P. Boitani, P. Collini, N. Cronk, A. Del Lungo, R. Donnarumma,
P. Fedeli, F. Gregori, M. Residori, J. Schulte, M. Sestito

Modi di ridere

Forme spiritose e umoristiche della narrazione

a cura di Emanuele Zinato

PACINI EDITORE

© ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA
http://www.sigismondomalatesta.it
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-6315-915-8
Per la presente edizione
© 2015 by Pacini Editore
56121 Pisa, via A. Gherardesca, 1
http://www.pacinieditore.it

Modi di ridere

Forme spiritose e umoristiche della narrazione

Questo è un volume monografico di studi di Letterature comparate che nasce da una scelta tematica precisa, con l'invito a studiosi di diversi ambiti a scrivere un saggio sull'argomento proposto. Questi testi sono stati presentati e discussi, prima della pubblicazione, in un Colloquio Malatestiano, secondo una prassi che si è rivelata proficua e scientificamente valida.

INDICE

EMANUELE ZINATO
Il riso in letteratura: fra autorità e tragressione ..... p. 9

Nota bibliografica ..... » 23

PAOLO FEDELI
«Risu excepere fabulam nautae».
Modi di ridere dei personaggi petroniani ..... » 25

MATTEO RESIDORI
Regressione comica e saggezza del riso in Ariosto e La Fontaine ... » 39

FLAVIO GREGORI
«A Kingdom of hearty laughing subjects». L'umana serietà del riso
nel Tristram Shandy *di Laurence Sterne*
(con una digressione sull'aposiopesi) ..... » 59

NICHOLAS CRONK
L'umorismo narrativo nel Candide *di Voltaire* ..... » 99

ANDREA DEL LUNGO
Come ridere sul serio. Forme dell'esprit in Balzac ..... » 113

PATRIZIO COLLINI
Riso macabro. Metamorfosi della Danza Macabra
nei Französische Zustände *di Heine* ..... » 135

MARISA SESTITO
Risate nel buio: l'asimmetrica ilarità dickensiana ..... » 151

RAFFAELE DONNARUMMA
Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo
fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi .... » 171

JÖRG SCHULTE
Lo spirito di Sem nelle bottiglie di Jafet.
L'umorismo nella letteratura ebraica di Odessa ..... » 209

PIERO BOITANI
Narrare per ridere ..... » 223

tutti l'amore), sollecitando decostruzioni ironiche come quella che Fielding opera, con uno stile narrativo spiccatamente ariostesco, nei confronti di Richardson [44]. La riscrittura di La Fontaine andrà piuttosto interpretata come una variante di quell'*art de l'éloignement* in cui Thomas Pavel ha riconosciuto la cifra esemplare del classicismo francese [45]: cioè come una strategia di distanziazione che permette di rappresentare e insieme di condannare, per il diletto di una società raffinatamente disincantata, le ingenuità e i disordini del desiderio [46]. Ma sembra lecito chiedersi in che misura il disciplinamento classicista del comico abbia contribuito a elaborare quella postura ironica che la letteratura illuministica saprà mettere al servizio di contenuti altrimenti sovversivi. Voltaire, si sa, apprezzava Ariosto non meno di La Fontaine, e conosceva la novella di Astolfo e Iocondo abbastanza bene da dichiararla per molti aspetti superiore a *Joconde*; è noto, d'altronde, quanto la *Pucelle d'Orléans* debba al *Furioso* [47]. Ciò non toglie che sia la forma breve, libera e studiatamente «naïve» del *conte* a imporsi come la più congeniale alla sua ispirazione: tanto più che essa si presta a trattare i più diversi soggetti, anche i più gravi, al di là di quella predilezione esclusiva per il tema erotico che è agli occhi di Voltaire l'unico vero difetto di La Fontaine [48]. Non sarà forse esagerato, allora, vedere in *Joconde* – *conte* tradotto da una lingua straniera, favola di disincanto di un protagonista ingenuo, modello di narrazione ironica, rapida e capricciosa – un lontano avo libertino di *Candide*.

[44] T. Pavel, *La pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003, p. 158. Al rapporto tra il narratore ariostesco e quello di Fielding dedica osservazioni acute già R. M. Durling, *The Figure of the Poet*, cit., pp. 112 e 175.

[45] T. Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, Paris 1996.

[46] Non vanno sottovalutati però i rischi a cui si espose La Fontaine, il quale nel 1693 fu costretto a rinnegare pubblicamente, di fronte a una delegazione dell'Académie, il «livre abominable» dei *Contes*: cfr. J. De La Fontaine, *Œuvres complètes*, cit., pp. CLXV-CXLVI.

[47] Il confronto tra La Fontaine e l'Ariosto, in cui Voltaire si sofferma sui passi paralleli del *Furioso* e di *Joconde* e difende l'autore italiano dalle critiche di Boileau, si legge nel *Discours aux Welches* (1764), in Voltaire, *Mélanges*, prefazione di E. Berl, a cura di J. Van Den Heuvel, Gallimard, Parigi 1961, pp. 699-700.

[48] «Le grand défaut peut-être des contes de La Fontaine est qu'il roulent presque tous sur le même sujet: c'est toujours une fille ou une femme dont on vient à bout» («Il principale difetto dei *Contes* di La Fontaine è forse che vertono quasi tutti sullo stesso tema: si tratta sempre di una fanciulla o di una donna che viene sedotta» in Voltaire, *Discours aux Welches*, in cit., p. 699).

Flavio Gregori

«A Kingdom of hearty laughing subjects». L'umana serietà del riso nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne (con una digressione sull'aposiopesi)

In ricordo di Francesco Orlando

Nella «Prefazione dell'Autore» (*The Author's Preface*) contenuta nel terzo libro del *Tristram Shandy* – quando il narratore ha messo a dormire Walter e Toby, il dottor Slop è impegnato al piano di sopra a discutere con la levatrice, Trim è intento a modificare un paio di stivali per ricavarne due mortai per il campo di battaglia in miniatura, e dunque il narratore Tristram ha finalmente un momento libero per sé – l'autore, o il narratore, afferma di essersi impegnato a scrivere un buon libro, saggio e discreto,

> —taking care only, as I went along, to put into it all the wit and the judgment (be it more or less) which the great author and bestower of them had thought fit originally to give me,—so that, as your worships see,—'tis just as God pleases [1].

La discussione che segue nella «Prefazione» è giocosa nel tono ma serissima nelle intenzioni: una strategia stilistica che peraltro Sterne usava anche nei suoi *Sermoni*, austeri come devono esserlo delle prediche ma sorprendenti e persino faceti in alcune loro parti, tanto faceti da attirarsi qualche rampogna. Tra gli altri Vicesimus Knox scriveva: «Sterne seems as if he were laughing at his audience, as if he had ascended the pulpit

[1] «avendo solo cura di metterci dentro, mentre procedevo, tutto lo spirito e il giudizio (più o meno) di cui il loro grande artefice e dispensatore ha pensato fin da sempre di dotarmi – sicché, come le vostre signorie possono vedere, ebbene ce ne sono proprio nella quantità che aggrada al buon Dio» (L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, a cura di M. New e J. New, Penguin Books, London 2003, libro III, cap. xx, p. 174; d'ora in poi cit. con l'abbreviazione TS, seguita dal numero di libro, capitolo e pagina in questa edizione; le traduzioni italiane del *Tristram Shandy* sono di Flavia Marenco per un'edizione di prossima uscita per la casa ed. Mondadori, che ringrazio per la gentile concessione).

in frolic, and preached in mockery» [2]. E d'altronde perché meravigliarsene, visto che i *Sermoni* erano pubblicati non con il nome del loro autore bensì con quello del suo personaggio Yorick, il cui illustre antenato shakespeariano era un buffone di corte, «a fellow of infinite jest, of most excellent fancy?» Yorick infatti «loved a jest in his heart—and as he saw himself in the true point of ridicule, [...] he chose rather to join in the laugh against himself» [3].

Yorick è capace di riflettere sulla «vanitas mundi» e al contempo giocare con questa stessa riflessione, unendo spirito e giudizio in uno spirito superiore:

he could draw up an argument in his sermon,—or a hole in his breeches, as steadily on the one as in the other;—that brisk trotting and slow argumentation, like wit and judgment, were two incompatible movements.--But that upon his steed—he could unite and reconcile every thing,—he could compose his sermon,—he could compose his cough,—and, in case nature gave a call that way, he could likewise compose himself to sleep [4].

[2] «Sterne sembra farsi beffe del suo uditorio, come se fosse salito sul pulpito per giocare e predicare buffonate» (V. Knox, *Essays Moral and Literary* [1787], Thomas Tegg, London 1823, vol. 3, p. 132). Altrove nel suo saggio, Knox ha parole di elogio per il genio di Sterne. Ben più pesante la censura sulle pagine della «Monthly Review»: «For who is this Yorick? We have heard of one of that name who was a Jester–we have read of a Yorick likewise, in an obscene Romance.—But are the solemn dictates of religion fit to be conveyed from the mouths of Buffoons and ludicrous Romancers? Would any man believe that a Preacher was in earnest, who should mount the pulpit in Harlequin's coat?» («Ma chi è questo Yorick? Abbiamo sentito che c'era un buffone con quel nome—e abbiamo anche saputo di tale Yorick, il personaggio di un romanzo osceno.—Ma i solenni precetti della religione sono adatti alle labbra di buffoni e romanzieri comici? Chi mai penserebbe che un predicatore che sale sul pulpito vestito da Arlecchino possa essere serio?») («The Monthly Review», 22 May 1760, cit. in A. B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London-Boston 1974, p. 77). Le dure parole della «Monthly Review» erano dirette contro l'uso disinvolto del comico nom de plume piuttosto che al contenuto dei *Sermoni*; cfr. A. H. Cash, *Laurence Sterne: The Later Years*, Methuen, London-New York 1986, pp. 43-44.

[3] «amava scherzare in cuor suo, e poiché vedeva se stesso in tutta la sua ridicolaggine, soleva dire che non riusciva a stizzirsi con gli altri se lo vedevano in una luce in cui vedeva chiaramente se stesso; così [...] preferiva partecipare allo scherzo ridendo di sé» (TS, I, x, p. 19).

[4] «poteva sistemare un argomento nel suo sermone, o un buco nei suoi pantaloni, con altrettanta calma sia nell'un caso che nell'altro; [... e anche se] il trotto vivace e il ragionamento lento, come pure l'ingegno e il giudizio, erano due moti inconciliabili, sul suo

Com'è noto ai lettori del *Tristram Shandy*, Yorick ha una funzione normativa unica fra i personaggi di questo romanzo: Yorick infatti non solo è un «ritratto idealizzato di Sterne» [5], egli anche possiede un insieme di qualità che lo pongono al vertice della scala assiologica del romanzo: è arguto, generoso, dotato di buon senso ironico, modesto e costantemente incline al profilo basso, ma anche franco fino all'indiscrezione e pronto a battersi anche per le cause perse. Una di queste gli procurerà l'astio dei suoi nemici, le trame oscure di «Revenge», «Cruelty» e «Cowardice» che, capitanate da «Malice», in un crescendo quasi da psicomachia (comica), lo condurranno presto – già all'inizio del romanzo – alla lagrimevole morte al cospetto dell'amico Eugenio. Yorick perciò è fin da subito la vittima simbolica dell'opinione pubblica, desiderosa di sacrificare la propria moralità e l'altrui esistenza all'appetito individuale: «*when to gratify a private appetite, it is once resolved upon, that an innocent and an helpless creature shall be sacrificed, 'tis an easy matter to pick up sticks anew from any thicket where it has strayed, to make a fire to offer it up with*» [6].

Yorick muore con un'ultima frase cervantesca sulle labbra: «I might say with Sancho Pança, that should I recover, and 'Mitres thereupon be suffer'd to rain down from heaven as thick as hail, not on of 'em would fit it'» [7], e soprattutto con una specie di «tono cervantesco» («something of

destriero egli poteva unire e riconciliare ogni cosa—poteva comporre con calma il suo sermone, dare una calmata alla sua tosse—e, se natura invitava, mettersi calmo a dormire» (TS, I, x, p. 19).

[5] Come dice J. M. Stedmond, *The Comic Art of Laurence Sterne: Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*, University of Toronto Press, Toronto 1967, p. 69. Yorick è lo pseudonimo con cui Sterne firma non solo i *Sermoni*, ma anche il *Sentimental Journey* e la corrispondenza e il diario per Eliza Draper; inoltre, il nome ci ricorda York, quell'«angolino del regno» in cui il romanzo prese vita forse proprio come satira locale (come era accaduto con il *Political Romance*).

[6] «*quando per soddisfare una brama individuale, si prende la decisione che si possa sacrificare una creatura innocente e indifesa, è cosa facile raccogliere fuscelli da ogni folto d'alberi dove essa si sia smarrita, per farne un falò su cui immolarla*» (TS, II, xii, p. 28).

