



- **Alla ricerca della musica perduta** (recensione a Francesco Scoditti, *Solisti ed esecutori nella cultura musicale romana*, Congedo Editore, Galatina 2009), “Il Paese Nuovo” di martedì 13 aprile 2010, p. 7; poi ne “Il Galatino” di venerdì 14 maggio 2010, p. 4.
  
- **La pietra della paura** (recensione a Marosa Marcucci, *Civiltà della pietra leccese. I guardiani della soglia*, Congedo Editore, Galatina 2009), “Il Paese Nuovo” di giovedì 10 giugno 2010, p. 6.
  
- **Potere e territorio** (recensione a *Organizzazione del potere e territorio. Contributi per una lettura storica della spazialità*, a cura di Luigi Bianco, Franco Angeli, Milano, 2005), “Il Galatino” di venerdì 11 giugno 2010, p. 4.
  
- **Savianismo** (recensione a Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, manifesto libri, Roma, 2010), “Il Paese Nuovo” di martedì 15 giugno 2010, p. 1-2.

**Alla ricerca della musica perduta**

Un bel libro, questo di Francesco Scoditti, *Solisti ed esecutori con sottotitolo nella cultura musicale romana*

Congedo Editore, Galatina, 2009, pp. 200 (n. 5 di "Istorie", collana di Studi e Monumenti per le Scienze dell'Antichità diretta da Salvatore Alessandri, Giovanni Laudizi e Cesare Marangio), utile agli appassionati di studi antichi, agli insegnanti di lettere latine e agli studenti che vogliono approfondire certi aspetti della cultura latina, i quali potranno trovarvi una sintesi accurata degli studi sulla musica antica, ed in particolar modo romana.



Se è vero, come dice Maurizio Bettini della letteratura latina, che essa altro non è che un gran ramo cresciuto sul tronco della letteratura greca, ciò si può ripetere anche della musica romana, che, se non nacque, sicuramente si sviluppò sul modello di quella greca, dimostrandosi una volta di più vero il detto oraziano, secondo cui "la Grecia vinta conquistò il fiero vincitore e portò le arti nel selvatico Lazio"; anche la musica, dunque, rappresentata dalla Musa Euterpe.

### Gli antichi musicisti romani

Alle origini di Roma antica immaginiamoci rozzi suonatori di *tibia*, lo strumento a fiato, più simile a un moderno oboe che a un flauto, che accompagnavano qualsiasi forma di manifestazione pubblica, o suonatori di *lituus*,

strumento di bronzo a canna cilindrica con tipica forma a J, o di *cornu*

circolare, o ancora di

*tuba*

, la tromba di varia lunghezza: strumenti, questi, provenienti dal mondo etrusco, che i Romani utilizzavano nelle attività militari e in altre occasioni della vita sociale. Poi venne la conquista della Macedonia del 167 a.C. e la vittoria di Corinto del 146 a. C. e, dunque, la penetrazione massiccia della cultura greca nel mondo romano. Cominciarono a vedersi le prime

*psaltria*

(suonatrici di strumento a corde), le

*fidicinae*

(arpiste),

*tibicinae*

(flautiste), musiciste-prostitute, intrattenitrici dei banchetti lussuriosi del soldato romano vincitore, sorta di escort antiche con qualche dote in più rispetto alle moderne, suppongo. Infine, scrive Scoditti, “lentamente certi pregiudizi furono superati”, e la musica finì coll’ “esaltare la femminilità coi suoi elementi di fascino e di seduzione” (p. 20), tanto da diventare elemento non secondario nell’educazione della fanciulla di buona famiglia. La strada, insomma, era aperta, e la musica non tardò ad affermarsi come principale componente di ogni spettacolo teatrale.

Rivivono nella pagina dello studioso personaggi dell’antica scena musicale: il citaredo Nicocle, “uno straordinario musicista tarantino” (p. 35) della prima metà del III secolo a. C., Andronico, altro greco di Taranto, al cui nome è anche legato l’inizio della letteratura latina, “un esempio di solista e virtuoso greco”, sotto la cui guida è probabile che si sia formata “la prima associazione romana di artisti scenici” (p. 42), Marcipor, collaboratore di Plauto, schiavo di Oppio, e Flaccus, servo di Claudio e collaboratore dei Terenzio, e altri. Sono i pionieri della musica romana, i mediatori in Roma della musica greca e della Magna Grecia, precursori di quell’arte molto raffinata di cui fu testimone in piena epoca repubblicana Cicerone, quando l’esecutore doveva essere dotato di “un’ottima capacità mnemonica (non esistono testimonianze, letterarie o iconografiche, di spartiti sulla scena)” (p. 59), tanto da diventare “più importante degli stessi attori” (p. 60). Anche così si spiega forse la decadenza del teatro latino.

