

Voci dal palco: George Bancroft, Nathaniel Hawthorne, e la scrittura dell'oralità

Valerio Massimo De Angelis

Quando George Bancroft pubblica, nel 1834, il primo volume della sua *History of the United States*, gli Stati Uniti lo eleggono custode e portavoce di un senso dell'esperienza storica che fino ad allora non era riuscito a concretarsi in opere storiografiche di adeguata ampiezza e profondità, e, soprattutto, capaci di contenere miticamente nella descrizione del passato il *blueprint* profetico del futuro. La possente retorica di Bancroft, influenzata dall'oratoria post-puritana e post-rivoluzionaria, ottiene una "immediata ed immensa popolarità",¹ assai maggiore di quella conquistata ad esempio dai sermoni e dai saggi di Emerson, condizionando in modo decisivo la visione che il popolo americano avrà del proprio destino storico almeno fino alla guerra civile.² Peter Charles Hoffer ricorda che le opere di Bancroft "furono salutate negli anni Trenta del secolo scorso come dei 'classici', e in effetti comprendevano e integravano tutti i temi che gli storici e le autorità educative avevano prima di lui offerto alla gioventù della nazione. I temi dell'istruzione morale, della continuità, del progresso e della Provvidenza erano tutti custoditi nella sua prosa magniloquente e autorevole".³

La sottolineatura del carattere magniloquente della prosa di Bancroft non riguarda un aspetto "supplementare" del discorso storiografico così come si afferma negli anni Trenta e successivamente, grazie anche ad altri storici "romantici" come William Hickling Prescott o Francis Parkman. Indica anzi una delle più importanti tecniche di composizione adottate da Bancroft per costruire la propria "autorevolezza". La predilezione per le cadenze della leggenda epica e della profezia – tendenzialmente orali, com'è del resto nell'etimologia stessa dei termini *epos* e *profezia*⁴ – è un tratto che si può rilevare aprendo una qualsiasi pagina della *History* di Bancroft. Già nel primo capitolo la descrizione della scoperta del continente americano prende una deriva mitologizzante che presenta l'America come terra della predizione realizzata:

L'immaginazione aveva concepito l'idea che vaste regioni disabitate giacesero nascoste negli oscuri recessi dell'occidente [...] e i poeti di tempi remoti e recenti avevano predetto che imperi oltre l'oceano sarebbero un giorno stati rivelati all'audace navigatore. Il felice paese di Dante e Buonarroti diede i natali a Cristoforo Colombo, al quale spetta la gloria individuale di aver esaudito la profezia.⁵

Questa strategia retorica traduce un progetto mitopoietico che intende, sovrapponendo i tempi storici, eliminare l'orizzonte d'attesa (e

* Valerio Massimo De Angelis ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi americani nel 1992 (tesi su Hawthorne e la storiografia romantica americana); è titolare di borsa di studio post-dottorale in Studi americani (Terza Università di Roma).

1. J. Franklin Jameson, *The History of Historical Writing in America*, Boston, Houghton Mifflin, 1891, p. 103. Bert James Loewenberg aggiunge che "non molte opere hanno goduto di una popolarità così lunga e costante. [I volumi della *History*] hanno avuto un tale successo di pubblico che gli autori di manuali e di testi scolastici vi hanno fatto sistematicamente ricorso" (*American History in American Thought*, New York, Simon & Schuster, 1972, p. 247).

2. Nelle parole di Sacvan Bercovitch, "la *History of the United States* di Bancroft fu acclamata quasi all'istante come definitiva - Emerson in persona la proclamò opera nobile, nobilmente composta - e mantenne la sua autorevolezza per tutto il periodo pre-guerra civile come la fonte per la 'materia d'America'" (*The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge, 1993, p. 173).

3. Peter Charles Hoffer, *Liberity or Order: Two Views of American History from the Revolutionary Crisis to the Early Works of George Bancroft and Wendell Phillips*, New York, Garland, 1988, p. 245.

4. "Pro-fetare", ovviamente, significa dar voce a ciò che ancora non è. Quanto a *epos*, è il termine che Omero usa per definire la parola orale (cfr. Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960, p. 6). Sulla dimensione orale della poesia epi-

ca, cfr. Paul Zumthor, *La presenza della voce: Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 125-52. Va da sé che la poesia epica che noi conosciamo non è oralità "pura", ma, come sottolinea Eric A. Havelock, "il risultato di un qualche intreccio tra l'oralità e la scrittura" (*La Musa impara a scrivere: Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 17); è precisamente di questo intreccio che si fa forte la scrittura di Bancroft, che simula il rapporto diretto con il lettore-ascoltatore esattamente come Omero o chi per lui ha fatto nei confronti del proprio (ipotetico) pubblico nel momento in cui ha (tra-)scritto la sua epica.

5. George Bancroft, *History of the United States from the Discovery of the American Continent*, vol. I, Boston, Little Brown, 1834, p. 6.

6. Ivi, vol. IV, 1856, p. 556.

7. Ivi, vol. VIII, 1860, p. 366.

8. Ivi, vol. III, 1839, p. 35.

9. Ivi, vol. III, p. 441.

10. Ivi, vol. I, p. 270; vol. II, p. 352; vol. IV, p. 66; vol. X, p. 65.11. Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 98.