[7] «quand'anche guarissi e le mitrie mi cadessero dal cielo fitte come grandine, non una mi andrebbe bene» (TS, I, xii, p. 29). La frase allude al *Don Chisciotte* (I, 7): «[...] io son convinto che quand'anche Dio facesse piovere corone reali sulla terra, non ce ne sarebbe una sola che starebbe bene in testa a Maria Gutérrez» (M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino 1957, p. 79).

a cervantick tone»). Il riferimento a Cervantes, rafforzato dalla somiglianza del cavallo di Yorick col Rosinante di don Chisciotte [8], è fondamentale per comprendere il carattere al contempo disincantato e ingenuo di Yorick. L'ossimorica congiunzione di ingenuità e disincanto è la qualità fondamentale della persona di Yorick, ma anche e – per sineddoche – della struttura comico-seria del *Tristram Shandy*: la capacità di tenere assieme varie qualità umane che spesso si vorrebbero incompatibili e separate (Yorick è «[a] heteroclite [...] creature in all his declensions» [9]). Eroe condannato a morire subito nel testo a causa dell'assolutismo del proprio sentimento rispetto a un mondo che, caduto «in balia della sua immane insensatezza» [10], non gli dà più accoglienza trascendentale, proprio come il don Chisciotte descritto da Lukács, Yorick tuttavia si distingue dal cavaliere suo modello perché non è un espatriato assoluto: infatti proprio togliendosi dalla scena all'inizio egli resterà sempre sullo sfondo normativo come controcanto ironico all'accadere delle cose e alle opinioni degli attori nel mondo, compreso il narratore, e così si sottrarrà al demonismo problematico che è proprio della modernità romanzesca: «il volgersi nel grottesco del più puro eroismo» [11]. Infatti, nel procedere acronico del romanzo Yorick si ripresenterà in altre occasioni, tutte centrali per la comprensione delle isotopie più profonde del testo, anche se sarà assente in momenti cruciali per lo sviluppo del plot, come per esempio quando si deve battezzare alla svelta il neonato e periclitante Tristram e lui non si trova [12].

[8] Il cavallo è letteralmente un ronzino ma richiama gli *hobby horses* dei personaggi, le loro manie e idiosincrasie.

[9] «una creatura eteroclita in tutte le sue declinazioni» (TS, I, xi, p. 24). Lo stesso Sterne era stato definito «il nostro pastore eteroclita» dal vescovo Warburton in una lettera a David Garrick del 16 giugno 1760 (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 8, *The Letters*, Part 2, a cura di M. New e P. de Voogd, University Press of Florida, Gainesville 2009, p. 688). Richard Griffith avrebbe usato lo stesso epiteto, chiamando Sterne «genio eteroclita e anomalo» («anomalous, heteroclite genius», cit. in A. B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, cit., p. 142).

[10] G. Lukács, *Theorie des Romans* (1920), trad. it. di Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999, p. 96; cfr. T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968, p. 129.

[11] G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 96.

[12] «And where's Mr. Yorick[?]» chiede Walter a Susannah, la cameriera, risponde, «Never where he should be» (TS, IV, xiv, p. 258) («E dov'è Yorick?», «Mai dove dovrebbe stare»).

L'epiteto «cervantick» ricorre in altri due casi nel *Tristram Shandy*: è riferito a un discorso serissimo di Walter, mentre il dottor Slop sta cercando inutilmente di sciogliere i nodi con cui ha stretto la sua borsa da chirurgo, e in riferimento agli «amori» di zio Toby, quando ne annuncia la futura trattazione, che sarà «of [a] singular nature, and [a] Cervantick cast» [13]. In una lettera del 1° gennaio 1760, in cui difende l'umorismo arguto del suo romanzo che per alcuni suoi detrattori sarebbe stato troppo scollacciato o eccessivamente satirico o inutilmente buffonesco, Sterne scrive:

I will reconsider Slop's fall, and my too minute description of it; but, in general, I am persuaded that the happiness of the Cervantic humour arises from this very thing,—of describing silly and trifling events with the circumstantial pomp of great ones. Perhaps this is overloaded, and I can ease it [14].

Quest'assenza provoca indirettamente l'incidente del *misnaming* di Tristram che tanto affliggerà Walter. Il padre di Tristram, svegliato di soprassalto dalla notizia della nascita del figlio, aveva dato istruzioni a Susannah di riferire al curato, accorso al posto di Yorick, che il nome prescelto per il battesimo doveva essere Trismegistus, che egli riteneva il nome più bello, più importante e più beneaugurante che si potesse dare a un uomo. Ma Susannah, nel breve tragitto da un piano all'altro di Shandy Hall, s'era dimenticata quale fosse quel nome tanto ermetico e il curato aveva concluso di poter battezzare il bambino col nome di Tristram, che per inciso corrispondeva al suo e che però Walter riteneva essere il più malaugurante al mondo (TS, IV, xiv, pp. 258-259). Yorick, tra le sue funzioni, sicuramente ha anche quella di memento mori, dal momento che muore all'inizio del romanzo. Tuttavia si deve tener presente che Yorick muore alla veneranda età di 86 anni circa, nel 1748, con un grande salto prolettico rispetto alla cronologia del racconto (Tristram viene concepito e nasce nel 1718). Senza contare che l'alter ego di Yorick, lo Yorick del *Sentimental Journey*, all'epoca del viaggio francese dovrebbe avere quasi 100 anni! Cfr. M. New, *Laurence Sterne as Satirist: A Reading of Tristram Shandy*, University Press of Florida, Gainesville 1969, pp. 76-77; e D. Patrick, *Character and Chronology in Tristram Shandy: Four Papers and a Chronological Table*, «The Shandean», 14 (2003), pp. 39-68.

[13] Rispettivamente TS, III, 10, p. 152, e IV, 32, pp. 302-303. L'aggettivo «cervantick» è probabilmente di conio sterniano. Per *l'Oxford English Dictionary* la prima occorrenza del termine è proprio nel *Tristram Shandy*; così conferma anche la banca dati ECCO (*Eighteenth-Century Collections Online*, Gale Thompson); mentre «quixotical», «quixotism» e derivati erano in uso già a metà del Seicento, con accezione negativa (OED: 1657 in tr. H. D'Urfé *Astrea*, sig. $A2^{v}$,: «What falsly ravish'd the eager apprehension into amazement at impertinent and Quixotical! Attempts does now but gently enflame the minde into an æmulation of the perfections»).

[14] «Prenderò nuovamente in considerazione la caduta di Slop [il dottor Slop, medico cattolico-papista] e il mio resoconto troppo minuzioso che ne ho fatto, ma in generale sono persuaso che la felicità dell'umorismo cervantesco proviene proprio da questo—dal

In questa lettera e in altre, in cui parla della caduta del dottor Slop come di una descrizione eroicomica di eventi insignificanti con grande pompa e in stile elevato, Sterne rinvia a Cervantes [15]. Altrove, però, Sterne collega il tono cervantesco alla satira, distinguendolo dall'umorismo comico, più benevolente. In una lettera del 1760, parlando del III libro del *Tristram Shandy*, dice: «I think there is more laughable humour, with equal degree of cervantick Satyre—if not more than in the last—but we are bad Judges of the Merit of our Children» [16]. Sicché, secondo Melvyn New, il tono cervantesco di cui parla Sterne starebbe a segnalare più spesso un tono serioso, o «grave manner» [17]. È vero che nel Settecento il *Don Chisciotte* era diventato sinonimo di composizione eroicomica dal tono serio, alto. Per esempio, Alexander Pope parlava della «seria aria di Cervantes», opponendola al riso scomposto di Rabelais [18]. Tuttavia la «grave manner»

descrivere eventi futili e di poca importanza con tutta la pompa e la dignità di quelli importanti – ma forse con Slop ho esagerato – appena posso lo attenuo» (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 7, *The Letters*, Part 1, a cura di M. New e P. de Voogd, University Press of Florida, Gainesville 2009, p. 92). Nella stessa lettera Sterne afferma di essersi ispirato a Rabelais e a Swift, ma volendosi tenere a distanza da entrambi, senza mai pronunciare le «centinaia di cose che non oserei mai dire, a meno che non fossi decano di San Patrizio» (come lo era stato Swift). Ciò non significa che Sterne non sia meno licenzioso di Swift e Rabelais: anche se meno diretto e scatologico nel linguaggio, è spesso persino più licenzioso, malizioso e allusivo: il che rimanda alla sua strategia aggressiva combinata con quella ironica; cfr. S. Regan, *Translating Rabelais: Sterne, Motteaux, and the Culture of Politeness*, in «Translation and Literature», 10 (2001), pp. 174-199; e M. New, *Sterne's Bawdry: A Cautionary Tale*, in «Review of English Studies», n.s. 62-253 (2010), pp. 81-89.

[15] Melvyn New e Peter de Voogd fanno notare come l'eroicomico sterniano proceda da una sua interpretazione «scribleriana» di Longino, non dissimile da quella da cui presero le mosse Alexander Pope, Jonathan Swift e gli altri componenti del gruppo satirico dello Scriblerus Club nello scrivere il *Peri Bathous*, il manuale su come comporre brutte poesie, parodia proprio del *Peri Hypsous* di Longino; cfr. *The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 7, *The Letters*, Part 1, a cura di M. New e P. de Voogd, cit., p. 90. Il «Frammento alla maniera di Rabelais» (Rabelaisian Fragment) di Sterne, poche pagine di un abortito manuale comico sull'arte di scrivere sermoni, reca come *nom de plume* dell'autore «Longinus Rabelaicus». Cfr. M. New, *Sterne's Rabelaisian Fragment: A Text from the Holograph Manuscript*, «PMLA», 87 (1972), pp. 1083-1092.

[16] «Credo vi sia più umorismo comico, con un eguale quantità di satira cervantesca – se non di più – che nel precedente volume»; lettera a Jane Fenton del 3 agosto, 1760 (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 7, *The Letters*, Part 1, a cura di M. New e P. de Voogd, cit., p. 165).

[17] Cfr. M. New, *Laurence Sterne as Satirist*, cit., p. 81.

[18] «Whether thou choose Cervantes' serious air,/ Or laugh and shake in Rabelais' easy chair», *The Dunciad*, Book 1, vv. 21-22; qui Pope si rivolge all'amico Swift. Cfr. S. M.

nel *Tristram Shandy* coincide con la gravità iperseriosa e aggressiva degli antagonisti di Yorick, quella che il curato aveva combattuto come maschera dell'ignoranza o della stupidità: «a mysterious carriage of the body to cover the defects of the mind» [19]. Insomma, il riso chisciottesco, almeno nell'accezione sterniana, era un riso serio ma non troppo: la serietà del personaggio di Cervantes non tracimava nell'ipocrisia perché era il portavoce di un'innocenza naturale che lo rendeva il pazzo più ragionevole e morale del mondo [20]. O, come avrebbe detto Sarah Fielding in termini altrettanto coloriti, Don Chisciotte mostrava la follia da un lato, e uno straordinario buon senso da tutti gli altri [21]. Con «cervantick tone» perciò

Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, The University of Chicago Press, Chicago 1960, p. 153.

[19] La frase «un misterioso atteggiamento del corpo per nascondere i difetti della mente» (TS, I, xi, p. 25) è ripresa alla lettera da una massima di La Rochefoucauld, «un mystère du corps inventé pur caher les defauts de l'esprit». Si veda il sermone di Sterne, *The House of Feasting and the House of Mourning*, che definisce la gravità come quella «solennità di sguardo e portamento» che «rende metà del mondo felice, imponendosi sull'altra metà» («nor can Gravity, with all its studied solemnity of look and carriage, serve any end but to make one half of the world merry, and impose upon the other»; cfr. *The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 4, *The Sermons of Laurence Sterne*, a cura di M. New, Florida University Press, Gainesville 1996, p. 20). La gravità naturalmente rimanda anche alla teoria newtoniana e ai suoi riflessi sulle vicende del *Tristram Shandy* (il frammento del bastione che cade sull'inguine di Toby, la finestra a ghigliottina che «circoncide» accidentalmente il giovane Tristram, la castagna bollente che cade nelle parti intime di Phutatorius, ecc.); cfr. S. Burckhardt, *Tristram Shandy's Law of Gravity*, «English Literary History» 28 (1961), pp. 70-88. «Grave» in inglese significa anche tomba, cioè quella in cui prematuramente finisce Yorick, ossia la pagina nera del testo che ne rappresenta il non ultra (come osservava già John Ferriar, essa potrebbe provenire dal trattato teosofico-alchemico di R. Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*, del 1617, quale «emblema del caos»; cfr. J. Ferriar, *Illustrations of Sterne*, Cadell and Davies, London 1812, p. 38).

[20] Parafraso da una lettera di Alexander Pope a George, Baron Lyttelton (1739); cit. in S. M. Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, cit., p. 154. Il personaggio più chisciottesco del Settecento inglese è probabilmente il parroco Adams del *Joseph Andrews* di Henry Fielding (1742), ma le opere ispirate a Cervantes costituiscono un vero e proprio sottogenere del romanzo dell'epoca; cfr., tra i molti studi dedicati all'argomento, B. Hammond, *Mid-Century Quixotism and the Defence of the Novel*, «Eighteenth-Century Fiction», 10-3 (1997), pp. 247-268; e R. Paulson, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2005.

