



La performance orale come luogo di memoria

Federico Scarpelli

1. Le Muse non erano nove, come in genere si dice, ma tre. Avevano nome Meléte, Mnéme, Aoidé, ossia “Esercizio”, “Memoria” e “Canto”. Questa è la più antica versione del mito che sia giunta fino a noi; forse abbastanza antica da affondare le sue radici nell’epoca in cui in Grecia l’alfabeto non aveva ancora fatto la sua comparsa.¹

Ma, in effetti la scrittura stessa faticò a spezzare il legame che univa canto e memoria, e così l’*Iliade* e l’*Odissea* non rappresenterebbero esattamente opere letterarie, bensì il passaggio nella scrittura di una tradizione orale. A rivelarlo sarebbero le caratteristiche dello stile, innanzitutto quella solennità omerica che spesso consiste nel dire qualcosa di comune a tutti gli indovini se prende la parola Calcante, o qualcosa di comune a tutti gli scettri, quando Achille giura sul proprio:

Sì, per questo scettro, che mai più foglie o rami
metterà, poi che ha lasciato il tronco sui monti,
mai fiorirà, ché intorno ad esso il bronzo ha strappato
foglie e corteccia: e ora i figli degli Achei

²³ Cfr. R. Thom, *Apologie de Logos*, Paris, Hachette, 1990, *Passim*.

che fanno giustizia lo portano in mano: essi le leggi
in nome di Zeus mantengono salde. Questo sarà il giuramento.²

Senza dimenticare l'abbondanza di elenchi, proverbi ed epiteti ("Teti dalle bianche braccia", "il mare color del vino", e ovviamente "il pié veloce Achille"). È come se Omero costruisse in larga parte i suoi versi con materiali prefabbricati; d'altra parte "rapsodo" significa letteralmente "colui che cuce insieme i canti".

Nell'oralità il sapere, non potendosi accumulare nei documenti, deve circolare ininterrottamente per non perdersi, e i pensieri devono essere il più possibile facili da ricordare; lo *stile formulare* di Omero potrebbe insomma essere solo la parte "udibile" di un vero e proprio *pensiero formulare*, ben adattato allo *schema mnemonico* della metrica.³

2. Questo linguaggio della memoria, necessario alla tradizione orale, rivela una certa somiglianza con la mnemotecnica delle scuole di oratoria greche e latine.⁴

Oggi chi studia, ad esempio chi prepara un esame, utilizza in genere un procedimento di condensazione e astrazione del materiale da memorizzare (riassunti, specchietti, "bignami"). Proviamo a paragonare questo sistema con l'arte della memoria classica. L'oratore doveva innanzitutto visualizzare un edificio, grande e ben suddiviso al suo interno in stanze, colonnati, corridoi. Ad ognuno di questi *loci*, attraversati in un ordine stabilito, poteva corrispondere una parte dell'orazione da pronunciare. Ma per ricordare precisamente quali fossero il contenuto e il tono di ogni singola parte, nei *loci* venivano poste *imagines agentes*, cioè "figure espressive", come ad esempio un'armatura nell'atrio, per

¹ VERNANT, Jean-Paul. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Librairie François Maspero, Paris 1971 (*Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 1978, pp. 126 sgg.). Cfr. anche KERÉNYI, Karoly, *Die Mythologie der Griechen*, Rhein-Verlag, Zurigo 1951 (*Gli dei della Grecia*, il Saggiatore, Milano 1994, pp. 93-94).

² *Iliade*, I, 234 sgg., trad. it. di R. Calzecchi Onesti (Torino, Einaudi 1968).

³ HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1963 (*Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1973). Non riteniamo però necessario seguire Havelock quando afferma che Omero avesse l'intenzione didattica di cucire insieme tutto il sapere tecnico, giuridico, geografico e religioso della Grecia del suo

un'introduzione sull'arte della guerra, oppure un'ancora incrostata di molluschi, se si doveva rievocare un naufragio.

Lo schema non è più ritmico (la metrica) ma spaziale (l'edificio), e al posto delle formule e degli epiteti ci sono le immagini; inoltre il linguaggio di memoria appare del tutto interiorizzato: non è più la cosa da dire, ma quella che serve a ricordarla. E tuttavia, benché in un senso molto diverso da quella dell'aedo, anche la memoria dell'oratore è *narrativa*: il discorso pronunciato potrà essere squisitamente filosofico e concettuale, ma scaturirà comunque dalla "storia" degli stravaganti incontri fatti dalla memoria di chi lo pronuncia, mentre vaga per l'edificio che essa stessa ha costruito.

