

L'oralità torna in scena

Martina Treu

Quando racconto costringo a spostare la percezione dall'occhio all'orecchio, a privilegiare l'ascolto sulla visibilità. In una società dove tutto è visibile, spiabile, registrabile visivamente, la narrazione ricrea il mistero di un invisibile che si manifesta.

Marco Baliani¹

aA

1. *Siamo tutti Teuth*

Il presente contributo intende mostrare come sulla scena moderna, negli ultimi decenni, si osservi un crescente ricorso a modalità di comunicazione e fruizione orale che secondo la nostra tesi richiamano e rievocano forme poetiche antiche. Il nostro punto di partenza è un evento epocale per la storia della scrittura: nel sesto secolo a.C. Pisistrato, tiranno di Atene, fa trascrivere i poemi omerici ed aggiunge agli agoni rapsodici quelli tragici, da cui si svilupperà il teatro occidentale². In questa fase sono codificate le regole di vari tipi di *performance*, essenziali per determinare le modalità di produzione, fruizione, trasmissione, ricezione dei testi in una *polis* via via più alfabetizzata, ma dove la

263

1. M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 161. Ringrazio Paolo Giovannetti, Stefano Lombardi Vallauri e Marida Rizzutti, Anna Beltrametti, Valentina Garavaglia e Giovanni Nahmias.

2. Sulla figura del tiranno si vedano D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico* Einaudi, Torino 1977, e C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe* (Bruno Mondadori, Milano 1996; Carocci, Roma 2012); su Pericle e altri demagoghi che svolgono ruoli analoghi, ricchi di implicazioni per il presente, cfr. M. Treu, *Il popolo e i suoi servi*, in Ead. (a cura di), *La platea del consenso*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 38-39 (2/2018-1/2019), specialmente pp. 99-100.

cultura è prevalentemente orale e il calendario è scandito da gare poetiche regolari, affollate e accese (come dimostra lo *Ione*, dialogo platonico che ha per protagonista l'omonimo rapsodo).

Aedi e poeti, attori, drammaturghi e cori si rifanno necessariamente a tecniche di arte orale preesistenti, e ben note al pubblico, adattandole e collaudandole sul campo in letture pubbliche e forme spettacolari che precedono, accompagnano e supportano la stesura scritta. Ci vorrà del tempo prima che i testi dei poemi epici e i copioni teatrali siano 'depositati' nell'archivio cittadino, per future repliche e copie. Come osserva Carlo Ferdinando Russo: «La circolazione scritta dei drammi era così insignificante nel V secolo che, quando un drammaturgo moriva, moriva praticamente anche la sua opera: solo l'opera di Eschilo non muore, perché per quella lo stato ateniese decreta ufficiali rappresentazioni postume»³.

I poeti arcaici e gli autori che ancora oggi 'leggiamo' nascono e vivono immersi in una cultura orale e performativa che attinge solo secondariamente alla scrittura⁴. Questo condiziona sin dal principio le stesse regole del gioco, ed è il presupposto essenziale per definire il nostro ambito e oggetto: il "genere letterario" rimane una categoria ineludibile, per noi, ma non per i Greci di allora. Lo stesso concetto di "letteratura greca" non esiste in quanto tale: ci sono pratiche e condizioni di *performance* determinate da fattori concreti come il tempo, il luogo, il tipo di spazio, l'occasione pubblica o privata⁵. Per ogni componimento o testo che oggi leggiamo dobbiamo ricostruire per quanto possibile la tradizione orale e culturale di riferimento, che ne determina in modo sostanziale contenuto, forma, linguaggio, stile, toni, destinatari.

Altra precisazione importante: di quell'arte orale, di quel mondo noi conosciamo solo brandelli, e purtroppo possiamo ricostruire in minima parte la basilare componente performativa. L'epica antica, la poesia orale, la drammatur-

3. C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Sansoni, Firenze 1982, p. 319.

4. Cfr. J. Portulas, X. Riu (eds.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Università di Messina, Messina 2012.

5. Cfr. A. Beltrametti, *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Carocci, Roma 2005.

gia sono per noi nudi testi, mutilati di una parte essenziale – a cominciare da musica, danza, gestualità – di cui non sappiamo praticamente nulla. Leggere una tragedia o una lirica senza musica è come vedere un film senza colonna sonora. Eppure, anche con queste limitazioni, quel che ci resta è un tesoro inestimabile, una fonte inesauribile di ispirazione per gli artisti: registi, drammaturghi, musicisti suppliscono ai tasselli mancanti, colmano i vuoti, riempiono le lacune, adattando i testi antichi alle esigenze del pubblico moderno. Anche per questo i classici come tali non smettono di interrogarci, e di essere interrogati.