[21] «madness in one point, and an extraordinary good sense in every other» (cit. in S. M. Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, cit., p. 71).

si potrebbe indicare un complesso di atteggiamenti retorico-stilistici che vanno dall'umoristico al comico al buffonesco e al satirico; questo tono fa da controcanto ironico al testo e persino alla stessa tonalità burlesca della narrazione – infatti il narratore Tristram si contraddice e si mette in discussione anche grazie allo sfondo normativo legato alla figura morale e alla retorica di Yorick [22]. Per questo motivo la scrittura cervantesca, secondo Sterne, è presieduta da un «[g]entle Spirit of sweetest humour» [23], cioè serve a bilanciare l'eccesso di grottesco satirico oppure di sentimentalismo lagrimevole. Pertanto si potrebbe parlare di una meta-ironia cervantesca che controlla, sullo sfondo, l'intero testo del *Tristram Shandy* e lo rende ancor più dolcemente instabile di quanto non appaia già *prima facie*, ma allo stesso tempo gli fornisce una superiore coerenza ironica, o per meglio dire una bi-coerenza ironica, fondata appunto sulla normatività di Yorick [24]. Si ride in molti modi nel *Tristram Shandy*, mai in modo univoco

[22] Cfr. A. B. Howes, *Laurence Sterne, Rabelais and Cervantes: The Two Kinds of Laughter in Tristram Shandy*, in V. Grosvenor Meyer (a cura di), *Laurence Sterne: Riddles and Mysteries*, Vision-Barnes & Noble, London 1984, pp. 39-56; F. Kleber, *Laurence Sterne's Tristram Shandy and Don Quixote*, in D. Fernández-Morena, M. Hanke (a cura di), *Cervantes in the English-Speaking World*, Edition Reichenberger, Kassel 2005, pp. 65-80; S. Staves, *Don Quixote in Eighteenth-Century England*, «Comparative Literature», 24 (1972), pp. 193-215 (su Sterne, pp. 202-204).

[23] «spirito gentile del più dolce umore» (TS, IX, xxiv, p. 571): è lo spirito che ispirava la penna di Cervantes, secondo Sterne o il suo narratore. È da notare che dopo avere invocato lo spirito di Cervantes, il narratore gli chiede di esaminare i suoi pantaloni e le sue camicie: «I never had but six, and a cunning gypsey of a laundress at Milan cut me off the *fore*-laps of five—To do her justice, she did it with some consideration—for I was returning *out* of Italy» («non ne ho avute che sei, e a Milano una vagabonda di lavandaia scaltra ne ha tagliato via i lembi davanti;—a essere onesti, lo ha fatto con qualche ragione,—perché dall'Italia me ne stavo uscendo»; TS, IX, xxiv, p. 572). Il gioco di parole fra *fore* e *out* (entrambi in corsivo nel testo) fa pensare a un doppio senso scollacciato, meno arioso e gentile di quello che ci attenderebbe dallo «sweetest humour». Anche, alla fine, qui non si può non notare la commistione di Cervantes e Rabelais.

[24] Una bi-coerenza è una coerenza basata sul rovesciamento delle regole di restrizione della coerenza: un elemento bi-coerente è un elemento che co-appartiene a due classi tra loro incoerenti e perciò rende impossibile trattare le restrizioni o come totalmente positive (dove due elementi coerenti appartengono alla stessa classe) o come totalmente negative (due elementi incoerenti appartengono a classi diverse). Un esempio semplice di ironia bi-coerente è un elemento a cui si possono applicare due concetti tra loro antitetici o antinomici o perlomeno dissociati. Cfr. C. Shelley, *The Bicoherence Theory of Situational Irony*, in «Cognitive Science», 25 (2001), pp. 775-818. Secondo Cameron è fondamentale distinguere fra ironia opaca e trasparente, e produrre una teoria per la riduzione causale dell'ironia fondata sulla bi-coerenza. Questo può essere utile in un contesto discorsivo di situazione (quello trattato dalla teoria), ma non certo in un contesto letterario in cui la bi-coerenza può essere di secondo grado o anche superiore.

e più spesso in modo obliquo, contraddittorio, incoerente o bi-coerente. È questo il riso chisciottesco dello *hobby-horse*. Questa speciale incoerenza (o bi-coerenza) è il risultato della «bontà d'animo, candore, carità, umanità e compassione nei confronti delle infermità dell'uomo» [25], capace di produrre una comprensione più ampia, perché disinteressata, dell'umanità e dunque di redimerla dalla sua ossessività seriosa e persino dalla sua inconclusività burlesca.

Torniamo alla «Prefazione» del *Tristram Shandy*. Come detto, essa è una difesa arguta e acrimoniosa che Sterne fa del suo lavoro di scrittore, non diversa dalla difesa di Yorick del proprio operato di pastore e predicatore, quando si confessa a Eugenio, in punto di morte. Il narratore Tristram (ma la distanza dall'autore implicito Sterne è minima) riporta le opinioni negative di Agelastes («colui che non è spiritoso»), il quale, censurando i primi due libri del *Tristram Shandy*, dice che nel romanzo si può trovare molta arguzia ma pochissimo giudizio; e dei suoi amici Triptolemus e Phutatorius, che osservano che è impossibile che in un testo vi sia del giudizio quando è già presente lo spirito, o ingegno, «for that wit and judgment in this world never go together; inasmuch as they are two operations differing from each other as wide as east is from west» [26], come direbbe persino il «sagace» Locke. Il narratore, con una metafora rabelaisiana, aggiunge che secondo alcuni giudizio e ingegno sono distanti «like farting and hickuping» [27]: la dizione scatologica sem-

[25] Così diceva John Bowle, importante biografo settecentesco di Cervantes, cit. in S. M. Tave, cit., p. 160.

[26] «dal momento che spirito e giudizio non vanno mai insieme a questo mondo; in quanto sono due operazioni che differiscono una dall'altra quanto l'est dall'ovest» (TS, III, xx, p. 174).

[27] «come lo scoreggiare e il singhiozzare» (*ibidem*). Già il nome di Phutatorius (invenzione sterniana, dal francese «foutre») mostra l'applicazione della satira rabelaisiana nei confronti dei detrattori del *Tristram Shandy*. Nel IV libro sapremo che Phutatorius era stato autore di un trattato assai controverso (Tristram lo definisce «obscene»), *De Concubinis Retinendis*. È nella patta delle brache di Phutatorius che cade la castagna, nel IV libro, facendolo sbottare in un'imprecazione violenta (TS, IV, xxvii, pp. 286-292).

bra dare ragione ai suoi agelasti detrattori e invece gliela toglie tutta, perché, grazie a questa metafora corporea del «nihil humani a me alieno puto», Tristram trova l'occasione per esercitare proprio la bi-coerenza ironica tipica del chisciottismo di Yorick.

La contro-deduzione sterniana o shandiana in favore dell'equilibrio fra giudizio e ingegno si articola per molte pagine ed è essa stessa un capolavoro di ossimorica capacità di discernere argutamente fra le posizioni e di usare l'arguzia in modo giudizioso. Giudizio e ingegno esistono in proporzione alle esigenze locali, alle attitudini e persino alle latitudini, osserva la «Prefazione», sicché nella Nuova Zemlia o nella Lapponia, dove per nove mesi di fila tutte le attività dell'uomo sono confinate nell'angusto spazio di una caverna e le energie vitali sono compresse e ridotte quasi a zero, di giudizio ne serve poco e di ingegno ne basta ancor meno; scendendo verso sud, fino a raggiungere l'Inghilterra, isola più calda e lussureggiante, piena di passioni e di un corrispettivo, equilibrato senso della ragione:

> the *height* of our wit and the *depth* of our judgment, you see, are exactly proportioned to the *length* and *breadth* of our necessities,—and accordingly, we have them sent down amongst us in such a flowing kind of decent and creditable plenty, that no one thinks he has any cause to complain [28].

Si tratta, sotto l'apparente iperbole meteorologica, di un panegirico dell'equilibrio instabile che ha costante bisogno di un'ironica, benevolente mediazione. La «Prefazione» usa come esempio della necessità di tale equilibrio una metafora arguta e allo stesso tempo pertinente: giudizio e ingegno sono come i due pomelli dello schienale di una sedia, che hanno ragion d'essere solo quando stanno appaiati, «to answer one another»; se ne restasse uno solo servirebbe solo a rammentare l'assenza dell'altro, «as miserable a sight as a sow with one ear» [29]. Togliendogli

[28] «l'*altezza* del nostro spirito e la *profondità* del nostro discernimento, vedete, sono esattamente proporzionali alla *lunghezza* e alla *larghezza* delle nostre necessità, e di conseguenza, spirito e giudizio vengono mandati quaggiù fra noi in opportuna e commendevole abbondanza, una sorta di grande onda di cui nessuno pensa di aver motivo di lagnarsi» (TS, III, xx, p. 177; corsivi nel testo).

[29] «fa una figura miseranda, come una scrofa con un'orecchia sola» (TS, III, xx, pp. 180-181).

una di queste due facoltà l'uomo perderebbe quella simmetria e armonia che, pur in modo instabile, lo caratterizzano proprio in quanto essere umano. Il richiamo alla simmetria della «Prefazione» è tipicamente neoclassico e vagamente shaftesburiano, per cui la verità sopporta ogni luce e una delle luci principali è proprio quella dell'ingegno, o spirito, o senso del ridicolo: «Truth, 'tis supposed, may bear all Lights: and one of those principal Lights [...] is Ridicule itself» [30]. Lo spirito è utile a mantenere l'armonia della «providence of wit», quel senso del disegno cosmico che viene ripreso e ripetuto nelle creazioni umane. Il sospetto avanzato da alcuni pensatori, filosofi e teologi nei confronti del «wit», dell'ingegno, dello spirito, del moto ironico o della stessa comicità [31], quel sospetto che la «Prefazione» vuole confutare, derivava da una sostanziale malfidenza nei confronti della capacità umana di condurre un discorso razionale condiviso, e si fondava sulla paura di perdere l'ordine morale, culturale, politico e religioso conquistato attraverso la separazione fra potere virtuale e potere attuale, fra suddito e sovrano, fra spirito e legge. Questo iato fra mondo e ragione, fra «res extensa» e «res cogitans», produceva la perdita della totalità di cui si sostanzia la moderna demonicità chisciottesca dell'anima «contratta» [32].

La «Prefazione» non invita all'abbandono del razionalismo, né al perseguimento di un idealismo astratto. Sterne ritiene che il metodo lockiano di stabilire con precisione i confini della conoscenza sia l'unico valido per pervenire alla liberazione dall'errore e per togliere dall'uomo il fardello di quell'opinione che ne condiziona l'esistenza, privandolo della libertà, come dice l'aforisma di Epitteto posto in epigrafe al *Tristram Shandy*: «Gli uomini sono agitati e turbati, non dalle cose [pragmata],

[30] A. A. Cooper, Earl of Shaftesbury, *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, in *Characteristics of Men, Manners, and Times*, London 1714, vol. 1, p. 61 («Si suppone che la verità sopporti ogni luce, e una delle luci principali [...] è quella della comicità»).

[31] Il sospetto nei confronti del «wit» si sviluppa a partire dalla seconda metà del Seicento. Già per Hobbes il sistema autentico del pensiero si fonda sul giudizio; Hobbes arriva ad equiparare «wit» e giudizio, poiché l'ingegno non ha bisogno della fantasia e della libertà del pensiero: «Judgment [...] without fancy is wit, but fancy without judgment not» («il giudizio [...] senza fantasia è ingegno, ma la fantasia senza giudizio non lo è»; *Leviathan*, a cura di J. C. A. Gaskin, Oxford University Press, Oxford 1996, p. 47).

[32] G. Lukács, cit., p. 89 sgg.

ma dalle opinioni [dogmata] che eglino hanno delle cose» [33]. Sul banco di accusa della «Prefazione» però non sta tanto Locke quanto un cliché della filosofia lockiana presso i «grave folks», ossia presso quegli uomini di scarso spirito che si presentano come persone molto giudiziose. Qui siamo al cospetto, secondo Tristram, di un'opinione errata: sono proprio questi uomini gravi a non avere alcuno spirito né alcun raziocinio, e la loro assenza di spirito, il loro essere agelasti, non è altro che un «misterioso atteggiamento del corpo per nascondere i difetti della mente». Perciò il riso sterniano, che John Ferriar indicava col nome di «sheer wit», funge da contrappeso alla serietà ma con essa si integra: quello spirito comico, che così tanta importanza assume nell'immaginario sterniano da far adottare all'autore lo pseudonimo di Yorick, un buffone, dà occasione allo scrittore di farsi beffe del mondo per poterlo comprendere e amare. Il riso, osservava Ferriar, è l'ambizione delle persone migliori e in alcuni periodi non era affatto inconciliabile con il giudizio:

> when the progress of civilization is duly weighed [...] it will appear that the value set upon sheer wit as it was then called, was hardly less inconsistent with strict judgment, than was the merriment of the cap and bells with the grave discussions of the furred doctors, or learned ladies of the old French court [34].

Gli agelasti, pertanto, sono molto meno seri di quanto vorrebbero essere – o pretendono di essere – e lo sono molto meno degli uomini di spirito, perché incompleti.

Dunque con chi se la prende Sterne quando manda letteralmente a quel paese gli agelasti (peggio: dice di non scrivere per loro)? [35] Sterne

[33] La traduzione di Epitteto è quella di G. Leopardi, in *Tutte le opere*, a cura di W. Binni e E. Ghidetti, Sansoni, Firenze 1969, vol. 1, p. 494.

