

La difficoltà di stare zitti

di Guido Fink

ALESSANDRO PORTELLI, *Il testo e la voce: oraltà, letteratura e democrazia in America*, manifestolibri, Roma 1992, pp. 304, Lit 28.000.

Sarebbe bello, di fronte a un libro come questo, poter trasformare il rituale della "recensione" in un fitto colloquio a viva voce e a ruota libera, fuori dalle convenzioni e dalle strettoie della carta stampata, uno di quegli inarrestabili flussi di oraltà che lo stesso Portelli ci aiuta a cogliere, filo rosso e brusio di fondo, dentro le pagine della letteratura americana che più amiamo. O *al di sotto* delle pagine, nel sapore e nel colore magari affascinanti ma, sempre provvisori di quello stile, o apparente mancanza del medesimo, che deriva appunto da un conflitto fra esigenze letterarie e urgenze delle "voci di dentro", dall'eterno scambio e compromesso fra "voci che si congelano" e "lettere che lievitano".

Questo perché il libro di Portelli è ricco di idee e di provocazioni, perché è tutt'altro che accademico o tranquillizzante, e perché insiste molto sul coinvolgimento del lettore-ascoltatore, fino a distinguere, per esempio, le diverse risposte che potremmo dare all'invito iniziale di Ismaele in *Moby Dick* — le prime parole del suo *récit*, l'imperativo con cui ci chiede appunto di chiamarlo con quel nome — e a una nuova esecuzione di una canzone folk come *Gypsy Laddie* (di cui, veniamo informati, esistono almeno undici varianti). Anche nel primo caso, dice Portelli, quel che concerne il nostro responso e la nostra esperienza di lettori è "tutto da decidere"; nel secondo, letteralmente, *non sappiamo* che cosa ci aspetta, quali parole siamo per ascoltare. (Ma chi legga *Moby Dick* per la prima volta, non si troverà analogamente privo di certezze, disposto e disponibile a qualsiasi avventura testuale?) Sempre idealmente presente, sempre ipotizzato a distanza, il lettore sente il bisogno di rispondere, di intervenire, di ribattere: e in mancanza di meglio si accontenta di qualche frettoloso appunto ai margini.

È impossibile, pensava Rousseau, che una "lingua che si scrive" conservi a lungo la "vivacità di quella parlata"; e nel secolo scorso le distinzioni hegeliane fra *Tonsprache* e *Schriftsprache* erano molto diffuse. Ma fin dalle origini, com'è ben noto, e senza bisogno di aspettare che venisse concesso il diritto di parola alla babele dissonante delle minoranze, la letteratura americana ha offerto, ad apparente smentita di questa regola, un ricco campionario di voci. Nel senso letterale del termine: dalla predicazione puritana alle bardiche perorazioni di Emerson e di Whitman, per nulla dire delle tracce dell'umorismo di frontiera e della routine del *comedian* rinvenibili ad apertura di pagina in quel Mark Twain che, come attesta uno dei suoi biografati, Justin Kaplan, preferiva dettare anziché scrivere grazie a quel "qualcosa di sottile" che rendeva la conversazione, il *good talk*, infinitamente superiore "all'imitazione più accurata che se ne possa fare con la penna". (A Twain, Portelli dedica molta attenzione: ma per quanto riguarda le contraddizioni insanabili, anche su questo piano, di una figura così centrale, così complessa, e tanto spesso fraintesa, le sue pagine si possono integrare con l'eccellente *Guida alla lettura di Mark Twain* di Guido Carboni, apparsa di recente presso Mursia).