12. Kenneth Cmiel, *Democratic Eloquence: The Fight over Popular Speech in Nineteenth-Century America*, New York, Morrow, 1990, p. 21.

13. Cfr. Walter J. Ong, *Oralità e scrittura: Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, soprattutto pp. 154-8.

14. "Dopo qualche ora di navigazione, inizia una tempesta di neve e pioggia; il mare si gonfia; il timone si spezza; il battello deve essere ora governato con i remi; la tempesta aumenta; la notte è vicina; per raggiun-

d'ansia) per il futuro dislocandolo nel passato, o meglio nei tanti passati in cui la Provvidenza ha autenticato la visione profetica dei personaggi che Bancroft offre come "eroi rappresentativi" della funzione progressiva del popolo americano. Da tale modello narrativo discendono le frequenti deviazioni dalla descrizione degli eventi del passato per presentare (nel senso di "rendere presente") un nucleo di senso che con la mediazione dell'autore trasferisce il lettore nel passato dell'evento e il passato nel presente del lettore. Quando racconta la diffusione della lingua inglese sul territorio americano, Bancroft lancia un'appassionata esortazione che trasforma il lettore in ascoltatore due volte "presente" su una scena che risuona contemporaneamente della profezia pronunciata dallo storico-oratore e degli accordi emessi dalla "parola della libertà" (*prima* del momento in cui il lettore legge, *dopo* il momento in cui ipoteticamente, nella "finzione" storico-narrativa, è stata pronunciata la profezia):

Va', dunque, lingua di Milton e di Hampden, lingua del mio paese, prendi possesso del continente nordamericano! Rallegra quei luoghi desolati con ogni nota che sia stata ben suonata sulla lira inglese, con ogni parola inglese che sia stata ben pronunciata in nome della libertà e dell'uomo!⁶

L'enfasi "oratoria" dell'appello diretto al pubblico implicito trova una delle sue manifestazioni più rappresentative nell'esaltazione dell'eccezionalità del popolo americano, capace di liberarsi una volta per tutte del peso della storia europea:

Basta, dunque, con il sistema del dubbio impotente, che insegna come l'Europa non possa sottrarsi alla corruzione di un'aristocrazia egoista o del dispotismo. [...] Fate sì che lo scetticismo, il nomade errante che penetra ogni campo per dissacrare e negare, tolga le sue tende e ceda il passo a un popolo che ha il potere di costruire la casa dell'umanità, perché ha fede nella verità eterna e confida in quella suprema profezia che più di ogni altra sa trarre i migliori auspici dal male e dal bene.⁷

Altrettanto debitorie nei confronti delle tecniche oratorie sono le domande retoriche che affiorano qua e là, come quando lo storico si chiede: "Chi nega che il cuore dell'uomo sia disonesto e disperatamente malvagio?"⁸ oppure "Come può essere successo che la storia sia divenuta la celebrazione dei misfatti irrazionali di uomini mediocri?"⁹ È indicativo che le osservazioni più pessimistiche siano volte in forma interrogativa, quasi a volerle esorcizzare con quella grande, ottimistica risposta che è l'intera opera di Bancroft. Allo stesso modo, sovente lo storico cede alle lusinghe della sentenza morale, interrompendo il flusso narrativo con inserti che sospendono il tempo passato dell'azione e proiettano il lettore-ascoltatore nell'eterno presente delle verità immutabili pronunciate dalla voce dell'autorità etica: "è singolare come dal male derivi sovente il bene", "ogni verità morale esiste nel cuore di ogni uomo ed ogni donna", "è sempre vero che il Cielo semina la divisione nei campi dei nemici della libertà", "Giustizia e Verità sono le stesse, ovunque, in ogni tempo e per ogni mente".¹⁰ Qui Bancroft sembra voler riprodurre

nel discorso scritto un fascino per la sinteticità apodittica del motto che riflette specularmente la tensione del linguaggio orale verso la sistematicità: in una cultura orale “il collegamento di una serie di aforismi” è, secondo Walter J. Ong, la “cosa più prossima ad un trattato sistematico”.¹¹

All’alternanza tra narrazione e “oratorialità” corrisponde l’uso di differenti registri stilistici; nella prima prevale lo stile “middle” che Kenneth Cmiel definisce come “elegante, verboso, e contenente un numero moderato di figure retoriche”, mentre negli *asides* oratori si impone uno stile che oscilla tra la retorica “lofty” (“florida”, “che vuole impressionare col suono delle parole” e “spera di trascinare il pubblico con il proprio potere” e di “piegarlo al volere dell’oratore”)¹² e i modi “middling” che si distinguono dallo stile classicamente “middle” per una maggiore disponibilità a mediare con le forme più popolari e “dirette” da un lato e col linguaggio più altisonante dall’altro.

