

Il ruolo della letteratura nella formazione di un placeteller: «exempla» narrativi per un discorso metodologico

La recente fortuna di teorie e pratiche dello storytelling, dalla filosofia al marketing, rischia di dare per scontata e far dimenticare la definizione letteraria dei tratti distintivi che caratterizzano il genere del racconto e la sua efficacia comunicativa. La stessa scelta qui esperita di articolare didascalicamente per exempla un discorso metodologico sull'apporto della letteratura nella formazione di un narratore (e promotore) di luoghi scommette empiricamente sulla valorizzazione delle potenzialità espositive e argomentative della forma diegetica, ma anche di un modo consapevolmente etico di farne uso. Da romanzi e canzoni che raccontano, anche solo marginalmente, il territorio salentino sono perciò tratti non tanto fotogrammi descrittivi del paesaggio umano e naturale rappresentato, quanto spunti esemplificativi per definire sia la centralità del racconto nella costruzione delle identità (individuali e collettive) e delle relazioni di potere, sia l'importanza di alcune nozioni legate alla cultura letteraria per un efficace ascolto ermeneutico del territorio (rapporto tra significato e significante; distinzione tra componente efrastica e componente diegetica; categorie storiografiche e critiche).

The Role of Literature in Training a Placeteller: Methodological Considerations through Narrative «Exempla»

The recent fortune of storytelling theories and practices, from philosophy to marketing, is likely to take for granted and forget the literary definition of the distinctive features that characterize the narrative genre and its communicative effectiveness. This paper considers the contribution of literature in the formation of a placeteller through exempla and is designed to show how the expressive and argumentative potential of the diegetic form can be used to enhance it ethically. Novels and songs that tell, even marginally, the territory of Salento are cited not so much to offer descriptive sketches of the human and natural landscape, but as parables to define particular aspects: the centrality of narrative in the construction of (individual and collective) identities and of power relationships; as well as the importance of literary notions and skills for an effective hermeneutic listening to the territory, such as the relationship between signified and signifier; the distinction between ephrastic and diegetic; the use of historiographic and critical categories.

Le rôle de la littérature dans la formation d'un placeteller : « exempla » narratifs pour un discours méthodologique

La fortune récente des théories et pratiques du storytelling, de la philosophie au marketing, risque de tenir pour acquis et d'oublier la définition littéraire des traits distinctifs qui caractérisent le genre narratif et son efficacité communicative. Le choix d'exposer à travers des exempla quelques considérations méthodologiques sur l'apport de la littérature dans la formation d'un placeteller parie empiriquement sur la valorisation du potentiel expressif et argumentatif de la narration et d'une façon consciemment éthique de l'utiliser. Les romans et les chansons qui racontent, même de façon marginale, le territoire du Salento sont donc cités pour offrir non pas tant des croquis descriptifs du paysage humain et naturel, mais des parables exemplaires pour définir certains aspects : la centralité du récit dans la construction des identités (individuelles et collectives) et des relations de pouvoir ; l'importance de certaines notions littéraires pour une auscultation herméneutique du territoire (relation entre signifié et signifiant ; distinction entre élément descriptif et élément narratif ; catégories historiographiques et critiques).

Parole chiave: letteratura, spatial turn, ermeneutica del testo, descrizione/narrazione, etica della comunicazione

Keywords: literature, spatial turn; hermeneutics; description/narration; communication ethics

Mots-clés : littérature, spatial turn, herméneutique du texte, description/narration, éthique de la communication

Università del Salento, Dipartimento di Studi Umanistici – beatrice.stasi@unisalento.it

1. In principio era il *mythos*

C'è chi lo definisce «termine-ombrello» (Perissinotto, 2020): certo è che in questo come in altri casi il ricorso al termine inglese *storytelling*, che paradossalmente deve la sua più ampia fortuna internazionale a un libro francese (Salmon, 2007), funziona come una maschera che nasconde il senso più che dichiararlo, nell'anonimato garantito dalla diffusa pigrizia o incapacità di mettere a fuoco lineamenti e tratti distintivi caratterizzanti parole e cose. E, sotto quel domino, un dinamico e manageriale *storyteller* sembra aver poco a che fare con un attardato e sedentario cultore della letteratura. Per illuminare, però, quello che li lega, basterebbe indugiare sull'oggetto (meglio, sul genere) di comunicazione che contraddistingue e definisce questo particolare *dicitore* (*teller*), e cioè quella *story* che indica nella modalità narrativa la specificità in grado di determinare ed esaltare la peculiare efficienza e possibilità di successo di questi apparentemente nuovi professionisti della parola.

Niente di nuovo sotto il sole, a dire il vero: la letteratura è una disciplina che, orbitando (o esorbitando) intorno al concetto di classico, dovrebbe difendersi bene dal mito di una linearità temporale implacabilmente orientata verso magnifiche sorti e progressive. Il suo cultore non ha dunque difficoltà a trovare *exempla* programmaticamente inattuali per dimostrare la fiducia nel racconto manifestata concretamente da personaggi che sarebbe quanto meno riduttivo definire professionisti della parola. Da Platone con i suoi miti a Gesù con le sue parabole non mancano autorevoli *sponsor* utili per reclamizzare l'efficacia di una forma di comunicazione che, invece di esporre o definire o argomentare o predicare, sceglie di raccontare. Certo, nella costruzione diegetica dei Vangeli nel loro complesso non è possibile valutare comparativamente l'energia espressiva degli *exempla* narrati da Cristo rispetto al contesto (sempre narrativo) che li inquadra. Ma basterebbe la ben più diffusa memoria del mito della caverna rispetto a quella del titolo e di altri contenuti del dialogo platonico che lo ospita (*La Repubblica*, se non sbaglio...!) a dimostrare quanto bene abbia fatto il filosofo che voleva cacciare i poeti dalla sua repubblica ad affidarsi alla mitopoiesi per spiegarsi meglio.

