

Roberto Cucurachi
Università degli Studi di Napoli Federico II

Il comico è un prestigiatore. Condizionamenti cognitivi ed effetti umoristici in Laurence Sterne e David Foster Wallace

Abstract

The essay aims to examine comedy and its mechanisms through the lenses of Benjamin's medium theory, considering the cognitive elements involved in the perception of a narrative text and the impact of the structural features of the different devices in the reader's expectations. If, in fact, the underlying mechanism of comedy relies on a system of expectation both deriving from the real world and from intertextual knowledge, the typographical and publishing habits are a solid base for humorous use. On this theoretical principle it's possible to study the specific solutions deployed in Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and in the works of D. F. Wallace, demonstrating the relationship between the dominance of narrative space inside and around the text and the cognitive response of the reader.

1. *Il medium come dimensione cognitiva*

Il modo e il genere secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana- il medium in cui essa ha luogo – è condizionato non soltanto in senso naturale, bensì anche storico. (Benjamin 2014, 9)

La citazione in apertura ci permette di mutuare dalla riflessione di Benjamin il concetto cardine di medium, inteso come ambiente di percezione in cui l'esperienza sensoriale concreta trova nella storicità e nella dimensione mediata i due cardini fondamentali. Con quest'ultimo il filosofo tedesco getta le basi del concetto di medium sottolineando come la percezione, per sua stessa natura, necessiti di un mezzo, un qualcosa che veicoli un qualsiasi elemento verso la soggettività in grado di esperirlo. D'altronde, il mezzo in questione deve in qualche modo interagire con almeno uno dei cinque sensi, in base ad un mec-

canismo di stimolo e risposta; qualora non ci fosse possibile ricevere lo stimolo di partenza, ci risulterebbe altrettanto impossibile processare un'informazione. Ma è con il primo cardine, il principio di storicità, che la nozione di ambiente di percezione trova una particolare utilità rispetto alla presente riflessione: con storicità intendiamo la necessità di contestualizzare l'esperienza nella realtà, integrandone il funzionamento da un punto di vista puramente sensoriale con tutti gli elementi che influiscono sulla percezione stessa, tra i quali le tecnologie, le forme espressive, le alterazioni fisiche, le strutture sociali e le consuetudini di una specifica realtà in uno specifico momento storico.

In questa prospettiva va inteso il linguaggio, che “rappresenta il medium in cui le cose si incontrano ed entrano in reciproco rapporto” (Benjamin 2012, 145) e che, perciò, diviene il *medium* principe, la dimensione ontologica in cui si realizza il senso stesso più che il semplice mezzo attraverso cui si veicola l'informazione. E, su un piano ben più concreto, è anche lo stesso in cui collocare il termine-ombrello di comicità ed il sottoinsieme specifico in analisi, ovvero l'umorismo verbale. Si noti, prima di procedere oltre, che con l'identificazione tra linguaggio e *medium* in un discorso incentrato sul soggetto percepente più che sull'oggetto percepito, l'ambito in cui il suddetto linguaggio va collocato è quello della dimensione cognitiva, dal momento che ogni variazione, a prescindere dalla sua origine, avrà un impatto sul medium riscontrabile su un piano, appunto, cognitivo. Potremmo, in altre parole, parlare della cognizione come di un terzo termine implicito, parte integrante dei due elementi già menzionati.

In quanto *medium*, anche il linguaggio risente delle modalità specifiche di alcuni elementi della realtà che ne condizionano il funzionamento. Una prima parte di questi può essere definita come naturale, includendo nella categoria non solo i recettori fisici del corpo responsabili della percezione sensoriale, ma anche la dimensione cognitiva e corporea in senso lato, oltre alle proprietà chimico-fisiche della materia che permettono, ad esempio, la diffusione delle onde. L'altra parte, più complessa ancora, è invece condensabile sotto un unico gruppo di condizioni di percezione legate alla tecnica, tenendo conto, in questa, delle forme dell'espressione e della rappresentazione, delle regole e delle convenzioni sociali e culturali e, genericamente, di tutta la componente puramente storica, intesa come variabile nel tempo e vincolata all'evoluzione di una collettività, tanto da una prospettiva tecnologica quanto sociale. Un posto di rilievo in questa seconda macrocategoria è occupato dall'insieme dei dispositivi tecnologici che Benjamin stesso definisce *apparatur*, composto dalle concrete

implicazioni e variazioni della percezione legate all'utilizzo della radio, del cinema, della televisione e di tutte quelle realtà che, comunemente, definiamo media e che sono responsabili della riproducibilità in massa di un messaggio.¹

2. *Percezione e comicità*

Ci sono alcuni condizionamenti specifici che ci pare meritino di essere approfonditi. Tra le condizioni di percezione che abbiamo definito naturali, ad esempio, c'è una prima tipologia di variazioni fisiche che ha indubbiamente un impatto rilevante sulla ricezione di un messaggio di natura comica: ci riferiamo alle alterazioni percettive, teoricamente indotte dall'esterno mediante l'uso di sostanze, eppure rientranti nella categoria in questione poiché agiscono su chi vive l'esperienza percettiva, potremmo dire internamente. Se, infatti, diamo per buono il meccanismo di base della comicità come processo di creazione di un'aspettativa, l'alterazione che può essere generata, ad esempio, dal consumo di alcol o di una qualunque sostanza psicotropa può comportare una variazione di natura cognitiva consistente, capace di influenzare il regolare funzionamento delle strutture di genesi dell'aspettativa e di cooperazione interpretativa.² D'altro canto, non siamo certo noi i primi a stabilire un contatto tra il consumo di sostanze e l'alterazione umoristica della percezione. È lo stesso Benjamin a dire, raccontando di un'esperienza vissuta a Marsiglia sotto effetto di Hashish (Benjamin 2012, 335): “e sullo sfondo di queste dimensioni immense dell'esperienza interiore, della durata assoluta e del mondo spaziale incommensurabile, uno humor meraviglioso e felice si sofferma sulle contingenze del mondo spaziale e temporale”.