In tutti i casi, comunque, l’“oralità” iscritta nel testo è un’oralità già contaminata dalla scrittura prima d’essere vergata sulla pagina, poiché si tratta sempre di quella forma specifica e ibrida del linguaggio orale che è l’oratoria, cioè di una forma di discorso che in epoca moderna è generalmente composta per iscritto e poi tradotta nella lettura ed eventualmente nell’improvvisazione orale. Le tecniche che Bancroft adotta, sebbene riguardanti il discorso orale, sono prodotte dalla scrittura: fino all’avvento dei mezzi di riproduzione della voce, la massima efficacia oratoria si ottiene ricorrendo alle regole scritte in trattati come *L’arte della retorica* di Aristotele, e non all’impiego del linguaggio orale “quotidiano”.¹³ Tuttavia, qua e là Bancroft sembra riuscire a trascrivere forme della narrazione orale. Le peripezie di William Bradford lungo la costa del Massachusetts sono narrate con un rapido passaggio dal tempo passato al presente e con un’incalzante successione paratattica di frasi brevi che esaltano la drammaticità del momento.¹⁴ Paradossalmente, qui Bancroft *non* cita né imita una fonte orale di origine orale, ma “oralizza” una fonte scritta che, sebbene vicinissima agli eventi trattandosi di Bradford stesso, di “orale” non sembra avere alcunché, strutturata com’è nella scrittura standard e volta al passato di *Of Plymouth Plantation*.

L’imitazione delle tecniche oratoriali resta comunque il tratto distintivo della tecnica compositiva di Bancroft. Oltre al desiderio di donare alla scrittura il fascino della presenza della voce, un altro fattore ha contribuito alla scelta di questo registro stilistico da parte di Bancroft. Nei primi decenni del XIX secolo l’oratoria gode infatti in America di un successo popolare paragonabile a quello dei generi d’intrattenimento pubblico più diffusi del nostro tempo, fatte salve le debite differenze in termini di dimensioni assolute tra i diversi fenomeni. Barnet Baskerville ricorda che “durante gran parte della nostra storia nazionale l’oratore fu uno dei più importanti eroi ‘popolari’”. L’oratoria era parte integrante di ogni grande celebrazione. L’arrivo in città di un oratore importante era un’occasione speciale e il suo discorso era oggetto di commento per giorni e giorni.¹⁵

L’oralità “fittizia” della *History* trova pertanto un pubblico disposto a farsi coinvolgere, emotivamente prima che razionalmente, dal linguag-

gere l’approdo prima del buio, la vela viene alzata al massimo; l’albero si rompe in tre pezzi; la vela cade in mare; ma la marea è favorevole”: Bancroft, *History*, cit., vol. I, p. 312.

15. Barnet Baskerville, *The People’s Voice: The Orator in American Society*, Lexington, University Press of Kentucky, 1979, p. 2. Baskerville riporta anche un passo dalla *History of American Oratory* di Warren C. Shaw (1928), in cui si legge che “[i]n nessun altro paese gli oratori e l’oratoria hanno giocato un ruolo così notevole nel determinare la vita pubblica come in America” (p. 3). Sulla storia dell’oratoria americana cfr. anche Sacvan Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1975; Bercovitch, *The American Jeremiad*, Madison, University of Wisconsin Press, 1978; Emory Elliott, “The Puritan Roots of American Whig Rhetoric”, in Elliott (ed.), *Puritan Influences in American Literature*, Urbana, University of Illinois Press, 1979; Ruth H. Bloch, *Visionary Republic: Millennial Themes in American Thought, 1756-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; Harry S. Stout, Jr., *The New England Soul: Preaching and Religious Culture in Colonial New England*, New York, Oxford University Press, 1986; Donald Weber, *Rhetoric and History in Revolutionary New England*, New York, Oxford University Press, 1988; Thomas Gustafson, *Representative Words: Politics, Literature, and the American Language, 1776-1865*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

16. William H. Prescott, lettera a George Bancroft del 17 ottobre 1854

(Bancroft Papers conservati presso la Massachusetts Historical Society). Il 1° maggio 1858 Prescott scrive di nuovo a Bancroft, lodando l' "effetto di realtà" che l'autore aveva conferito alla sua storia "lasciando che gli attori la raccontassero con la loro bocca".

17. Bancroft, *History*, cit., vol. VI, 1856, p. x.

18. Michael J. Colacurcio, *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984, p. 54. Cfr. anche David Levin, *History as Romantic Art*: Bancroft, Prescott, Motley, and Parkman, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1959, pp. 3-23.

19. Richard C. Vitzthum, *The American Compromise: Theme and Method in the Histories of Bancroft, Parkman, and Adams*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974, p. 58.

20. L'espressione è di Daniel Boorstin, cit. in Baskerville, *The People's Voice*, cit., p. 27.

21. Jameson, *The History of Historical Writing in America*, cit., p. 104. Non a caso uno storico contemporaneo a Bancroft, Richard Hildreth, noto per l'asettica anti-retoricità del suo stile, si lamenta, nell'"Advertisement" alla propria *History of the United States* (1849), che "di orazioni per il 4 di luglio, dichiaratamente tali o mascherate da opera storiografica, ne abbiamo più che abbastanza" (cit. in Loewenberg, *American History in American Thought*, cit., p. 262).