### La musica nell’età imperiale

In effetti, in età imperiale, si afferma un altro tipo di spettacolo: il pantomimo. Esso è basato sulla “fusione di generi diversi (danza, musica, rappresentazione teatrale), e s’ispirava a grandi temi di carattere mitologico o a soggetti epici noti a tutti e svolti talvolta con precisione di particolari lubrici” (p. 73). Qui la musica spadroneggia e, separandosi dalla danza e dal canto, acquista in autonomia. “Tutto si organizza, scrive Scoditti, intorno alla forza espressiva della musica e ai gesti dell’unico attore-danzatore...” (p. 78). Dobbiamo però pensare ad una scena molto ricca, in cui, secondo la testimonianza di Luciano, un eterogeneo gruppo di esecutori, soprattutto strumentisti a fiato, spesso con strumenti di grande mole e di raffinata fattura, opera insieme al coro, sotto la direzione di un *praepositus symphonicorum* o *magister*, un direttore d’orchestra. Anche qui rivivono i virtuosi dell’epoca: Aléxandros, celebre virtuoso d’arpa triangolare, il citaredo Mesomede, Anaxénor, un famoso citaredo proveniente dalla ricca provincia d’Asia, il citaredo Terpno, che insegnava musica a Nerone, il successore Menecrate, ecc.; tutti artisti che venivano pagati profumatamente dai nobili e dagli imperatori dell’epoca, ricevendo anche consensi e riconoscimenti entusiastici “a consacrazione del loro successo e soprattutto dopo le vittorie riportate negli agoni musicali” (p. 108). Denaro e statue, come

moderne star, ma anche fischi, insulti e sberleffi quando l'esecuzione non convinceva il pubblico. "Gli spettatori romani erano senza pietà nei riguardi di un mediocre citaredo" (p. 114): addirittura, secondo il racconto di Luciano, il citaredo Evanghelos di Taranto "fu frustato per la sua disastrosa esibizione" (p. 131). Il che attesta il grado sopraffino di conoscenza musicale che il pubblico possedeva; di qui anche l'importanza ideologica della musica soprattutto in età imperiale. "Il citaredo professionista, scrive Scoditti, non era solo un semplice cantante esecutore, ma si faceva portatore di una serie di "superiori" contenuti ideologici e religiosi che, in definitiva, servivano a legittimare il suo successo" (p. 130). Egli era, doveva essere, l'immagine stessa di Phoebos o Apollo, in lui il pubblico doveva vedere il dio (il cui attributo era appunto la cetra), l'incarnazione degli ideali di razionalità e delle virtù pacificatrici della nuova era inaugurata da Augusto. Ottime queste pagine di Scoditti (pp. 130-139), nelle quali la distinzione tra due realtà musicali, quella rappresentata dagli strumenti a corda (la cetra-lira) e quella rappresentata dagli strumenti a fiato (gli auloi), diventa antitesi ideologica tra due diverse visioni culturali, la prima incarnando la civiltà romana, la seconda la barbarie orientale. Risulta a questo punto chiaro perché non pochi imperatori, primo tra tutti Nerone, ebbero a cuore la musica, e addirittura ricercarono il primato negli agoni musicali che si svolgevano anche a Roma (e la Roma imperiale era il centro principale della musica antica). E diventa chiaro anche perché la cetra romana sparisca per sempre dalla letteratura e dalla iconografia cristiana medievale. Finita la civiltà pagana, scompare anche lo strumento che ne aveva scandito il ritmo musicale, la sua per così dire colonna sonora.