Ci pare evidente che le caratteristiche delle alterazioni percettive causate dal consumo di droga siano sufficientemente impattanti sulla cognizione spazio-temporale da rappresentare legittimamente una variazione del *medium* cognitivo. Analogamente al sogno, infatti, esse rappresentano una forma di configurazione della sensibilità e della conoscenza che, inevitabilmente, comporta una differente mediazione dell'*input* (quest'ultimo esterno nel caso delle droghe, interno per la dimensione onirica), nonché una differente percezione di sé rispetto alla realtà. (Ibid.: 305)

1 Cfr Benjamin 2014.

2 Cfr Eco 2020.

Senza entrare in discorsi di natura medica che non ci competono, ci limiteremo a dire che il sistema di ricezione di un messaggio dell'individuo richiede un corposo dispendio di energie ed una concentrazione non indifferente per attivarsi propriamente e per astrarre tutte le informazioni possibili, per poi ricombinarle in base a dei *pattern* analoghi noti, al fine di prevedere gli sviluppi immediatamente futuri del messaggio. E se determinate sostanze interagiscono chimicamente proprio con le componenti del cervello che intervengono in questi processi, l'intero meccanismo ne risulta variato. In particolare, ci pare che la differenza più rilevante sia, in questa casistica, la capacità di sorprendersi: in condizioni ottimali ci è possibile leggere fra le righe più informazioni ma, soprattutto, ci è più facile scegliere le proprietà del mondo reale da rendere necessarie nella costruzione del mondo di riferimento (Eco 2020, 163-230). In altre parole, ci è più chiaro un concetto di normalità relativo alla situazione. Conseguentemente, al ridursi delle proprietà necessarie del mondo di riferimento, immaginiamo si riduca anche la gamma di scenari prevedibili, pur restando inalterata la tendenza di base a generare un'aspettativa. E queste ci paiono delle condizioni decisamente favorevoli per far ridere. Nell'area appena descritta, ci siamo soffermati sui condizionamenti chimici temporanei ottenuti attraverso alcune sostanze, ma un simile tipo di influenza può averlo anche lo stato di salute, dal più semplice mal di testa o dolore di stomaco alle più rilevanti malattie cerebrali che impattano direttamente il funzionamento della mente, fino a tutte quelle condizioni, temporanee o permanenti, che possono limitare la vista o l'udito. Prima di passare oltre, aggiungeremo solo che l'effetto più comune della variazione di questo tipo di condizionamenti è una nuova rielaborazione della dialettica tra se stessi e la realtà, comportando fenomeni più o meno intensi di movimento lungo l'asse lontano/vicino che tendono, dunque, a generare un diverso posizionamento rispetto a ciò che si sta percependo e a quali elementi di esso ci saltino all'occhio. Non a caso il sentimento di straniamento o i cambi di prospettiva sono spesso una chiave comica per reinterpretare le cose, facendo in modo che il buono ci possa parere cattivo, il normale anormale e l'attuale non attuale, istanze che coincidono con le tre opposizioni di *script* fondamentali che compongono il nucleo principale della GTVH in materia di comicità (Attardo 2020, 150-151). In fondo un maestro della comicità come Charlie Chaplin, giocando su questo stesso asse, disse: "Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long shot" (Chaplin 1916, 11).

3. *Condizionamenti autoindotti*

In una sorta di terra di confine, poi, ci sono altri tipi di condizionamento cognitivo, nello specifico di natura psicologica, che supponiamo intervengano nella predisposizione del soggetto verso la risata. Se, ad esempio, immaginiamo una persona che sceglie di andare a teatro a vedere uno spettacolo comico, dovremo mettere in conto, nel valutare quale sia la sua possibilità di divertirsi, anche alcuni fattori come la scelta, che può essere operata consapevolmente sulla base di un gusto già sviluppato per quella specifica tipologia di spettacolo o magari per quel singolo comico, o come l'umore di partenza, dovuto ad elementi circostanziali che potenzialmente, però, impattano sulla probabilità di godere dell'esperienza. Nel caso in analisi dobbiamo supporre che il primo fattore alteri la selezione delle proprietà del mondo di riferimento fornendo una prima scrematura sulla base della conoscenza pregressa del tipo di performance alla quale si sta per assistere in una maniera simile a quanto avviene nell'iniziare un libro del quale si conosce il genere di appartenenza; il secondo fattore, invece, ci pare intervenire su un piano più profondo e radicale, ovvero la volontà stessa di cooperare al fine di portare a termine l'atto linguistico.

4. *Apparatur*

Sul versante opposto delle variabili delle condizioni di percezione si collocano, invece, gli elementi tecnici e tecnologici legati all'*apparatur*, categoria nella quale andranno incluse sia le prerogative specifiche del singolo dispositivo nel suo funzionamento sia l'insieme delle regole, delle usanze e dei vincoli imposti da ognuno di questi. Posto l'assunto del linguaggio come medium, si tratta ora di indagare la parola come tecnologia, come *apparat* protagonista del processo di letterarizzazione di tutti i rapporti di vita (Benjamin 2012, 121) che rende l'esperienza vivibile e vissuta 'nel' linguaggio, attraverso i differenti dispositivi che si sono sviluppati nel corso dei millenni. Ogni variazione del mezzo attraverso cui, concretamente, si trasmette un messaggio comporta l'apertura di nuovi scenari e di nuove possibilità ma anche una diversa conformazione delle strutture di ricezione e di assimilazione del messaggio. Nell'approfondire l'evoluzione della tecnologia del linguaggio, ci pare lecito individuare quattro passaggi fondamentali, utili ad organizzare e sistematizzare il discorso: il primo