22. Alessandro Portelli, *Il testo e la voce: Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, p. 39.

23. Bancroft, *History*, cit., vol. I,

gio roboante di Bancroft, oratore di fama egli stesso e ben consapevole del potere di quel linguaggio. Inoltre, Bancroft cede spesso la parola ai suoi personaggi, come Tucidide o Tito Livio. Prescott ammira il suo modo "originale e assai efficace di scrivere in forma drammatica, lasciando che le parti non solo agiscano ma parlino da sole".¹⁶ L'autore medesimo teorizza la necessità di "riprodurre il linguaggio di ognuno degli attori principali delle scene che descrivo, e rappresentarne il comportamento dal loro stesso punto di vista".¹⁷ Senonché, all'atto di trasporre sulla carta questi presunti "documenti" orali lo storico romantico, oltre a commentarli, sovrapponendovi la propria scrittura, li manipola al punto di comporre dal nulla interi dialoghi. La storiografia romantica, ricorda Michael J. Colacurcio, "spesso reclamava il diritto di inventare confronti drammatici che in realtà non erano mai accaduti, fintantoché esprimessero punti di vista genuini e rilevanti; o di inventare discorsi che non erano mai stati realmente pronunciati, fintantoché dessero voce a sentimenti noti per altri versi come propri dei personaggi storici reali".¹⁸ Questo dialogo tra voci diverse è assimilato dal discorso dello storico, "bancroftizzato, in un certo senso: ritagliato e intrecciato in una tessitura straordinariamente uniforme".¹⁹ Più che all'intersecarsi delle diverse voci, si assiste al succedersi di singole e intense *performances* oratorie, costruite dallo storico in una sorta di "ghost-writing postumo".²⁰

Il pubblico della *History* non può quindi non udire in essa "la stessa musica che incantava le sue orecchie nell'orazione del 4 di luglio"²¹ tenuta da Bancroft nel 1826 a Northampton e che ne segna l'esordio ufficiale come storico. Ma la scrittura storica di Bancroft (come la sua oratoria, composizione *scritta* anche se finalizzata alla *performance* orale) trae la propria autorità proprio dal suo essere scrittura, e quindi intesa come epistemologicamente *superiore* – perché unitaria (opera di *uno solo*) e coerente – alla molteplicità contraddittoria e alla frammentazione dell'oralità. L'atto di comporre la storia integrando le innumerevoli prospettive delle testimonianze e delle documentazioni consente allo storico di comporre se stesso all'interno della propria scrittura come il vero "uomo americano", rappresentativo dell'intera nazione e capace di unificare le pluralità che la costituiscono. Il motto della Costituzione americana, *e pluribus unum*, potrebbe applicarsi all'opera di chi concluderà la propria carriera scrivendo una *History of the Formation of the Constitution of the United States of America* (1892).

Tra la Rivoluzione e la guerra civile non è solo la scrittura della storia ad essere popolata dai simulacri dell'oralità. Com'è ovvio, è in letteratura che si riscontrano le operazioni più interessanti, al punto che Alessandro Portelli sottolinea come l'"effrazione" della parola orale nei confronti della scrittura sia in America "costitutiva della letteratura nazionale stessa".²² Di tutti gli autori che hanno lasciato operare una simile "effrazione" all'interno del proprio discorso, Nathaniel Hawthorne è forse quello che più direttamente ha connesso questa dialettica con l'interrelazione tra storia e *fiction*, in qualche modo ribaltando il rapporto istituito dagli storici romantici quando utilizzano le (presunte) forme orali dell'oratoria e le forme della *fiction* per costruire la struttura por-

tante della loro narrazione.

La produzione di Hawthorne è disseminata di testi che scrivono il loro debito con altrui narrazioni orali per decostruire l'autorità dello scrittore medesimo, la pretesa di elaborare un'immagine coerente e "finita" della realtà storica e la pretesa di originalità della creazione artistica (e, di riflesso storiografica, come paradossalmente Bancroft la rivendica: "Ho cercato di impartire originalità alla mia narrazione col derivarla interamente dalle fonti e dagli scritti contemporanei agli eventi che sono descritti").²³ Hawthorne denuncia umilmente la propria assenza d'originalità intitolando la sua prima raccolta di racconti *Twice-told Tales*.²⁴ Prefazioni, note, *sub-plots* incastonati nella narrazione principale cospirano nella destabilizzazione della scrittura attraverso rimandi a improbabili e inverificabili testimonianze orali intrecciate in leggende tramandate di voce in voce e regolarmente contrarie al "senso comune". Tuttavia, sono quasi sempre queste "fonti" orali a determinare l'andamento del racconto, e non le più plausibili documentazioni storiche che pure di norma vengono citate. Come rileva Portelli, "[I]e fonti orali in Hawthorne danno sempre l'illusione della testimonianza vissuta, dell'esperienza diretta, ma solo per sottrarla e dissolverla", poiché "le irruzioni della voce dissolvono sistematicamente la 'verità letterale' e l'autorità della scrittura, la certezza storica e l'attendibilità del narratore".²⁵ In qualche modo, queste "voci" spesso anonime e non-individuali denunciano l'incapacità dello scrittore di entrare in un rapporto immediato con le forze che muovono la società, e alle quali egli si oppone armato soltanto dell'autorità del suo essere autore, dell'avere cioè il potere di scrivere sul palinsesto tracciato dal discorso pubblico prevalentemente orale. Tuttavia, non si tratta di un rapporto esclusivamente negativo, di reciproca delegittimazione; né la scrittura monologica di Hawthorne si nasconde dietro le maschere pluridiscorsive dell'oralità soltanto per poter imporre indisturbata la propria visione autoriale/autoritaria.