[34] «se si osserva il progresso della civiltà [...] l'importanza data allo spirito puro, come si chiamava allora, non era meno inconciliabile con il più severo giudizio di quanto non lo fosse il berretto a sonagli con le serie discussioni degli studiosi in ermellino o delle dotte signore dell'antica corte di Francia» (J. Ferriar, *Illustrations of Sterne, with Other Essays and Verses*, Cadell and Davies, London 1798, pp. 21-22).

[35] Sono Triptolemus (divinità greca citata da Warburton nel suo *Divine Legation of Moses*), Phutatorius (il «copulatore»), Agelastes (colui che non ride, personaggio dell'epistola dedicatoria che funge da prefazione del IV libro del Gargantua e Pantagruele), Monopolos, Didius, Kisarcius, Gastripheres, Somnolentius (quest'ultimo forse un richiamo all'apocalissi con sbadiglio generale descritta nei versi finali della *Dunciad in Four Books* di Alexander Pope).

ha in mente soprattutto coloro che ritenevano che un pastore di anime non potesse permettersi di scrivere opere così ridanciane e licenziose come il *Tristram Shandy*. Non erano pochi. Il vescovo William Warburton, in una lettera all'attore David Garrick, mentore londinese di Sterne, scriveva: «I have done my best to prevent his playing the fool in a worse sense than, I have the clarity to think, he intends [...] I esteemed him as a man of genius, and I am desirous he would enable me to esteem him as a clergyman» [36]. In effetti, appena stampati (anonimi), i primi due volumi del *Tristram Shandy* vennero lodati da una buon parte dei critici e degli uomini di cultura. Lo stesso Warburton li aveva raccomandati alla migliore società di Londra [37]. Una volta che si seppe che erano opera del «pastore eteroclita», le censure cominciarono a fioccare [38]. A rendere le cose ancor più difficili per Sterne, proliferarono pubblicazioni spurie e apocrife che si approfittavano della fortuna del *Tristram Shandy* per vendere testi volgari e persino pornografici [39]. Il *Tristram Shandy* continuò ad attirarsi molte rampogne per la sua scurrilità. La *Genuine Letter from a Methodist Preacher in the Country, to Laurence Sterne, M.A., Prebendary of York* (del luglio 1760; qualche anno più tardi pubblicata come *A Letter from the Rev. George Whitefield*) si spingeva al punto di dire:

[36] «Ho fatto del mio meglio per impedire che si comportasse da buffone peggio di quanto – credo di vedere giustamente – lui stesso intenda fare [...] Lo stimavo come persona di genio e desidero che egli mi metta in condizione di stimarlo anche come prelato». La frase si trova in una nota di accompagnamento a una lettera di Sterne a Warburton del 26 giugno 1760, girata dal vescovo a David Garrick (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 8, *The Letters*, Part 2, cit., p. 690, n. 1). Melvyn New osserva come persino lo stesso Warburton fosse accusato di scurrilità dai contemporanei, per es. da David Hume nelle sue lettere; M. New, *Sterne, Warburton, and the Burden of Exuberant Wit*, «Eighteenth-Century Studies», 15-3 (1982), pp. 245-274 (qui p. 256, n. 31).

[37] Lettera di Sterne a David Garrick del 7 marzo 1760 (The *Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 8, *The Letters*, Part 2, cit., p. 676).

[38] È quanto gli rimproverava la rivista «Grand Magazine» (giugno 1760); cfr. A. B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, cit., pp. 98-99; per il «pastore eteroclita» cfr. n. 8.

[39] Cfr. A. B. Howes, *Yorick and the Critics: Sterne's Reputation in England, 1760-1868*, Yale University Press, New Haven 1958, pp. 7-9. Sterne si lamentò con Warburton che gli scribacchini lo trattavano male in una lettera del 9 giugno 1760 (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 8, *The Letters*, Part 1, cit., p. 152).

Oh Sterne! Thou art scabby, and such is the leprosy of thy mind that it is not to be cured like the leprosy of the body, by dipping nine times in the River Jordan. The prophane history of Tristram Shandy is as it were an anti-gospel, and seems to have penned by the hand of Antichrist himself; it tends to excite laughter, but you should remember that the wisest man that ever was, that the great king Salomon himself said of laughter: «it is mad» [40].

L'autore anonimo di questa lettera bollava Sterne addirittura di apostasia e gli ricordava che il riso proviene dal «solletico di qualche demonio osceno». Anche se probabilmente il suo autore non è il calvinista e metodista Whitefield, come apparirebbe dal titolo della ristampa, tuttavia in questa lettera non è difficile scorgere un atteggiamento censorio tipico della predicazione metodista nei confronti del riso demonico. John Wesley, per es., diceva, citando l'*Ecclesiaste*: «Remember that Sorrow is better than Laughter; For, by it the Heart is made better. And forget not his Admonition who tells thee, That the Heart of the Wise will be in the House of Mourning; but the Heart of Fools in the House of Mirth» [41].

Anche Sterne aveva commentato quel passo dell'*Ecclesiaste* (VII, 2,3) a cui si ispirava Wesley, in un sermone intitolato *The House of Feasting and the House of Mourning, described* (La casa della felicità e la casa del dolore). In esso Sterne prima contraddice il detto di Salomone (anch'esso un topos dell'omiletica rigorista) secondo cui il dolore sarebbe preferibile al riso, poi però lo conferma in virtù del ragionamento fondato sulla vanità del mondo, e infine ne attenua la portata agelaste dicendo che esso vale solo se serve ad accrescere la virtù, altrimenti il dolore non può offrire altro vantaggio che quello di «abbreviare i giorni dell'uomo», aggiungendo infelicità a infelicità [42]. Sterne non mette in dubbio che il dolore sia necessario all'umiltà e alla riduzione della *vanitas*, ma critica severamente l'utilizzo ipocrita della serietà per ottenere il potere. Non è un caso che le parole finali di questo sermone coincidano con la stessa critica della gravità fatta dallo Yorick del romanzo. Parole inascoltate dai suoi ipercritici. Owen Ruffhead, censurò nuovamente Sterne dalle pagine della «Monthly Review» per aver composto un'opera senza giudizio e dunque senza ingegno [43]. Nel suo *Citizen of the World*, Oliver Goldsmith attaccò Sterne per avere dato nuova linfa a quello spirito licenzioso tipico della Restaurazione e che il Settecento più borghesemente moralista voleva mettere in sordina; soprattutto ne rigettò lo stile di scrittura perché volgare e persino da *parvenu*: lo stile di chi ostenta lo spirito per imporre il proprio (falso) stile, così come si fa per suscitare il riso nell'uditorio «quando ci si mette a ridere per primi» [44]. Un anonimo recensore della «Critical Review» osservava come nel *Tristram Shandy* «[a] spirit of petulance, an air of self-conceit, and an affectation of learning, are diffused through the whole performance, which is likewise blameable for some gross expressions, impure ideas, and a general want of decorum» [45]. Samuel Richardson, colpito dalla caoticità selvaggia, dall'in-

[40] «O Sterne! Sei spregevole come la scabbia, e tale è la corruzione e la lebbra della tua mente che non si può nemmeno curare come la lebbra del corpo, immergendosi per nove volte nel Giordano. La storia profana e oscena del Tristram Shandy è, per così dire, un anti-vangelo, e sembra essere stata composta dalla mano dello stesso anticristo; essa è rivolta ad eccitare il riso, ma tu dovresti sapere quel che diceva il più saggio degli uomini, il re Salomone, a proposito del riso: che esso è folle» (A. B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, cit., p. 100). Reazioni di questo tipo non erano inconsuete; cfr. G. Day, *From Fiction to the Novel*, Routledge & Kegan Paul, London 1987, pp. 150-155. Forse è proprio a questo libercolo che Sterne allude in una lettera a Stephen Croft, quando osserva «There is a shilling pamphlet against Tristram.—I wish they would write a hundred such» («C'è un libercolo da due soldi scritto contro Tristram.—Mi piacerebbe che ce ne fossero cento come questo»). Giustamente A. H. Cash osserva che presto Sterne avrebbe cambiato idea; *Laurence Sterne: The Later Years*, cit., p. 36.

[41] «il dolore è migliore del riso. Dal dolore il cuore è reso migliore. E non dimenticare l'ammonizione divina che dice che il cuore del saggio dimorerà nella casa del dolore, ma il cuore degli sciocchi nella casa della gioia» (J. Wesley, *A Christian Library. Consisting of Extracts from and Abridgments of the Choicest Pieces of Practical Divinity*, Felix Farley, Bristol 1749, vol. 1, p. 282).

[42] *The Sermons of Laurence Sterne*, vol. 4, cit., p. 20. Per Melvyn New, il sermone è scritto contro l'ipocrisia; diversamente da John Traugott che nell'incipit del sermone scorge una comicità mondana ma imperfetta (diversamente da quella perfettamente realizzata nel romanzo), New ritiene che in esso predomini il tema quaresimale, derivato dall'omiletica contemporanea, ma unito alla satira dell'ipocrisia; cfr. *The Sermons of Laurence Sterne*, vol. 5, cit., pp. 67-68; e J. Traugott, *Tristram Shandy's World: Sterne's Philosophical Rhetoric*, University of California Press, Berkeley 1954, pp. 99-102.

[43] Griffith derivava la sua censura dalla concezione hobbesiana dell'arguzia e dell'ingegno comico, cioè del «wit»; cfr. n. 30.

[44] O. Goldsmith, *The Citizen of the World (1760-61), Letter 53*, in A. B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, cit., pp. 91-94.

[45] «uno spirito petulante, un'aria compiaciuta e un'erudizione ostentata sono presenti in tutta l'opera che è da biasimare anche per le espressioni volgari, le idee immorali,

coerenza comica e dalle storie volgari del *Tristram Shandy*, profetizzava che, nonostante alcuni aspetti interessanti del romanzo, esso sarebbe sprofondato nella generale disistima e dimenticanza, coperto da una massa di imitazioni indecenti e assurde [46]. Prendendosela con l'uso smodato della aposiopesi, il recensore di un dialogo fittizio con Sterne, contenuto nella «Monthly Review» del febbraio 1765, rimproverava l'autore per la sua oscenità: «Why you might as well write broad Rochester as set down all these obscene asterisms!—setting the reader's imagination to work, and officiating as pimp to every lewd idea excited by your own creative and abominable ambiguity» [47]. E persino verso la fine della sua carriera, quando il patetismo aveva preso il sopravvento sull'umorismo e Sterne si era accattivato le simpatie sentimentali di critici e recensori, non mancava chi si lamentasse ancora dell'indecenza del suo romanzo e pensasse che sarebbe stato meglio se egli lo avesse adattato all'orecchio dell'innocenza, «virginibus puerisque» [48].

I detrattori di Sterne esageravano, e tuttavia avevano ragione a ritenere che Sterne scriveva anche «pour la refection corporelle», per usare le parole della «Critical Review» [49]. Sterne poteva anche tentare di mettere in sordina il lato licenzioso e talvolta aggressivo del suo riso, come in parte fa nella «Prefazione» e come è accennato tematicamente nell'episodio della morte di Yorick; tuttavia la sua *indecency* è ben visibile nel *Tristram Shandy*, anche se, a causa della patina del tempo e della distanza linguistica, ora ha un effetto meno dirompente ed ha bisogno di note a margine che tentino di ripristinare quell'effetto, almeno astrattamente.

e una mancanza generale di decoro» («The Critical Review», 11, April 1761, ivi, p. 127).

[46] Letter to Mark Hildesley, gennaio-febbraio 1761 (ivi, pp. 128-129).

[47] «Ebbene, voi potreste scrivere scurrilità indecenti degne di un Rochester quando mettete giù i vostri asterischi! Così date briglia sciolta all'immaginazione del lettore e a ogni idea indecente suscitata dalla vostra disgustosa ambiguità le offrite i servigi del ruffiano» (ivi, p. 163).

[48] Lettera anonima dal «Lloyd's Evening Post», 20 (11-13 marzo 1767), e nota nella «Critical Review», 33 (febbraio 1767); (ivi, p. 183 e p. 179).

[49] A. B. Howes, *Yorick and the Critics*, cit., p. 14. Le critiche lasciarono il passo agli elogi con la pubblicazione degli ultimi volumi del *Tristram Shandy*, quando Sterne premette maggiormente sul pedale del patetismo. Ma non mancò chi ancora accusava Sterne di «ribalderia e incoerente stupidità», come diceva il recensore dello «Universal Museum» nel gennaio 1765 (ivi, p. 18).