Ci concentriamo qui necessariamente sugli aspetti che più ci riguardano, di testi non nati per essere letti che ancora oggi sono recitati, adattati, danzati, musicati, trasposti e messi in scena nell'ultimo trentennio: come termini temporali possiamo indicare la fine degli anni Ottanta con il teatro di narrazione (nel 1989 debutta *Kolhaas* di Baliani)⁶, e in seconda battuta i primi anni Duemila per l'impennata di allestimenti e versioni sceniche di antichi testi di tradizione orale, a partire dai poemi omerici⁷. Per spiegare questo *boom* recente, è fondamentale richiamare le condizioni pre-letterarie in cui i generi antichi si sviluppano, nella convinzione che molte nuove pratiche di narrazione e messinscena si rifacciano espressamente all'arte orale, o ricalchino modalità di comunicazione già antiche. Non è un caso, a mio avviso, che i poemi epici tornino alla ribalta, con grande successo di pubblico e critica (che recepisce e contribuisce al mutamento), grazie a nuove modalità di fruizione basate sull'ascolto prima che sulla vista, sui suoni

6. L'adattamento teatrale da Kleist, rappresentato anche all'Università IULM di Milano il 28 febbraio 2019, dopo centinaia di repliche dal 1989 è recitato da Marco Baliani seduto su una sedia: con i piedi colpisce ritmicamente le assi del palcoscenico (o un'apposita pedana in grado di produrre suoni) seguendo l'esempio di cuntisti e pupari come Mimmo Cuticchio (cfr. M. Treu, *Lira di Achille*, «Stratagemmi.it», 4 giugno 2018, <<https://www.stratagemmi.it/lira-di-achille/>>).

7. Sugli innumerevoli adattamenti di *Iliade* e *Odisea* degli ultimi decenni, cfr. M. Treu, *Odisee sulla scena. Un eterno ritorno*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 9 (2009), pp.161-183; Ead., *Una moltitudine di Nessuno. L'Odisea e il Mediterraneo in scena*, «Alessandria», 8 (2014), pp.181-201; Ead., *Ulysses' Journey and Homer's Odyssey: An eternal return*, «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 40/2 (2017), pp. 103-122; F. Macintosh, J. McConnell, *Performing Epic or Telling Tales*, Oxford University Press, Oxford 2020; M. Treu., *Classici siciliani 'nell'occhio del ciclope'*, in A. Lezza (a cura di), *Antologia teatrale 2*, Liguori, Napoli, in stampa.

e ritmi delle parole, rispetto alla scrittura: basti citare il solo esempio dell'*Odissea* di coproduzione italo-greca diretta da Bob Wilson e recitata, in greco moderno, da attori ateniesi. Lo spettacolo nasce nel 2013 da un adattamento radiofonico, di Simon Armitage, liberamente tratto da Omero: concepito originariamente per l'ascolto, in seguito è trasposto in potenti immagini, in una rapida successione di scene che ricorda un film muto, accompagnate dal vivo al pianoforte dal compositore greco Thodoris Oikonomou⁸.

La preminenza della vista sull'ascolto è evidente nello stesso termine *theatron*, "luogo da cui si guarda" (da *theaomai*, "osservo", come il latino *spectare*, da cui deriva "spettatori"), mentre l'inglese *audience* deriva da "ascoltare". Come ricorda Havelock, in due saggi rimasti fondamentali per la letteratura critica sull'argomento, la ritmica della parola poetica dà forma alle culture, come quelle greche, dove la comunicazione è ancora essenzialmente orale, e la scrittura è solo di supporto⁹. Diversamente, oggi, l'oralità 'di ritorno' non prescinde dalla scrittura ma assume forme fluide e molteplici, talvolta inedite, spesso debitorie a nostro avviso di quelle antiche: ancora oggi, ad esempio, autore e ascoltatore hanno una funzione importante in diversi tipi di *performance* o messinscena, ma tracce di oralità si trovano anche altrove.

Per averne conferma basta consultare saggi recenti dedicati alle nuove modalità di lettura e fruizione dei testi, interattive e veloci, specialmente visibili sul *web* e nei *social media* più frequentati dai "nativi digitali": Paolo Giovannetti, da ultimo, sottolinea quali impatti produca la rivoluzione digitale su forme moderne di lettura dalla dimensione sempre più ibrida, ipertestuale e intermediale. In questi processi, inoltre, rimane sempre fondamentale il ruolo del lettore/ascoltatore che con la sua partecipazione attiva rende l'espe-

8. Cfr. G. Tentorio, *L'Odyssey di Wilson ad Atene*, «Stratagemmi.it», 1 aprile 2013, <<https://www.stratagemmi.it/lodysey-di-wilson-ad-atene-unanteprima/>>; M. Cambiaghi, V. Garavaglia (a cura di), *Autori stranieri per la scena italiana, itinerari nella regia contemporanea*, Unicopli, Milano 2015; M. Giovannelli, *Bob Wilson. Odyssey*, «Doppiozero», 18 aprile 2013, <<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/bob-wilson-odyssey>>.

9. Cfr. E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1963; Id., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e la scrittura dall'antichità al presente*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 52.

rienza immersiva¹⁰. Le chiavi per capire il presente può fornircelo il passato: in un celebre mito platonico (*Fedro*, 274b -275c) Teuth il dio egizio 'inventa' la scrittura e la presenta al faraone Thamus come *pharmakon* per aumentare la sapienza e la memoria, ma il suo interlocutore ribatte che al contrario la scrittura produrrà "dimenticanza" (*lethe*): la memoria si perderà per mancanza di esercizio, si ricorderanno le cose dell'esterno, e non dall'interno (274e-275a). La profezia sembra valere ancora oggi: usiamo sempre di più la voce, con i telefoni cellulari, i messaggi vocali, gli appunti verbali, eppure scriviamo messaggi di testo continuamente, e ancora scriviamo memo, per non dimenticare, su un'agenda elettronica, online o cartacea¹¹.

