciò che c'è così com'è, perché è assodato che non ce la fa a risollevarsi se continua a voler seguire schemi che sono ormai superati.

NICCOLÒ
Che ci sia una patinatura eccessiva nel presentare una qualsiasi forma d'arte, è indubbio, ma parlando di spazio in senso lato, devo dire che il teatro, almeno quando è di buona qualità, è rimasto uno dei pochissimi spazi di effettivo dibattito democratico sulla società.
Si faceva riferimento alla nascita del teatro in un momento politico molto importante, di definizione appunto dell'autorità.
Il teatro di buona qualità riesce a portare all'attenzione del pubblico tante riflessioni di carattere politico ma anche sociale o comunque, riesce a fare un ritratto fedele di quelli che sono i rapporti fra le classi sociali, gli attriti che ci possono essere.
Pirandello fa questo. Ibsen e il teatro borghese del nord Europa è ancora un punto di riferimento per gli spunti interessanti che può dare ancora oggi. Recentemente il Manzoni di Pistoia ha aperto la stagione con Piero Maccarinelli, con John Gabriel Borkman e questi autori hanno rappresentato uno dei momenti più alti della stagione proprio perché riuscivano a entrare profondamente nelle dinamiche dei rapporti fra le classi sociali che ancora oggi si ritrovano.
Quindi il teatro rimane uno degli spazi principe fra i più liberi e democratici di dibattito sulla società.

GIUSEPPE BONACCORSO
Innanzitutto bisognerebbe capire cosa si intende per *cultura*.
È un termine dal significato molto vasto. Un tentativo per giungere a una sua completa e corretta definizione, se mai sarà possibile, non può prescindere dallo studio degli ambiti culturali che l'hanno prodotta, ossia dalle 'culture' che l'hanno espressa e che nel tempo la modificano.
Quello a cui assistiamo oggi è un generale impoverimento culturale di tutte le società. Come italiano devo dire che l'Italia è il paese più ricco di 'culture' e mi riferisco alle diverse *culture* in essa presenti oggi definite, spesso impropriamente, come *identità culturali*.
Queste sono costituite dalle espressioni linguistiche, dalla musica, dal teatro, dall'arte, dalla cucina e dall'alimentazione, dalla gestione del territorio, dall'urbanistica, dagli scambi e dalla capacità di confronto ecc. Tutti questi ambiti rappresentano le manifestazioni culturali di una comunità.

Questa ricchezza del mondo sta progressivamente e sempre più velocemente svanendo. L'Italia è il paese in questo senso più ricco ma è anche fra quelli che non hanno capito la ricchez-

za delle sue diversità culturali e ha rincorso e rincorre modelli culturali standard, cercando di somigliare agli inglesi, agli americani, alla Germania, alla Francia, ai cosiddetti stili di vita più diffusi del mondo occidentale. Non ha capito che la sua ricchezza è fondata sulla diversità di lingue, con le cosiddette lingue minoritarie presenti sul suo territorio, i suoi tanti dialetti, le sue differenze nelle abitudini, i suoi molteplici mestieri e, in definitiva, la sua ricchezza di cultura artigianale. Non a caso l'Italia è la nazione più ricca di espressioni produttive artigianali, ossia dei modi di produzione più vicini all'uomo. Diversità che i più diffusi metodi produttivi moderni cercano di eliminare perché lontane dalla auspicata standardizzazione dei prodotti.

Per essere economicamente e immediatamente profittevoli, le risposte produttive, facendo leva sulle quantità, devono indurre e riprodurre continuamente 'bisogni' uguali per tutti. In questa logica non sono ammesse soluzioni produttive 'personalizzate'. Allora, quando si impone un prodotto che dovrebbe rispondere ai bisogni di sei miliardi di persone, si uccidono tutte le differenze culturali.
La produzione - quella capitalistica - deve rendere uniformi i bisogni e le risposte che ad essi si offrono perché solo così si minimizzano i costi e si aumentano i profitti.
In questa logica è immediatamente intuibile che produrre centomila prodotti diversi è decisamente più complicato e costoso. La produzione massiva di prodotti e soluzioni identiche di vita a livello planetario depaupera la ricchezza della diversità. Sì, perché la diversità culturale produce nel tempo più ricchezza di una società appiattita e priva di sogni e di fantasia.
Quindi la produzione va ripensata in questi termini e opportunamente coniugata per rispondere ai bisogni di una comunità: il popolo italiano, siciliano, pugliese, valdostano, piemontese, toscano … Ciascuna comunità deve, cioè, essere in grado di valorizzare le sue peculiari caratteristiche ed esigere risposte che ne perpetuino l'esistenza. Quando ciò avviene, il contenuto culturale di quel prodotto, arricchito di una qualità inimitabile - poiché ha dietro millenni di storia e civiltà - 'affascina' anche il consumatore americano piuttosto che cinese o australiano e il prezzo non è più il discrimine per il suo successo o meno.
Ciò, in parte e in alcuni settori e, purtroppo, solo dal basso, è stato capito, ad esempio dalla moda, dal design italiano, in agricoltura e nei prodotti alimentari, e l'Italia in questi ambiti produttivi e creativi è leader nel mondo.
È indubbio che ci siano bisogni collettivi, bisogni orizzontali, a cui non è possibile non dare risposte eguali, per