### La partitura del Carmen saeculare di Orazio

Scoditti analizza con acribia di filologo le testimonianze letterarie, alla ricerca di indizi che possano portar luce sul mondo scomparso della musica romana antica. Il fine, a cui lo stesso studioso non riconosce alcun valore scientifico, è avvicinarsi quanto più è possibile ai veri caratteri stilistico-musicali dello strumentista antico. Ma come fare, se non ci è rimasta "una sola nota riferita alla produzione musicale romana" (p. 178)? Lo studioso azzarda lo stesso un tentativo, musicando il *Carmen saeculare* di Orazio, sulla base degli indizi ricavati nella sua lunga ricerca; e questo gli sembra il miglior modo per concludere il lavoro. Ma qui la ricerca filologica lascia il campo alle congetture e, dunque, all'incerto della ricostruzione storica. E forse è un bene che il bel libro di Scoditti finisca così, come ogni ricerca autentica, in un tentativo di approssimazione al vero. Se davvero potessimo riascoltare la musica antica tal quale essa fu duemila anni fa e più, allora penso che non solo avremmo vinto "la guerra illustre contro il Tempo" di manzoniana memoria, ma anche avremmo ottenuto molto di più, risuscitato gli antichi e sconfitto la morte.



### La pietra della paura

#### Terrori infantili

Qualche volta la domenica mattina i miei genitori decidevano di cambiare chiesa e di ascoltare la messa in una parrocchia diversa dalla nostra: la scelta ricadeva sulla Basilica di Santa Caterina, che univa al fascino dell'antichità quello dei dipinti murali, allora piuttosto malandati, ma pur sempre ben visibili, soprattutto in alto, dove la mano dei turisti più dissennati non era arrivata a lasciare una firma, una data o un frase ricordo, incise invece più in basso, nel colore della calcina. Uno strano timore si impadroniva di me mentre mi avvicinavo alla Basilica, prendendo per mano mio padre o mia madre, all'uscita da via San Francesco su piazzetta Orsini, quando da lontano vedevo le sagome dei due leoni acefali che sorvegliano l'ingresso centrale. Allora puntavo i piedi e chiedevo a mio padre di entrare in chiesa da uno dei due ingressi laterali, che, non avendo all'apparenza nessun sorvegliante, per me rappresentava la salvezza. Mia padre sorrideva e mi prendeva in giro dicendomi che da seicento anni quei leoni erano lì e non avevano mai sbranato nessuno; senza sapere che questa loro secolare permanenza in quel luogo era per me fonte di un ancor più irrazionale e misterioso terrore. Del resto mio padre era aduso ai miei timori infantili. Quando andavamo al cimitero, già davanti al cancello d'ingresso mi stringevo a lui, tirandolo per la giacca verso il centro del viale, dove saremmo stati piuttosto lontani dai guardiani delle cappelle private. Che ci stavano a fare, intorno a quelle cappelle, sfingi, rapaci e soprattutto leoni con tanto di testa e criniera - mi veniva spontanea la deduzione che risoluti passanti non si fossero peritati di staccare con un colpo di spada la testa dei leoni di Santa Caterina -, se non per incutere timore ai visitatori? Mio padre mi spiegava che si trattava di statue inoffensive, ornamento delle tombe di famiglie ricche, quelle che ottant'anni prima avevano traslato i morti nel nuovo cimitero, mentre i poveri erano rimasti nel vecchio cimitero in via di Collemeto, a marcire. Anche in questo caso, passavo oltre incolume, credendo ogni volta di averla fatta franca.

#### I guardiani della soglia e la maschera

Avrei forse perso per sempre il ricordo di questi terrori infantili, se non mi fosse capitato di leggere un libro di Marosa Marcucci, *“Civiltà della Pietra Leccese”*, con sottotitolo *“I guardiani della soglia”*

Presentazione di Mario Cazzato, Mario Congedo Editore, Galatina, 2009, pp. 247 (22/31, in cofanetto), che me li ha riportati alla mente con il suo racconto. La studiosa passa in rassegna tutta l'iconografia che infaticabili e spesso anonimi scalpellini (ma le maestranze e gli artisti salentini dei secoli scorsi, oggi non sono più così sconosciuti: cfr. le pp. 221-231) hanno elaborato nel corso dei secoli, non solo in terra salentina; chiarendo la complessa simbologia che si nasconde dietro le numerose raffigurazioni fantastiche che compaiono sulle nostre chiese e palazzi: telamoni, cariatidi, erme, nani, meduse, mostri, animali favolosi e non, ecc.