in ordine cronologico è la transizione dall'oralità alla scrittura, forse il più radicale dei passaggi in analisi; seguono poi l'invenzione della stampa, l'esplosione tecnologica e la proliferazione di nuove apparecchiature tra il diciannovesimo ed il ventesimo secolo, infine la realtà post-mediale in cui viviamo. L'invenzione della scrittura, nell'ambito della presente riflessione, appare come una vera e propria rivoluzione copernicana: non si trattò solo di trasportare la parola dal supporto della voce a quello delle lettere, bensì di un cambiamento di sistema di riferimento, di modo di percepire le cose e di tramandare le informazioni. In primo luogo, scrivere aggiunge un livello ulteriore di mediazione al medium del linguaggio, richiedendo la codifica di un sistema di simboli corrispondenti ai suoni che chiamano ad un'astrazione ulteriore rispetto all'immediatezza della comunicazione orale. Si verifica, infatti, una frattura fra udito e vista, non più necessariamente portati a collaborare ma progressivamente scissi, con il punto di non ritorno segnato dall'invenzione dell'alfabeto fonetico (McLuhan 2011, 73). Questa separazione rende differente non solo il mezzo concreto, né si limita all'esperienza sensibile, poiché modifica profondamente anche lo spazio ed il tempo della comunicazione spostando la parola dall'immanenza del parlare, atto possibile solo se un individuo è fisicamente presente in una specifica situazione reale e c'è qualcuno che può ascoltarlo, alla persistenza nel tempo della parola scritta, capace di essere letta anche a millenni di distanza. A cambiare, poi, è anche la forma del discorso, in quanto "Le parole parlate sono modificazioni di una situazione complessiva; esse non si presentano mai da sole [...]. Le parole in testo scritto, invece, appaiono da sole, [...] chi sta scrivendo qualcosa è anche solo" (Ong 2014, 154). In sostanza, potremmo dire che è a quest'altezza che diventa lecito parlare della tecnologia della parola come di un *apparat*, un dispositivo in grado di impattare l'ambiente di percezione del linguaggio.

Sulla scorta delle mutazioni avvenute con l'introduzione della scrittura, la stampa ha rappresentato un'accelerazione consistente dei processi già in atto. Sorvolando sulle conseguenze intese in un senso più ampio, in questo contesto ci pare utile soffermarci sull'impatto della tipografia rispetto alla standardizzazione della forma e delle forme. Rispetto alla forma, infatti, l'invenzione di Gutenberg fu la chiave perché avesse inizio quel processo (che è ancora in atto) di uniformazione di massa dell'esperienza ed espansione delle possibilità di comunicazione: fu la stampa, ad esempio, a contribuire al consolidamento dei vari volgari verso delle lingue nazionali, codici largamente condivisi con la tendenza a costituirsi in sistemi chiusi (McLuhan 2011, 300-303) capaci di vei-

colare un messaggio a grandi masse collocate anche a grandi distanze. E quei sistemi chiusi sono parte di un rapporto più profondo con la stampa, siccome quest'ultima supporta per sua natura un senso di chiusura, di completezza dall'impatto molto forte sulla letteratura, sulla filosofia e sulla scienza (Ong 2014, 190), rinforzando un analogo processo di verticalizzazione dei rapporti interni alla comunicazione. Ne consegue che l'autore, essendosi riservato lo spazio del corpo del testo, sia posto più in alto rispetto al lettore, costretto a limitarsi a postille e note a margine che, in ogni caso, impattano unicamente la concretezza specifica di una sola copia del testo e non del testo in sé. In sostanza, l'uniformazione di cui parliamo è la stessa che stabilizza nell'esperienza la forma libro, dal carattere tipografico più o meno fisso e dalle caratteristiche fisiche e sensoriali ben note e codificate, in grado di rendere nei secoli la sensazione di sfogliare delle pagine un'esperienza piuttosto universale.

Quanto alle forme, invece, le conseguenze della stampa si sono rivelate particolarmente profonde nei confronti del consolidamento dei generi e delle strutture. In primo luogo, l'ampliamento del bacino di utenza di un libro e la diffusione capillare della parola stampata aumentarono a dismisura il contatto ed il confronto tra culture distantissime, permettendo così di riflettere su concetti come la letteratura mondiale (Miglio 2021, pp. 195-202) o, più genericamente, il complesso della comparatistica. Ad una simile condizione si deve, conseguentemente, l'attenzione critica che si è andata sviluppando verso il concetto di intertestualità, idea in contrasto con il mito dell'originalità e della creatività coltivato nell'Ottocento (Ong 2014, 192). È qui, infatti, che si raggiunge il punto più lontano rispetto alla comunicazione orale: se quest'ultima avviene in una dimensione radicalmente legata al qui ed ora in cui ogni atto comunicativo è unico e irripetibile, l'intertestualità si occupa, invece, di rintracciare la ricorsività e l'influenza reciproca e costante tra le varie opere sino ad accorparle tutte nella singola nozione del testo infinito, eternamente ripetibile ed eternamente ripetuto. Ma la stabilizzazione delle forme riguarda anche l'oggetto libro, che diviene, come abbiamo visto, più o meno standard nelle dimensioni, nei colori e nella gestione dello spazio del foglio. Al contempo, a questi elementi si aggiunge anche un consolidamento delle forme di genere, caratterizzate progressivamente da alcune scelte paratestuali come il colore (pensiamo, ad esempio, al romanzo rosa o ai gialli), la scelta del titolo o dell'impaginazione, le dimensioni e la qualità di stampa, indubbiamente differente tra un manuale di istruzioni ed una copia di lusso della Divina Commedia. In breve, diremo che lo sviluppo

dell'editoria e l'evoluzione della critica letteraria hanno contribuito a generare un sistema, anch'esso più o meno chiuso, di codici e sottocodici comuni e reiterati nel tempo.