esempio nella sanità e nel diritto alla salute. Chi è malato di appendicite deve esser curato ovunque nella stessa maniera, ma il modo di esprimere la propria identità, anche nelle risposte ai bisogni più elementari, è diverso da popolo a popolo.
Il problema è più complesso di quanto si possa immaginare, basti pensare alle diverse credenze religiose che considerano peccaminose e vietate molte pratiche mediche assolutamente necessarie e vitali.

Tornando alle ricchezza delle identità culturali presenti in Italia, è innegabile come queste diversità negli ultimi decenni si siano parecchio affievolite.
Cultura, quindi, nel senso classico del suo significato, ma anche somma di 'diversità culturali'. Entrambi portatrici di valori tendenti a stabilire una maggiore armonia sociale, ad aiutare a comprendere il diverso, a rispettare l'ambiente, a progettare compiutamente il futuro.
Tanti anni fa, nei primi anni Settanta, venne a Torino, nel palazzetto dello sport del parco Ruffini, il filosofo tedesco Herbert Marcuse.
Ebbene, quella sera il palazzetto dello sport si riempì di cinquemila ragazzi che volevano ascoltarlo.
Ditemi voi quale filosofo, anche quello oggi più famoso al mondo, venendo in Italia, non dico a Torino, ma a Roma, riuscirebbe a raccogliere intorno a sé cinquemila ragazzi desiderosi di ascoltarlo!
Da allora a oggi sono passati quasi quarant'anni e potete constatare quanto sia cambiata l'intensità del bisogno di cultura dei giovani, verso la filosofia, verso la comprensione delle origini delle tensioni sociali!
Di quale argomento Marcuse parlò quella sera?
Parlò proprio del deleterio cambiamento della società al quale abbiamo assistito in questi ultimi decenni: la miopia delle società cosiddette moderne e urbanizzate, l'alienazione, la spersonalizzazione, l'uniformazione o, meglio, l'omologazione degli stili di vita e del pensiero.
Le città non erano ancora così 'anonime' come quelle di oggi ma cominciavano a esserlo: le periferie odierne delle, una volta, belle città italiane, oggi si somigliano tutte: quelle di Milano, di Bologna, di Roma, di altre città italiane, sono simili a quelle delle città presenti nell'altro emisfero del pianeta, e questo è terrificante.
Le città orribili di oggi e la vita sempre più anonima e alienata che in esse si svolge Fritz Lang, con il suo film *Metropolis*, siamo nel 1927, l'aveva già preconizzata.
Temi, questi, tutti avvertiti e stigmatizzati sin dagli anni Sessanta, in una Italia in pieno boom economico, dal grande Pier Paolo Pasolini.
Non sono d'accordo con chi ritiene che siamo 'culturalmente razzisti'.
Trenta o quaranta anni fa dovunque ci presentassimo all'estero eravamo accolti con rispetto. Oggi non è più così. Perché? Chiediamocelo!
Recentemente ho parlato con dei rappresentanti delle istituzioni bulgare. Mi hanno detto che ricordano come un periodo molto buio per il loro paese i cinquecento anni della dominazione

ottomana. Non così ricordano la dominazione dell'impero romano, tanto che in noi vedono tuttora un modello di nazione e di Stato a cui cercano di assomigliare:
"*Per noi siete la migliore cultura alla quale ci vogliamo ispirare"*, mi dissero, "*vi vediamo come un esempio nelle vostre varie espressioni quotidiane: i vostri stili di vita, la vostra alimentazione, la vostra moda, le vostre espressioni artistiche*".

Questo discorso della diversità culturale, quindi, va difeso perché nella misura in cui queste differenze culturali si appiattiscono, un popolo muore.

LORENA
Io sono per una integrazione di conoscenza, il mio uso della parola razzismo, fra virgolette, significa paura del diverso, dovremmo essere più curiosi invece di chiuderci. Si parlava delle lingue però ad altri livelli c'è una paura della conoscenza.