Facciamo un esempio. Nel secondo libro Toby spiega che Elizabeth Shandy preferisce avere accanto a sé una levatrice invece dell'ostetrico, per la ragione che «[...] it can be out of nothing in the whole world, but MODESTY [...] My sister, I dare say [...] does not care to let a man come near her * * * *» [50]. Anche considerando tutta la semplicità del cuore e la «verecondia» di Toby, quella aposiopesi tanto aggressiva non può non colpire il lettore. Nello stesso capitolo, a peggiorare le cose, Tristram fornisce questa definizione della figura dell'aposiopesi: «the slight touches of the chisel, the pencil, the pen, the fiddle-stick, et cætera» [51]. Gli strumenti sono riconoscibilmente fallici, e quell'«eccetera» finale era immediatamente letto dai contemporanei come eufemismo di un termine osceno (quindi è a sua volta una sorta di aposiopesi) [52]. Sentita la spiegazione del fratello, Walter si infuria e spezza in due la sua (fallica) pipa; immediatemente dopo Tristram si impiglia ancora in una serie di definizioni dell'aposiopesi che lo condannano a percorrere una via piena di doppi sensi:

Make this dash,—'tis an Aposiopesis.—Take away the dash, and write Backside,—'tis Bawdy.—Scratch Backside out, and put Cover'd Way in,—'tis a Metaphor;—and, I dare say, as fortification ran so much in my uncle Toby's head, that if he had been left to have added one word to the sentence,—that word was it [53].

Walter rincara la dose e Toby ribadisce la sua ingenuità:

[50] «[...] non può esserci altro motivo al mondo che la VERECONDIA [...] Mia sorella, oserei dire, [...] non permette che alcun uomo si avvicini al suo * * * » (TS, II, vi, p. 89).

[51] «i leggeri tocchi del cesello, del pennello, del pennino e dell'archetto, ecc.» (*ibidem*).

[52] *Oxford English Dictionary*, alla voce *et cetera, etcetera*, 2b. Cfr. G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, The Athlone Press, London 1994, p. 448: «et cetera: substitute for vagina or other suppressed indelicay».

[53] «metteteci un trattino di sospensione, è un'aposiopesi; toglietelo e scrivete didietro, è osceno; cancellate didietro e metteteci via coperta, ecco una metafora; ma direi che siccome la testa di mio zio Toby era piena di fortificazioni, se gli si fosse concesso di aggiungere una parola alla frase, ecco questa era quella giusta» (*ibidem*); «via» o «strada coperta» è termine militare per definire una zona protetta delle fortificazioni.

–'Not choose, quoth my father, (repeating my uncle *Toby*'s words) to let a man come so near her—' By heaven, brother Toby! you would try the patience of a *Job*;—and I think I have the plagues of one already, without it—Why?—Where?—Wherein?—Wherefore?—Upon what account, replied my uncle *Toby*, in the utmost astonishment.—To think, said my father, of a man living to your age, brother, and knowing so little about women!—I know nothing at all about them,—replied my uncle *Toby*; and I think, continued he, that the shock I received the year after the demolition of *Dunkirk*, in my affair with widow *Wadman*;—which shock you know I should not have received, but from my total ignorance of the sex,---has given me just cause to say, That I neither know, nor do pretend to know any think about 'em, or their concerns either.—Methinks, brother, replied my father, you might, at least, know so much as the right end of a woman from the wrong [54].

Mentre Walter sta per fargli una lezioncina anatomica delle sue, prendendola molto alla lontana, cioè partendo da Aristotele, Toby resta imbambolato a balbettare «lato giusto», «lato sbagliato», senza venir a capo del problema e restando a fissare – inconsapevolmente e comicamente – una piccola fessura formata da una giuntura difettosa nel caminetto. Al che Walter gli fornisce la sua nota spiegazione delle cose della vita, che «ogni cosa di questo mondo ha due manici»:

Every thing in this world, continued my father, (filling a fresh pipe)----every-thing in this earthly world, my dear brother *Toby*, has two handles;--not always, quoth my uncle *Toby*;--- at least, replied my father, every one has two hands,----which comes to the same thing.----Now, if a man was to sit down coolly, and consider within himself the make, the shape, the construction, com-at-ability,

[54] «Che non le vada, fece mio padre (ripetendo le parole di zio Toby), che un uomo si accosti troppo al suo—Santo Cielo, fratello Toby! Faresti perdere la pazienza a Giobbe; io la pazienza non ce l'ho, ma di Giobbe mi pare di avere già tutte le sciagure. —Perché—per come?—per cosa?—per che scopo?—come sarebbe, replicò mio zio Toby al colmo dello sbalordimento.——Pensare, disse mio padre, che uno arrivi alla tua età, fratello, sapendo così poco delle donne!—Delle donne io non so proprio niente,—replicò mio zio Toby; e credo, continuò, che il brutto colpo che mi sono preso l'anno dopo la demolizione di Dunkerque per la mia storia con la vedova Wadman; un colpo che come sai non mi sarei mai preso se non fosse per la mia totale ignoranza del sesso femminile,—mi permette di dire con giusta causa che né so, né pretendo di sapere nulla delle donne, e neppure nulla di ciò che le riguarda. —Mi pare, fratello, replicò mio padre, che potresti per lo meno saper distinguere il lato giusto di una donna da quello sbagliato». (TS, II, vii, p. 90).

and convenience of all the parts which constitute the whole of that animal, call'd Woman, and compare them analogically—I never understood rightly the meaning of that word,---quoth my uncle *Toby*.—Analogy, replied my father, is the certain relation and agreement, which different— [55]

A questo punto uno strepito alla porta interrompe la conversazione. Il doppio senso osceno della frase finale è palese, così com'è evidente che questa involontaria sospensione sulla frase di Walter (rafforzata dal quasi calembour su «analogia») fa il paio con l'aposiopesi precedentemente usata da Toby. Per estensione (o analogia?), questa interruzione fa il paio anche con tutte le interruzioni e i differimenti di cui è costituito il romanzo: lo stesso Tristram che è figlio di un'interruzione, il *coitus interruptus* nel quale viene procreato all'inizio del romanzo, o almeno così ci viene dato a intendere: «Unhappy Tristram! Child of wrath! Child of decrepitude! interruption! Mistake, and discontent!» [56].

Se sommassimo tutti i giochi di parole, doppi sensi, allusioni, insinuazioni semantiche, che si ripetono ossessivamente nel testo e costituiscono una specie di basso continuo o di parodia oscena del controcanto ironico di Yorick e delle varie modulazioni serie, comiche, grottesche, ironiche, sentimentali del testo, otterremmo una potente dissonanza complessiva. Qualsiasi cosa può assumere un doppio significato nel *Tristram Shandy*; anche quando Tristram offre indizi e controdeduzioni in favore della propria purezza d'animo e d'intenzione, si possono facilmente ribaltare antifrasticamente in senso osceno. Ogni cosa ha due manici, è difficile scordarselo. E forse più di due: persino il doppio senso è tale in modo non univoco e si offre a interpretazioni contradditorie.

[55] «Ogni cosa in questo mondo, continuò mio padre (caricando la pipa daccapo),----ogni cosa in questo mondo terreno, caro fratello Toby, ha due manici,–Non sempre, fece mio zio Toby.---Almeno, replicò mio padre, ognuno ha due mani,----il che fa lo stesso.----Dunque supponiamo che uno si metta seduto calmo a considerare fra sé e sé la costituzione, la forma, la struttura, av-vi-ci-na-bilità, l'agevolezza di tutte le parti che costituiscono il complesso di quell'animale chiamato donna, e li confronti analogicamente—Non ho mai capito bene il significato di quella parola,---fece mio zio Toby.—ANALOGIA, replicò mio padre, è quella certa relazione e affinità che differenti—»; (TS, II, vii, p. 91).

[56] «Infelice Tristram! Figlio dell'ira, figlio della decrepitezza, dell'interruzione, dell'errore e dello scontento!» (TS, IV, xix, p. 266). La frase è tratta dalla *Lettera di San Paolo agli Efesini*, 2.3.

Abbiamo visto sopra quale fastidio potesse arrecare l'aposiopesi sterniana. In uno dei tanti *pamphlet* nati nel sottobosco delle imitazioni del *Tristram Shandy*, le *Explanatory Remarks upon the Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760), l'autore che si firma con lo pseudonimo Jeremiah Kunastrokius [57] spiega che di fronte all'aposiopesi sterniana la cosa più corretta da fare sarebbe di contare gli asterischi e vedere quale sia la parola che meglio coincide col numero delle lettere omesse:

[...] Mind I have already exploded uncly Toby's «backside» and «covered way»—What do you think of head? There are but four letters in this word—Ay, but it will not do, it is quite opposite to the author's meaning.—Arm and leg have but three letters, and be hanged to them.—Thigh comes near, but then there is a letter too many.—I have it—the third, the twentieth, the thirteenth, and nineteenth letters of the English alphabet certainly compose the word, though it is not to be found in any Lexicon extant [58].

Kunastrokius getta ulteriore benzina sul fuoco dell'oscenità sterniana, utilizzando la parola «assente dai dizionari» che, nella contemporanea ricezione del *Tristram Shandy*, sembrava esserne quasi diventata il marchio di fabbrica [59]. Kunastrokius però cade nella trappola tesa dall'aggressività

[57] Già pseudonimo dell'autore di *The Clockmakers' Outcry against the Author of the Life and Opinions of Tristram Shandy*. Kunastrokius, nome basato su un gioco di parole osceno (che una recente traduzione francese rende con «Cunnusbranlius»; cfr. Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Guy Jouvet, s.l., Éditions Tristram 2004, p. 33), appare come personaggio marginale del *Tristram Shandy*, I, vii. Attraverso questo personaggio Sterne voleva alludere al dottor Richard Mead, medico londinese (1673-1754) molto rispettato nella sua professione ma anche chiacchierato per la sua promiscuità sessuale.

[58] «[...] Attento, ho già scoperto il senso di "retrovia" e "via coperta" di zio Toby.—Che ne pensi di "capo"? ci sono quattro lettere in questa parola—Già ma non funziona, vuol dire il contrario di quel che pensa l'autore. "Braccio" e "gamba" hanno il numero sbagliato di lettere.—"Cosce" ci si avvicina ma c'è una lettera in più.—Ho capito: la terza, la ventesima, la tredicesima e la diciannovesima lettera dell'alfabeto inglese di certo compongono quella parola [soppressa], anche se non la si può trovare in nessun Dizionario» (cit. in T. V. Kenney, *Shandymania: Class, Religion, and Construpation in the Pamphlet Responses to Tristram Shandy*, Ph.D. Dissertation, Fordham University, New York 2008, p. 189).

[59] R. Bosch, *Labyrinth of Digressions: Tristram Shandy as Perceived and Influenced by Sterne's Imitators*, Rodopi, Amsterdam-New York 2007, pp. 103-104. Bosch richiama l'attenzione sul frontespizio di un'edizione dublinese del *Sentimental Journey*, che sotto il ritratto di Sterne riproduce quattro grossi asterischi. Un altro *pamphlet* anonimo (attri-

sottile del testo che egli crede di riuscire a portare allo scoperto con la sua aritmetica enigmistica, mancando invece di considerare l'accenno del narratore alla possibile sostituibilità dell'aposiopoesi con «backside» e «covered Way», che si somma alla candida ammissione di Toby di non sapere nulla delle donne, e omettendo così di interpretare le ragioni del pistolotto di Walter a Toby sul «lato giusto» e il «lato sbagliato» di una donna [60]. Il problema che Kunastrokius non affronta è che l'aposiopesi di Sterne non si basa sull'automatismo reificante della corrispondenza acrostica ma sulla bivocità o plurivocità del motto di spirito tendenzioso «della specie ostile», per usare le parole di Francesco Orlando, anzi «della sottospecie in cui l'aggressione investe "istituzioni, canoni morali e religiosi, concezioni della vita che godono di tanto prestigio che la protesta nei loro confronti può

buito a William Dodd), *Tristram Shandy: A Reverie* (1760), già spiegava l'aposiopesi della frase «A woman sits right, with her **** before—it was a saying of Dr. Slop's», avvalendosi di un acrostico che il lettore può facilmente ricostruire come «C-U-N-T» (l'acrostico, tra l'altro, è presentato cancellando la prima lettera di ogni verso che lo forma; esso dunque spiega un'aposiopesi attraverso un'altra aposiopesi). L'anonimo commentatore conclude: «Set down the third, the twentieth, the thirteenth, and nineteenth letters of the English alphabet, and the acrostic you'll find needs no comment to illustrate the text» («Mettete giù la terza, ventesima, tredicesima e diciannovesima lettera dell'alfabeto inglese, e non ci sarà più bisogno di commentare l'acrostico per illustrare il testo»). Non si può non notare la coincidenza col testo di Kunastrokius; (T. V. Kenney, cit., pp. 143-144).

[60] Il gioco di parole su «right» e «wrong end of a woman» mette in rilievo sia la difficoltà di Toby nel capire il senso e la prassi della procreazione, sia la sua tendenza infantilmente omoerotica; cfr. M. Hardin, *Is There a Straight Line in This Text?: The Homoerotics of Tristram Shandy*, «Orbis Litterarum», 54 (1999), pp. 185-220. La questione è ulteriormente complicata dal fatto che Walter, che conosce la differenza fisiologica fra il lato «giusto» da quello «sbagliato», a sua volta preferisce «concepire» più con la sua fantasia immaginativa che con la sua persona e insieme a sua moglie. Come detto, proprio mentre sta per spiegare a Toby la differenza fra il lato «giusto» e quello «sbagliato», qualcuno bussa alla porta e lo interrompe: «crush[ing] the head of as notable and curious a dissertation as ever was engendered in the womb of speculation;—it was some months before my father could get an opportunity to be safely delivered of it» («schiacciando la testa di una discettazione notevole e curiosa quale mai fu generata nel grembo della speculazione;—passò qualche mese prima che mio padre potesse avere l'occasione di sgravarsene tranquillamente»; TS, II, vii, p. 91). La conoscenza biologica di Walter lo conduce all'autoerotismo e alla partenogenesi, dunque egli stesso non sa bene quale sia il «right end», il giusto «fine» della donna; cfr. F. Brady, *«Tristram Shandy»: Sexuality, Morality, and Sensibility*, «Eighteenth-Century Studies», 4 (1970), pp. 41-56; D. W. Allen, *Sexuality/Textuality in «Tristram Shandy»*, «Studies in English Literature», 1500-1900, 25-3 (1985), pp. 651-670 (qui p. 661).

essere repressa soltanto mascherandola [...]" con un motto di spirito [...]» [61]. Ridotto ad acrostico, il motto di spirito perde la sua intensità e la sua funzione, e infatti Sterne si rifiuta di sciogliere i suoi enigmi: «—but who my Jenny is—and which is the right and which the wrong end of a woman, is the thing to be concealed—it shall be told you the next chapter but one, to my chapter of button-holes,—and not one chapter before» [62].