5. *Apparat comico: Sterne*

Al suddetto sistema complesso di codici ne corrisponde un altro composto da usi, costumi ed abitudini legate alle modalità di fruizione connaturate alle differenti tecnologie. Ognuna, infatti, può generare un'aspettativa sia attraverso l'utilizzo e la manipolazione delle caratteristiche tecniche, facendo sì che il pubblico preveda, nell'approcciarsi a un'opera, una gamma di possibilità derivante dalla conoscenza del mezzo e, conseguentemente, vincolante rispetto a quanto ci si attende, sia mediante il complesso delle abitudini di applicazione del dispositivo stratificate e consolidate nelle strutture cognitive del lettore. Per chiarezza, parliamo, nel primo caso, della sorpresa del passaggio dalla televisione in bianco a nero alla trasmissione di immagini a colori o dei fenomeni di *trompe l'oeil* e di illusione ottica delle arti visive; nel secondo invece ci si rifà a un tipo di previsione di natura intertestuale che viene messa alla prova, ad esempio, dal Beckett dei *Dramaticules* ed in particolare di *Non io*, opera del 1972 in cui il pubblico si trova davanti ad una bocca e una figura muta e pressoché immobile lì dove si sarebbe aspettato di vedere degli attori recitare. Questi fenomeni sono possibili grazie al consolidarsi di funzionamenti codificati dei dispositivi in senso stretto ed in relazione alla dimensione sociale ed esperienziale della finzione di un'opera. E sappiamo, al contempo, che se c'è una regola c'è anche la possibilità di sfruttarla per finalità comiche.

In questo senso, anche l'oggetto libro, benché sia la più antica e forse la più stabile delle tecnologie della parola, offre delle possibilità di sorpresa e di utilizzo innovativo rispetto ai canoni usuali. D'altro canto:

Ogni scrittore umorista, agendo in un'epoca particolare, caratterizzata da una sua specifica organizzazione culturale, individua le procedure che ritiene più efficaci per ottenere quell'effetto paradossale di illusione e reazione, di cecità e visione, e insomma di partecipazione abbandonata e al tempo stesso consapevole. (Alfano 2016, 236)

L'esempio più fulgido di quanto evidenziato in questo passo da Alfano è, indubbiamente, la *Vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di Laurence

Sterne. L'opera, finita di pubblicare nel 1767, si affaccia su un panorama editoriale che stava affrontando un lungo processo di sistematizzazione tipografica (Ibid.: 231) e di genere orientando il pubblico verso esperienze di lettura sempre più codificate e abituali. Nei confronti di uno scenario come questo, la natura metatestuale dell'umorismo Shandiano rappresenta un utilizzo innovativo del testo in grado di giocare con l'elasticità della forma-romanzo e delle abitudini ricettive ad essa legate (Battisti 2016, 8) e di farlo mettendo alla prova qualsiasi convenzione, persino quelle di natura tecnica rispetto al supporto materiale. Colpisce, in questo senso, la fine del capitolo XXXVI del terzo libro, in cui, in calce ad un invito alla lettura come antidoto all'ignoranza e rimedio necessario a "penetrare la pagina marmorizzata qui di fronte" (Sterne 1983, 308), dichiarato emblema dell'opera, aggiunge letteralmente una pagina nera con una trama simile al marmo. Ad una soluzione analoga perviene poi più avanti, quando, nel tentativo di descrivere lo svolazzo di un bastoncino, riempie la maggior parte della pagina con una linea curva (Ibid.: 457) simile ad un ghirigoro fatto casualmente testando le penne a sfera. Ancora, un intero capitolo (il ventiquattresimo del IV libro) della lunghezza di dieci pagine viene deliberatamente soppresso, dando origine ad una delirante lacuna volontaria. Sono, questi, solo alcuni esempi del ben più ampio "dispiegamento di retorica tipografica" (Frasca 2004, 364) che collega materialmente la forma del *novel* del *Tristram Shandy* con le innovazioni tipografiche derivanti dalla stampa periodica e con le soluzioni adottate dai *chapbooks*, opuscoletti illustrati dell'epoca (Ibid.: 367).

Oltre a questi episodi particolarmente ed evidentemente contrari a quanto ci si aspetterebbe solitamente dalla forma fisica di un libro, c'è un utilizzo costante e più sottile di soluzioni tipografiche inusuali che rendono Sterne un maestro dell'aposiopesi, figura retorica dominante nell'opera. Continuamente, infatti, viene portata avanti una strategia di reticenza dall'effetto fortemente comico, in cui le parole lasciate in sospenso sono più che sufficienti per permettere al lettore di completare quanto detto, spesso con parole sconce o di natura allusiva. La tecnica, però, rientra in un più complesso meccanismo di interazione con il lettore, in cui questi è chiamato a collaborare con un narratore inattendibile che, attraverso questi espedienti, sembra tendere, per dirla con Mazzacurati, delle "trappole anfibologiche" (Mazzacurati 1991, p. 144) inducendo a riempire gli spazi con le proprie aspettative maliziose o con un orizzonte di attesa basato su pregiudizi. E lì dove ci si aspetta che il non detto riguardi ciò che non si può dire, specialmente se si tratta di elementi sessuali, Sterne nasconde una

“moltiplicazione aggressiva dei sensi e della mistificazione/demistificazione del lettore” (Gregori 2015, 84) che gli permette di tornare alla narrazione fingendo di ignorare quanto accaduto. In termini tecnici, rifacendosi alla risorsa della *Script Opposition* della GTVH (Attardo 2020, 150-151), possiamo leggere l’uso dell’aposiopesi come un magnifico espediente per sfruttare i ganci del testo al fine di generare uno script in maniera completamente inferenziale, fornendo gli elementi necessari per attivare un’opposizione solo attraverso le aspettative legate alle caratteristiche fisiche dell’*apparat* e al loro utilizzo comune. Non a caso, in altri contesti, si è parlato di funzione-Sterne come quella funzione dell’umorismo che “gioca, a un livello micro e macro, col dispositivo formale” (de Cristofaro 2021, 50).