BONACCORSO
Se si guardano le nostre città dall'alto, dall'aereo, si può vedere in un colpo d'occhio come, a differenza di altri paesi, queste siano state violentate e deturpate.
Ciò balza agli occhi se guardiamo dall'alto Roma, Milano, Palermo, Napoli. La pianura padana e le periferie delle cosiddette aree metropolitane sono ormai devastate da una disordinata e massiva cementificazione. L'Italia, difatti, vanta il non invidiabile primato di essere nell'Ocse ai primi posti della classifica per il consumo annuo di suolo.

Osservando queste aree metropolitane, difatti, possiamo notare come dalle loro disumane periferie, come metastasi, si siano diffusi nel bel paesaggio italiano orribili e disordinati agglomerati urbani, ipermercati, capannoni, discariche ecc.
Se sorvolassimo, invece, Francoforte, Londra o Parigi ci risulterebbe evidente come le amministrazioni di queste grandi città siano state previdenti nella salvaguardia del loro territorio, molto meno bello e vario del nostro; come le loro culture, e le loro espressioni linguistiche regionali, molto più uniformi rispetto alle culture italiane, siano difese e valorizzate a partire dalle scuole.
Noi, invece, abbiamo distrutto il nostro paesaggio, una volta il più bello del mondo, su un altare di cemento.
È 'cultura' questa?

Se si legge *Viaggio in Italia* di Wolfgang Goethe si capisce quanta ammirazione nutriva questo gigante della letteratura tedesca ed europea per l'Italia.
Ammirazione che aveva e che ha tuttora ogni tedesco quando viene da noi. Venire in Italia per ammirarne le rovine millenarie e i suoi paesaggi mozzafiato per secoli, per ogni uomo colto d'Europa era avvertito quasi come un dovere.
Questi viaggi, con permanenze anche di anni, erano chiamati *Grand Tour*.
Goethe venne in Italia con l'intera opera di Linneo, per riconoscere le piante a lui non familiari che era sicuro di trovarvi. Aveva buone nozioni geologiche e gli piaceva anche osservare

le rocce dei nostri monti e raccogliere pietre per lui strane per tentare di identificarle.
Oltre a essere poeta e scrittore e drammaturgo, aveva molteplici interessi e con i pastelli cercò di trasmettere su carta le emozioni che i nostri paesaggi gli provocavano.
Presto si rese conto che in questo non era bravo quanto lo era nel descriverle con le parole. Venezia la trovò bella ma anche intollerabilmente sporca, stupendosi del perché non vi si ponesse rimedio come avrebbe fatto qualsiasi borgomastro della città da cui proveniva: Francoforte.
Venne in Italia nel 1786, rimanendoci due anni, e rimase stupito, difatti, di come a Venezia non si vietasse alla gente di fare i bisogni per strada, anche nei posti più frequentati e belli, punendo chi avesse contravvenuto alle disposizioni di igiene. Per lui era una cosa incredibile, intollerabile e insopportabile.
A Palermo notò che era quasi impossibile camminare nelle sue strade perché l'immondizia che vi giaceva arrivava alle caviglie.
Osservò un nobile del tempo, il principe di Palagonia, spostarsi a piedi in una delle sue maggiori vie camminando su uno spesso strato di pattume per un fine altamente umanitario. Sui marciapiedi ai lati della strada lo anticipavano di poco due suoi servitori. Questi, muniti di vassoio, facevano la questua per riscattare con il ricavato quanti più cristiani fosse stato possibile, tenuti come schiavi in 'Barberia'.
Fatali erano, quindi, i giorni di vento e si sperava solo nei temporali per liberare in parte marciapiedi e strade.
Ma a Palermo trovò anche angoli di paradiso presso cui amò rifugiarsi per lavorare alla sua *Ifigenia in Tauride*: l'orto botanico. Vale leggerne la descrizione.
A Palermo ammirò anche il Monte Pellegrino definendolo la montagna più bella d'Europa. I suoi accorati appunti sulla sporcizia e sui rifiuti delle città italiane sono, purtroppo, ancora attuali. Alla stessa stazione centrale di Milano, oggi, è bene che si passi lontano da certi angoli.