Al centro del racconto è la maschera, definita da Marcucci come “il riflesso iconico della natura umana”, il medium tra l'uomo e dio: “Tra l'uomo e la divinità esiste una distanza infinita; la morte è avvolta dal mistero, il suo interrogativo è senza risposta; l'infinito è irraggiungibile: l'uomo, nel suo essere finito, esorcizza la paura e raggiunge l'infinito mediante la maschera” (p. 13). Sì, ma quale maschera? Ve ne sono di diverso tipo: la larva daemonum (il Demonio), Dioniso, Medusa, il Mostro. Gli artisti rendono visibile agli occhi degli uomini quanto senza la loro opera rimarrebbe invisibile. Le maschere mostruose compaiono sui cornicioni dei palazzi e sulle chiese con lo scopo preciso di ritualizzare l'ingresso in casa dell'ospite o del fedele in chiesa. “Il Mostro, scrive Marcucci, viene ad assumere, dunque, la funzione di “guardiano della soglia”, di quella soglia che divide l'umano dal divino, il caos dall'ordine, il razionale dall'irrazionale.

Ogni guardiano, continua la studiosa, deve essere un' “immagine terrificata” perché rendendo evidente la sua forza può assicurare protezione e sicurezza, e per combattere sullo stesso terreno le forze avverse deve adeguare il suo aspetto rendendolo simile a quelle forze; tale concetto rientra nella magia figurativa apotropaica riconosciuta dalla scienza” (p. 60). Si dà ragione qui del sottotitolo del libro, “I guardiani della soglia”, che forse avrebbe figurato meglio come titolo generale dell'opera, poiché essa è dedicata proprio alla loro varia tipologia, e non alla civiltà della pietra leccese in generale.

### **Esorcizzare la morte**

Quel che importa, tuttavia, è comprendere bene questo carattere apotropaico della eterogenea iconografia liminare, ovvero la volontà in essa insita di allontanare il male, di esorcizzare la morte, e di annullare ogni influsso maligno che dall'esterno dell'edificio possa giungere. Va da sé che il carattere apotropaico delle figurazioni con tutti i connessi simbolismi (l'ape, l'anello, la

barba, il bastone, la benda sacrale o elemento nastriforme, la bocca, le corna, i denti, ecc.) non è atto a rassicurare il visitatore, ma a spaventarlo, incutendogli il terrore di una potenza devastatrice pronta a scatenarsi contro chiunque si accosti al luogo senza il dovuto rispetto e con animo impuro.

Di grande interesse i paragrafi nei quali la studiosa segue il cambiamento della funzione della maschera dal medioevo al XX secolo, indagando anche le metamorfosi del guardiano nel Salento. “La miseria, la fame, la carestia, la peste sono realtà che l’uomo deve affrontare, realtà da rimuovere, da esorcizzare mediante l’uso della maschera” (p. 165), scrive Marcucci, non senza citare Calvesi e Manieri Elia (di “*Architettura a Lecce e in terra di Puglia*”) che definiscono la cultura salentina un lungo “medioevo baroccheggiante, senza percorrere i passaggi del Rinascimento, del Manierismo e del Barocco”.

Molto suggestive sono anche le pagine dedicate alla “blattmask”, la foglia-volto, alla maschera sputaracemi, e poi ancora alla maschera del ghiottone con le sue varianti, al guardiano con gli occhiali, anch’esse figurazioni che rientrano nel repertorio vastissimo dei guardiani della soglia, esseri “con poteri eccezionali, segni di una ricompensa che si otterrà superando le inevitabili prove...” (p. 206).

### **Infanzia e civiltà: la paura**

Quel terrore infantile probabilmente mi sarà giunto dai racconti materni, gli sciacuddhri, lu diavulu, l’inferno e le sue pene, l’orco, ecc., che dovevano servire a tenermi buono o a rendermi migliore; ed erano tali da non lasciarmi impreparato davanti ai leoni acefali della Basilica di Santa Caterina o all’ingresso del cimitero. Dovevo aver paura per essere migliore. Ora so che la mia paura infantile fu un tempo la paura di un’intera civiltà, la Civiltà della Pietra Leccese, come ha voluto chiamarla Marosa Marcucci. In questo libro ben ottocento illustrazioni (fotografie di Antonio Tondi) testimoniano gli innumerevoli volti della paura con cui le classi dirigenti del passato tennero a bada chi era fuori del Palazzo e della Chiesa, i volti del controllo sociale.

E pensare che anche oggi, finita questa lunga storia di paura e di sopraffazione, siamo tutti egualmente terrorizzati! Altri i tempi, altri i metodi, altre maschere: ma questo è un altro discorso...