Tutto parte da quel "qualcosa dentro di me" che il twainiano Huck Finn non riesce a tacitare quando il

dovere, e la legge scritta, gli imporrebbero di denunciare il suo compagno di avventure Jim, che è uno schiavo fuggiasco. O dal Fantasma senza testa di cui favoleggiano le comari olandesi nel Washington Irving di *The Legend of Sleepy Hollow* (1820): due esempi scelti da Portelli per impostare il suo conflitto nonostante tutto complementare fra quel che viene "detto" o sussurrato e quel che è stato fissato in nero su bianco, fra voce e scrittura: con la Democra-

go, che "solo nella comunicazione orale diretta faccia a faccia è presente l'intonazione" e può verificarsi un'effettiva alternanza dei soggetti del discorso, con l'opportunità per il destinatario, o narratario che sia, di prendere a sua volta la parola. Non senza abilità dialettica, Portelli usa le posizioni dell'uno per rivelare i limiti dell'altro; ma non è difficile capire che quel che più lo affascina è la "casa fatta di alba", l'immagine Navajo dell'universo da cui Scott Momaday

quadrato, nelle scene della scuola, accanto a lettere giganti e messaggi di democrazia — si direbbe più vicina alla doppia assenza di Derrida che alla casa fatta di alba di Momaday; e non a caso, per liberare i cittadini di Capitol City dalla violenza di Liberty Valance, i buoni sentimenti democratici di James Stewart si rivelano insufficienti, e dovranno venire integrati, senza che nessuno lo sappia, dall'intervento del vecchio pistolero Tom Doniphon (John Way-

ta dal vivo nel corso di una ricerca di storia orale dell'antifascismo (un'anziana donna di nome Maggiorina Mattioli) a quelli della Rosa Coldfield di *Assalonne! Assalonne!*, forse il frutto più letterario e più estenuato del sapiente laboratorio faulkneriano.

Di tanto in tanto, fra le voci dissonanti e debordanti che Portelli cerca di imbrigliare in una struttura fatalmente aperta a digressioni e sovrapposizioni — la voce sotto il testo, la voce nel testo, il testo sulla voce — accade che la polifonia venga tacitata e condensata nella gabbia della Lettera o della pagina scritta. In casi come questi, Portelli può aiutarci a scoprire che una certa e punitiva Lettera scarlatta non è veramente stampata (*printed*) ma impressa sulla carne e sul cuore (*imprinted*), o che un racconto orale destinato a essere smentito dal documento scritto, come quello del melvilliano *Benito Cereno*, era in realtà già smentito dalla *performance* (gesti, espressioni, suono esitante della voce). Ancora, le lettere dell'alfabeto diventano un dono prezioso se conquistate duramente: rubate, come dallo schiavo nero Frederick Douglass; oppure nate da un gesto solidale e materno, come nel racconto di Grace Paley *Friends*, dove un gruppo di madri di New York sfidando i divieti burocratici aiutano un bambino di lingua spagnola ad affrontare il mondo ostile e allottato della scuola. Personalmente, anche se il libro è già fin troppo ricco e fin troppo pieno, avrei preferito che in quest'ultimo caso Portelli non si limitasse a sottolineare la matrice affettiva: fra le tante minoranze di cui registra gli accenti, quella ebraica avrebbe avuto diritto a un po' più di spazio, e proprio perché spesso oscillante fra la reverenza nei confronti della Lettera e i suoni i colori i sapori di un discorso aggressivamente parlato, in tanta letteratura legata alla tradizione jiddish.

Che cosa resta, una volta ultimata la lettura del libro di Portelli, delle tante voci che abbiamo sentito, da Cotton Mather al cyberpunk? Lo stesso Portelli afferma nell'epilogo che tutto quello che l'oralità rappresenta — nostalgia dell'"autentico" e del "popolare", presenza del corpo, del fiato, dello spirito — "si dissolve quando cerchiamo di afferrarlo". Restano le contraffazioni della nostra età tecnologica, quella "voce mediata" contrassegnata, come scrive Paul Zumthor nella prefazione al libro di Corrado Bologna, dall'"impossibilità di risponderle": e Portelli cita il "siamo tutti su nastro" di Don DeLillo (già diversi anni fa, in un breve, terrificante "racconto per nastro e voce recitante" intitolato *Autobiografia*, John Barth aveva presentato la voce registrata di un figlio che supplicava invano il Padre distratto di "spegnere la macchina", in un patetico addio al racconto e all'Edipo). Eppure, davanti a una scena del film *True Stories* in cui operai e operaie conversano tra loro mentre montano delle componenti elettroniche, Portelli osserva che "anche là dove nascono le avanzatissime nuove macchine della comunicazione, l'oralità resta lo strumento ordinario di comunicazione umana". E se, nella sua nostalgia fin troppo evidente del "parlato" e del "naturale" l'autore sembra accettare con una certa riluttanza il fatto, o il male necessario, che il *discorso* parlato per poter venire analizzato debba farsi *testo*, dovrebbe fargli piacere che al suo testo, in certa misura, accada l'opposto; e che se ne esca con l'impressione di avere partecipato a una fitta, stimolante conversazione.