Secoli di scrittura ci hanno abituati a leggere testi che non sono nati per essere letti: copioni teatrali, sceneggiature di cinema e tv. Gli stessi poemi epici, *Iliade* e *Odissea*, per molto tempo hanno subito questa sorte, letti, tradotti e tramandati per iscritto, prima di essere riscoperti in letture pubbliche e *performance*, adattamenti e riscritture per la scena. Eppure prima che nasca la "letteratura", l'antica Grecia vanta una sterminata produzione di miti e di racconti, dominata dall'oralità in modo assolutamente preminente, rispetto alla scrittura. La narrazione orale condiziona fortemente la creazione e l'organizzazione dei più antichi testi conservati, a livello di forma e di contenuto: tra i residui fossili delle tecniche di composizione originarie basti citare Esiodo (*Teogonia*, *Le opere e i giorni*), o i celebri passi dell'*Iliade* – lo scudo di Achille, i cataloghi delle navi e gli eroi partiti per

10. P. Giovannetti, *Lettere*, Sossella, Milano 2019, pp. 33-34. A sottolineare l'affinità tra passato e presente, in tal senso, è anche Derrick de Kerckhove, che a sua volta riferisce un illuminante giudizio di McLuhan sulla tragedia greca: «Secondo me, è un 'quid' – una 'quest for identity': è una strategia inventata dai greci per superare la crisi di identità dovuta all'introduzione dell'alfabeto che aveva distrutto la cultura tradizionale». E lo stesso De Kerckhove paragona l'antica rivoluzione dell'alfabeto a quella attuale: «L'alfabeto greco è una tecnologia che genera mutazioni nell'attività cognitiva. – Tutto questo si inserisce nel grande dibattito sull'oralità e la scrittura. "La scrittura ha separato lo spettacolo e lo spettatore, la conoscenza e il conoscente, il significante e il significato" – La nuova struttura fondamentale, secondo de Kerckhove, è lo schermo connesso a Internet – "Ora siamo immersi nella conoscenza. Lo spettatore è lo spettacolo"» (L. De Biase, «Siamo immersi nei nuovi paradigmi dell'intelligenza connettiva», «Il Sole 24 ore», 29 marzo 2020, p. 12).

11. Si vedano i brani letterari introduttivi delle agende *IULM La lettura*, tutti accomunati dal senso di "lasciare una traccia, salvare un ricordo".

Troia – con cui Umberto Eco apre *Vertigine della lista*¹². A riguardo Anna Beltrametti in un saggio recente sottolinea «il tema capitale dell'oralità e non solo in rapporto alla questione omerica, non solo come principio e tecnica di composizione poetica, ma come ordine culturale differente da quello della scrittura» e al tempo stesso la necessità di rivedere «la poesia greca arcaica in termini non solo di testi autoriali riconducibili direttamente a modelli e a fonti ben individuabili, ma di *performances* generate entro una *koinè* poetica diffusa, in risposta a occasioni sociali precise e al loro pubblico ampio o ristretto»¹³.

I verbi “scrivere” e “leggere” non sono di uso corrente nell'età arcaica (non li usa, ad esempio, il poeta Teognide) e nell'ultimo quarto del V secolo a.C., in piena età classica, un personaggio dei *Cavalieri* di Aristofane (424 a.C.) ammette di sapere leggere e scrivere, a malapena e a fatica. Vent'anni dopo, in un'altra commedia aristofanea (*Rane*, 405 a.C.) il dio del teatro Dioniso usa il verbo “leggere” a proposito della tragedia *Andromeda* di Euripide, ma il tragediografo Eschilo non usa il verbo “scrivere”, riferendosi alla sua arte: anzi definisce i suoi *Persiani* – su cui torneremo – “la migliore opera che abbia adornato/intessuto”. Descrive così, come i rapsodi omerici, la tecnica tipica della composizione orale, costruita progressivamente per blocchi e moduli adatti ad essere ascoltati, memorizzati e recepiti oralmente, intrecciati su base ritmica, sfruttando le ripetizioni, gli effetti di suono e altri trucchi essenziali dell'arte orale.

2. *In principio fu...*

Ma se questa è la forma, qual è il contenuto? In principio possiamo ricostruire a ritroso un insieme eterogeneo, stratificato e complesso di racconti e narrazioni che costituiscono la materia pre-letteraria, il sostrato di riferimento dei primi poemi, trasposti per iscritto e giunti fino a noi. Nel cosiddetto “ciclo epico” si condensano molte storie preesistenti che da secoli circolano attraverso il mare Egeo. Alcune rappresentano anche simbolicamente le rotte, gli scambi commerciali che effettivamente intercorrono tra le sponde

12. Bompiani, Milano 2009, pp. 9-31.

13. A. Beltrametti, *Diego Lanza e i Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 121 (2019), pp. 179-185.

della Fenicia e il nostro continente, e favoriscono il diffondersi dell'alfabeto dall'una all'altra costa. Ci colpiscono in particolare le immagini di donne violate o rapite, perdute e ritrovate, sballottate tra Asia e Europa, contese o associate ora all'una ora all'altra terra, elette a icona della loro città d'origine, assimilate alla loro destinazione, o comunque legate a miti di fondazione o distruzione, di transumanza di popoli, di migrazione di 'scritture' da un continente all'altro.