Una simile tendenza permea, alla stessa maniera, anche il *Viaggio sentimentale* di Yorick lungo la Francia e l’Italia, colmando le pagine di note, asterischi e bizzarrie grafiche di ogni tipo (Sterne, Foscolo 1983, 1). Oltre alle soluzioni più evidenti, vedasi la storia dello stornello in gabbia tanto caro a Yorick da entrare a far parte del proprio stemma familiare (Ibid.: 201), il reverendo sembra davvero onnipresente nella sua opera, nei panni di narratore ma, soprattutto, di autore. Il racconto dell’opera è puntellato di commenti, note e digressioni, interventi volti a precisare e chiarire le posizioni dell’autore il cui effetto è una costante interruzione del ritmo narrativo per lasciare spazio alla mente del lettore di cullarsi nella scia delle divagazioni di quella di Sterne. D’altronde, gli stessi titoli delle opere in analisi vedono campeggiare il termine ‘opinioni’ in un caso e ‘sentimentale’ dall’altro, modi di rendere manifesto sin da subito l’interesse verso l’interiorità e l’indagine del sé a discapito dello sviluppo classico della trama. In quest’ottica sono da intendersi i frequenti momenti in cui il lettore è chiamato direttamente in causa, quasi come fosse un’ombra tanto presente nella mente dell’autore da esercitare una sorta di pressione tale da spingerlo a giustificare le proprie scelte, a motivarle facendo sì che “attraverso un inciso, una clausola finale o una battuta d’umore, [ci sia] un’eco della nostra presenza che devia la linearità del discorso” (Celati 2001, 167).

Così, ad esempio, si viene invitati ai margini del testo durante la scena dell’elemosina:

Ma nella mia foga io aveva trascurato un *pauvre honteaux* che non aveva chi domandasse un quattrino per esso, e che forse si sarebbe lasciato morire anziché domandarlo da sé. Stava ritto accanto al calesse alquanto fuori dal cerchio, e rasciugava una lagrima da quegli occhi i quali, a quanto pensai, aveano veduto giorni migliori- Mio Dio! dissi meco- Né mi avanza

più un solo soldo da dargli -Ah tu ne hai mille! gridarono tutte le potenze della natura agitandosi dentro di me – e gli diedi – non giova dir quanto – ora mi par *troppo*, e me ne vergogno – allora io invece mi vergognava, parendomi *poco*. Or che il lettore ha questi due dati, potrà, se pure glie ne importa, congetturando sulla disposizione dell'animo mio, discernere, lira più lira meno, la somma precisa. (Sterne, Foscolo 1983, 103)

Il *pauvre honteaux* è progressivamente spostato fuori fuoco, sospeso nella speranza di ricevere una moneta mentre il narratore si perde in una sequenza di parentesi e precisazioni che poi risolve parzialmente, affidando al lettore l'incarico di tirarne le somme qualora lo voglia. Se, in questo caso, la presenza di qualcuno che legga sembra una cognizione presente e sufficiente per dare avvio ad una simile spirale di commenti, in più punti Sterne la sfrutta per compiere un ulteriore passo nella stessa direzione, ammettendo il pubblico al suo fianco nell'atto di scrivere: “siccome per quella strada non trovai nulla, [...], non saprei di che riempire le carte di questa data del mio itinerario” (Ibid.: 199) oppure “Non già ch'io nel ragguagliarli di tutti i miei casi, fossi smemorato in ciò solo; ma parvemi bene di trasandarlo, perché se l'avessi detto allora, i lettori se ne sarebbero forse dimenticati” (Ibid.: 185) sono solo due delle innumerevoli soluzioni trovate per non rendere mai troppo a lungo distante dal lettore l'idea di star partecipando alla farsa della narrazione impossibile. Non mancano, infine, sulla falsa riga di quanto detto, momenti di totale apertura ad una composizione polifonica, in cui le più voci in dialogo ammettono l'ingresso di interi pezzi di altre opere. Ecco, dunque, che il racconto del Viaggio sentimentale è interpolato all'altezza del capitolo XLIII da un intero capitolo del *Tristram Shandy*, il XXVII del volume nono, in cui la presentazione del personaggio di Maria comporta il definitivo contatto dei due mondi della narrazione (quello di Tristram Shandy e quello dello Yorick del Viaggio sentimentale), già sfioratisi più volte nelle pagine precedenti (Ibid.: 297).

C'è, poi, da aggiungere che ai due piani portati avanti in parallelo (piano della storia e piano dei pensieri di chi la racconta) si affianca, nella storia editoriale del testo in Italia, un ulteriore controcanto, quello dell'alter-ego foscoliano noto come Didimo Chierico. Nei suoi panni, Foscolo produce una serie di commenti che variano dalle precisazioni circa le scelte di traduzione a momenti di pura libertà autoriale in cui esprimere le proprie opinioni. In entrambi gli estremi ora evidenziati ricade, ad esempio, la nota centodiciannove, una legittimazione della traduzione pedantesca e classicheggiante non presente nell'originale inglese che si trasforma in un'occasione per scagliarsi contro i letterati e gli

scienziati e per ribadire che “la lingua italiana è un bel metallo che bisogna ripulire dalla ruggine *dell’antichità* e depurare dalla falsa lega della *moda*” (Ibid.: 277). Allo scrittoio di Sterne si aggiunge ora, oltre a se stesso, al pubblico ed allo Sterne del *Tristram Shandy*, anche Foscolo e la moltiplicazione polifonica delle voci diventa comicamente attrattiva, portando ad una catena di interpolazioni e sotto-interpolazioni in grado di riempire ogni spazio della pagina, dal corpo del testo all’apparato di note. A questo punto, l’autorevolezza del testo come garante del senso e della linearità, come “forma inalterabile e cogente, [...] espressione sicura di un io parlante calata nella fissità atemporale di un monumento” (Celati 2001, 171) è, ormai, interamente compromessa e “tutto ciò che devia verso il momento meno solenne della sua produzione, verso le idiosincrasie dell’atto di scrittura, costituisce il residuo spurio di una forma che solo nella sua stabilità finale diviene autorevole” (Ibid.). Siamo così, in qualche modo, presenti, riportati costantemente sulla soglia del mondo narrato per ricordarci degli artifici che il medium del linguaggio usa per raccontare.