1992. L'evoluzione francese

2160 pagine - 127.000 lemmi
Informazioni di storia
e cultura francese
Citazioni d'autore

L'italiano
che sa davvero
il francese.
Garzanti

zia — *vox populi* — come terzo angolo del triangolo e referente a volte invocato, altre volte aborrito o contestato, e comunque non eliminabile. Ma c'è anche un altro fantasma e con moltissime teste, quello della Teoria, con cui, soprattutto nella prima parte, Portelli deve fare i conti. Lo fa in modo non asettico, senza nascondere eventuali perplessità o insoddisfazioni ogni volta che, anche all'interno di discorsi ormai canonici, la voce della Voce gli sembra per qualche motivo soffocata o tradita: per Walter Ong l'oralità è solo un fenomeno di ritorno, un *revenant*, rispetto a un'idea "tipografica" del mondo; la "grana della voce" di barthesiana memoria è in fondo una "scrittura cantata della lingua"; la polemica contro il logocentrismo di Derrida e dei decostruzionisti si svolge sotto il segno di una doppia assenza, che "attraversa sia la scrittura sia l'oralità"; lo stesso principio dialogico di Bachtin, come appare ancor più evidente in un Gerald Prince o in uno Stanley Fish, non può considerarsi a pieno titolo dialo-

ha tratto il titolo del suo romanzo più noto: "fare mattoni dell'immateriale aurora", e dunque rendere l'oralità solida ed eterna come la parola scritta, "dissolvere in luce il peso della scrittura".

In un vecchio ma non dimenticato film di John Ford, *L'uomo che uccise Liberty Valance* (1961), un politician da strapazzo interpretato da John Carradine si presenta a un comizio elettorale gettando ostentatamente a terra un rotolino di carta: "Cittadini di Capitol City, avevo preparato tante parole ma qui le parole non servono, ci vogliono fatti!" Dopo il suo discorso, un profluvio di oraltà tronfia e inconsistente, qualcuno raccoglie il rotolino di carta e lo mostra alla macchina da presa: un foglio bianco. Questa ironica liquidazione della parola scritta e della parola orale — curiosamente contenuta in un film che sembra propendere fervidamente per la prima: Liberty Valance è il bandito cattivo che brucia i giornali e calpesta la cultura, il protagonista legittimo, James Stewart, è spesso in-

ne). Ma è anche vero che le preoccupazioni di Portelli in difesa di una dimensione fino a oggi forse sottovalutata sono tutt'altro che isolate: nel numero di maggio 1992 di questa rivista si potevano leggere discussioni degli "intrecci di voci" secondo Cesare Segre e della "simulazione di parlato" secondo Enrico Testa; ed è recente l'uscita di un libro come *Flatus vocis* di Corrado Bologna (Il Mulino, 1992) di cui peraltro Portelli, nonostante l'attenzione alla melvilliana etimologia della parola *whale*, balena — dove "la consonante aspirata è puro fiato, evocazione del Verbo creatore" — non condividerebbe le aspirazioni metafisiche. E soprattutto è innegabile che anche dietro le più ardue raffinatezze della pagina scritta Portelli riesca sempre a recuperare una ricchezza "fonica", una "sonorità": esemplare, in questo senso, la sua lettura (il suo ascolto?) della babele de *Gli omicidi della rue Morgue*. Fino al punto di equiparare le iterazioni, le digressioni, gli scarti cronologici di un'intervista registra-