L'evocazione senz'altro ambiziosa di una simile prospettiva non è motivata tanto dalla volontà di giustificare un non polemico ma ragionato distacco verso l'entusiastica enfaticizzazione della valenza innovativa ed euristica del concetto stesso di pen-

siero narrativo con tutte le sue possibili applicazioni (una manciata di titoli, in una bibliografia molto vasta e talvolta superficiale, per evocarne almeno lo sfondo filosofico: MacIntyre, 1977; Fisher, 1984; Bruner 2003). Nel progetto formativo e nel contesto seminariale al cui interno è nato il presente lavoro, l'obiettivo primario che da questa specola fin troppo elevata s'intende mettere a fuoco è, piuttosto, la possibilità di rivendicare la pertinenza e la funzionalità di un percorso educativo umanistico per la costruzione del profilo professionale di uno *storyteller*. Lo studio della letteratura gli dovrebbe offrire non solo un serbatoio di testi da utilizzare per il racconto promozionale di un qualsiasi oggetto, ma anche le categorie concettuali, critiche e metodologiche necessarie per estrarre da quei testi tutto il potenziale semantico funzionale a conferire senso e valore all'oggetto anche apparentemente accessorio o marginale del narrare (nel caso del *placetelling*, ai luoghi). In tale prospettiva, sarà dunque utile precisare che nel neologismo coniato da Fabio Pollice per definire questo progetto, la sostituzione di *place* a *story* non intende certo obliterare la valenza narrativa della strategia comunicativa individuata dallo *storytelling*, quanto assumerla come implicita per indirizzarla verso la messa a fuoco e valorizzazione dell'oggetto *luogo*. Inevitabile, in questa prospettiva, l'intersezione con l'interesse della critica letteraria nei confronti dello *spatial turn* (anche qui il rischio implicito nel proporre una bibliografia estremamente sintetica: Moretti, 1997; Jakob, 2005; Westphal, 2009; Sorrentino, 2010; Anderson, 2014; Sobrero, 2015; Turco, 2015; Iacoli, 2018). A dichiarare il carattere metodologico e non disciplinare della prospettiva letteraria assunta saranno anche le tipologie dei testi analizzati: romanzi e canzoni, a volte palesemente mediocri, quasi a sottoporre a una sorta di stress test l'efficacia della strumentazione critica applicata. Proprio la trivialità dei testi consente, infatti, di esplicitare la valorizzazione etica ed estetica resa possibile da una ricerca ermeneutica di senso in grado di distinguere fini e mezzi di un umanistico *placetelling* rispetto a quelli messi in campo in operazioni di mero marketing territoriale.

2. Un *exemplum* per cominciare

Per dichiarare subito una personale fiducia nello *storytelling* come strumento di comunicazione (per finalità pedagogiche, argomentative o promozionali che siano), sembra giusto partire da un racconto. Non si tratta tanto di esemplificare



qualcosa di assolutamente ovvio come l'efficacia dell'affabulazione letteraria come strumento di rappresentazione e promozione di un territorio, quanto di scommettere sulla possibilità che un *exemplum* appropriato possa risultare utile già in una fase iniziale di chiarimento metodologico, declinando in maniera diversa un uso del materiale narrativo già teorizzato e applicato in Ferraro (2020). Per insegnare le competenze riconducibili all'ambito critico-letterario necessarie a uno *storyteller*, insomma, si comincia col dare il buon esempio, cercando di dimostrare che anche questo insegnamento può essere impartito in maniera più efficace attraverso un racconto. Di conseguenza, la scelta è caduta sul passo di un romanzo che può esemplificare l'efficacia del narrare non solo come strumento di rappresentazione del territorio (in questo e in tutti gli altri casi del territorio salentino, senza peraltro pensare di dover giustificare questa scelta sulla base di una peculiarità del rapporto che lega abitanti e autori a quel particolare territorio, come fa per il Galles Anderson, 2014), ma anche come materializzazione in favola di concetti e ragionamenti.

Si tratta di uno dei primi episodi in cui si articola la costruzione narrativa di una identità individuale e collettiva in *Tutto il teatro a Malandrino* di Rina Durante (Durante, 1977). Già questa definizione, pur nella sua neutra referenzialità, suggerisce una parentesi sul ruolo del racconto nel processo di costruzione della personalità, sul fatto, cioè, che ci riconosciamo e ci identifichiamo nel racconto di noi che produciamo. Parentesi che potrebbe chiudersi già qui, considerato quanto noto e battuto sia questo tema, se la personalità (individuale e collettiva, ripeto, e cioè del personaggio autobiografico che racconta in prima persona e dell'intero paese salentino di Melendugno/Malandrino) fabbricata in questo particolare racconto non riconoscesse fin dal titolo in una esperienza letteraria e antropologica come quella del teatro il suo tratto distintivo, il suo segno particolare in grado di definirla, darle nome e renderla riconoscibile. Un intero paese (Melendugno) e i singoli personaggi si conoscono e si riconoscono grazie alla ricorrente messa in scena di un testo teatrale popolare, la *Tragedia di Roca*, in un rito di spettacolarizzazione che recita ogni anno questo episodio mitico della storia del territorio, e cioè la distruzione del vicino paese di Roca a opera dei turchi. Nel corso di tutto il romanzo, però, l'esercizio autobiografico e storiografico insieme di Rina Durante seleziona nel libro della memoria (sempre individuale e collettiva) episodi in cui si materializza una vocazione teatrale in