Il *dialetto*, questo è un altro importante aspetto delle diversità culturali italiane. Le differenze espressive fra questi e la nostra lingua nazionale si stanno lentamente ma inesorabilmente colmando. Tanto che gli specialisti definiscono ormai i nostri odierni dialetti come 'italiani regionali'.
Questo appiattimento, prodotto da decenni di televisione, e dalla vecchia concezione che chi parla in dialetto non è nè istruito, nè emancipato economicamente, è molto più accentuato nei giovani.
Se ci si esprime in dialetto occorre sforzarsi di parlarlo bene e altrettanto, ovviamente, è necessario fare quando si parla e si scrive in italiano. Se si sente qualcuno parlare in dialetto e non si comprende qualche parola è meglio chiederne il significato piuttosto che pregarlo di esprimersi in italiano. Soprattutto se questi è un anziano. Gli anziani sono, difatti, i migliori custodi delle nostre tante lingue e delle nostre sempre più rarefatte antiche culture.
Oggi con il dilagare dei nuovi mezzi di

comunicazione perpetuarne l'uso non è semplice ma neanche impossibile. Un solo esempio fra tanti: i dialoghi del bellissimo film *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, sono tutti in bergamasco e risultano assolutamente incomprensibili a chi non è di quelle parti se non si legge la contestuale traduzione, eppure vinse la Palma d'Oro al 31° Festival di Cannes.
La scomparsa dei dialetti è una delle tante omologazioni culturali in corso e non è la meno grave ma neanche la più trascurabile perché il dialetto, ha scritto qualcuno, si apprende con il latte materno.

Dario Fo, che ho molto apprezzato sin dagli anni Settanta, ha parlato e scritto di giullari e di teatranti dei secoli andati, i quali per essere compresi ovunque rappresentavano le loro opere esprimendosi con un linguaggio inventato: il *grammelot*. Una lingua teatrale transnazionale dell'antica Europa che consentiva loro di essere compresi in ogni città e paese. Per il teatro era l'esperanto di allora. Nacque in mezzo alla gente con i giullari, i saltimbanchi e le rappresentazioni teatrali di opere, anche complesse, tratte dai vangeli e ispirate dai forti disagi sociali (la povertà, la fame...).
Per loro essere compresi era essenziale altrimenti avrebbero dovuto saltare più di un pasto. Per aumentare le loro entrate e consentirsi una vita dignitosa era per loro necessario allargare il più possibile l'area geografica delle loro rappresentazioni dove, però, se avessero parlato nel loro dialetto, non sarebbero stati compresi. Il bisogno aguzzò loro l'ingegno: inventarono una lingua comprensibile a tutti. Questa non era una vera lingua con proprie regole grammaticali e fonetiche ma solo un insieme di sonorità che molto vagamente richiamavano le lingue o, sarebbe meglio dire, i dialetti di allora. Nacquero così e si diffusero fra questi artisti il grammelot padano, il grammelot che si ispirava al franco-provenzale e quello dotato di sonorità pseudo-inglesi.
Il grammelot da loro utilizzato era comprensibile anche a chi non conosceva la lingua alla quale si ispirava. Sopperivano le sonorità, i versi, i borbottii, le imprecazioni, la mimica e la gestualità con i quali il teatrante rappresenteva la sua opera. con cui si aiutava il teatrante. Gli spettatori riuscivano, così, a capire in dettaglio ciò che l'artista diceva e le emozioni che voleva trasmettere.
Indimenticabile è la rappresentazione in grammelot di Dario Fo della cosiddetta *Fame del Zanni*.
Lo stesso è sempre avvenuto, oltre che in grammelot, anche con opere teatrali a noi più vicine scritte e interpretate in dialetto. Esempi eccelsi li abbiamo, e mi limito a citarne solo alcuni, con il teatro in veneziano di Carlo Goldoni, le interpretazioni teatrali in genovese di Gilberto Govi e con Edoardo De Filippo con propri testi teatrali e con testi teatrali di Vincenzo Scarpetta, entrambi cultori eccelsi della lingua napoletana. Oggi farebbero, come si dice, audience?

Occorre, quindi, portare la cultura nel-

le strade, così come in passato è avvenuto anche con la musica. Oltre alla musica cosiddetta colta vi è sempre stata anche una musica del popolo, della gente che non poteva permettersi di assistere a costose esecuzioni di musica classica la quale era riservata alle classi abbienti. Questa oggi è possibile ascoltarla e studiarla su quelle poche trascrizioni pervenuteci e su qualche fedele ri-esecuzione: diverse sono quelle italiane dei no-stri vari ambiti culturali ma anche di altre nazioni europee e non.
Della Francia, ho apprezzato in mo-do particolare il disco '*Danses de la cour et des villages*' che raccoglie musiche francesi del XVI sec. ese-guite da Marin Marais. Ascoltandole si intuisce come si divertiva la gente del-le città medievali e la si immagina gioi-re nell'ascolto di quella musica sem-plice e ballare.

CONTATTI:

SCHEDA METROPOLITANA - baldur_it@yahoo.com
328 0 66 38 27