A proposito delle *Lettere persiane* di Montesquieu, Orlando ritiene che in esse prevalga, più che il motto di spirito tendenzioso, la «formazione di compromesso verbale». Le *Lettere persiane* infatti non sono un vero e proprio motto di spirito; invece il *Tristram Shandy* lo è, sia nei dettagli che nell'insieme. Alla fine del romanzo Yorick afferma di trovarsi al cospetto di una gigantesca e godibile panzana: «A COCK and a BULL, said Yorick—And one of the best of its kind, I ever heard» [63]. Com'è noto, si tratta della storia del toro di Walter (che non riesce a procreare), ma anche una fandonia, una fola, una panzana, un *coq-à-l'âne* [64]: una storia senza né capo né coda, senza un lato giusto e uno sbagliato, e via dicendo, tra doppi e forse tripli sensi. Osservata la presenza così costante e strutturante del motto di spirito nel *Tristram Shandy*, si potrebbe dire che esso è costruito sia sul motto di spirito tendenzioso che sul principio della formazione di compromesso fra rispetto della razionalità e realtà, e fra piacere della trasgressione logica o fantastica o ludica [65]. I tanti indizi

[61] F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova ed., Einaudi, Torino 1997, p. 36.

[62] «—ma chi sia la mia Jenny—e quale sia il lato giusto e il lato sbagliato di una donna, è la cosa da celare—ve la racconterò due capitoli dopo il mio capitolo sulle asole,—e non un capitolo prima» (TS, IV, xxxii, p. 303). Tristram non scriverà mai il tanto annunciato capitolo sulle asole.

[63] «È una storiella su un gallo e un toro, e una delle migliori che abbia mai sentito» (TS, IX, xxxiii, p. 588). Sono le parole conclusive del nono e ultimo libro del romanzo.

[64] Oltre che il toro è chiamato in causa anche un gallo («cock»), dunque anche il fallo (senso traslato di «cock»); sul fallocentrismo e il fallogocentrismo nel *Tristram Shandy*, cfr. R. Perry, *Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in Tristram Shandy*, «Studies in the Novel», 20 (1988), pp. 27-42; ma cfr. anche l'interpretazione di Melvyn New, secondo cui l'universo del TS non è fallocentrico nonostante l'evidente fallogocentrismo del testo (M. New, *Job's Wife and Sterne's Other Women*, in L. P. Claridge, E. Langland (a cura di), *Out of Bounds: Male Writers and Gender(ed) Criticism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1990, pp. 55-74).

[65] Cfr. P. Amalfitano, *Umorismo e parodia nel Tristram Shandy di Sterne*, in *Questioni di stile*, Lisi, Taranto 2008, pp. 49-58.

di superficie, ma anche i più profondi, sembrano indicare che è così: si gioca e si è seri, si è seri perché si gioca. Tuttavia, la tendenza sterniana a far capitombolare su se stesso ogni indizio, in modo diretto e allo stesso tempo in modo antifrastico, e a opporre costantemente (almeno) due controcanti spiritosi dissonanti (uno cervantesco, l'altro rabelaisiano), facendoli entrare in una contorta e disorientante sintonia (bi-coerente), mette in crisi ogni tentativo di ingabbiamento ermeneutico del *Tristram Shandy*, anche quello più sottile, fluido e adattabile all'oggetto. Nemmeno una lettura fenomenologica o autoriflessiva è in grado di seguire tutte le dispersive linee di in-coerenza e le implicazioni del narratore del *Tristram Shandy* [66]. Il motto di spirito shandiano, in altre parole, può diventare talmente aggressivo da farci perdere di vista la sua dimensione ludico-compromissoria.

Come *crux* di questo problema, prendiamo la succitata definizione di «cock-and-bull story». In un tipico *coq-à-l'âne* il narratore, osserva René Bosch, può essere sospettato di ripetere una storia altrui senza capirne il senso vero: dunque si tratterebbe di un narratore poco fidato. Tuttavia, in questo tipo di narrazioni, la stessa malfidenza del lettore (sollecitata dal racconto) può essere mal riposta e ritorcersi contro la sua capacità di giudizio. Se volessimo imporre una definizione univoca delle *Life and Opinions* come «cock-and-bull story» (esclusivamente come motto di spirito), Tristram si presenterebbe come colui che non ha capito nulla di quel che ha raccontato [67]: di conseguenza noi saremmo indotti a ritenere di saperne più di lui e ci sentiremmo autorizzati a completare il suo pensiero, dotandolo del senso «corretto» che crediamo di poter attribuire alla storia, compreso quel senso malizioso che lo stesso narratore ha dispiegato abbondantemente nel testo, attirandoci nella trappola della sua sovradeterminazione. Così facendo (sovradeterminando gli indizi scurrili, o semplicemente spiritosi) cadremmo nella tentazione di interpretare tutto il testo soltanto come

[66] Cfr. J. E. Swearingen, *Reflexivity in Tristram Shandy: An Essay in Phenomenological Criticism*, Yale University Press, New Haven 1977, e R. Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley 1975, pp. 30-56.

[67] Cfr. R. Bosch, cit., pp. 124-129. Su Tristram come «unreliable narrator», cfr. le pagine ancora fondamentali di W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1983², pp. 221-241.

osceno, con un automatismo simile a quello con cui Kunastrokius e gli altri autori dei libercoli interpretavano le aposiopesi sterniane, attraverso aritmetiche acrostiche, per così dire. In realtà il complesso meccanismo stilistico e narrativo del *Tristram Shandy* può mettersi in tasca il lettore che si crede più furbo del testo, frustrandone le aspettative maliziose o l'orizzonte di attesa fondato sul pregiudizio o il *cliché*. Il narratore non è uno sciocco presuntuoso come lo «hack writer» della swiftiana *Tale of a Tub*, e il suo testo mette alla prova il lettore, inducendolo a cadere nella trappola dell'esclusiva interpretazione oscena che dà sì godimento ma fa perdere la giusta direzione nel testo in un labirinto ermeneutico.

Un passo esemplare, basato su questa strategia della moltiplicazione aggressiva dei sensi e della mistificazione/demistificazione del lettore, è l'episodio celebrato degli amori di Toby con la vedova Wadman, che lo stesso narratore dichiara essere «the choicest morsel», il boccone più prelibato della sua storia. Com'è noto, il corteggiamento di Toby finisce male. La vedova ha saputo che il capitano ha ricevuto una ferita in guerra, durante l'assalto ai bastioni di Namur, e vuole sapere dove, perché teme che possa averlo danneggiato nelle sue capacità riproduttive; Toby le promette che le mostrerà il luogo preciso della ferita, la vedova si accende di eccitazione, in climax emotivo-erotico:

—* * * \

portato. Il «verecondo» malinteso di Toby rende infelice la signora Wadman, come esclama Tristram [71].

Non solo la signora Wadman è triste: anche Toby lo diventa quando comprende (o crede di comprendere) la vera causa dell'insistenza con cui la vedova s'era informata delle sue condizioni fisiche, che non corrisponde precisamente alla compassione o umanità che le aveva attribuito. Infatti, osservando che Bridget non aveva mostrato simili preoccupazioni per il ginocchio malandato di Trim, Toby crede di poter attribuire il comportamento della servitrice a una diversa virtù socio-etica «in the character of the mistress and maid». Ma Trim gli rivela senza mezzi termini che anche Bridget, di fronte a una ferita all'inguine, si sarebbe debitamente informata sulle sue condizioni. La compassione o la virtù non avevano alcun ruolo in questa faccenda, in cui conta solo il fatto che «[t]he knee is such a distance from the main body—whereas the groin, your honour knows, is upon the very curtin of the place» [72]. Rendendosi conto di aver scambiato l'interesse corporeo della vedova per un interesse sentimentale, Toby emette un lungo fischio, appoggia la pipa sul camino e s'immalinconisce, forse in modo definitivo. Nel frattempo già si diffonde nel vicinato il venticello calunnioso sulla (presunta) impotenza di Toby: «In a word, not an old woman in the village or five miles round, who did not understand the difficulties of my uncle Toby's siege, and what were the secret articles which had delay'd the surrender.—» [73]. L'opinione comune sulla virilità dimezzata di Toby, del tutto fasulla e mistificatrice secondo Trim e Tristram, si mangia l'esistenza del capitano. Come dice l'epigrafe di Epitteto al primo libro del *Tristram Shandy*, le opinioni sociali mettono in dubbio la vita individuale. L'esistenza di Toby, sempre secondo Trim e Tristram, potrebbe essere piena e buona, pur se condizionata dalle sue idiosincrasie, e poco avrebbe da spartire con l'insieme di riti e condizionamenti codificati da cui viene soffocata.

[71] «Unhappy Mrs. Wadman!—» (TS, IX, xxvi, p. 580).

[72] «nel carattere della padrona e quello della cameriera»; «il ginocchio è a una bella distanza dal mastio, mentre l'inguine [...] è a ridosso della cortina di quel posto» (TS IX, xxxi, pp. 584-585).

[73] «In una parola, non c'era vecchietta nel villaggio o nel giro di cinque miglia che non avesse capito le difficoltà dell'assedio di mio zio Toby, e quali fossero le clausole segrete che avevano ritardato la resa—» (TS, IX, xxxii, p. 586).

La stessa esistenza di Tristram è condizionata da questa credenza, interiorizzata da Toby nel suo sibilo malinconico [74], al punto che egli impiega il proprio ruolo di narratore per divinare dagli indizi sparpagliati e confusi ricavati dalla storia della propria vita, compresa quella prenatale, se egli sia impotente o meno, cercando risposta in ogni fessura discorsiva e infine trasformando l'omissione in un principio costitutivo del suo narrare (che equivale al suo essere) [75]. Infine l'opinione divora anche la nostra vita di lettori, perché nel frattempo tutto quel digredire nei capitoli xxi-xxv del IX libro, ci ha fatto perdere di vista l'importante frase di Trim sull'adeguatezza del suo padrone: «the DONATION was not defeated by my uncle Toby's wound» [76]. Quella frase si trova per l'appunto schiacciata fra una lunga aposiopesi e una lunga serie di digressioni, come il naso di Tristram nel forcipe del dottor Slop (TS, III, xxvii, p. 193).

Di questo episodio – e per estensione di tutta *La vita e le opinioni di Tristram Shandy* che ricevono il loro significato più profondo, per ammissione dello stesso narratore, proprio dagli amori di Toby con la vedova Wadman – si può e si deve ridere. L'ermeneutica del riso però è messa a repentaglio dalla qualità aggressivamente tendenziosa con cui si costituisce il sottotesto malizioso e scollacciato che il lettore è indotto a costruire e che corroborerebbe la falsa (o almeno non provata) opinione che Toby sia impotente. Le aposiopesi e le opinioni che ne derivano condannano Toby, e per sineddoche Tristram, tutta la sua famiglia e persino noi lettori. Tuttavia la duplicità – il doppio manico – del testo sterniano

[74] È interessante notare come Toby, nel suo diventare malinconico, rassegnato e silenzioso, interiorizzi il dispositivo sociale che lo trasforma in un soggetto impotente. Forse la loquacità di Tristram può essere intesa come contrasto a questo dispositivo attraverso un'accentuata (al punto da apparire eccessiva) produzione di soggettività.

[75] Anche l'episodio descritto in TS VII, xxix, in cui Tristram ha una *défaillance* con la cara Jenny, si avvale ampiamente dell'aposiopesi, a segnalare l'indecidibilità dell'interpretazione. Come osserva Giuseppe Sertoli, «[s]e omettere, infatti, è la conditio sine qua non della scrittura autobiografica, perché non omettere (quasi) tutto? Perché non fare della lacuna (visualizzata nella pagina bianca) la regola compositiva – il principio strutturale – di una (solo apparentemente nuova) forma di autobiografia?», *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo. Laurence Sterne, 1760-67*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. 2: *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 649.