grado di rappresentare una soluzione esistenziale e una chiave di interpretazione del reale: «il teatro come fuga e consolazione da una vita troppo stretta, e il teatro come quotidiana condizione di vita», come lo definisce Ferdinando Taviani nella sua stimolante introduzione, «passatempo» ma «in senso profondo», poiché «cresce nelle fessure, nei dislivelli, nelle ferite che segnano l'inadeguatezza della realtà ai bisogni» (Taviani, 1977, pp. VII-VIII). In quella stessa *Presentazione* Taviani si sofferma a sottolineare quanto la struttura narrativa del romanzo sia funzionale ed efficace al fine scientifico di ricostruire e documentare un capitolo importante della storia del teatro in genere e del teatro popolare in particolare. Le sue parole confermano ed esemplificano, decenni prima del proliferare di *storytelling* e di *storytellers*, la consapevolezza, da parte della critica e della storiografia letteraria più avvertita, del proteiforme potenziale euristico e comunicativo del narrare, utilizzabile dunque anche come forma di esposizione alternativa, anzi, esplicitamente, più efficace, rispetto ai generi accademici più accreditati:

I libri sul teatro scritti con serio piglio scientifico, non sono altro, per lo più che questo: «biografie» di uno pseudo-concetto (il Teatro) intrecciate con un'aneddotica dai significati incomprensibili.

In realtà non c'è nulla di meno scientifico che analizzare il teatro in rapporto al teatro. E nulla vi è di meno serio dell'atteggiamento di chi, con la pretesa di occuparsi di una realtà «popolare» o «subalterna», si aggira poi attorno ai sospiri, ai brevi risi, ai canti che salgono su dal paese, e finisce per ignorare il paese.

Riconoscerlo significa anche accorgersi che questo libro, lontano dagli usi dei libri «seri» sul teatro, che sembra un romanzo, è in realtà un documento e un contributo scientifico. [...]

Così la tecnica è quella del romanzo, ma sulla trama di una storia del teatro. E la tecnica del romanzo non serve a rendere più piacevole e colorata la materia, ma ad affrontarla sperimentalmente, fuori dagli schemi che reggono le «storie» dei niente, le Storie del Teatro o dello Spettacolo Popolare [Taviani, 1977, p. IX].

Già il macrotesto rappresentato dall'intero libro della Durante (1977) rappresenta dunque un *exemplum* del modo in cui il genere narrativo per eccellenza, e cioè il romanzo, possa non solo mitopoieticamente dare vita a un mondo, ma anche documentare scientificamente un episodio significativo e caratterizzante della nostra storia e della nostra cultura antropologica. Ma arriviamo finalmente al microtesto, e cioè allo specifico segmento narrativo qui selezionato. Questo passo, considerate le premesse, non potrà che mettere

in scena una di quelle spontanee forme di teatralizzazione dell'esperienza e del reale programmaticamente inseguite, identificate e descritte dall'originale progetto letterario e storiografico, autobiografico e sociologico, sperimentato dalla scrittrice. Si tratta di uno dei primi episodi della sua autobiografia, legato dunque all'infanzia nel paese di Melendugno:

Fra i cinque e gli otto anni, feci parte del gruppo della Strettola. Questo nome veniva da una corte lunga e stretta nella quale vivevano i miei compagni, i quali erano suppergiù della mia stessa età. [...] In fondo alla strettola, per accessi sotterranei si giungeva a un antico frantoio del tempo degli spagnoli. L'ultimo tratto della strettola era ridotto a una rovina di pietrisco, reso scivoloso dall'umidità. Gli occhi si abituavano a fatica all'oscurità, appena rischiarata da un debole fascio di luce che proveniva da una lanterna centrale che un vecchio fico aveva quasi del tutto invaso col groviglio delle sue radici. Poco a poco si scorgeva un ambiente circolare, con una grossa pietra cilindrica nel mezzo, e tutt'intorno, alle pareti, delle nicchie. Sulla pietra centrale si saliva per raccontare le storie. In genere toccava a me, che parlavo italiano, e poi io sapevo fare i discorsi sulla Piperazzina Midy, che loro neanche sapevano cosa fosse. La prima volta che penetrai nel frantoio, li conquistai di colpo con un discorso sulla Piperazzina.

– Uditte, uditte, dame e cavalieri, io vi parlo della speciale Piperazzina, che brilla nel firmamento stellato, fra le stelle del cielo... –

Non era gran che dal punto di vista concettuale, ma le immagini certo non mancavano.

– Ma cos'è? – chiese Rafelina, una bimbetta di cinque anni.

– ... la Piperazzina, grande come il mondo, luciolata e strepitosa... – proseguì, lanciando uno sguardo di disprezzo all'incauta. Alla fine l'uditorio mi applaudì incondizionatamente. Da allora si stabilì una certa supremazia delle femmine sui maschi che soprattutto si avvertiva nella scelta dei giochi. In genere, contro il parere dei maschi, si giocava «a famiglie» [Durante, 1977, pp. 4-5].

La possibilità di utilizzare la descrizione della Strettola e del frantoio ipogeo per produrre testi o accompagnare immagini in vista di una promozione del territorio non ha forse bisogno di un percorso formativo particolare o di particolari competenze per essere colta: la funzione della letteratura come magazzino di suggestive evocazioni di *must* territoriali appare evidente. A far scegliere, però, questo particolare frammento, tra tante possibili letture evocative del Salento, non è stata tanto la sua sezione descrittiva, in qualche modo intercambiabile con altre, quanto proprio quella narrativa: non l'evocazione, pur suggestiva, del frantoio, del luogo dove si svolge l'episodio, ma l'episodio stesso, la storia che ci viene raccontata.