Queste figure femminili sono particolarmente persistenti nella memoria collettiva, grazie a innumerevoli opere artistiche, poetiche e letterarie: la giovane greca Elle, rapita da un agnello d'oro e trasportata in volo fino all'Asia, sfortunatamente precipita nel braccio di mare che oggi porta il suo nome, Ellesponto. Un'altra giovane, fenicia, compie la traversata inversa, verso Ovest, in un mito ancor più noto e diffuso: Zeus, sotto forma di toro bianco, seduce e rapisce la giovane Europa da Tiro e la trasporta attraverso il mare Egeo, rendendola emblematica ed eponima del nostro continente¹⁴. Il fratello della ragazza, Cadmo, insegue la sorella fino in Grecia, dove fonderà la città di Tebe. Come lui, lo stesso alfabeto fenicio attraverserà il Mediterraneo e diverrà uno strumento fondamentale per l'affermazione della scrittura¹⁵. Tra le sponde dell'Asia Minore e quelle greche si gioca una partita decisiva per il destino della scrittura e della cultura greca. Non a caso il fulcro simbolico e primo nucleo tematico del ciclo epico è la città di Troia, sulle coste dell'odierna Turchia: da qui le storie dei Greci, dei nemici e degli alleati si irradiano lungo le rotte che attraversano il Mediterraneo verso Occidente, a cominciare dai perduti *Nostoi* (in greco "Ritorni"), ossia i poemi epici dedicati alle storie dei singoli eroi di ritorno da Troia, tra cui sopravvive solo l'*Odissea*.

14. A testimoniare la diffusione del mito basti citare la moneta greca da due euro e la rivista «Interface. Journal of European Languages and Literatures», pubblicata a Taipei: nel n. 5 del 2018, *Refugees and Exiles*, l'immagine di copertina e l'editoriale di V. Vagios, *Europe was herself a refugee*, pp. 1-9.

15. Il mito ritorna nelle *Fenicie* di Euripide. Cfr. a riguardo M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano 2005, pp. 205-228; Ead., *Tre talenti a Siracusa*, «ClassicoContemporaneo.eu», 17 Agosto 2017, <<http://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/aggiornamenti/eventi/337-tre-talenti-a-siracusa>>.

Dei poemi epici superstiti si è da tempo riconosciuta e analizzata l'arte orale a ogni livello: nella struttura e suddivisione dei canti, nella costruzione dei versi, nel ritmo e nel linguaggio, ricco di epiteti, formule e ripetizioni in collocazioni strategiche. Rispetto a questi casi ben noti, scegliamo due autori del V secolo come campioni dell'arte orale in due campi cruciali della futura letteratura, rispettivamente la storia e il teatro: Erodoto e Eschilo. Entrambi testimoniano come la tecnica di composizione e di trasmissione sia debitrice dell'originaria oralità, ma anche come la scrittura cominci a operare, gradualmente, nella fissazione dei testi in quella che diverrà, col tempo, la stesura definitiva e conservata fino a noi.

Il fulcro geografico e simbolico rimane lo stesso, la culla della scrittura: la Persia vista dalla Grecia, l'Asia vista dall'Europa. Da sempre i due continenti si guardano da lontano, oltre il mare. I rispettivi abitanti si frequentano, si mescolano, si combattono. Entrambi gli autori ne sono testimonianza vivente: il primo "padre della storia", così come noi la intendiamo (il termine "storia" – in greco "historía" – significa ricerca) è figura per eccellenza ibrida, uomo di confine, prezioso intermediario tra due mondi. Il secondo, ateniese, combatte in prima persona i Persiani e all'epico scontro con la Grecia dedica una tragedia di importanza capitale. Entrambi sono "primi inventori" (categoria cara agli antichi) del cosiddetto "orientalismo": fenomeno già antico, riconducibile al fascino ambiguo e pericoloso dell'Oriente, visto dal punto di vista greco, e poi per estensione "occidentale". Lo stesso Edward Said, nel volume omonimo del 1978, cita i *Persiani* come primo dramma (a quanto possiamo ricostruire) in grado di trasfigurare in mito la tensione irrisolta che da molti secoli occupa le narrazioni, orali prima che scritte, dei nostri antenati¹⁶. Certo,

16. Cfr. E. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978, p. 21; E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 1989; C. Bearzot, *I greci e gli altri. Convivenza e integrazione*, Salerno, Roma 2012; E. Jensen, *Barbarians in the Greek and Roman World*, Hackett, Cambridge-Indianapolis 2018; C. Mora, C. Zizza (a cura di), *Antichi Persiani. Storia e Rappresentazione*, Edipuglia, Bari 2018; E. Bridges, E. Hall, P.J. Rhodes (eds.), *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 185; G. Van Steen, *Inglorious Barbarians: Court Intrigue and Military Disaster Strike Serses, "The Sick Man of Europe"*, in R. Futo Kennedy (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Brill, Leiden 2018, pp. 243-269, in particolare 248-250.

l'origine del fenomeno si può far risalire a molto prima, a secoli di scambi commerciali, di reciproci influssi culturali e artistici, come testimoniano le antiche leggende, le mappe e le rotte di navigazione, le cronache, i documenti scritti, i manufatti e i resti archeologici.

In primo luogo alcuni nomi ricorrenti di luoghi, fatti o personaggi affiorano nei miti che legano e accomunano i due continenti. Variano di volta in volta i dettagli dei racconti, ma si possono osservare alcune costanti rilevanti ai fini della nostra ricerca. In particolare la tragedia greca e la storiografia condividono la funzione di ricordare: una dote fondamentale per una cultura orale, come quella greca, ma anche una spada di Damocle, una sorta di contrappasso. Difatti la memoria di antichi conflitti, odi e distruzioni da sempre oppone l'Asia e l'Europa in una costante minaccia reciproca; un movimento distruttivo e invasivo di andata e ritorno, a doppio senso, oscilla come un pendolo perpetuo tra i due continenti: lo stesso Erodoto all'inizio delle *Storie* mette esplicitamente in relazione la spedizione greca contro Troia con le successive guerre, offensive, ribellioni, e distruzioni da entrambe le parti.