D'altra parte, Aristotele negava l'esistenza di pensieri, anche speculativi, *senza* corrispondenti immagini mentali. E lo stesso vale per Giordano Bruno, il maestro dell'arte di memoria rinascimentale. Lo storico della cultura americano Walter Ong sintetizza la questione nel modo seguente: "ogni forma di sapere si fonda sull'esperienza, l'esperienza si prolunga nel tempo, la sequenza temporale richiede la narrazione"; il pensiero e il linguaggio astratti, non narrativi, sarebbero emersi lentamente, nel corso di secoli, dall'uso di quel potente strumento di distanziamento del soggetto dal testo che è la scrittura.⁵

3. Ora un rapido e disinvolto cambiamento di scenario: Mula-tupu, isola dell'arcipelago di San Blas, nel territorio dei Cuna di Panama, ai giorni nostri. In una zona appartata e semibuia della sua capanna uno sciamano getta in un braciere grani di cacao o frammenti di peperoncino. Davanti a lui alcune statuette di legno (una delle quali più grande delle altre) e il paziente, sdraiato in un'amaca. Con voce monotonamente scandita, lo sciamano inizia la sua terapia: il *nia-ikala* o Canto del Demone.⁶

La malattia da curare è la *locura*, cioè la follia secondo i Cuna, una serie di disturbi del comportamento che va dai tremori, gli

tempo (la famosa idea di una "enciclopedia omerica"). Ci sembra sufficiente supporre che il poeta si sia servito – agli albori della civiltà greca della scrittura – *anche* degli strumenti tipici della tradizione orale.

⁴ YATES, Frances. *The Art of Memory*, Routledge & Kegan, London 1966 (*L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993).

⁵ ONG, Walter. *Interfaces of the Word*, Cornell University Press, Ithaca, 1977 (*Interfacce della parola*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 260. Dello stesso auto-

svenimenti e la tendenza all'alcolismo di un *purwa-saet* ("colui-che-agisce-come-il-vento"), all'aggressività di un *nia-saet* ("colui-che-agisce-come-il-nia", ossia come un demone o uno spirito), alla sindrome omicida di un *tulekintaket*, o "cacciatore d'uomini". Responsabile della malattia è il cacciatore d'uomini per antonomasia, il Giaguaro del Cielo.

Il Giaguaro è mutevole. Nel buio della foresta imita le voci degli altri animali, senza mai apparire alla vista. Nella notte, per entrare nei sogni dei Cuna, assume l'aspetto di un'amante assolutamente irresistibile. La *locura*, infatti, è una seduzione, al termine della quale la preda comincerà ad assomigliare al cacciatore. Sintomo principale è proprio l'imitazione (compulsiva) dei versi degli animali, simile a quella fatta dal Giaguaro. Peggior può rivelarsi però l'assenza di sintomi – quando si sospetta che la vittima li *nasconda*. Perché in tal caso avrebbe deciso di diventare a tutti gli effetti un cacciatore d'uomini, e i Cuna, con procedure un po' da caccia alle streghe, potrebbero anche decidere di fargli fare una brutta fine. Se però non si è a questo punto, tocca allo sciamano.

La parte centrale del Canto del Demone è un viaggio nel mondo invisibile, compiuto dagli spiriti ausiliari dello sciamano (le statuette) sotto la guida di Tronco Leggero (la statua più grande, di legno di balsa). Qui non si offre solo la descrizione dei villaggi di cui è composto il mondo ultraterreno dei *nia*, ma anche una sorta di rappresentazione della malattia mentale. Ad esempio, nel Villaggio delle Trasformazioni si vedono i *nia* lanciare richiami animali, o barcollare come ubriachi. Nel Villaggio delle Danze, esseri umani e spiriti si fanno la corte, come nel sogno che innesca la malattia. Nel Villaggio del Ritorno, infine, l'umano "si confonde" col *nia*. Quest'ultimo, infatti, non si limita a sottrarre l'anima al malato, ma in cambio gli dà *la propria*, rendendolo in sostanza un demone camuffato da uomo. L'ultima delle metamorfosi del Giaguaro.