Una storia che, come si è anticipato, esemplifica quella vocazione teatrante più che teatrale riconosciuta nel corso di tutto il romanzo come costante strategia comportamentale messa in atto per affrontare la realtà – meglio, per dominarla.

«Sulla pietra centrale si saliva per raccontare le storie»: al centro del frantoio, al centro dell'episodio si impone il racconto, la capacità affabulatrice di produrre una parola in grado di farsi ascoltare. La conquista della centralità, della *leadership*, del consenso viene garantita e realizzata solo dalla capacità di raccontare, di costruire con le parole la magnetica attrattività di una cosa «la Piperazzina Midy, che loro neanche sapevano cosa fosse». Volendo leggere (ed è quanto si sta facendo) questo episodio come una parabola, o meglio un *exemplum* che propone un modello vincente per un apprendista *storyteller*, è possibile sottolineare come sia la competenza linguistica la qualità che consente alla protagonista che narra in prima persona di salire sul palcoscenico («In genere toccava a me, che parlavo italiano...»). Competenza linguistica unita, però, alla conoscenza di qualcosa che gli altri ignorano, evocata ma non definita da un linguaggio che riconosce il proprio pregio nell'accensione retorica e figurale più che nella densità speculativa («Non era gran che dal punto di vista concettuale, ma le immagini certo non mancavano»). Ed è questa trasfigurazione retorica a far levitare il misterioso oggetto della comunicazione fuori dal reale («la speciale Piperazzina, che brilla nel firmamento stellato, fra le stelle del cielo»), e a far indossare anche al pubblico, miserabile e infantile, sontuosi abiti di scena («Uditte, uditte, dame e cavalieri...»), senza per questo ammetterlo nel recinto sacro della conoscenza:

– Ma cos'è? – chiese Rafelina, una bimbetta di cinque anni.

– ... la Piperazzina, grande come il mondo, luciolata e strepitosa... – proseguì, lanciando uno sguardo di disprezzo all'incauta [Durante, 1977, p. 5].

L'applauso incondizionato che accoglie il racconto sancisce la supremazia della nostra piccola *storyteller* e della parte sociale da lei rappresentata, e cioè delle «femmine sui maschi». Anche il gioco «a famiglie» imposto dalle bambine ha tutte le caratteristiche della messa in scena, in quanto teatralizzazione della vita quotidiana fondata «su una mimesi inesauribile, che tendeva al sublime», riproducendo il mondo degli adulti «con fedeltà senza limiti». Ma a mettere fine alla supremazia femminile non sarà tanto il gioco di ruolo alternativo (dunque sempre mimetico) del «combatti»



introdotta da un intraprendente maschietto, Gigino, quanto la contestazione diretta del misterioso e carismatico oggetto del narrare:

Con un balzo improvviso, Gigino montò sulla pietra e gridò al pubblico: – Vi farò vedere io «chi» è la sua famosa Piperazzina! – e tirò fuori dalla tasca un flacone di Piperazzina Midy, la medicina contro gli acidi urici che usava mia madre [Durante, 1977, p. 5].

Per spodestare la bambina narratrice, Gigino deve invadere il palcoscenico e portare alla luce l'oscuro oggetto del racconto, spogliandolo dell'aura magica e misteriosa conferitagli dal racconto stesso. Ma è proprio l'assoluta, grottesca prosaicità dell'oggetto in sé a rendere la morale della favola veicolata da questo *exemplum* perfettamente funzionale (e, volendo, pericolosamente funzionale) ai fini del presente discorso: quale che ne sia l'oggetto, è la qualità del nostro racconto a determinarne l'accattivante narrabilità. Come poi l'idea stessa di un racconto (e di quel particolare racconto) abbia potuto essere generata in un ambiente asfittico come il ripostiglio dei medicinali è una delle domande alle quali forse proprio lo studio critico della letteratura può aiutare a cercare una risposta. Perché a proiettare l'insignificante flacone contro gli acidi urici nel firmamento stellato della immaginazione mitopoietica è stata, con ogni probabilità, l'energia propulsiva del significante, in grado di attrarre un banale medicinale nella dimensione del viaggio aerospaziale (Piperazzina), forse anche grazie alla inopinata comparsa di una lettera vagamente misteriosa, in quanto estranea al nostro alfabeto (Midy). Il segmento narrativo scelto, dunque, torna anche per questa strada a imporre la centralità dello studio della letteratura e degli strumenti utili ad analizzarla ai fini della formazione di uno *storyteller* in grado non solo di costruire o utilizzare storie, ma anche di padroneggiare e interpretare con professionale cognizione di causa i codici comunicativi in gioco.

Se è questa la morale della favola, sarà forse lecito introdurre qui un secondo esempio provocatoriamente sorprendente e spiazzante come la canzone del 2008 di un non salentino, Dj Gruff, che ha voluto rendere omaggio a quello che è senz'altro un *must* della gastronomia locale (il calzone, versione corpulenta del più smilzo panzarotto barese). Il testo è senz'altro demenziale, ma *Lu sugu te lu calzone* delega consapevolmente al mero piano del significante, e cioè a certe sonorità liquide e vocaliche evocativamente esotiche e quasi hawaiane, il compito di veicolare una

immagine del territorio salentino come edenico giardino delle delizie. Se la carta non permette di fare ascoltare i suoni (ma Youtube sì: <https://www.youtube.com/watch?v=-q1kHTVtkqE>; ultimo accesso: 01.VI.2022), basti qui la trascrizione del ritornello che traduce in liquida e vocalica melodia la prosaica necessità di lavare il giubbotto sporco di sugo: «tocca cu'llu llau tocca cu'llu llau» (*devo lavararlo, devo lavararlo*).