3. Erodoto e Eschilo

Erodoto nasce ad Alicarnasso, sulla costa dell'Asia Minore, patria di numerose colonie greche ai margini dell'Impero persiano. Grazie alla sua posizione e ai suoi viaggi raccoglie notizie su entrambi i fronti, fornendoci testimonianze inestimabili su monumenti, luoghi, popoli vicini e lontani. Ne descrive usi e costumi con un misto inconfondibile di curiosità, stupore, rispetto, ammirazione. Prima di lui esisteva un genere cosiddetto *Persikà* che raccoglieva notizie e racconti, in parte veritieri in parte inverisimili, e per questo oggetto di derisione e scherno da parte degli storici successivi. A questi racconti attinge anche Erodoto, che sancisce il passaggio dall'oralità alla scrittura: il padre della storia, per primo, raccoglie notizie di ogni genere, da testimoni oculari e fonti non scritte, ma si avvale del confronto e dell'analisi dei dati che solo la forma scritta può garantire. Ben conscio del suo ruolo di 'inventore', nel proemio si firma col suo nome, e con altrettanta consapevolezza enuncia chiaramente intenti, oggetti e metodi della sua ricerca. Definisce prima di tutto l'ambito storico e geografico di riferimento, il nucleo di

indagine principale: la storia dei due continenti, Asia e Europa, e il secolare conflitto che fa da filo conduttore alla sua opera, a partire dalla guerra di Troia, fino all'epoca a lui contemporanea e in particolare agli eventi che hanno portato alle guerre persiane e alle loro conseguenze¹⁷.

Erodoto è per noi una fonte preziosa e in molti casi unica, per la scarsità di documentazione su fatti ed eventi non altrimenti testimoniati, ma anche un campione di 'arte orale' a tutti gli effetti: il suo stile, intriso di rimandi, divagazioni, *excursus*, ha il marchio evidente dell'oralità e della *performance*, di quelle letture pubbliche che precedono e supportano la forma cristallizzata e poi definitiva dei libri che oggi leggiamo. Il suo modo di raccontare ancora oggi serba intatto il suo fascino, per la sapienza nel disporre, alternare e organizzare gli argomenti, per il ritmo e il piglio narrativo vivace, per l'attitudine critica verso i fatti e i personaggi che esamina e vaglia con curiosità e interesse, cercando l'obiettività ma concedendosi commenti e riflessioni, espressioni di partecipazione e un tocco personale di *humour*. Il risultato finale è una empatia con l'ideale destinatario, ascoltatore o lettore, che si stabilisce sin dal proemio e non viene mai meno, un interesse crescente che non scema e cattura nonostante, anzi *attraverso* le numerose 'divagazioni', nel dipanarsi di *logoi*, racconti, episodi più o meno lunghi, elenchi, cataloghi, sapientemente concatenati con criteri tipici della composizione orale, comune anche tra i rapsodi. Così si spiega lo snodarsi tortuoso, per accumulo e contrasto, dei libri erodotei che seguono diversi fili conduttori e intrecciano variamente argomenti disparati, notazioni storiche e etnografiche, racconti di fatti e personaggi celebri, descrizioni di città (I, 178-199) e popoli (I, 131-140) catalogati per usi, costumi, provenienza, storia. In particolare Erodoto ci descrive usi e costumi dei Persiani e dei loro vicini, via via assoggettati, cooptati sotto il loro dominio o comunque gravitanti nella loro sfera di influen-

17. La narrazione orale condiziona fortemente la creazione e l'organizzazione delle *Storie*, a livello di forma e di contenuto; si vedano a riguardo A. Beltrametti, *Erodoto: una storia governata dal discorso. Il racconto orale come forma della memoria*, La Nuova Italia, Firenze 1986; Ead., *Introduzione. La storia sulla scena attica di V secolo*, in A. Beltrametti (a cura di), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Carocci, Roma 2011, pp. 13-30.

za (Lidi, Medi, Cari, Cauni, Lici, Babilonesi e così via). La lunga consuetudine con i popoli barbari gli consente di conoscerli e descriverli con rispetto e perfino ammirazione, al punto da essere poi definito “*philobarbaros*” da Plutarco (*Sulla malignità di Erodoto*, § 857). Per quanto riguarda i Persiani, nello specifico, la testimonianza è particolarmente preziosa, e di prima mano, dato che Alicarnasso intrattiene a lungo scambi commerciali e relazioni diplomatiche con l’Impero. Lui stesso può contare su fonti attendibili e una conoscenza diretta dei fatti nel periodo cruciale per il suo racconto: la rivolta della Ionia contro i Persiani, che ha come esito finale la presa e la distruzione di Mileto e le cosiddette “guerre persiane”.