In *The Scarlet Letter* il dilemma delle "possibilità alternative"²⁶ si concretizza nella giustapposizione di una serie di "voci" più o meno anonime che permettono "una varietà di risposte possibili, nessuna interamente sbagliata, e nessuna in sé e per sé soddisfacente"; ma è difficile concludere con Bercovitch che questi "infiniti punti di vista [...] cospirano nel privarci della possibilità di scelta",²⁷ poiché in realtà quel che il testo crea non è tanto la negazione della facoltà di scegliere quanto la geografia delle opzioni tra le quali il lettore è chiamato a decidere. Così, Richard H. Brodhead scrive che alla fine di *The Scarlet Letter* "sappiamo quali siano le scelte, e sappiamo che cosa implichi ognuna di esse".²⁸

Nella celebre scena del "Sermone per l'Elezione" Arthur Dimmesdale pronuncia un'elevatissima profezia sulle magnifiche sorti e progressive della Nuova Inghilterra puritana, poi (non) confessa con estrema ambiguità d'esser stato l'amante di Hester, infine muore scoprendosi il petto e mostrando quel che a molti sembra "marchiata nella carne, UNA LETTERA SCARLATA". Quando si tratta di decidere l'origine e il significato di questo strano segno, le interpretazioni proliferano

1834, p. v. Qui Bancroft sembrerebbe riferirsi solo alle fonti scritte, ma poiché tiene a distinguere tra "writings" e "sources" è lecito supporre che il secondo termine indichi documenti non scritti, e quindi testimonianze orali - che peraltro possono essere giunte a lui solo attraverso la loro registrazione in forma scritta, a ribadire una volta di più come le "parole" di cui sono fatte le storie degli storici romantici non sono mai quelle mobili delle voci di un dialogo ma sempre il loro feticcio fissato sulla carta da un singolo "autore".

24. La prima edizione del 1837, seconda del 1842, terza, col titolo *The Snow-Image and Other Twice-told Tales*, del 1851. Il titolo della raccolta rimarca che i racconti erano già stati pubblicati in rivista, ma segnala anche (con un double entendre tipico di Hawthorne) la (presunta) posizione dell'autore quale rielaboratore (o "editor", come dirà in "The Custom House") di storie altrui.

25. Portelli, *Il testo e la voce*, cit., p. 42.

26. La definizione è di Yvor Winters, in *In Defense of Reason*, New York, New Directions, 1946, p. 170. Francis Otto Matthiessen preferisce la locuzione "scelta multipla" (*American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941, p. 276).

27. Sacvan Bercovitch, *The Office of "The Scarlet Letter"*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 19-20. Per un'interpretazione simile, cfr. anche Sylvia Mathé, "The Reader May Not Choose: Oxymoron as Central Figure in Hawthorne's Strategy of Immunity from Choice in *The Scarlet Letter*", in *Style*, XXVI (1992), 4, pp. 604-33.

28. Richard H. Brodhead, Hawthorne, Melville, and the Novel, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 89.

29. Hawthorne, The Scarlet Letter (1850), trad. it. di G. Lonza (La lettera scarlatta, Milano, Garzanti, 1992), pp. 231-2.

30. Ivi, p. 232.

31. Portelli, Il testo e la voce, cit., p. 266.

32. Malini Johar Schueller, The Politics of Voice: Liberalism and Social Criticism from Franklin to Kingston, Albany, State University of New York Press, 1992, p. 2.

33. Hawthorne, The Scarlet Letter, cit., p. 204.

34. Jack Goody, Il suono e i segni: L'interfaccia tra scrittura e oralità, Milano, Il Saggiatore, 1989 (ed. or. 1987), p. 6.

35. Havelock, La Musa impara a scrivere, cit., p. 103.

36. Michael Warner, The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990, p. 23.

37. Cfr. soprattutto: Harold A. Innis, Empire and Communication (Oxford, Oxford University Press, 1950) e The Bias of Communication (Toronto, University of Toronto Press, 1951); Marshall McLuhan, La Galassia Gutenberg (Roma, Armando, 1976; ed. or. 1962) e Understanding Media (New York, McGraw-Hill, 1964); Eric A. Havelock, Cultura orale e civiltà della scrittura (Bari, Laterza, 1973; ed. or. 1963) e il già citato La Musa impara a scrivere (ed. or. 1986); Walter J. Ong, La presenza della parola (Bologna, Il Mulino, 1970; ed. or. 1967), Interfacce della parola (cit.; ed. or.