L'oggettiva trivialità degli oggetti al centro di questi testi suggerisce ancora un altro ordine di considerazioni, tutt'altro che irrilevante: che un medicinale contro gli acidi urici e un detersivo per indumenti possano diventare seducenti oggetti di racconto in grado di calamitare l'attenzione e il consenso del pubblico dovrebbe indurre, sul piano metodologico, una riflessione deontologicamente corretta sulle potenzialità e connesse responsabilità della parola e dei suoi professionisti. Anche in questo caso, la peculiarità del percorso formativo umanistico fornisce all'*aspirante storyteller* non solo la strumentazione tecnica per costruire o selezionare, analizzare o sfruttare storie in vista della promozione di un territorio, ma anche la sensibilità etica oltre che culturale per scegliere quali aspetti del territorio raccontare e valorizzare. La sua professionalità sarà così connotata in maniera qualitativamente diversa rispetto a quella programmaticamente e pericolosamente neutra e utilitaristica del semplice pubblicitario.

3. Raccontare, descrivere

L'equilibrio tra parentesi descrittive e sviluppo narrativo è, da sempre, uno dei parametri sui quali un racconto costruisce il proprio successo. Considerata la pericolosa tendenza di molti lettori impazienti a saltare le parti descrittive considerate noiose divagazioni rispetto ai fatti narrati, la stessa idea di applicare lo *storytelling* alla rappresentazione e valorizzazione del territorio sembra pensata per evitarne il ristagno in un tedioso esercizio ecfastico, introducendo la dinamicità diegetica dell'azione. Una simile prospettiva dovrebbe mettere in guardia l'*aspirante storyteller* dalla tentazione di selezionare nella biblioteca delle sue letture relative a un territorio un semplice florilegio di belle pagine descrittive di paesaggi e monumenti, e indurlo piuttosto a cercare storie che in apparenza rischiano di trasformare il contesto territoriale in sfondo, mentre in realtà lo animano e movimentano grazie alle figure che vi recitano in primo piano.

Nella nutrita biblioteca musicale che può ac-

compagnare il viaggiatore in Salento con una variegata colonna sonora, è possibile trovare esemplificata una rappresentazione sostanzialmente statica del paesaggio umano salentino in un testo eminentemente descrittivo come *Le radici ca tieni* dei Sud Sound System (2003: <https://www.youtube.com/watch?v=LsTQM4t76r8>; ultimo accesso: 01.VI.2022). La canzone elenca meticolosamente i tratti ritenuti distintivi del profilo antropologico e culturale dei salentini, enfatizzandone da un lato il prestigioso albero genealogico storico («radicati alli messapi cu li greci e bizantini»), e dall'altro le stimolanti contaminazioni contemporanee («uniti intra stu stile osce cu li giammaicani»). Per non cedere alla tentazione (pur avvertibile) del genere epidittico, il testo sembra riconoscere come segni particolari del salentino-tipo certi elementi caratterizzanti costituzionalmente bifronti, come una versatilità che può essere superficiale approssimazione («l'importante è cu sai nu pocu de tuttu») o un distacco filosofico dalla realtà che può diventare cinico menefreghismo («anche se de tuttu a fiate me ne futtu»). Analogamente, l'apertura al mondo ossessivamente rivendicata dal ritornello («simu salentini dellu munnu cittadini») non rinuncia alla convinta difesa della propria identità culturale («É la terra toa, amala e difendila!»), anche se l'individuazione del nemico che smaschera l'inevitabile aggressività implicita in qualsiasi istanza difensiva appare senz'altro *politically correct*:

De ci ole cu specula e corrompe, difendila!
De ci ole sfrutta l'ignoranza, difendila!
De ci ole svende l'arte noscia, difendila!
De ci nu bole crisca ancora, difendila!

[Sud Sound System, *Le radici ca tieni*, <https://www.youtube.com/watch?v=LsTQM4t76r8>; ultimo accesso: 01.VI.2022].

Il testo di natura descrittiva, insomma, proprio perché riconosce esplicitamente la funzione illustrativa e rappresentativa del suo messaggio, dichiara in qualche modo il proprio servile adeguarsi all'intenzionalità ideologica di chi lo produce. Non che tale adeguamento non sia riconoscibile anche nel racconto, ma l'impressione è che nelle pieghe della storia possano più facilmente insinuarsi e nascondersi messaggi se non subliminali, certo meno facilmente e totalmente riconducibili alle finalità del mittente. Basti pensare all'evozione sottilmente trasgressiva di una vacanza in Salento in *Non vivo più senza te* del milanese Biagio Antonacci, dove la connotazione borghese di una «signora perbene» sembra rappresentare solo un ingrediente utile ad alzare il tasso erotico della

narrazione, insieme allo sfondo da cartolina («la luce cala puntuale sulla vecchia torre al mare») e a tutti gli altri elementi più o meno stereotipati che accompagnano il Salento nell'immaginario collettivo:

Sarà che il vino cala forte più veloce del sole,
sarà che sono come un dolce che non riesci a evitare,
sarà che ballano sta pizzica, sta pizzica...