Proprio questo conflitto ispira un’opera capitale e capostipite per il teatro attico e l’intera letteratura occidentale: i *Persiani* (472 a.C.), la più antica tragedia databile tra quelle conservate del periodo classico. Qui il drammaturgo ateniese Eschilo contribuisce in modo determinante a dare forma e sostanza a un genere completamente nuovo – la tragedia – che in modo del tutto originale si appropria del passato, storico o mitico, e lo reinventa trasformandolo in ‘qualcosa di completamente diverso’. Il carattere originariamente orale della composizione e della *performance* caratterizza i drammi e i frammenti superstiti di questa prima, mitica età dell’oro della tragedia, fortemente debitrice di tecniche descritte da Havelock in un saggio, ancora oggi fondamentale, di cui riportiamo una sintesi:

Gli autori di questi drammi erano descritti dai loro contemporanei non come scrittori, ma come realizzatori, “maestri del coro”. La fraseologia riporta l’attenzione sul ruolo rivestito dalla comunicazione orale nella loro attività professionale [...] Si deve quindi dedurre che le tragedie greche furono composte in uno stadio di una continua tensione psicologica tra le modalità della comunicazione orale e quelle della comunicazione scritta. Si può addirittura immaginare che il segreto del suo genio, che isola le opere del periodo classico da quelle di periodi successivi, sia da ricercarsi proprio in questa tensione, specifica di un certo tempo e di un certo luogo che mai si avrà a ripetere¹⁸.

18. E.A. Havelock, *La composizione orale del dramma* (1980), in C. Molinari, *Il teatro greco dell’età di Pericle*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 69-70.

Sulla stessa linea, più recentemente, si situano le considerazioni di Gerardo Guccini:

Il testo nasceva come progetto e necessaria condizione dell'evento scenico, ma diventava operativo nel venire esposto e trasmesso oralmente. Eschilo, in questa prospettiva, avrebbe fornito ai *performers* partiture totalmente incorporate alla persona del drammaturgo e che potremmo pertanto definire antropiche. Lo spettacolo tragico non rappresentava un *testo scritto*, letto e mandato a mente, ma si coagulava per effetto di imitazione diretta e contaminazione emozionale intorno al testo declamato e cantato dall'autore, che mostrava inoltre come modulare le voci dei vari personaggi affinché il pubblico abbinasse a ogni maschera un timbro vocale immediatamente riconoscibile. [...] E tutto questo passava al coro attraverso la voce e il corpo di Eschilo, partitura antropica delle tragedie arcaiche [...] I lamenti cantati da attori e coro si ricollegano alle forme delle lamentazioni funebri collettive¹⁹.

Ed è proprio con una lunga litania che il coro di vecchi Persiani inaugura l'omonima tragedia: una sequenza impressionante di nomi esotici, misteriosi e affascinanti, di città, terre, luoghi, e poi uomini, condottieri, soldati, tutti partiti per la Grecia. Un catalogo dal sapore arcaico, che ricorda quelli omerici sopra citati, e le liste tipiche dell'arte orale. Eschilo ricalca e riecheggia l'antico persiano, o quel che doveva sembrare a un orecchio greco di allora. Crea una costellazione di suoni, vocaboli esotici, di nomi propri, patronimici, toponimi. A ogni nome corrisponde un volto, un destino e una morte individuale: da enorme massa nemica e indistinta l'Oriente prende corpo, si trasforma in una rete di legami parentali, sociali, gerarchici e locali²⁰.

Grazie a Eschilo, il mito si fa presente, il passato recente diviene monito per i contemporanei. Questa tragedia ha per oggetto *una* guerra specifica, e vicina: non remota e distante, come la guerra di Troia (che pure accomuna i poemi epici a molte tragedie, ed è per noi un'importante pietra di paragone). Tra la Grecia storica e gli eroi Achei

19. G. Guccini, *Teatro e musica*, in L. Allegri (a cura di), *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 93-95.

20. Cfr. M. Treu, *Persiani: una vertigine di moltitudine*, in X. Riu, M. Reig, J. Carriesco (a cura di), *Scritti in onore di Jaume Portulas*, in stampa.

c'è una distanza incommensurabile, spazio-temporale e culturale: un abisso ideologico e simbolico che favorisce la trasfigurazione in mito. La storia dell'assedio e caduta di Ilio diventa ben presto paradigmatica, evento bellico primigenio e di portata universale che perde facilmente le originarie connotazioni specifiche e diventa emblema della guerra *tout court*, capace di adattarsi a ogni contesto.

Nei *Persiani* eschilei, invece, i protagonisti sono gli stessi nemici vinti, stranieri di provenienza orientale, esotica, e sulle loro caratteristiche precipue si costruirà il cosiddetto "orientalismo". Da qui cominciano a profilarsi i contorni di una figura, il barbaro, che andrà via via assumendo tratti sempre più marcati in contrapposizione dialettica rispetto al greco²¹. Progressivamente si va delineando e fissando un quadro ideologico complesso, basato su opposizioni simboliche, tuttora visibile in controluce sulla scena internazionale recente: specie in concomitanza con i conflitti odierni che insanguinano il Mediterraneo, minacciano il nostro patrimonio comune, materiale e immateriale, determinano l'uso e la sorte delle immagini, la loro conservazione, trasmissione, manipolazione o distruzione²².

4. *L'oralità sulla scena*

La fortuna dei *Persiani* in particolare ci induce a riflettere su cosa comporti mettere in scena questa tragedia oggi, tenendo presente quanto muti il contesto, la dimensione orale, il rapporto tra chi compone, chi esegue, chi ascolta o assiste alla rappresentazione. La tragedia eschilea non ha mai smesso di essere 'attuale', poiché le guerre persiane sono da sempre simbolo dello scontro tra Oriente e Occidente: si hanno notizie di repliche in epoca già antica, nella colonia greca di Siracusa, per celebrare le vittorie sui Cartaginesi, o in epoca moderna subito dopo la battaglia di Lepanto (per commemorarla, nel 1571, il governatore veneziano Contarini fa rappresentare i *Persiani* sull'isola di Zacinto, l'odierna Zante)²³. Lo stesso vale per l'era contem-

21. Cfr. anche Erodoto, *Storie*, VIII, 144. La questione è oggetto di analisi puntuale in A. Beltrametti, *Erodoto* cit.