Il volume si presenta come ideale prosecuzione di un discorso già avviato qualche anno addietro con la pubblicazione de “*Le radici dell'autonomia. Conoscenza del territorio e intervento pubblico*”, a cura di Luigi Blanco, Franco Angeli, Milano, 2005, e si avvale del contributo di architetti, urbanisti, geografi e soprattutto storici (il libro significativamente compare nella collana “

*Temi di storia*

”). La discussione verte, come scrive Blanco nella “

*Introduzione*”

(pp. 7-20), intorno a “tre nuclei tematici principali, identificabili con i concetti di ‘potere’, ‘sapere’ e ‘territorio’” (p. 8), corrispondenti alle tre sezioni in cui il volume è diviso: “

*Territorio e potere*

” (pp. 21-95), “

*Territorio e scienza*

” (pp. 97-223), “

*Territorio e cultura*

”(pp. 225-328). L’oggetto del volume, dunque, è “il territorio”, considerato, scrive Blanco, come “base strutturale delle organizzazioni umane e delle relazioni di potere” (p. 9), luogo in cui si individua l’identità di una popolazione. Il territorio come paesaggio, anche, frutto del lavoro secolare dell’uomo prima che oggetto aperto al suo sguardo.

### **Prima e dopo la Rivoluzione francese**

Ma che cosa diciamo, in realtà, quando parliamo di “territorio”?

Il volume aiuta a capire che non sempre la parola “territorio” ha significato la medesima cosa. La concezione moderna di “territorio” è nata nella Francia rivoluzionaria, quando esso fu inteso per la prima volta “come uno spazio vuoto e giuridicamente neutro, coincidente con le frontiere dello Stato e rimesso alla totale disposizione degli organi costituzionali di quest’ultimo, i quali possono suddividerlo, qualificarlo e articolarlo al suo interno guidati solo dalle esigenze di una razionalità puramente individualistica”; mentre invece “il lungo passato... collocato alle spalle del tardo illuminismo e della Rivoluzione non solo non condivideva per nulla questa visione statocentrica e convenzionale della spazialità, ma si basava su una concezione di segno per molti versi diametralmente contrario” (Luca Mannori, “*La nozione di territorio fra antico e nuovo regime. Qualche appunto per uno studio sui modelli tipologici*”, pp. 23 e 24).

Come sempre negli studi storici, la Rivoluzione francese è il grande discrimine epocale. Al di là, il vecchio regime con le sue consuetudini e i diritti legati al territorio, al di qua, la determinazione razionale, fatta a tavolino, di un diritto da imporre agli abitanti dei territori, spesso a prescindere dalla loro volontà. Si pensi agli usi civici per lunghissimi secoli riconosciuti agli abitanti del Meridione: “Erba, legna e acqua, frutto della natura e quindi dono di Dio restavano infatti a disposizione delle popolazioni che si trovavano ad abitare sul territorio prima della conquista bellica, assimilata all’originaria divisione dei domini” (Stefano Barbacetto, “*Territorio e sfruttamento comunitario delle risorse: letture dottrinali (secoli XV-XVIII)*”, p. 116); usi civici negati alla popolazione con l’avvento del nuovo regime. E si pensi allo sfruttamento dei boschi e delle risorse montane del suolo e del sottosuolo, la cui storia mostra bene il passaggio da un’età all’altra, dalla gestione locale della comunità montana all’amministrazione centralizzata dello Stato moderno: “Lo Stato moderno viene a scontrarsi con le forme e gli organismi della gestione tradizionale dei boschi: ed è anche un conflitto con i dettami della nascente scienza delle foreste, alla quale lo Stato afferma di ispirarsi, e le pratiche e i saperi popolari consolidati e affinati nel corso dei secoli precedenti all’interno delle comunità locali” (Antonio Lazzarini, “*Boschi e territorio in area veneta*”, p. 165; ma sulla questione si legga anche l’intervento di Agnese Visconti, “*Suolo e sottosuolo dall’assolutismo asburgico all’età napoleonica. Il mutare dei ruoli dei boschi e delle miniere nelle valli lombarde*”, pp. 173-187).