[Biagio Antonacci, *Non vivo più senza te*]

La sospensione della quotidianità comunemente denominata vacanza, però, si dimostra in grado di produrre una presa di coscienza da parte del soggetto («con la vacanza in Salento ho fatto un giro dentro me»), che alla fine della canzone spegne a tradimento colori e suoni dell'euforia dei sensi, lasciando cadere come un sipario il buio avvilente della depressione: «la solitudine è nera e non è sera, / la solitudine è sporca e ti divora, / la solitudine è suono che si sente senza te». Esito non del tutto prevedibile e riconducibile all'immagine stereotipata e patinata dell'esperienza turistica salentina.

Descrivere e narrare, ecfresi e diegesi si alternano in un testo utile per esemplificare la funzionalità promozionale del racconto, e cioè un passo di un romanzo del regista Ferzan Ozpetek, *Sei la mia vita* (Ozpetek, 2015). Un romanzo mediocre che, proprio per questo, rivela in maniera preterintenzionalmente diretta la possibile finalizzazione (se non finalità) promozionale della sua rappresentazione del territorio. In uno degli ultimi capitoli, *I luoghi del cuore*, in cui il carattere converevole (per non dire occasionale) e l'andamento divagante ed episodico (per non dire sciatto) del narrare emergono con maggiore evidenza, il regista dichiara un debito affettivo e culturale verso il Salento e sembra pensare di saldarlo dedicandovi ben due paginette. In realtà, molte pagine prima era possibile cogliere una reminiscenza diretta della già citata *Le radici ca tieni* dei Sud Sound System in una delle pagine del primo capitolo del romanzo, quelle forse più riuscite, dedicate alla rievocazione dei primi tempi della sua vita romana:

Avevo trovato il mio posto nel mondo. Il nido da dove avrei potuto spiccare il volo, raggiungere e ottenere qualsiasi cosa desiderassi. Allora era solo una sensazione, seppure profonda, ma oggi ne ho la piena consapevolezza: è solo quando riesci a mettere radici in un luogo che puoi davvero andare lontano. Perché sapere da dove vieni ti aiuta a tenere a mente chi sei, ovunque ti trovi [Ozpetek, 2015, p. 19].

Se gli studi sulla intertestualità che tanto peso hanno nella formazione umanistica aiutano a di-



stinguere il carattere tipico di queste considerazioni, è la similarità nella formulazione a suggerire l'ipotesi che sia questo, forse, uno dei debiti più autentici contratti dal libro con l'esperienza del mondo salentino, proprio perché con ogni probabilità inconsapevole, frutto del riaffiorare di una memoria involontaria del ritornello della canzone:

Se nu te scierri mai delle radici ca tieni
rispetti puru quiddre delli paisi lontani!
Se nu te scierri mai de du ede ca ieni
dai chiu valore alla cultura ca tieni!

[Sud Sound System, *Le radici ca tieni*, <https://www.youtube.com/watch?v=LsTQM4t76r8>; ultimo accesso: 01.VI.2022].

Tornando invece alle paginette in cui il Salento è citato esplicitamente, più che i paragrafi dedicati a Otranto e alla scontata «miscela di civiltà che ne aveva fatto la storia», è un breve paragrafo su un resort di lusso quello che sembra suggerire riflessioni utili da proporre a un aspirante *storyteller*:

Elisabetta gestisce la sua masseria con un'attenzione e un amore particolari. Dalle lenzuola di lino ai dolci per la prima colazione, tutto è frutto di scelte accurate. Perché per lei la masseria è molto più di un albergo e i suoi ospiti più che clienti. Un tempo l'edificio principale era un rudere abbandonato, all'interno delle vaste terre di famiglia. Ci andava suo figlio adolescente a giocare con gli amici. Il figlio che l'aveva presto lasciata sola, rapito da una malattia incurabile. E lei allora aveva riportato quelle rovine al loro antico splendore, per amor suo. Quindi, animata dal desiderio di condividere quel luogo magico con gli altri, ne aveva fatto un hotel di charme [Ozpetek, 2015, p. 196].

Incapsulata all'interno di una descrizione che potrebbe essere copiata e incollata senza problemi sulla pagina *web* di qualsiasi *relais* esclusivo, troviamo narrata una storia, tragica, che ha l'effetto dichiarato di espellere un prosaico orizzonte economico da un luogo e un esercizio ricettivo senz'altro incantevoli. Di là dal passato storico che un contesto architettonico come una masseria non può non evocare, la microstoria individuale di Elisabetta e del figlio vuole in qualche modo autenticare quell'*attenzione* e quell'*amore* fin da subito evocate per caratterizzare la gestione dell'albergo, rivendicando per le *scelte accurate* tanto della biancheria quanto dei dolci una motivazione sentimentale che le nobilita, impedendone l'attribuzione a una mera strategia commerciale di peraltro rispettabilissima natura professionale. Grazie al tragico frammento di vita incastonato al centro, il paragrafo riesce a rendere in qualche

modo più credibile la ripetizione di espressioni impudicamente simili a *slogan* pubblicitari («per lei la masseria è molto più di un albergo e i suoi ospiti più che clienti... aveva riportato quelle rovine al loro antico splendore... animata dal desiderio di condividere quel luogo magico con gli altri, ne aveva fatto un hotel di charme»). Ancora una volta la dimostrazione della straordinaria efficacia del narrare nel raggiungere una delle finalità della retorica classica, quella del *movere*, impone, parallela, una riflessione sulle norme di etica – o anche solo di buon gusto – che dovrebbero indirizzarne e regolarne l'uso.