22. Si veda E. Hall, *Inventing the Barbarian* cit., per uno studio approfondito su questi temi.

23. Per questo allestimento dei *Persiani* e i più significativi tra quelli moderni

poranea, dove la tragedia eschilea mantiene e anzi potenzia il suo significato simbolico sin dagli anni Settanta, quando il regista Peter Brook e il poeta Ted Hughes attingono alla tragedia per il mitico *Orghast*, rappresentato a Shiraz/Persepoli nel 1971. Sempre più di frequente, le riscritture e gli allestimenti si moltiplicano in tutto il mondo dagli anni Novanta, con l'inizio dell'offensiva USA in Iraq (che ispira la celebre versione di Robert Auletta e Peter Sellars, del 1993), e specialmente dopo l'11 settembre 2001 (ad esempio la compagnia NAT – National Actors Theatre la mette in scena nel maggio 2003 al Michael Schimmel Center for the Arts, accanto a Ground Zero). Altrettanto simbolicamente, nel 2006, il regista greco Theodoros Terzopoulos la rappresenta per la prima volta in Turchia, poi in Grecia, con attori greci e turchi, per avvicinare i due Paesi, all'epoca divisi dalla contesa per Cipro.

Più di recente Eschilo continua a parlarci proprio grazie alla sua 'arte orale' non solo con i *Persiani*, ma con le *Supplici* e con il loro coro di donne africane in fuga da nozze forzate (si veda – nelle immagini – l'ultimo allestimento diretto da Moni Ovadia, al teatro greco di Siracusa, nel 2015): la prima tragedia dà corpo alle paure ancestrali del pubblico, riporta in vita gli spettri dei nemici invisibili e nascosti, di ieri e di oggi; la seconda rievoca fantasmi del passato, ma ancora presenti, sulle sponde opposte del Mediterraneo, tra i profughi che approdano o periscono nei naufragi odierni. E per questa stessa ragione, se Eschilo non smette di risuonare, non è da meno l'epica omerica: in particolare l'*Odissea*, come ricordato all'inizio, rivive una nuova stagione di grande successo in *performance* e spettacoli sulle coste dei nostri mari, e in tutto il mondo.

Ne ho dato conto ampiamente altrove, mi limito qui a citare l'*Odissea Cancellata* di Isgrò (2004), il lavoro pluriennale di Sergio Maifredi (*Odissea. Un racconto mediterraneo*)²⁴ e di Roberto Zappalà a Catania²⁵, l'adattamento di Marco Paolini *Nel tempo degli Dei* (Piccolo Teatro di Milano, 14

cfr. M.Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009, rispettivamente pp. 49-50 e 97-99.

24. Cfr. <<http://www.teatropubblicoligure.it/progetti/odissea-un-racconto-mediterraneo.html>>.

25. Cfr. <<https://www.scenariopubblico.com/compagnia-zappala-danza/>>.

marzo - 18 aprile 2019), la giornata internazionale dell'*Iliade* (22 marzo 2019) celebrata in tutto il mondo con letture sceniche, recite e allestimenti in contemporanea di canti o brani del poema. Sull'onda delle migrazioni di massa anche l'*Eneide* virgiliana – sia pure un'epica d'autore, non propriamente “orale” – è stata trasposta in scena più volte, con successo crescente (solo in Italia si susseguono in pochi anni ben tre adattamenti di rilievo: *Virgilio Brucia; Il viaggio di Enea; Eneide, generazioni*)²⁶.

Si potrebbero citare molti altri esempi simili, dove l'arte orale rinasce in letture pubbliche, versioni cantate e musicate, trasposizioni con ogni mezzo possibile. Mi limito a citare quelli a cui ho direttamente collaborato come assistente alla drammaturgia: nel 1999 e 2000 Elio De Capitani mette in scena l'*Orestide* di Pasolini, da Eschilo, con le musiche originali di Giovanna Marini²⁷. Regista e compositrice scelgono di partire da *Coefore*, dramma centrale della trilogia, per il coro formidabile da cui prende il nome: le “portatrici di offerte” entrano in scena con un potente lamento funebre ispirato a quelli reali – nella versione moderna sono i canti delle prefiche del nostro Sud – e soprattutto accompagnano i protagonisti in un commo, ossia un dialogo lirico o preghiera cantata di circa trecento versi. Si tratta di un inserto incastonato nel dramma come un residuo fossile, *unicum* tra le tragedie conservate, tramandato purtroppo senza musica. Sulla base delle indicazioni contenute nel testo, regista e compositrice creano un canto e una coreografia rituale per coro e attori di impressionante effetto. Anche il successivo dramma, *Eumenidi*, ha un coro straordinario: le Erinni, dee della vendetta, imprigionano Oreste con la magia del loro canto, “un inno senza lira” che per ritmo ed effetti di suono è un esempio eccellente dell'antica arte orale. Di pari effetto è l'esperimento tentato nel 2003 dalla regista Serena Sinigaglia: mi incarica di arricchire le *Troiane* di Euripide con inserti dell'*Iliade*, opportunamente

26. Per *Iliade* e *Odissea* si vedano sopra la note 7 e 8. Per i casi più recenti cfr. M. Treu, *Ritorno all'epica (del futuro)*, «Stratagemmi.it», 24 gennaio 2020, <<https://www.stratagemmi.it/ritorno-allepica-del-futuro/>>; il dossier speciale di «Hystrio», 3 (2020), *Teatro e migrazioni*, pp. 46-47; e da ultimo *La caduta di Troia, dal libro II dell'Encide di Virgilio*, con Massimo Popolizio, Stefano Saletti, Barbara Eramo, Teatro Due, Parma, 19 settembre 2020.