### Territorio terribile

In ogni caso, “territorio” è sempre una parola “terribile”: “Territorium a terrendo vocatur”, ripetevano i giuristi medievali. Ovvero esso è disciplinato dallo “*ius terrendi*”, cioè il diritto di atterrire o, come spiega Barbacetto, dalla “potestà (anche) punitiva del relativo magistrato” (p. 101). Ma anche qui va sottolineata la differenza nel passaggio dall’antico al nuovo regime, che si comprende bene, per esempio, considerando le attività della “*police*” in Francia nell’epoca dell’Assolutismo: “*Police* non designa più l’ordine iscritto nella comunità, ma anche l’azione sovrana capace di crearlo. Soprattutto nel corso del XVII e XVIII secolo questa seconda accezione diverrà dominante...” (Paolo Napoli, “*Police e territorio nella Francia di Ancien Régime*”, p. 58). L’Assolutismo, difatti, diverrà l’età dei famigerati “*mouchards*”, gli spioni, antenati un po’ rozzi dei nostri 007, a cui nulla di quanto accadeva nel regno doveva sfuggire.

## Leggere gli altri 11

Scritto da Gianluca Virgilio  
Venerdì 19 Agosto 2011 06:43

---

Il controllo del territorio: questa è la parola d'ordine di tutti i regnanti. Controllo che non si può avere senza una conoscenza del territorio medesimo e, dunque, senza la costruzione di vie di comunicazione che ne facilitino i percorsi, spesso a scopo bellico. Si pensi, per fare un esempio piuttosto eclatante, al progetto voluto da Napoleone, di “unire direttamente l'Adriatico e il Tirreno con una via d'acqua”, che avrebbe consentito alle navi di Napoleone “di raggiungere l'Adriatico senza circumnavigare il Regno di Napoli per evitare la flotta inglese di stanza in Sicilia” (Aldo Di Biasio, “*Vie di comunicazione e territorio in Italia tra Trésaguet e Mac-Adam*”, p. 156). Non se ne fece nulla, s'intende, ma la grandiosità del progetto la dice lunga su quanto già allora il potere confidasse nelle potenzialità della scienza che cominciava a fare passi da gigante.

### La cartografia

Un ruolo fondamentale in quest'opera di controllo del territorio lo giocano le carte geografiche: “la cartografia costituisce uno strumento potente per dare una forma territoriale alle regioni rendendole visibili e concepibili come unità spaziali delimitate” (Maria Luisa Sturani, “*Le rappresentazioni cartografiche nella costruzione di identità territoriali: materiali e spunti di riflessione dalla prospettiva della storia della cartografia*”, p. 192). Non c'è dubbio, difatti, che uno strettissimo legame unisca cartografia e esercizio del potere. Si considerino le carte derivate dalla “misura generale” della Savoia, ordinata nel 1728 da Vittorio Amedeo II, nelle quali “la mappa ... registra e fissa i limiti delle proprietà attraverso il disegno geometrico della maglia parcellare, imponendo sullo spazio una disciplina che promana dalla “sovranità proprietaria” prim'ancora che da quella dello Stato” (Sturani, p. 207).

Quando incominciò a delinearsi questa volontà cartografica? “A metà Cinquecento”, quando si passa “dalla relazione diretta con la realtà alla sistematica e pervasiva relazione con la sua immagine ... in breve: dallo scambio, in regime di assoluta equivalenza, tra il mondo e la figurazione cartografica del mondo stesso” (Franco Farinelli, “*Per la genealogia del territorio moderno*”, p. 234). Hobbes qui è il filosofo di riferimento, Hobbes col suo “*Leviatano*”, per il quale “il mondo è un enorme, immane carta geografica” (Farinelli, p. 241). “L'esito della modernità, conclude Farinelli, consiste dunque davvero nella riduzione, attraverso il “*mapping*”, del mondo ad una mappa, ad una tavola” (p. 244).

Territorio, dunque, divenuto irreali, aperto alla nostra conoscenza solo per interposta mappa; la quale deve necessariamente avere dei punti di riferimento precisi. Per esempio, nell'Ottocento, i fari lungo il litorale: “la costruzione della rete dei fari è l'applicazione al territorio di una scienza

“in azione”, vicina al potere politico. Il litorale è uno spazio che, dalla nave, deve leggersi come una lingua razionale di luce”. S'intenda: “Da solo, un faro non esiste, perché la sua intelligibilità dipende da altri fari e soprattutto da documenti scritti (l'elenco dei fari, le carte nautiche)... non compilati sul litorale, ma a Parigi” (Vincent Guigueno, *“Il litorale francese fra storia e memoria”*, p. 252). D'ora innanzi, dunque, non dovremo mai dimenticare che la suggestione di un faro nasconde una storia di un potere che da lontano si è appropriato di un territorio e lo ha dominato con una semplice luce. Ma “lo sguardo nostalgico dei turisti... non si cura troppo della dimensione politica del territorio, ma solo della bellezza del paesaggio”, nota con una certa rassegnazione Guigueno (p. 253).