[76] «ciò che era stato elargito a mio zio Toby [dalla Natura] non fu reso nullo dalla ferita ricevuta» (TS IX, xxii, p. 570).

non ci permette di dare una definizione univoca del carattere di Toby: né esclusivamente come gentilissimo benefattore dell'umanità (secondo la lettura sentimentale del personaggio), né come impotente sempliciotto più molle che gentile e dunque impotente (secondo una lettura satirica). Chi sia Toby per davvero non lo sapremo mai con certezza. Dobbiamo fidarci di quell'ultima frase su ciò che la Natura gli aveva elargito e sulle rassicurazioni che Trim dà a Bridget, e grazie a queste decidere (cervantescamente) che Toby è dopo tutto un «suitable boy»; però siamo anche costretti a misurare (rabelaisianamente) il suo atteggiamento poco virile con il diverso comportamento di Trim, quando il caporale racconta a Bridget dove Toby ha ricevuto la sua ferita, le prende la mano, se la porta sull'inguine e, a causa di questo «esercizio manuale», egli immediatamente... (segue una lunga sfilza di asterischi) [77]. Anche la differenza in ciò che gli asterischi coprono e rappresentano – cioè fra il diverso comportamento sessuale di Toby e di Trim – ci fa ridere per l'incongruenza che ne deriva e ci disorienta rispetto al modo «tipico» come si comporta un uomo mentre corteggia una donna. Di cosa ridiamo nello spazio indeciso delle aposiopesi allora? Ridiamo di Toby? Ridiamo di Trim? Ridiamo con Trim? Ridiamo anche con Toby? Ridiamo come Yorick? Come Agelaste? Come Kunastrokius? Come Cervantes? Come Rabelais?

Questa è la *vexata quaestio* del *Tristram Shandy*: l'aposiopesi ci cattura in una trappola nella quale noi crediamo di essere i padroni dei doppi sensi mentre è la molteplicità dei sensi possibili a tenere in scacco noi.

Ma si può uscire dallo scacco, almeno così ci fa capire l'autore.

In conclusione, vogliamo notare come la compresenza di spiritosaggine maliziosa e aggressiva e umorismo innocente nel romanzo di Sterne potesse avere anche una sua leggibilità socio-politica. Il carattere osceno e aggressivo del riso sterniano è stato per molto tempo messo in sottotono rispetto alla sua dimensione benevolente, a partire dalle *Beauties of Sterne*, il centone antologico composto nel 1782 che cassa tutte le istanze licenziose per portare in rilievo gli aspetti umoristico-sentimentali dei

[77] «it was somewhat unfortunate for Mrs. Bridget, that she had begun the attack with her manual exercise; for the Corporal instantly * * *

attenzione a non violare la decenza e le buone maniere; solo dopo pochi giorni però gli scriveva ammonendolo che se avesse continuato a ridere a voce alta avrebbe dovuto imparare a farlo «in good company; where priests and virgins may be present» [81]. La reazione di Sterne fu quella di liberarsi dal controllo (superegoico) esercitato da Warburton, anche se vi riuscì solo a metà, attraverso allusioni, parodie, giri di parole arguti, salaci e persino un po' offensivi. Secondo New, l'attrazione per i modelli comici rappresentati da Swift e Rabelais da un lato, e Cervantes e in genere la tradizione del «learned wit» dall'altro, gli imponeva di imitare quei modelli «esuberanti e fertili» ma all'interno dei limiti definiti da Warburton, quelli della sua professione di prelato («of the party of honour, virtue, and religion») [82].

Stare a religiosa distanza dai modelli adorati e al contempo portarsi comicamente alla loro altezza: ecco il «double bind» di Sterne. L'occasione per il superamento di questo conflitto fra serietà e riso Sterne lo trovava nella fonte stessa del conflitto, il suo romanzo [83]. Scrivere il *Tristram Shandy* gli permetteva di mantenere vivo l'ossimoro della serietà del riso, oltre che della comicità di ciò che è serio. Lungi dal rinunciare a Rabelais e Swift, e grazie allo spirito cervantesco, Sterne poté continuare ad imitarne lo spirito satirico licenzioso senza privarsi della serietà impostagli dalla sua funzione morale: per questo motivo più che di una mimesi del riso (fondamentalmente assente nel *Tristram Shandy*) possiamo parlare di una narrativizzazione della funzione del riso (serio) [84].

Tuttavia, come abbiamo visto, molti contemporanei di Sterne ritenevano che «[w]ithout the ballast of good Sense, Judgment holding the Helm, and Decency directing what course to steer, all attempts at wit or humour must prove ineffectual, though for a while they may excite an

[81] «in buona compagnia, dove possano essere presenti preti e vergini»; lettera di Warburton del 26 giugno 1760 (*The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 8, *The Letters*, Part 2, cit., p. 689).

[82] «del partito dell'onore, della virtù e della religione» (*ibidem*; cfr. anche la lettera del 15 giugno 1760, cit., pp. 686-687).

[83] M. New, *Sterne, Warburton, and the Burden of Exuberant Wit*, cit., p. 262 e p. 254.

[84] Cfr. K. Himberg, *«Against the Spleen»: Laurence Sterne and the Tradition of Medial Laughter*, in M. Pfister (a cura di), *A History of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*, Rodopi, Amsterdam-New York 2002, pp. 69-82.

ideot gaze» [85]. Essi pretendevano da Sterne un senso comune diverso da quello promosso da Shaftesbury, che si sarebbe dovuto fondare proprio sull'umorismo e l'ironia (pur se meno giocosa e corporea di quella sterniana): il loro è un buon senso privo di riso, o agelaste [86]. Shaftesbury si opponeva a una delle più importanti teorie dell'epoca sulla comicità, quella di Thomas Hobbes che sosteneva la divaricazione fra riso e buon senso. Per Hobbes il riso è una forma di vanagloria: «nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infermities of others, or with ours formerly» [87]. La concezione di Hobbes appiattisce il riso su una forma violenta e univoca di satira, che è priva persino di una funzione terapeutica o pedagogica, nemmeno nel senso umorale-democriteo ripreso da Robert Burton e fatto proprio, in parte, da Sterne. Attraverso la sua analisi della comicità Hobbes propone una teoria del sospetto [88] nei confronti delle passioni di cui è fatto l'uomo, una teoria della demistificazione dell'egoismo umano quando si ammanta di falso altruismo. La passione, per Hobbes, è sempre egoistica e denota la competitività individuale per la sopravvivenza attraverso la sopraffazione, che deve essere regolata se non si vuole che produca il caos sociale e politico. Portata fino in fondo,

[85] «senza la zavorra del buon senso, e senza il giudizio che tiene il timone e la decenza che detta la rotta, ogni tentativo di essere arguto o umoristico è futile anche se può sorprendere a prima vista lo sguardo ottuso»; cit. dal pamphlet *The Clockmakers Outcry against the Author of The Life and Opinions of Tristram Shandy. Dedicated to the Most Humble of Christian Prelates*, London, J. Burd 1760, p. 25 (che vogliono censurare proprio Yorick in quanto «creatura eteroclita» [...] che non portava su di sé un'oncia di «zavorra»).

[86] Agelaste è citato due volte nel *Tristram Shandy*: per la prima occasione cfr. TS III, xx, p. 174; la seconda volta appare durante una delle «visitation dinners» in cui a Shandy Hall si prendono decisioni importanti, e se la ridacchia di gusto quando la castagna bollente cade nei pantaloni di Phutatorius (TS, IV, xxvii, p. 291). Tanto per sottolineare la continuità del doppio registro, licenzioso e ironico che disorienta e non permette di confermare nessuno degli attori in scena in un ruolo predefinito.

[87] «nient'altro che un gloriarsi subitaneo che proviene da un'improvvisa concezione di una nostra superiorità a confronto con le infermità altrui, o con nostre precedenti infermità» (T. Hobbes, *The Elements of Law, Natural and Politic. Part 1: Human Nature; Part 2: De Corpore Politico*, a cura di J. C. A. Gaskin, Oxford University Press, Oxford 1994, p. 54).

[88] La passione di cui il riso sarebbe il segno è una «passione senza nome»; cfr. M. Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, Sage, London 2005, p. 51.

questa diventa la prospettiva dell'agelaste, o anche misogelaste, come lo avrebbe definito George Meredith [89].

Alla teoria hobbesiana gran parte del pensiero settecentesco inglese, in particolare quello che forniva il sostegno filosofico alle dottrine latitudinarie della chiesa anglicana (e quindi al predicatore Sterne), opponeva una teoria del riso come compensazione morale per l'incongruenza della natura umana. Secondo Frances Hutcheson, per esempio, il riso non sottolinea la superiorità di chi lo esercita sulle deformità altrui, anzi è segno di una crescente stima reciproca fra i partecipanti allo scambio discorsivo, in cui ciascuno scopre le proprie debolezze e inferiorità negli altri e in sé ed empatizza con gli altri [90]. Per Shaftesbury il riso dà la possibilità di comprendere «the different tunings of the passions, the various mixtures and alloys by which men become so different from one another» [91]. La comprensività del riso contribuisce alla capacità sociale di dotarsi di quelle leggi che altrimenti lo stato naturale dell'uomo, tendente all'individualismo divisivo e competitivo, non è in grado di ottenere. Questa è la serietà del riso, che Sterne identifica con lo spirito cervantesco.

Era stato proprio Locke ad avanzare un'interpretazione dello spirito come incongruenza: infatti lo spirito (il «wit») unisce oggetti dissimili fra loro, sottolineando implicitamente ciò che è incongruo fra essi. Solo che Locke, nel suo impeto chiarificatore, non apprezzava il potenziale ermeneutico dell'incongruenza, preferendogli la chiarezza del giudizio [92]. Che

[89] Ivi, pp. 37-38.

[90] Hutcheson rigetta la teoria hobbesiana del *self-love*: «[...] he has over-looked every thing which is generous or kind in mankind; and represents men in that light in which a thorow knave or coward beholds them, suspecting all friendship, love, or social affection, of hypocrisy, or selfish design or fear» («[Hobbes] non ha considerato tutto quel che è generoso e buono negli uomini, e rappresenta gli uomini nella stessa luce in cui li vede un briccone matricolato o un vigliacco, tenendo in sospetto ogni amicizia, amore o legame sociale, e interpretandole come ipocrisia, intenzione egoistica, o paura») (F. Hutcheson, *Reflections upon Laughter, and Remarks upon the Fable of the Bees*, Baxter, Glasgow 1760, p. 6).

[91] «le diverse tonalità delle passioni, le varie miscele e impasti grazie ai quali gli uomini sono così diversi gli uni dagli altri»; cfr. A. A. Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, a cura di L. Klein, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 199.

[92] Secondo M. Bulig, cit., p. 63, la teoria di Locke finisce con l'apprezzare piuttosto la congruenza trovata dal «wit» (ma in ultima analisi essa è frutto di un'operazione del giudizio) anziché l'incongruenza da cui scaturisce.

invece vi sia una possibilità non solo disgiuntiva (congruente) ma anche congiuntiva (incongruente) del giudizio spiritoso – se mi è permesso un ossimoro – lo si capisce proprio dal succitato esempio di zeugma applicato a Yorick («he could draw up an argument in his sermon,—or a hole in his breeches, as steadily on the one as in the other [...]») [93]: lo spirito comico-umoristico non separa per scopi satirici ma mette assieme per scopi spiritosi, senza volontà di ridurre gli elementi a un unico termine che li riassuma ma facendoli co-esistere contemporaneamente. La si potrebbe chiamare, con una leggera forzatura, un'ontologia retorica della giustapposizione, o con le parole di Lord Kames, «[a] junction of things by distant and fanciful relations, which surprise because they are unexpected» [94]. La filosofia materialistica del sospetto di Hobbes veniva dunque rovesciata in una filosofia dello scetticismo probabilistico (la scuola scozzese di Hume, Kames, Hutcheson, Stuart, ecc.): la mente riceve alcuni stimoli, questi stimoli non sono costanti, ma possono essere combinati, la combinazione insolita e incongrua produce il riso, il riso a sua volta produce non la conoscenza stabile, o stabilizzata, del giudizio, ma una conoscenza probabile e le premesse per una fondazione intersoggettiva della soggettività. Non a caso, per Kames il «wit» è molto simile alla memoria nel congiungere e trattenere momenti della conoscenza. La soggettività delle teorie del riso come incongruenza non è più quella dell'individualismo asociale e agelaste di Hobbes, ma quella della socializzazione empatica e della condivisione dell'esperienza delle filosofie del *common sense*. È la stessa socializzazione dei caffé, dei giornali, del contrattualismo socio-politico, del mutuo riconoscimento («trust») nelle operazioni commerciali e finanziarie, inaugurata dal Settecento inglese.

Dunque il riso sociale del riconoscimento della comparazione incongrua è alla base della società democratica e contrattuale. Corbyn Morris ed altri avevano iniziato a chiamare questo riso socializzante come umorismo,

[93] Cfr. *infra*, n. 4.

[94] «un'unione di cose attraverso relazioni distanti e fantasiose, che sorprendono perché inaspettate» (H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Millar, Edinburgh 1762, cap. XIII, «Of Wit», vol. 2, p. 60); altrove Kames dice che il «wit» è simile alla memoria nella sua capacità di congiungere elementi del pensiero (H. Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, cit., vol. 1, p. 28).

perché un umorista è «a Person in real life, obstinately attached to sensible peculiar Oddities of his genuine Growth, which appear in his Temper and Conduct [...] The Guardian of Freedom, the Scourge of such as do wrong» [95].