6. *Apparat comico: Wallace*

La strada tracciata da Sterne trova, più di due secoli dopo, un degno erede nella sfida ai limiti fisici della tipografia in D. F. Wallace, autore in grado di sfruttare una posizione particolare rispetto alle caratteristiche dell’*apparat* ed alle sue consuetudini di fruizione per veicolare una peculiare visione del mondo. Il concetto chiave per definire questa posizione è *proximal irony*, un approccio al mondo narrato in cui ogni personaggio è in grado di “scomporre le rigide coordinate del mondo normativo senza, però, essere in grado di sfuggire ai propri ambienti come risultato di questa consapevolezza” (Kaiser 2013, 33). Attraverso i personaggi, dunque, Wallace sviluppa un senso claustrofobico di cattività, un rimanere imprigionati pur vedendo chiaramente i limiti ed i difetti della propria prigione. In una simile dimensione, quella in cui è patetico ciò che si fa ma è ancora più patetico non farlo (de Cristofaro 2021, 50) l’unica strada possibile resta quella della vicinanza, del vedere da dentro la miseria che si descrive e del raccontare le disgrazie altrui come le proprie, come quelle di un compagno di cella.

Lo stesso Wallace, in un discorso pubblico sulla comicità di Kafka, ribadisce il proprio legame profondo con la visione della realtà diffusa nelle opere del boemo e racchiusa nella formula “C’è speranza, ma non per noi” (Wallace

2014, 68). Da questa considerazione nasce un'idea di umorismo del grottesco, scaturito da una realtà complessa e ambivalente, inquietante al punto tale che "lo sforzo mostruoso di affermare un sé umano risulta in un sé la cui umanità sarà inscindibile da quel mostruoso sforzo" (Ibid.: 69). Ecco che la *proximal irony* trova supporto e legittimazione, affermandosi come unica vera possibilità di raccontare le vicende umane. Qualche anno prima, nel 1996, i semi di questo discorso erano già presenti in una riflessione sulla biografia di Dostoevskij prodotta da Joseph Frank che, a poco a poco, scivola verso un confronto che pare inevitabile tra gli scrittori dell'epoca ed i contemporanei di Wallace. Lungo la discussione, l'autore si sofferma su una differenza di approccio e registra l'impossibilità di parlare seriamente di ciò che è propriamente, intimamente umano. Con le sue parole:

La biografia di Frank ci spinge a domandarci come mai sembriamo richiedere alla nostra arte di tenere una distanza ironica da profonde convinzioni o domande disperate, costringendo così gli scrittori contemporanei a ridicolizzarle o a cercare di farle passare camuffandole con qualche trucco formale come citazioni intertestuali o accostamenti incongruenti, relegando le cose veramente pressanti fra asterischi come parte di qualche artificio polivalente o defamiliarizzante o qualche cagata del genere. (Ibid.: 302-303)

A prima vista, questo passo dà la sensazione di una accorata denuncia del comico inteso come soluzione di marginalità, professione di inadeguatezza di scrittori che temono di appesantire i propri testi con domande esistenziali e che, pur sentendole nel profondo, scelgono di nasconderle tra artifici retorici o di ridicolizzarle direttamente. Ansie, ci pare, condivise e sentite da Wallace stesso. Ma colpisce che una comicità così intesa sia posta come esplicitazione della distanza ironica dalle profondità della realtà esterna, agli antipodi della *proximal irony* di cui sopra. È qui, infatti, che la posizione dell'autore compie la sua parabola, nel rifiuto (in linea di principio) dell'umorismo come distanza e nel recupero dello stesso nel momento in cui diviene, invece, vicinanza. E in questa vicinanza, nella descrizione delle storie dei propri pari Wallace avvicina a sé tanto i personaggi quanto il lettore, fermando le tre figure su uno stesso, claustrofobico, piano di realtà. Affrontando la questione da una prospettiva diacronica, verrebbe da dire che quel processo evolutivo iniziato con la fuga dai libri di *Don Quijote* nella direzione della realtà e proseguito con l'ingresso del lettore nelle pieghe del mondo finzionale del *Tristram Shandy* (Frasca 2004, 371) sia giunto, qui, ad un vicolo cieco. Il lettore che partecipava alla stesura del

testo insieme a Sterne sembra, nelle pagine di David Foster Wallace, rimasto incastrato insieme all'autore nel suo stesso mondo finzionale, guardando le storie avvenire nel proprio medesimo piano di realtà.

Tutto ciò dà origine ad uno stile analitico, in cui la realtà che si vede dall'interno è descritta clinicamente, raccontandone ogni dettaglio affastellando episodi su episodi e intervallando la narrazione con considerazioni personali ed interruzioni di ogni sorta, avvicinandosi così tanto a ciò che si osserva da rendere trascurabile persino la trama, sciolta ormai in un puzzle ipnotico-sensoriale (de Cristofaro 2021, 47). E questa prossimità, mutuata dall'amore per Kafka e per il suo umorismo *komisch* (Wallace 2011, 23-27), sembra riverberarsi anche nelle scelte narrative concrete, in cui è lo stesso Wallace autore a prendersi gioco dei confini formali del dispositivo libro senza, però, riuscire a liberarsene. Ecco, allora, che un'opera imponente come *Infinite Jest* risulta piena di tentativi di piegare la pagina ad un dispositivo diverso, come se si attaccasse la limitatezza e l'inadeguatezza della carta stampata accettandola, riconoscendola nello stesso momento come obsoleta ed ancora insuperabile. Nel concreto, ci sono casi in cui la scrittura ricalca l'*hypertext* di internet nel riportare tutte le coordinate di una e-mail, casi in cui i capitoli sono trattati come un raccoglitore di carte conservate, mostrando al lettore in rapida successione una recensione di film, un articolo di giornale ed un catalogo redatto dalla polizia canadese (Wallace 2016, 165-172). La cifra più caratteristica di Wallace e del suo rapporto con la forma del testo, però, sono le note, soluzione allontanata dal consueto utilizzo per essere gonfiata ed alimentata fino ad essere resa ipertrofica, tanto da superare le dimensioni dei capitoli stessi e tenere in ostaggio lo sviluppo narrativo. L'apparato di note qui diviene una vera e propria macchina da interpolazione, un pulsante sempre a disposizione dell'autore per lasciare la via maestra del racconto principale e deviare verso le strade tortuose di opinioni, precisazioni e commenti. Gli esempi in materia sarebbero innumerevoli, ma basti riferirsi al racconto *Autorità e uso della lingua* (Wallace 2014, 71-139), in cui il corpo del testo è interrotto da costanti interpolazioni a loro volta in grado di accogliere note nelle quali spesso si incontrano parentesi, mettendo così in campo almeno quattro livelli testuali, o la bizzarra scelta grafica dell'inchiesta sulle radio locali americane intitolata *Commentatore*, una sorta di ibrido tra una mappa concettuale e un testo tradizionale. In quest'ultimo racconto, in particolare, le innumerevoli interpolazioni sono definite da una comicissima sequenza di pseudo-titoli che ne denunciano la natura, passando da "digressione editoria-