in modo inarrestabile: “Alcuni affermavano”, “Altri sostenevano”, “Altri ancora [...] sussurravano”; e il narratore conclude l'elenco rinunciando a imporre la propria “autorevole” interpretazione: “Scelga il lettore tra queste teorie”.²⁹ Il lettore non solo può (“may”), ma deve scegliere: non necessariamente una sola interpretazione, forse anche tutte, ma comunque deve stabilire una gerarchia. Non si può restare nell'incertezza assoluta come vorrebbe la reticente rivelazione di Dimmesdale. Infatti, mentre Hawthorne offre punti di vista *diversi* dal suo (o meglio, da quello del narratore) e lascia al lettore la responsabilità di scegliere, Dimmesdale propone solo la *sua* visione, dove contraddittorietà e indecidibilità sono tutte interne al *proprio* discorso. Come è possibile, poi, pensare che per Hawthorne *tutte* le interpretazioni siano ugualmente valide, quando l'ultimo capitolo del romanzo ci presenta anche i “rispettabilissimi *testimoni*” (corsivo mio) che negano fermamente il “benché minimo rapporto tra lui [Dimmesdale] e la colpa per la quale Hester Prynne da tanto tempo portava la lettera scarlatta”?³⁰ Probabilmente è proprio questa versione che si è affermata nella (fittizia) realtà storica del romanzo ed è stata trascritta nei documenti ufficiali (*non* in quelli “privati” trovati dal narratore nella Dogana).

Certo, un margine d'ambiguità resta, ed è l'ambiguità intrinseca alla pluridiscorsività delle fonti orali da cui Hawthorne finge d'aver derivato il nucleo del suo romanzo. Il movimento anche eversivo di questa maggiore contraddittorietà del discorso orale collettivo rispetto alla più controllata tradizione scritta risalta ancor di più se paragonato alla monologicità autoritaria e immobile del discorso pronunciato da Dimmesdale poco prima di morire. Questo momento drammatizza il processo con cui nella cultura puritana prima e nella cultura post-rivoluzionaria poi la scrittura viene “dinamicizzata” attraverso l'esecuzione orale; come scrive Portelli, qui “Hawthorne riassume l'evoluzione del sermone, prima espressione della parola pubblica e della cultura di massa in America: dalla testualità alla performance, dalla razionalità sillogistica all'entusiasmo emozionale, dalla lingua allo spettacolo”.³¹

La centralità della “voce che parla” e della proiezione emotiva della propria esperienza non si manifesta solo nell'atto finale dell'emissione della voce dal palco, ma anche nell'atto preliminare della scrittura. Ricorda infatti Malini Johar Schueller che tutti gli autori puritani, “sia che scrivessero sermoni, narrazioni di carattere personale, o vite esemplari di altri uomini, [...] enfatizzavano sempre la loro voce ‘parlante’”.³² Dimmesdale anzi getta nelle fiamme il sermone che ha già scritto e ne inizia d'impulso un altro, “con tale flusso impetuoso di pensieri e di emozioni da ritenersi ispirato, chiedendosi come mai il cielo ritenesse di trasmettere la musica solenne e grandiosa dei propri oracoli attraverso una canna d'organo empia come la sua”.³³ Dimmesdale “si immagina” (“fancie[s]”) ispirato, cioè attraversato dal “soffio” della Voce divina che fluisce liquida in lui. Tuttavia, anche tralasciando l'ironia implicita nella notazione sulla “fancy” del ministro, la composizione di un testo destinato alla *performance* orale è sempre un atto di *scrittura*: Jack Goody osserva, a proposito dei testi destinati alla lettura o alla declamazione, che

sebbene

il lavoro sia stato dapprima formulato “oralmente”, a viva voce o anche in silenzio, nella mente, esso non è stato comunicato direttamente all’udito degli altri – gli uditori – in forma aurale. Tra la formulazione e la codificazione sono sopravvenute la registrazione (codifica) e la lettura (de-codifica) del messaggio attraverso la scrittura, che ne ha comportato il trasferimento dal suono alla vista, dall’orecchio all’occhio.³⁴

L’*imagery* del flusso rimanda alle metafore della liquidità che Havelock pone in luce nella sua analisi del linguaggio orale delle Muse in Esiodo.³⁵ Ma proprio la metafora della “corrente incessante” dovrebbe suscitare qualche sospetto sulla “democraticità” della lingua orale sia delle Muse (incarnazioni di un’“autorità” ideologica oltre che poetica), sia di Dimmesdale: se è “incessante”, come può inserirsi in essa la lingua dell’altro, dell’uditorio? L’ossessione puritana per la presenza della voce è infatti tutt’altro che in contraddizione con la non meno rilevante passione per la scrittura del New England del Seicento e Settecento: le due forme di comunicazione si sono contaminate continuamente, sicché, come rileva Michael Warner, la società della Nuova Inghilterra puritana usava la scrittura “con un’intensità eguagliata da poche altre culture nel mondo di quel tempo”, ma restava “una società orale in senso prettamente ideologico”, al punto che i puritani “insistevano nel considerare la scrittura come una forma del parlare”.³⁶ Il senso ideologico cui allude Warner rimanda a una concezione del rapporto tra oralità e scrittura che contraddice la visione affermatasi in questo secolo: da Harold A. Innis e Marshall McLuhan a Walter J. Ong, Eric A. Havelock, Elizabeth Eisenstein e Jack Goody³⁷ (e nella lezione post-barthesiana di Paul Zumthor),³⁸ si è imposta una sorta di “mitologia” e nostalgia (scritta) della voce, cui vengono assegnate caratteristiche eticamente, esteticamente o addirittura ontologicamente “superiori”: presenza, autenticità, duttilità, relazione diretta con l’ispirazione (anche divina) da un lato e con l’ascoltatore/interlocutore dall’altro. La scrittura sarebbe viceversa una sorta di “degradazione” che corrompe la “democraticità” della voce (tutti sanno parlare, ma non tutti sanno leggere o scrivere, e pochi lo sanno fare in modo “appropriato” ai vari contesti); sostituendole la nuova nozione di “autorità,” ne fossilizza la vivacità immobilizzandola nella lettera (finché la stampa non torna a democratizzare scrittura e lettura).