Nel *Tristram Shandy* si scorgono entrambe le istanze di riso: la seconda è quella dello *amiable humour* riconosciuto da molti commentatori, fondata sul riconoscimento che la distanza fra ciò che è grande e ciò che è piccolo è poco significativa, a differenza della satira che invece sottolinea la distanza; che noi siamo collocati in una specie di istmo che separa due infiniti, come recita pascalianamente un frammento di Sterne [96], e per questo motivo tutte le minuzie umane, comprese quelle più triviali e persino scurrili, sono investite di un enorme valore proprio come «infinitude of oddities». Questa è una delle accezioni del «Cervantick humour» sterniano che descrive «silly and trifling events with the circumstantial pomp of great ones» [97].

Tuttavia s'è visto come vi sia nel *Tristram Shandy* anche un controcanto ridicolo osceno e aggressivo, che corrisponde al riso idiosincratico, autoriferito, non condiviso, apparentemente innocente ma infine egoistico o egocentrico: insomma un equivalente della «sudden glory» hobbesiana che

[95] «una persona che fa parte della vita reale, ostinatamente attaccata a particolari stramberie in cui egli crede e che sono visibili nella sua condotta. Insomma [...] un uomo in grado di rappresentare e rivelare con gioia le stranezze e debolezze degli uomini [...] il guardiano della libertà e il flagello dei malfattori» (C. Morris, *An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* [1744], a cura di J. L. Clifford, Augustan Reprint Society, Los Angeles 1947, pp. 20-23).

[96] «We are situate on a kind of isthmus, which separates two Infinitys» (*Fragment Inédit*, in P. Stapfer, *Laurence Sterne, sa personne et ses ouvrages*, Fischbacher, Paris 1870, p. xx). L'attribuzione del frammento è tuttora dubbia, non essendo possibile reperire il manoscritto; cfr. A. H. Cash, *Laurence Sterne: The Early and Middle Years*, Methuen, London 1975, p. 258.

[97] Cfr. n. 13. Come diceva Coleridge, «you cannot conceive a humorous man who does not give some disproportionate generality, universality, to his hobbyhorse, as Mr. Shandy, or at least [there is] an absence of any interest but what arises from the humour itself, as in Uncle Toby [...] hence in humour the little is made great, and the great little, in order to destroy both, because all is equal in contrast with the infinite» («non si può concepire un umorista che non dia una qualche generalità o universalità sproporzionata al suo hobby horse, come accade con Walter Shandy; o almeno in cui non vi sia un disinteresse in ciò che proviene dallo stesso umore, come avviene con lo zio Toby [...] perciò nell'umorismo il piccolo vien trasformato in grande e il grande in piccolo, per distruggere sia l'uno che l'altro, perché nel contrasto con l'infinito tutto è identico», cit. in A. B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, cit., pp. 353-354).

disperde la socialità. Tristram non è immune da questo riso asociale e un po' onanistico, come sentivano i suoi contemporanei di fronte al disordine della prosa sterniana [98] e al suo aspetto di *lusus naturae* un po' demoniaco (accentuato dalla partecipazione di Sterne al club libertino dell'amico John Hall Stevenson, *The demoniacks*) [99]. Non è immune da questa aggressività idiosincratica nemmeno il mite e generoso zio Toby, che molto insegna a Tristram con la sua benevolenza ma che nella sua monomania egocentrica per le battaglie in miniatura è causa prima (Trim ne è l'agente) della serie di eventi che portano alla rimozione dei contrappesi dalla finestra a ghigliottina – per farne delle palle di cannone – finestra che poi crolla sul pene del piccolo Tristram, causandogli un danno che il narratore mette un po' in sordina e di cui non sapremo l'esito reale. Il riso malizioso e tendenzioso dello spirito sterniano, di cui è intessuto tutto il romanzo dall'inizio alla fine e nelle minuzie dei suoi dettagli che fungono da rete a favorire la tenuta strutturale del testo, forse nasconde alcune istanze solipsistiche ed egoistiche di cui dobbiamo essere hobbesianamente sospettosi, per non farci irretire dal godimento dell'oscena inversione univoca del senso.

Pertanto esiste nel *Tristram Shandy* un riso che crea socializzazione e produce democrazia, e contemporaneamente un riso piacevole ma che rischia di produrre mistificazione se cadiamo nella trappola del «cock-and-bull», credendo di essere in grado di dominare la serie delle significazioni oscene, essendo invece dominati da un pre-concetto – un po' come quando ci fidiamo di un capo o un tiranno che racconta barzellette per confermarci nei nostri pregiudizi e distrarci dalla sua tirannia facendosi credere nostro compagno [100]. In altre parole, il riso aggressivo, tendenzialmente solipsistico, va trattato hobbesianamente, ma a sua volta la predisposizione hobbesiana alla superiorità individuale, anch'essa solipsistica, va superata

[98] «be aware of dissipating your animal spirits by idle digressions from what you aught to be about» («attento a non dissipare i tuoi spiriti animali con oziose digressioni che ti sviano dal ciò che dovresti dire»), come un apocrifo zio Toby ammoniva Tristram in un libercolo del 1761; *The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.*, London, 1761, cit. in R. Bosch, cit., p. 139.

[99] Cfr. A. H. Cash, *Laurence Sterne, The Early and Middle Years*, cit., cap. 9 «Crazy Castle», pp. 181-195.

[100] S. Zizek, *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*, Verso, London 1996, pp. 1-9.

nel riso sociale cervantesco. Probabilmente queste forme del riso sterniano sono inestricabili, ma sta a noi dominare il vizio possibile del «cock-and-bull» e trasformarlo nella virtù della socialità, nel vero shandismo:

True *Shandeism*, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro' its channels, and makes the wheel of life run long and chearfully round.

Was I left like *Sancho Pança*, to chuse my kingdom; it should not be maritime—or a kingdom of blacks to make a penny of—no, it should be a kingdom of hearty laughing subjects: And as the bilious and more saturnine passions, by creating disorders in the blood and humours, have as bad an influence, I see, upon the body politick as body natural—and as nothing but a habit of virtue can fully govern those passions, and subject them to reason—I should add to my prayer—that God would give my subjects grace to be as WISE as they were MERRY; and then should I be the happiest monarch, and they the happiest people under heaven— [101].

A modo suo quella shandiana è una monarchia costituzionale e un po' eudemonistica [102] di sudditi saggi e felici, come quella uscita dalla

[101] «Il vero shandismo, qualsiasi opinione ne abbiate in contrario, spalanca il cuore e i polmoni, e come tutti gli amorevoli sentimenti che partecipano della sua natura, induce il sangue e altri fluidi vitali del nostro corpo a scorrere liberamente per i canali, e fa girare a lungo e allegramente la ruota della vita. Mi si facesse scegliere il mio regno, come Sancio Panza, non vorrei fosse marittimo—o un regno di neri, da farci due soldi di guadagno,—no, dovrebbe essere un regno di sudditi che ridono di cuore. E poiché le passioni biliose e più saturnine hanno una cattiva influenza sia sul corpo politico che sul corpo naturale, per il fatto che creano degli squilibri nel sangue e negli umori—e nulla se non l'esercizio della virtù è in grado di governare pienamente quelle passioni e sottoporle alla ragione—io aggiungerei alla mia preghiera—l'augurio che Dio conceda ai miei sudditi di essere altrettanto SAGGI quanto sono stati ALLEGRI; e allora sarei il monarca più felice, e loro il popolo più felice sotto la volta del cielo» (TS, IV, xxxii, p. 303).

[102] L'eudemonismo è alla base di molta filosofia settecentesca e del pensiero etico-religioso di Sterne; cfr. R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée Française au XVIIIe siècle*, Albin Miche, Paris 1994; R. Porter, *Happiness*, in *The Creation of the Modern World: The Untold Story of the British Enlightenment*, W. W. Norton, New York-London 2000, pp. 258-275; e F. de Luise, G. Farinetti, *Storia della felicità. Gli antichi e i moderni*, Einaudi, Torino 2001, p. 205 sgg. Di Sterne si veda il citato sermone *An Inquiry After Happiness*, in *The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne*, vol. 4, *The Sermons of Laurence Sterne*, cit., pp. 3-11.

Rivoluzione gloriosa del 1688, in bilico fra contenimento delle pulsioni anarchiche e il loro rilascio. La serietà del riso sterniano consisterebbe dunque non solo nel mettere sotto la lente dell'analisi la ricerca autoriflessiva del soggetto moderno [103], attraverso la critica della gravità (come sapere e potere supposto) [104], ma anche nel riportare questo stesso riso sotto la propria lente critica, pur nella indeterminatezza e indecidibilità delle posizioni adottate, che però non sono mai equivalenti a frivolezza o indifferenza o – peggio – all'ipocrisia alla rovescia del riso apparentemente critico ma in realtà reazionario. Il riso sterniano, anche quello più osceno, smascherando se stesso – in quanto potenzialmente aggressivo e antisociale – ancor prima che gli oggetti del suo ridere, si propone come una «formazione di compromesso» politico-umorale e, soprattutto, letteraria e romanzesca, fondata sulla complessità dell'incongruo e del non definitivo e tendente alla socialità del proprio lavoro compositivo. Sicché, grazie al riso, Sterne riesce ad aggirare e beffare quelle nozioni costrittive del mondo che l'uomo si fa e che, come dice l'epigrafe del filosofo stoico Epitteto [105], contribuiscono a vessarlo, allontanandolo dal mondo.

[103] In questo modo Sterne sottopone il risultato dell'analisi riflessiva di Locke al procedimento adottato dallo stesso Locke; cfr. C. Watts, *The Modernity of Sterne*, in *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, a cura di D. Pierce e P. de Voogd, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996 pp. 19-38.

[104] Il soggetto lockiano che sa se stesso in modo perfetto (pur nella limitazione della «flebile luce di una candela» fornita da Dio) è un puro significante e come tale viene messo in crisi nella sua pretesa coerenza univoca dalla bi-coerenza del riso sterniano. Per il riso sterniano non esiste un grande altro su cui trasferire tutto ciò che si deve sapere; il sapere si costruisce con fatica e senza sapere una precisa direzione. Tuttavia la direzione esiste ed esiste anche il sapere, che non è necessariamente fondato (in modo ultimativo) su un cogito pieno bensì su un «essere eterogeneo ai significanti, al loro gioco,» alla loro differenzialità ecc. [...] e irriducibile alla oggettività, alla controparte (immaginaria) della coscienza (M. Dolar, *Cogito as the Subject of the Unconscious*, in *Cogito and the Unconscious*, a cura di S. Žižek, Duke University Press, Durham 1998, p. 26).

[105] Lo stoicismo dell'anti-stoico Sterne è sui generis; nei *Sermoni* e altrove, Sterne se la prende con gli stoici «freddi», e il suo stesso eudemonismo temperato è anti-stoico (si veda l'esclamazione del *Sentimental Journey* «Whip me such stoics, great governor of nature!» ecc., L. Sterne, *A Sentimental Journey*, a cura di M. New e W. G. Day, Hackett, Indianapolis 2006, p. 131); tuttavia, non solo per il riferimento esplicito a Epitteto e anche all'omiletica stoica, per es. a Joseph Butler, Sterne mantiene un legame con lo stoicismo del senso comune; cfr. B. M. Norton, *The Moral in Phutatorius's Breeches: Tristram Shandy and the Limits of Stoic Ethics*, in «Eighteenth-Century Fiction», 18-4 (2006), pp. 405-423.

Il compromesso instabile ma fecondo del riso ironico-umoristico restituisce all'uomo quel mondo e anche una vita degna d'essere chiamata più umana, attraverso un gentile *dégrisement* che risveglia il senso etico dopo la necessaria ubriacatura comica e umana (intersoggettiva) del sapere di non sapere [106].

[106] Riprendo brevemente la nozione di *dégrisement* (dis-illusione, disincanto, «disubriacatura») da Emmanuel Levinas, che dipende dalla teoria husserliana della riduzione intersoggettiva; non potendomi qui soffermare su questo aspetto rimando il lettore a J. E. Swearingen, cit.; e a M. New, *Reading Sterne through Proust and Levinas*, in M. New, R. Bernasconi, R. A. Cohen (a cura di), *In Proximity: Emmanuel Levinas and the Eighteenth Century*, Texas Tech University Press, Lubbock 2001, pp. 111-140, e D. R. Wheis, *Levinas and Sterne: From the Ethics of the Face to the Aesthetics of Unrepresentability*, in M. New (a cura di), *Critical Essay on Laurence Sterne*, New York, G. K. Hall 1998, pp. 141-165. Soprattutto rimando allo straordinario passo del *Tristram Shandy* in cui il Tristram descrive il metodo di deliberazione degli antichi Goti, prima da ubriachi, affinché le loro deliberazioni non fossero prive di vigore, e poi da sobri affinché non mancassero di discrezione. Analogamente a quel metodo «gotico», Tristram dichiara di voler comporre un «civil, nonsensical, good humoured *Shandean* book, which will do all your hearts good—And your heads too,—provided you understand it» («un libro civile, non-sensato, pieno di buon umore, shandiano, che vi farà bene al cuore—e anche alla testa,—a patto che lo comprendiate», TS, VI, xvii, pp. 392-394).

Nicholas Cronk

L'umorismo narrativo nel *Candide* di Voltaire