## Il paesaggio

Ma che cos'è in realtà il paesaggio?

Ecco una prima definizione: “Il paesaggio italiano va ... inteso come l'esito di un complesso e stratificato lavoro di costruzione e trasformazione operato dall'uomo nel corso dei secoli...” (Alberta Cazzani, *“Il paesaggio come sistema di segni della storia naturale e della storia degli uomini. Lettura dei significati e progetto di tutela e gestione di un patrimonio in costante evoluzione”*, p. 264). Si può concordare con questa definizione, certo; ma a mio avviso il paesaggio è anche qualcosa d'altro. Provo a dirlo con le parole di due scrittori (citati da Bruno Vecchio, *“E' utile parlare di territorio in termini di paesaggio?”*, p. 320). Il primo è Massimo Venturi Ferraiolo, *“Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano”*, Roma, Editori Riuniti 2002: “Il paesaggio diventa ... una parte estranea e una compensazione per ciò che si è perduto”. Che cosa si è perduto, se non il mondo qual era in passato, nelle sue innumerevoli manifestazioni “territoriali”? Il tempo, credo che voglia dire lo scrittore, in gran parte sembra essersi disfatto della storia, consentendole di depositarsi nel paesaggio solo in modo residuale. La sua lontananza dallo sguardo presente esprime il nostro vano desiderio di conoscenza di quanto non è più. Di qui, forse, la suggestione del paesaggio.

Infine, Vecchio riporta il pensiero di Claude Raffestin, *“Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio”*, Alinea, Firenze, 2005. Raffestin, professore di Geografia all'Università di Ginevra, pensa che “i territori diventano per lo più paesaggi... dopo la scomparsa delle “territorialità” che li hanno plasmati. Il paesaggio, insomma, come una pratica post-mortem” (Vecchio, p. 320); territorio morto, davanti al quale, vien da pensare, scorrono turisti che ne contemplan il muto rassicurante cadavere, privato com'è d'ogni “terribilità”. Sono tesi estreme, che la dicono lunga su come il paesaggio,

## Leggere gli altri 11

Scritto da Gianluca Virgilio  
Venerdì 19 Agosto 2011 06:43

---

soprattutto nelle sue forme stereotipe, sia un'invenzione tutta moderna, frutto dell'ideologia che spesso utilizza lo studio della storia in modo strumentale. Come non pensare anche alle numerose carnevalate che abili amministratori locali ammanniscono ai turisti in cerca di un "divertimento culturale" e che nulla hanno a che fare con l'identità degli abitanti del territorio?

### Per una nuova didattica della storia

Per questo motivo occorre che una sana ricerca continui a indagare a fondo il passato, perché esso ci venga restituito secondo un'accurata ricostruzione storica. Non è un caso che Luigi Blanco pensi alla storia come ad un sapere imprescindibile per le nuove generazioni. Lo sguardo dei giovani, egli scrive al termine della sua "*Introduzione*" (p. 20), è "distratto dal bombardamento mediatico e comunicativo della nostra quotidianità". Con tanta maggiore convinzione, allora, occorre accogliere l'appello del curatore di questo volume a rinnovare la didattica della storia, nella quale i temi del territorio e del paesaggio sono piuttosto trascurati. Destare nei giovani l'interesse per questi temi, egli scrive, "serve per recuperare le tracce e i segni del passato che ancora vivono nel presente e per progettare più consapevolmente il proprio futuro." (p. 20). Sul che non possiamo che concordare con l'autore. Non è in questione, s'intenda, una riproposizione dell'antico adagio

*historia magistra vitae* –

sappiamo infatti per innumerevoli prove che mai nulla la storia ha insegnato all'uomo -, quanto la necessità di pensare per il futuro un individuo consapevole di sé e del suo passato e, dunque, migliore.