le”, “semieditoriale” a “avvertenza per i consumatori”, “contiene elementi che potrebbero essere percepiti come elementi editoriali” o “molto meno editoriale di quanto potrebbe essere” (Ibid.: 307-382).

Anche queste modalità di interazione col dispositivo, a ben guardare, rispondono a quel concetto di *proximal irony* cui abbiamo accennato, coinvolgendo nella percezione dei confini del proprio mondo non solamente la prospettiva dei personaggi che vivono l’universo in questione, ma anche la posizione concreta del Wallace autore, intrappolato nelle caratteristiche e nei limiti fisici imposti dalla carta e portato costantemente a scontrarsi con questi, non riuscendo mai a superarli ma ottenendo l’effetto collaterale di mostrarli, di renderli presenti al lettore. Si prenda in analisi, ad esempio, il racconto *Ottetto*, dalla raccolta *Brevi interviste con uomini schifosi*. Il testo parte con l’originale intento di presentare una serie di quiz a sorpresa dal contenuto moralmente complesso e provocatorio, ma dopo tre di questi quiz il lettore è invitato a sedersi al posto di Wallace e vivere nei suoi panni il processo creativo del testo o, più precisamente, il fallimento del processo stesso. Davanti al progetto originario di un ciclo di otto racconti (da qui il titolo), viene posta come condizione ipotetica la bocciatura da parte dell’autore stesso di tre brani, peraltro recuperati in nota poco più avanti con la scusa di giustificare la scelta del nuovo narratore, rispetto ai quali vengono presentate le problematiche principali. L’input è dato dalla constatazione del fatto che “non vuoi assolutamente che la lettrice finisca col pensare che il ciclo è solo un furbesco esercizio formale in fatto di struttura interrogativa e metatesto di routine” (Wallace 2016, 143) ma a questa dichiarazione di intenti è connessa una nota in cui prosegue col ragionamento metanarrativo:

con l’ormai trita «meta»-roba di routine è più il drammaturgo a comparire sul palco da dietro le quinte per ricordarti che quanto sta accadendo è artificiale e che l’artefice è lui (il drammaturgo) ma se non altro ti rispetta abbastanza come lettore/spettatore da essere onesto sul fatto che lui è là dietro a muovere i fili, «onestà» che a te personalmente ha sempre dato in realtà la sensazione di essere una falsa onestà altamente retorica che vorrebbe portarti a nutrire apprezzamento e approvazione nei suoi [...] confronti e a sentirti lusingato dal fatto che a quanto pare ti ritiene abbastanza adulto da reggere la notizia che ti trovi nel bel mezzo di una cosa artificiale. (Ibid.)

Un’apparente auto denuncia, il cui risultato più profondo, però, è far accedere il lettore ad una dimensione particolare, in cui si vede proiettate addosso le

ansie e le preoccupazioni del Wallace scrittore ma anche le opinioni ed i gusti del Wallace lettore. Così composta, la nota risulta essere un complesso gioco di specchi in cui si viene informati dei limiti della letteratura mentre si legge, della tecnica compositiva mentre è in atto, di quello scacco inevitabile su cui la narrazione intera, intesa come deviazione e rimando del problema, si basa (Celati 2001, 168). Con una metafora teatrale molto fortunata, ripresa da Goffman, diremo che il posizionarsi al confine tra ribalta e retroscena (Abignente 2019, 120-121) dello scrittore serve a ricordarci che quella zona esiste, che dietro le quinte non prosegue il mondo della scena, che il limite tra ciò che si vede e ciò che non si vede è un'illusione prodotta dal narrare, una tecnica per nascondere il trucco. In altre parole, avere accesso a questi nuovi spazi al di là del proscenio apre ad un'altra dimensione, una più attenta ai confini e più in grado di rimodellarli che, a partire da Joyce, ha segnato la nascita del romanzo dell'“Oltrecarta” (Episcopo 2023, 141). Se immergersi nella lettura comporta la stipulazione di un patto condiviso tra lo scrittore ed il lettore, un accordo implicito ma volontario che lega il coinvolgimento del fruitore alla percezione delle proprietà strutturali del testo ed al conseguente set di risposte estetico-emotive (Levorato, Nemesio 2005, 27), le scelte autoriali di D.F. Wallace assumono i connotati di una sfida alle stesse proprietà strutturali, rendendole al contempo più complesse (il primo risultato, infatti, è l'aggiunta di elementi paratestuali a quelli puramente testuali), ma anche più evidenti.