Michael Warner ha già messo in guardia contro questo tipo di riduzionismo, che cancella o rovescia le cause storico-sociali delle adozioni dei diversi sistemi della comunicazione. Nella società puritana l’interrelazione tra oralità e scrittura tende senz’altro a proporre l’esercizio della voce come garante dell’autorità costituita, poiché la forma che essa assume è quella di un’oratoria politico-religiosa che prevede l’emanazione della parola di Dio attraverso la voce di un personaggio di rango, detentore del diritto/autorità di parlare; la diffusione della scrittura e della stampa permette invece “di articolare un controdiscorso

1977) e Oralità e scrittura: Le tecnologie della parola (cit.; ed. or. 1982); Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979); Jack Goody, *La logica della scrittura e l’organizzazione della società* (Torino, Einaudi, 1988; ed. or. 1986) e *Il suono e i segni*, cit. Per fare un esempio, anche uno studioso avvertito come Ong si trova ad affermare che “[l]a lettera (significato verbalizzato appreso visivamente) uccide, lo spirito (soffio sul quale viaggia il suono della parola) dà vita” (*Interfacce della parola*, cit., p. 150).

38. Cfr. Roland Barthes, *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986 (ed. or. 1981); Zumthor, *La presenza della voce*, cit. (ed. or. 1983); Corrado Bologna, *Flatus vocis: Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

39. Warner, *The Letters of the Republic*, cit., p. 24.

40. Hawthorne, *The Scarlet Letter*, cit., p. 219.

41. Ivi, p. 220.

42. Ivi, p. 223.

43. Ivi, p. 224.

44. Ivi, p. 223.

45. Cit. in Charles O. Paullin, “New England Secretaries of the Navy”, in *New England Magazine*, XXXVII (1907-1908), p. 657.46. Michael T. Gilmore, *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 91.

47. Robert H. Fossum, *Hawthorne’s Inviolable Circle: The Problem of Time*, Deland, Fla., Everett/Edwards, 1972, p. 122, n. 16.

48. La formula “democrazia della percezione” è stata impiegata da E.L. Doctorow nel descrivere la

moltiplicazione dei punti di vista necessaria per sottrarre all'ideologia dominante il controllo sull'"immagine della realtà" più o meno collettivamente condivisa. Uno dei metodi impiegati da Doctorow è quello, tipicamente hawthorniano, di creare dei "falsi documenti" storici che costringono il lettore a riflettere sulla loro grande somiglianza, in termini di struttura e linguaggio, con i documenti storici "veri" (ma fino a che punto "veritieri"?). Cfr. E.L. Doctorow, "False Documents", in Richard Trenner (a cura di), E.L. Doctorow: Essays and Conversations, Princeton, N.J., Ontario University Press, 1983, pp. 16-27.

49. Hawthorne, *The Scarlet Letter*, cit., p. 236.

50. Ivi, pp. 236-7.

pubblico", e infatti "coloro che occupavano la posizione di rappresentanti dell'ordine della società coloniale – soprattutto i ministri della fede – espressero in più d'una occasione una certa ansia nei confronti del potenziale di questo controdiscorso pubblico".³⁹ D'altro canto, l'oratoria è sempre "emanante" da una scrittura solitaria e sottratta al dialogo col pubblico, cui la voce sostanzialmente si limita a donare il supplemento di una "finzione" di presenza (la presenza immediata di Dio nell'ispirazione di chi parla così come quella del pubblico che assiste al miracolo dell'incarnazione della parola divina) e la non secondaria energia dell'enfasi paraverbale, senza tuttavia piegare la morfosintassi del discorso alla frammentazione ipotattica dell'oralità "pura", che di norma prevede anche la possibilità d'intervento dell'interlocutore.

E infatti la presenza della voce di Dimmesdale, che Hawthorne rende astutamente assente dal testo non riportando nemmeno una parola del suo sermone, è qui, come sarà per gli storici (e oratori) romantici, puro "strumento" per l'affermazione di un senso che è comunque imposto (letteralmente) "dall'alto" di un pulpito, che costringe l'ascoltatore alla passività dell'ipnosi, della *trance*:

Questo organo vocale era di per sé un dono prezioso, perché un ascoltatore, se anche non avesse compreso nulla della lingua del predicatore, si sarebbe tuttavia sentito trasportare dal tono e dalla cadenza delle parole. Come ogni altra musica, spirava passione e commozione, emozioni sublimi e tenere, in una lingua innata nel cuore umano, ovunque sia educato. Pur smorzato com'era il suono passando attraverso le pareti della chiesa, Hester Prynne ascoltava così intenta e con tale intima affinità di sentimenti, che il sermone assumeva un suo significato del tutto indipendente dalle parole che non riusciva a distinguere.⁴⁰