4. Classico *versus* barocco

A chiusura di questa rapida rassegna delle competenze umanistiche utili anche a un aspirante *storyteller*, è sembrato opportuno inserire una pur sommaria esemplificazione di come certe categorie della storia della letteratura in particolare e della cultura in generale possano vantaggiosamente essere applicate per interpretare testi che narrano il territorio, permettendo di coglierne implicazioni semantiche non sempre evidenti. Anche in questo caso scelgo delle canzoni e non dei testi letterari proprio per ribadire l'illuminante vitalità di quelle categorie culturali in tutti i contesti comunicativi. In questa prospettiva, non sarà difficile scoprire come la più volta citata *Le radici ca tieni* dei Sud Sound System riconosca una di quelle radici, uno dei tratti distintivi che caratterizzano la *Weltanschauung* del salentino-tipo adombrato nella canzone, in una *forma mentis* per così dire classicistica:

Stae scrittu sulle petre quiddru ca aggiu capire
su parole antiche percè l'uomu nu po cangiare!

[Sud Sound System, *Le radici ca tieni*, <https://www.youtube.com/watch?v=LsTQM4t76r8>; ultimo accesso: 01.VI.2022].

A ben vedere, questa idea di una sostanziale immodificabilità della natura umana è l'assioma sul quale si fonda tutta l'ossimorica scommessa della cultura umanistica, che punta da un lato, ottimisticamente, sulla validità atemporale e universale di una lezione del passato solo apparentemente inattuale, ma dall'altro, pessimisticamente, sull'impossibilità materiale dell'uomo di cambiare in maniera radicale la propria natura, col rischio di generare quell'atteggiamento fatalistico spesso ritenuto tipico dell'uomo non solo salentino, ma meridionale in genere. Il prosiegno della canzone sembra valorizzare un'attenzione verso il passato

dal punto di vista positivo della fiducia in una *historia magistra vitae* («Memoria ede cultura e bede quistu ca ole: / ricorda ce ha successu cussì pueti capire»), mentre l'esempio concreto propone, subito dopo, un avvicendamento ciclico dei ruoli che solo la cultura sembra poter interrompere:

lu boia denta vittima puru dopu menz'ura
ma la vittima denta boia se nu tene cultura!

[Sud Sound System, *Le radici ca tieni*, <https://www.youtube.com/watch?v=LsTQM4t76r8>; ultimo accesso: 01.VI.2022].

Non a caso questa prospettiva consente alla canzone di concludersi attribuendosi il prestigioso ruolo di interprete e mediatrice della preziosa lezione delle pietre e della storia:

A quai stae scrittu sulle petre ce aggiu capire
cercu cu te le spiegu, perché nu ta scerrare!

[Sud Sound System, *Le radici ca tieni*, <https://www.youtube.com/watch?v=LsTQM4t76r8>; ultimo accesso: 01.VI.2022].

Se dunque il modo in cui gli *studia humanitatis* insegnano a riconoscere e problematizzare il concetto di classico può offrire una utile chiave di lettura per comprendere e commentare la presentazione del paesaggio umano salentino offerta in questa canzone, sarà forse lecito inseguire in un altro testo musicale la categoria culturale più usata e abusata per definire il Salento (non solo) architettonico, e cioè il barocco.

Mentre tutto scorre è il titolo del primo grande successo dei Negramaro, materializzatosi tanto in una canzone quanto in un intero album (il terzo della loro produzione, 2005). Se si ricorda quanto il sentimento angoscioso della fuga del tempo e della sua inarrestabile labilità rappresenti uno stato d'animo caratterizzante la percezione emotiva e conoscitiva del reale da parte della cosiddetta anima in barocco, la scelta stessa di estendere a tutto l'album questo titolo consente di inserire lo *specimen* di analisi testuale qui proposto nel contesto di una sintonia più ampia. Il tema ricorre infatti non solo nella canzone eponima, ma anche in tutte le altre del *long playing*² come quella scelta qui per una pur parziale analisi. *Estate*, riconosce come titolo un indicatore temporale, anticipando l'angoscia incombente della perdita e della fine che rappresenta il *Leitmotiv* del componimento, come dichiara il ritornello:

è il segno di un'estate che
vorrei potesse non finire mai

[Negramaro, *Estate*, <https://www.youtube.com/watch?v=0CUNVTfJLrk>; ultimo accesso: 05.VI.2022].

A suggerire la possibilità che la categoria culturale del barocco possa rappresentare una chiave di lettura utile per incrementare il senso del testo è però soprattutto il suo *incipit*, intonato su un altro *Leitmotiv* riconducibile a quella temperie culturale ed emotiva, e cioè una posizione *in bilico* che denuncia e lamenta una «insensata voglia di equilibrio» come unica forza in grado di sorreggere (non far precipitare) il soggetto che dice io:

In bilico
tra santi e falsi dei
sorretto da un'insensata voglia di equilibrio
e resto qui
sul filo di un rasoio
ad asciugare parole
che oggi ho steso e mai dirò
[*ibidem*].

Tra un tempo orientato verso la tragicità imminente e inesorabile del passare («e tanto il tempo passa e passerai»), e uno spazio liminare sul bordo del precipizio, il testo può dunque essere iscritto all'interno delle coordinate spazio-temporali che descrivono la tormentata vicissitudine culturale del barocco come categoria critica trasversale, non circoscrivibile, cioè al solo Seicento.