Ed è precisamente su questi temi che avviene l'inganno che rende i testi di Wallace intrinsecamente comici: la proliferazione esponenziale di elementi del mondo reale chiamati in causa nella decodifica del mondo di finzione generano una sovrastimolazione che può essere risolta solo fidandosi dell'autore, lasciando totalmente il controllo alle parole del narratore. Questa disparità disarmava il lettore, costantemente portato a generare innumerevoli aspettative senza possibilità di prevedere quali di queste saranno confermate e quali, invece, comicamente smentite. Posto in una simile condizione, il narratore diventa una figura analoga al prestigiatore, in grado di sfruttare la scelta di autocensura del pubblico, chiamato a nascondersi di essere di fronte alla finzione al fine di goderne, per mostrare e celare parti del mondo fittizio inducendo ipotesi di senso. Sul tema ci rifacciamo alle parole di Surace:

Il prestigiatore è il catalizzatore centripeto della semiosfera poiché ne domina gli spazi interdetti agli altri, ne sposta il centro e anche veglia sull'entrata nella suddetta, e cioè sull'uscita dalla vita quotidiana per entrare in uno spazio di frontiera magico inscritto nella quotidiana-

nità stessa, ovvero secondo l'impianto binario di De Certeau (1980) "spazio di ambivalenza fondamentale, di una costante tensione fra familiarità e straniamento, automatismo e invenzione, ripetizione e differenza". (Surace 2015, 310)

Viene da pensare che questa considerazione dello scrittore umoristico come di colui che domina l'accesso agli spazi altrimenti interdetti, scegliendo e preferendo l'ambivalenza e la molteplicità dei piani di lettura o, se si preferisce, degli *script*, sia il vero *fil rouge* che unisce Wallace a Sterne. Nessun altro, infatti, ha reso la compresenza dei significati, l'ambiguità, l'aposiopesi una cifra stilistica altrettanto unica (Gregori 1987).

Bibliografia

Abignente, Elisabetta. 2019. “Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón” in *SigMa- Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo*, 3: 119-145.

Alfano, Giancarlo. 2016. *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*. Roma: Carocci.

Attardo, Salvatore. 2020. *The linguistics of humor. An introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Battisti, Leonardo. 2016. *La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del ventennio fascista*, in «Between», VI, pp. 1-24.

Benjamin, Walter. 2012. *Aura e choc. Saggi sulla Teoria dei media*. A cura di Andrea Pinotti. Torino: Einaudi.

Benjamin, Walter. 2014. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Celati, Gianni. 2001. *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*. Torino: Einaudi.

Chaplin, Charles Spencer. 1916. *Charlie Chaplin's own story*. The Bobbs-Merrill company: Indianapolis.

de Cristofaro, Francesco. 2021. *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento*. Roma: Carocci.

Eco, Umberto. 2020. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: La nave di Teseo.

Episcopo, Giuseppe. 2023. “Oltre l'ultima Thule. Spazi domestici e viaggi per acqua in James Joyce, Thomas Pynchon e David Foster Wallace” in *The Imaginary Voyage: New, Other, Virtual Worlds*, a cura di Francesco de Cristofaro e Riccardo Antonangeli, *Status Quaestionis*, n. 24, pp. 135-154.

Eugeni, Ruggero. 2022. *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*. Lavis: Morcelliana.

- Frasca, Gabriele. 2004. "Un viaggio sedimentale" in *Strumenti critici*, n. 3, annata XIX, pp. 351-378.
- Gregori, Flavio. 2015. "A kingdom of hearty laughing subjects'. L'umana serietà del riso nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne (con una digressione sull'apopsi)" in *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di Emanuele Zinato. Pisa: Pacini. pp. 59-99.
- Gregori, Flavio. 1987. *Il wit nel Tristram Shandy. Totalità e dialogo*. Trieste: Edizioni dell'Ateneo.
- Kaiser, Wilson. 2013. "Humor after Postmodernism: David Foster Wallace and Proximal Irony" in *Studies in American Humor*, XXVIII, pp. 31-44.
- Levorato, M. Chiara, Nemesio, Aldo. 2005. "Reader's response while reading a narrative text" in *Empirical studies of the arts*, vol. 23, issue 1. pp. 19-31.
- Mazzacurati, Giancarlo. 1991. "Il fantasma di Yorick" in L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*. Napoli: Cronopio.
- Miglio, Camilla. 2021. *Letteratura-mondo. Oriente/Occidente in Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Carocci: Roma. pp.195-202.
- McLuhan, Marshall. 2011. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando.
- Ong, Walter J. 2014. *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*. Bologna: il Mulino.
- Sterne, Laurence, Foscolo, Ugo. 1983. *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*. Milano: Garzanti.
- Sterne, Laurence. 1983. *Vita e opinioni del gentiluomo Tristram Shandy*, I. Novara: De Agostini.
- Sterne, Laurence. 1983. *Vita e opinioni del gentiluomo Tristram Shandy*, II. Novara: De Agostini.
- Surace, Bruno. 2015. "Sim sala segno. Semiotica dello spettacolo magico fra sospensione dell'incredulità e dispositivi di censura" in *Lexia Rivista di semiotica*, vol. 21-22. pp. 301-315.

Il comico è un prestigiatore, SQ 28 (2025)

Wallace, David Foster. 2016. *Brevi interviste con uomini schifosi*, traduzione di Ottavio Fatica e Giovanna Granato. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2014. *Considera l'aragosta e altri saggi*, traduzione di Adelaide Cioni e Matteo Colombo. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2016. *Infinite Jest*, traduzione di Edoardo Nesi. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2011. "Laughing with Kafka" in *Log*, N. 22, pp. 47-50.

Wallace, David Foster. 2017. *Una cosa divertente che non farò mai più*. Roma: Minimum fax.

Roberto Cucurachi è laureato all'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha studiato il poema eroicomico del XVII Secolo, con particolare attenzione all'opera di Alessandro Tassoni, e l'applicazione dei meccanismi comici attraverso la teoria della percezione di Benjamin. Attualmente il suo lavoro è incentrato sull'analisi della variazione della risposta cognitiva in relazione ai differenti media e l'impatto dell'abitudine di fruizione nella ricezione degli impulsi comici.