27. Cfr. M. Treu, *Cosmopolitico* cit., pp. 151-198.

montati nel dramma come antefatto o *flashback*, affidati a un narratore e ai componenti del coro maschile, mentre le parti euripidee spettano al coro femminile. Alla prova della scena le diverse componenti si integrano e si completano, aumentando il coinvolgimento e la partecipazione emotiva dello spettatore, in una efficace combinazione di epica e dramma²⁸.

Ma la dialettica tra oralità e scrittura non si esaurisce certo nei testi classici: molti altri, poetici ed epici, storici o narrativi, possono subire un analogo trattamento: contaminati, recitati, cantati, danzati, messi in scena, trasposti sullo schermo²⁹. Lo dimostra la varietà del repertorio del teatro delle Albe di Ravenna, nostro ultimo esempio, che da oltre trent'anni lavora sul rapporto tra poesia e teatro (dal primo nucleo, orale, di *Ubu Re* di Jarry nascono testi molteplici in diverse lingue), intreccia racconti e tradizioni orali di provenienze diverse (ad esempio in *Odiséa – Lettura Selvatica* di Tonino Guerra, del 2009, Omero è liberamente tradotto in dialetto romagnolo) e recupera soprattutto l'antica dimensione corale, collettiva dell'oralità: "La felicità di essere coro" si intitolava l'intervento del direttore artistico Marco Martinelli al Festival della Mente di Sarzana 2019. Ai loro spettacoli partecipano ogni anno migliaia di persone, costruendo un testo collettivo e rigorosamente orale, spesso senza copione, ma con un semplice canovaccio. La poesia si riversa in *happening* di strada (da Santarcangelo a Milano), con la struggente *Eresia della felicità* da Majakovskij, o con la *Commedia* di Dante che risorge a Ravenna in tre spettacoli collettivi, anzi di massa, ciascuno dedicato a una Cantica, con migliaia di cittadini che rispondono alla "chiamata pubblica": dopo l'*Inferno* (2018) e il *Purgatorio* (2019), il *Paradiso* coronerà il riallestimento delle tre Cantiche nel 2021, anniversario della morte di Dante³⁰.

28. Cfr. Ead., *Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, «Dioniso», 6 (2007), pp. 286-311.

29. Le voci dell'aedo epico e del narratore risuonano come echi nella "voce narrante" di molte trasposizioni dei classici sullo schermo (come la celebre *Odissea* televisiva prodotta dalla Rai nel 1968).

30. In oltre trent'anni il modello è stato esportato in tutta Italia (si vedano i progetti Arrevuoto e Caposutta) e all'estero (in Senegal, con Gianni Celati, in Belgio, negli USA). Tra gli esempi recenti c'è l'*Odissea* rappresentata a Milano (Olin-da e Liceo Manzoni, 1-5 aprile 2019) e la *Commedia* dantesca ricreata con 150

In sintesi, la dialettica tra oralità e scrittura, tra poesia, letteratura e teatro, si sviluppa in diverse direzioni e non si lascia ingabbiare in maglie rigide. Nel nostro campo di indagine più specifico, l'oralità sulla scena, la moderna *reception* dei classici fornisce esempi innumerevoli: si moltiplicano oggi gli studi sulle forme ibride e intermedie tra arte orale e cultura scritta, sulle componenti tipiche del racconto che trasmigrano sulla scena³¹. L'esempio degli antichi può essere una pietra di paragone, un punto di osservazione privilegiato anche per chi studia le forme performative moderne e i fenomeni che caratterizzano il nostro tempo, in linea con le nuove tendenze di comunicazione multimediale della cosiddetta rivoluzione digitale. Tornare all'oralità delle origini ci permette di rivolgerci al presente, e al futuro, con domande sempre nuove, e di adottare sguardi inediti anche sulle modalità di produzione, fruizione e comunicazione dei contemporanei.

aA



Supplici di Eschilo, regia di Moni Ovadia: coro di Danaidi (Teatro Greco di Siracusa, 2015). Foto di Maria Pia Ballarino/Archivio Fondazione INDA Siracusa)

adolescenti in uno *slum* di Nairobi (si veda il film di Marco Martinelli *The Sky over Kibera*, 2019: <<https://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=8913>>).

31. Ci limitiamo a citare due volumi recenti: A. Anastasi, V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco, Roma-Messina 2015; M. Arpaia, A. Albanese, C. Russo (a cura di), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2015.

**L'arte orale.
Poesia,
musica,
performance**

*Coefore – Appunti per
un'Orestiade italiana, di
Eschilo/Pasolini, regia di
Elio de Capitani, musiche
di Giovanna Marini: Elettra
(Alessandra Antinori) e il
coro (Teatridithalia, Milano
1999. Foto di Bruna
Ginammi)*