### Il savianismo, malattia letteraria del berlusconismo

Premetto che non ho letto “*Gomorra*” di Roberto Saviano. Non per snobismo, ma perché il corso delle mie letture non mi ha condotto a leggerlo. E poi, non è detto che si debba leggere l’ultimo, e neanche il penultimo o il terzultimo best seller, solo perché tutti dicono che bisogna leggerlo! Ho avuto sotto mano “*Gomorra*” diverse volte, e, poiché di mestiere faccio l’insegnante-bibliotecario, l’ho prestato a numerosi allievi che me lo chiedevano (ho un’edizione scolastica, anche). Posso dirlo, senza che mi si rovesci addosso una valanga di impropri? Non ho letto “

*Gomorra*

” perché il mio fiuto di vecchio lettore non me lo consigliava. Sembrerò presuntuoso, ma voglio aggiungere: se mi piacerà un libro, lo so prima d’averlo letto, e lo leggo solo se so che mi piacerà leggerlo. Non è magia, è previdenza, una virtù con la quale mi difendo dai cinquecentomila titoli che si pubblicano in Italia ogni anno.

Dopo aver visto lo spot pubblicitario del film “*Gomorra*” di Matteo Garrone (tratto dal libro con la collaborazione dell’autore), poi, ho deciso di non vedere neppure il film. Troppa violenza, troppi morti ammazzati, troppo stress per la mia povera mente.

Invece, di lettura in lettura, sono giunto a leggere Alessandro Dal Lago, “*Eroi di carta*”, con sottotitolo “

*Il caso Gomorra e altre epopee*”

, manifestolibri, Roma, 2010, pp. 158. L’ho letto sull’onda delle polemiche che il libello ha scatenato tra i fan di Saviano, molti di sinistra, molti lettori de “Il Manifesto”, quasi tutti incattiviti con Dal Lago, reo di lesa maestà, di favorire la camorra, di fare il gioco del nemico, ecc. L’ho letto perché ho capito subito che Dal Lago aveva ragione, e sarebbe stato in grado di spiegarmi i motivi per cui ero giunto a non leggere “

*Gomorra*

”. Così è stato, e ora voglio dire queste ragioni al lettore.

Saviano, scrive Dal Lago, ha costruito “una docu/fiction... in cui finzione letteraria e funzione documentaria si implicano a ogni pagina, direi a ogni riga”, una “macchina-di-scrittura che produce un certo effetto di verità” (p. 36). Al centro di questa macchina non è la realtà descritta,

ma l'io dell'autore, che in definitiva si autoconsacra eroe di una guerra senza quartiere del Bene contro il Male. "A me un'idea di letteratura basata sull'adesione al punto di vista di un autore che pretende di essere creduto ed è garantito dalla sua parola, e solo da quella, non piace per niente", scrive Dal Lago; e così pure non gli piacciono gli "scrittori che vogliono seguaci più che lettori (e qui vedo proprio le radici del savianismo)" (p. 39). Dal Lago spiega benissimo quale sia la funzione dell'eroe, parla della "funzione anestetizzante e distraente della retorica dell'eroismo" (p. 81), di cui si fa un grande uso nell'era del berlusconismo; ed in effetti, il savianismo altro non è che l'espressione letteraria del berlusconismo: "L'uomo politico finirà come finirà, ma dalla cultura che egli ha creato nessuno è immune" (p. 147), conclude Dal Lago, fornendo un chiaro esempio di come sia feconda la cooperazione tra analisi narratologica dei testi letterari e analisi sociologica della cultura.

Consento su tutto; solo dissento su una battuta di Dal Lago. A mio avviso, difatti, Berlusconi come Saviano non è che un prodotto culturale, il prodotto culturale del liberismo trionfante. Morirà quando avremo la forza di avere una nuova economia, ovvero di fondare una nuova cultura.

Naturalmente, Saviano non è un caso isolato. Esiste in Italia tutta una letteratura (noir, narrativa fantasy e pseudo storica), fortemente voluta dai grandi gruppi editoriali, che presenta le medesime caratteristiche di stile: "immagini forti, metafore facili, storie sensazionali, periodare semplice. Uno stile da passatempo, da letteratura da consumare più che da leggere..." (p. 149).

Dal Lago conclude con una domanda: "E' pensabile che oggi la letteratura, da noi, possa essere un'altra cosa?" (p. 152).

E' la domanda giusta, sicuramente, è la domanda che solo l'autentico pensiero critico riesce a formulare, ma è anche la classica domanda da un milione di dollari. La mia risposta è che già oggi una letteratura "altra" è pensabile, ed è anche fattibile, purché si abbia il coraggio di esercitare quello che Daniel Pennac considera il primo fra i diritti del lettore: il diritto di non leggere – che, in definitiva, corrisponde al diritto di non consumare ciò che non ci occorre -.