Vediamo ora qualcosa della memoria che a questo canto si riferisce. Mentre l'apprendista impara il canto, lo sciamano gli mostra delle pittografie, nelle quali troviamo raffigurati, come luoghi di memoria, grandi triangoli o trapezi che rappresentano i villaggi ultraterreni. Al loro interno, ecco anche le *imagines agentes*, cioè le bizzarre figure dei *nia*.⁷

re, cfr. anche *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London & New York 1982 (*Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il

Il problema è che le informazioni contenute nel canto e nei disegni non sono sovrapponibili; ad esempio, le pittografie permettono di ricostruire non solo la successione dei villaggi, ma anche la loro posizione assoluta nei vari strati dell'universo mitologico Cuna. Non si tratta insomma di "una specie di scrittura", che si esaurisce nel suggerire le parole del canto, ma di un oggetto che è passibile di interpretazione ulteriore; anche perché, a seconda innanzitutto dello sciamano che la esegue, avrà sempre uno stile e un tono emotivo propri. Lo stesso si può dire della mnemotecnica classica, visto che le *imagines agentes* non hanno nulla di oggettivo, ma trovano la loro efficacia proprio nel potere di suggestione che esercitano sulla psiche di chi se ne serve. A ricordare un argomento guerresco, insomma, non dovrà esserci per forza un'armatura, ma il busto di un famoso condottiero, o magari una corona d'alloro, o una spada macchiata di sangue, o un conoscente che si sa morto in battaglia, o qualsiasi altra cosa risulti – soggettivamente – efficace.

È innegabile l'importanza che l'impiego della scrittura ha avuto sulla memoria e più in generale sul pensiero dell'uomo; ma le situazioni storiche mostrano spesso una compresenza dai confini incerti fra tecniche compositive orali e scritte (come nel caso di Omero), oppure tecniche simili alla scrittura, ma non perfettamente corrispondenti ad essa. E soprattutto, non si può prescindere dalle concrete attività nelle quali tecniche e metodi vengono messi in gioco, e dalle persone che lo fanno.

4. È arrivato il momento di giustificare la scelta di esempi tanto diversi fra loro. Cosa possono avere in comune un aedo, un oratore e uno sciamano? Quasi nulla, a parte il fatto di essere tre *performers*. Figure che riteniamo particolarmente adatte a illustrare il nostro tema, visto che la performance orale è *memoria in atto*.⁸

Se i nostri esempi hanno mostrato quanto sia inadeguata una rappresentazione della memoria come "facoltà" quasi meccanica, potenziabile con l'esercizio come un bicipite, e quanto al contrario siano complesse e persino creative le strategie di memorizza-

Mulino, Bologna 1986).

⁶ SEVERI, Carlo, *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993.

zione, bisogna ora specificare che lo stesso vale per la rievocazione delle informazioni al momento del loro utilizzo. Che sia presente o meno l'ideale di "ripetizione alla lettera", infatti, la performance è tendenzialmente *generativa*. Persino l'oratore, che non ha a che fare con mutevoli tradizioni orali, ma con un testo composto da lui per quella specifica occasione, non rinuncerà certo a inserire una battuta non prevista, ad abbreviare una parte, ad allungarne con ridondanza un'altra, se avrà l'impressione che questo migliori l'efficacia del discorso sul pubblico.

Il processo di azione-reazione tra il performer e il pubblico porta alla luce una serie di importanti dinamiche fra tradizione e innovazione, osservanza e trasgressione, libertà e controllo. Persino lo sciamano Cuna, che in linea di principio canta il *nia-ikala* in un recesso separato della capanna, alla presenza solo delle sue statue di legno e del paziente (che però non dovrebbe capire granché della lingua esoterica in cui il canto è composto), si trova spesso a fronteggiare l'accusa di aver deviato dalla tradizione originale, di aver stravolto e falsificato la realtà per scopi loschi o semplice narcisismo.

La memoria, insomma, è un atto, e nella situazione di performance si trovano di fronte la memorizzazione individuale e quella collettiva. Per incontrare alcuni fenomeni della tradizione orale non serve che la scrittura sia sconosciuta, ma che la situazione specifica si basi sulla parola pronunciata. Le implicazioni teoriche di una simile idea possono venir illustrate anche dagli studi di fiabistica.