La posizione rischiosamente sospesa che fa aggettare sul vuoto «santi e falsi dei» può così consegnare un'ardita inquadratura di dettagli architettonici e scultorei tipici delle nostre chiese barocche, rievocandone un'atmosfera spirituale anche quella pericolosamente in bilico per la contaminazione di religiosità cristiana e vocazione idolatrica riconducibile a sopravvivenze pagane. L'immagine topica del «filo di un rasoio» conferma e trasferisce poi l'incertezza liminare evocata nell'*incipit* alla vocazione poetica del personaggio che dice io. Le sue parole, infatti, a quel filo appese, mirano a un'asciugatura che rischia di seccarne la fonte, condannandole al silenzio («ad asciugare parole / che oggi ho steso e mai dirò»). Grazie a quest'immagine, anche la figura del «filo di un rasoio» si vede assolta dal pericolo di apparire un facile luogo comune e il rischio esistenziale del personaggio è invece ambientato in un luogo tipico degli assolati paesaggi meridionali come il terrazzo animato dal candido sventolio della biancheria stesa al sole. In questa prospettiva, il tremito del canto evocato nei versi successivi («non senti che / tremo mentre canto»), nel dichiarare uno dei tratti caratteristici dell'interpretazione canora della voce *leader* del gruppo, Giuliano Sangiorgi, finisce inopinatamente per suggerire anche un rimando al gioco chiaroscurale fondamentale nell'avventura pittorica manierista e sei-



centesca. Sovrapposizione sinestetica che ancora una volta sembra legittimare una lettura di questo testo come espressione dell'anima in barocco.

A introdurre, però, una svolta narrativa in questo testo essenzialmente lirico è la seconda strofe, che, tra costanti e varianti rispetto alla prima, dichiara un consapevole superamento di quel vagheggiamento nostalgico di un equilibrio irrimediabilmente perduto evocato nella prima parte:

In bilico
tra tutti i miei vorrei
non sento più quell'insensata voglia di equilibrio
che mi lascia qui
sul filo di un rasoio
a disegnar capriole
che a mezz'aria mai farò
[*ibidem*].

La rinuncia alla tentazione classica dell'equilibrio e della stasi («non sento più quell'insensata voglia di equilibrio»), confusa tra le volubili manifestazioni di un inconsequente velleitarismo («tra tutti i miei vorrei»), sembra rappresentare e consumare nel testo il consapevole e dinamico divergere e allontanarsi della parabola barocca, che può anche materializzarsi nella vocazione apparentemente ludica della capriola.

Lungi dal perdere di vista finalità e obiettivi del presente discorso, una simile analisi testuale scommette sulla possibilità di sollecitare un ascolto ermeneutico della canzone e del suo territorio culturale di provenienza in grado di arricchirla di echi e assonanze sorprendenti. Un simile salto qualitativo nella sua fruizione non può non riverberarsi nella sensibilità e nella cultura di chi, appunto, ascolta. Perché, se finora si è insistito sulla possibilità dell'umanista di utilizzare strumentalmente le proprie competenze per il raggiungimento pragmatico degli obiettivi concreti proposti dallo *storytelling*, in chiusura si vorrebbe rovesciare la prospettiva. Il *placetelling* potrebbe così finalmente essere utilizzato come strumento per il raggiungimento dell'obiettivo che l'umanista dichiara nell'atto stesso di nominarsi, e cioè per una promozione e valorizzazione non solo del territorio, ma della varia umanità che quel luogo abita o visita, interpreta o racconta, legge o ascolta, o anche, solo, vagheggia.

Riferimenti bibliografici

- Anderson Jon (2014), *Page and Place. Ongoing Compositions of Plot*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Bonito Vitaniello (1995), *L'occhio del tempo. L'orologio barocco fra letteratura, scienza ed emblematica*, Bologna, Clueb.
- Bruner Jerome (2003), *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Durante Rina (1977), *Tutto il teatro a Malandrino. Vita e spettacolo in un paese del Salento*, Roma, Bulzoni.
- Ferraro Guido (2020), *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci.
- Fisher, Walter R. (1984), *Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument*, in «Communication Monographs», 51, 1, pp. 1-22.
- Iacoli Giulio (2018), *Spazio, romanzo e modernità*, in Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, *Il romanzo in Italia, I, Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, pp. 257-280.
- Jakob Michael (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki.
- MacIntyre Alasdair (1977), *Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science*, in «The Monist», 60, 4, pp. 453-472.
- Moretti Franco (1997), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi.
- Ozpetek Ferzan (2015), *Sei la mia vita*, Milano, Mondadori.
- Perissinotto Alessandro (2020), *Raccontare. Strategie e tecniche dello storytelling*, Bari, Laterza.
- Salmon Christian (2007), *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- Sobrero Alberto, (2015), *L'equivoco dello «spatial turn»*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 2, pp. 31-50.
- Sorrentino Flavio (a cura di) (2010), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore.
- Taviani Ferdinando (1977), *Presentazione*, in Durante Rina (1977), *Tutto il teatro a Malandrino. Vita e spettacolo in un paese del Salento*, Roma, Bulzoni, pp. VII-XV.
- Turco Angelo (2015), *Lo spatial turn come figura epistemologica. Una meditazione a partire dalla geografia politica della modernità*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 2, pp. 13-29.
- Westphal Bertrand (2009), *La geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando Editore.

Note

¹ Per chi trovasse fastidiosa l'approssimazione bibliografica, anche quando, come in questo caso, programmata e ironica: Platone, *Repubblica*, VII, 514a-517d.

² Tra i tanti possibili esempi, mi limito a un'altra canzone che anche in questo caso pone il tema ossessivo della durata temporale sotto i riflettori del titolo, e cioè *Solo 3 min.*, permettendoci di ricordare l'altrettanto ossessiva comparsa degli oggetti legati alla misura del tempo, dalla clessidra all'orologio, nell'opera di un poeta barocco come Ciriaco de' Persi (cfr. sul tema della misura del tempo nella cultura barocca Bonito, 1995).