Solo Hester intuisce quel che il sermone di Dimmesdale rivela – proprio perché per lei le parole sono indistinguibili e le giungono come puro suono: il "lamento di un cuore umano, greve di sofferenza, forse colpevole, che raccontava il suo segreto – di colpa o di dolore – al grande cuore dell'umanità".⁴¹ Ma il messaggio che giunge agli "ascoltatori" trasportati dall'"intenso incantesimo"⁴² è diverso: non una denuncia del proprio dolore, ma l'annuncio "profetico" del "destino nobile e glorioso" che attende il "nuovo popolo del Signore".⁴³ Il modo in cui Dimmesdale organizza il suo discorso e la visione della storia che in esso si manifesta ricordano le orazioni per il 4 di luglio di cui s'è detto, ma più in particolare sembrano modellate proprio sulle *performances* di Bancroft, che come Dimmesdale assumeva sul palco pose "amletiane" per poi farsi trasportare da "parole fiammeggianti".⁴⁴ Un testimone ricorda che Bancroft "trasferiva la retorica della sua *History* sul palco. Era ornato, brillante, talvolta infuocato. [...] Aveva una tecnica prediletta per iniziare queste arringhe elettorali. Guardava con espressione attonita il pubblico, ed esclamava, col gesto di Amleto alla vista del fantasma del padre, 'Questa vasta assemblea davvero potrebbe sgomentarmi' ".⁴⁵

Un simile atteggiamento esclude l'aspetto dinamico e "democratico" della comunicazione orale: il dialogo, che consente la verifica della pa-

rola altrui, la negoziazione tra i vari punti di vista, la ridefinizione costante del senso. “Il Dimmesdale del Sermone per l’Elezione”, ricorda invece Michael T. Gilmore, “è più simile alla nozione che Melville aveva dell’artista come *confidence man*”, perché il suo “approccio al pubblico è elitario piuttosto che democratico”.⁴⁶ E va ricordato che l’occasione in cui la sua profezia viene pronunciata è l’elezione a governatore di John Endicott, che in due racconti di Hawthorne (“Endicott and the Red Cross” e “The May-pole of Merry-Mount”) emerge, come avverte Robert H. Fossum, come “il più rigido di tutti i puritani” e quindi non può certo essere colui che “inaugura un’età dorata”.⁴⁷

Insomma, da un lato Hawthorne presenta una pluralità irriducibile di punti di vista, ognuno dei quali si esprime con la propria voce e viene a costituire una “fonte” orale per successive rielaborazioni anche scritte, costruendo una sorta di “democrazia della percezione”⁴⁸ ben più vasta del campo prescelto da Bancroft; dall’altro, in Dimmesdale egli incarna una figura speculare al modello dello storico romantico, che impiega l’oratoria per trasmettere oralmente al suo pubblico la propria visione del mondo: speculare perché lo storico racconta una profezia del passato che ritiene realizzata nel presente, mentre Dimmesdale proietta un futuro che si concretizzerà duecento anni dopo non nella società americana di Hawthorne (criticata in “The Custom House”), ma nella scrittura di Bancroft.

The Scarlet Letter non si conclude peraltro con la profezia di Dimmesdale. La vera profezia finale che il testo ci lascia è quella che Hester pronuncia dicendo alle donne che vengono a lei in cerca di conforto, “di essere convinta che in un’età più luminosa, quando il mondo più maturo ne fosse divenuto degno, nell’ora voluta dal cielo, ci sarebbe stata una nuova verità per costruire l’intera relazione fra uomo e donna su basi più sicure di mutua felicità”.⁴⁹ Ma questa profezia non viene calata dall’alto, secondo quell’asse verticale e gerarchico che domina il pensiero dell’autorità patriarcale: Hester nega anzi di essere una “profetessa” e abbassa “gli occhi tristi sulla lettera scarlatta”,⁵⁰ scendendo con questo movimento dello sguardo allo stesso livello delle sue compagne di sventura, istituendo con loro un rapporto orizzontale fondato sulla condivisione delle medesime esperienze, aprendo la propria parola all’ascolto della parola altrui in un dialogo tra eguali che sembra quasi prefigurare (profeticamente) le comunità di autocoscienza femminile dei nostri tempi.

Alla voce dal palco – la voce solitaria di una scrittura che si traveste da oralità per imporsi col potere della “presenza” – risponde una pluralità di voci nascoste *sotto* il palco, che organizzano la resistenza e tessono una fitta rete dialogica. Alla scrittura dell’oralità di Bancroft, che pretende di aprirsi alla molteplicità delle fonti e invece tutte le chiude e manipola all’interno del proprio discorso monologico, risponde la scrittura dell’oralità di Hawthorne, che denuncia l’intento egemonico dietro ai feticci dell’oralità proposti dalla cultura dominante, e nel contempo rinuncia al proprio status di discorso monologico per eccellenza – a un *romancer* non è richiesto il rispetto delle fonti – per disintegrarsi in tanti altri simulacri dell’oralità che *riconoscono* di essere falsi e proprio per questo aprono lo spazio all’intervento del lettore, al suo dialogare col testo.