Fino a pochi decenni fa poteva sembrare che con la minuziosa classificazione di "tipi" e "motivi" operata dalla scuola finnica di Antti Aarne e Stith Thompson, o addirittura con l'individuazione delle funzioni narrative di Propp, gli studiosi di narrativa orale fossero sul punto di esaurire i loro compiti. Poi l'attenzione si è progressivamente spostata dai "testi" agli *eventi narrativi* e ai loro protagonisti: i narratori di fiabe, leggende, aneddoti, scherzi, storie locali. Direzione di ricerca sicuramente incompatibile con quell'idea di una tradizione impersonale, voce di popolo creatasi spontaneamente, che risaliva al periodo romantico dei fratelli Grimm e riusciva a cancellare allo stesso tempo la creatività individuale e qualsiasi vera dinamica sociale.

Nemica di archetipi, retaggi ancestrali o *Volksgeist*, è, quindi, anche l'analisi sociologica della memoria, inaugurata ufficial-

mente negli anni '20 da Maurice Halbwachs e interessata ai processi che portano un dato gruppo a selezionare il “memorabile”, a dargli una certa forma e ad affidarne una parte a determinati specialisti. Diradatesi così le nebbie di una concezione mistica della tradizione, può finalmente rientrare in gioco la storia.

La parola “rituale” dà l’idea di qualcosa di antico, ripetitivo, immutabile. Eppure anche la memoria rituale degli sciamani Cuna ci riserva una sorpresa: visitando i villaggi dei *nia*, Tronco Leggero e i suoi compagni, incontrano un demone *bianco*; proprio come quegli europei contro i quali gli indigeni hanno tenacemente combattuto per secoli, fino a guadagnarsi una loro sia pur relativa indipendenza. Il conquistatore, con le sue pretese di civilizzazione, è stato così inserito in una piega del mondo ultraterreno tradizionale, espulso dal consesso umano e identificato con gli spiriti maligni, con le bestie (i *nia* sono animali) e con la follia.

Non sappiamo quando questo motivo si sia sviluppato – forse nel XVIII secolo – e in che modo. Sappiamo invece che recentemente uno sciamano Cuna per attirare gli spiriti ausiliari ha bruciato *dollari*, anziché cacao o peperoncino. La comunità, pur pagando in dollari i servizi dello sciamano, sembra però aver rifiutato quest’ultima innovazione. Secondo i Cuna, spiriti attratti dal denaro devono essere spiriti *diversi* da quelli di una volta – spiriti avidi e affaristi che forse non è neanche il caso di far avvicinare.

Certo, in un modo o nell’altro il presente finisce per farsi valere, e così, ad esempio, all’interno di favole che si raccontano da secoli vediamo improvvisamente apparire telefoni e automobili – e adesso, magari, anche cellulari e internet. Almeno finché un certo genere non si esaurisce e scompare, la performance cerca instancabilmente di rimanere all’altezza del mondo che la circonda.

Ma il paradosso è che questo aggiustamento, come per una sorta di fenomeno di retroazione, può verificarsi anche nella direzione opposta. Così un vecchio narratore racconta la storia della sua vita finendo per renderla simile alle sue leggende preferite. E così un giorno la settantaquattrenne Zsuzsanna Palkó, narratrice di favole analfabeta che non si era mai mossa dal suo sperduto villaggio, andata a Budapest per ritirare un premio come “grande artista popolare”, vi ritrovò la magica ambientazione dei suoi rac-

conti. I giornalisti e i funzionari del Partito Comunista al potere le sembrarono creature angeliche, e visitando la città riconobbe alla prima occhiata il palazzo del re delle fiabe. La sua narrativa aveva preso un tale posto nella memoria da provocare una vera e propria identificazione fiabesca di cose sconosciute.⁹

Fino a qualche giorno prima, pur avendole raccontate per una vita, la signora Palkó avrebbe probabilmente negato di credere alle favole. Perché non le aveva ancora viste coi suoi occhi.

⁷ È lo stesso autore ad accostare queste pittografie all'arte della memoria magistralmente descritta dalla Yates: cfr. SEVERI, *Op. cit.*, p. 197.

⁸ In senso lato, praticamente ogni comportamento sociale può definirsi *perfor-*