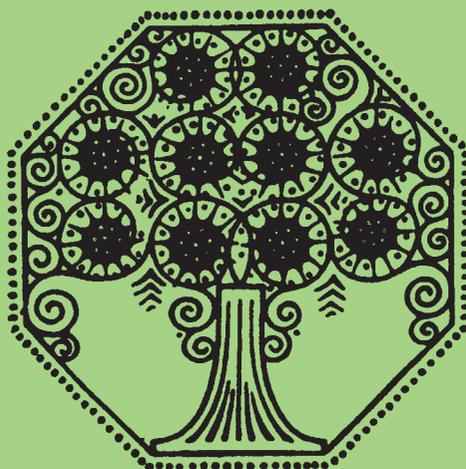


LAURA SALMON

# I MECCANISMI DELL'UMORISMO

DALLA TEORIA PIRANDELLIANA ALL'OPERA DI SERGEJ DOVLATOV



Critica letteraria e linguistica  
*FRANCOANGELI*

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.





I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

LAURA SALMON

# I MECCANISMI DELL'UMORISMO

DALLA TEORIA PIRANDELLIANA ALL'OPERA DI SERGEJ DOVLATOV

Critica letteraria e linguistica

*FRANCOANGELI*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Genova.

*Traduzione dal russo di:* Anita D'Aversa (capitolo 1), Laura Ferrara (capitolo 2); Ambra Barosso (capitolo 3, paragrafi 1-2); Federico Sales (capitolo 3, paragrafi 3-6); Laura Salmon (capitolo 4).

Titolo originale: Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова  
Copyright © 2008 Прогресс-традиция, Москва

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

<b>Presentazione</b> , di <i>Elio Gioanola</i>	pag.	7
<b>1. Letteratura, scienza e scienza della letteratura</b>	»	11
1. L'approccio funzionale al testo artistico	»	11
2. L'errore di Cartesio: postulati vecchi e nuovi	»	17
3. Gli incantesimi della psiche umana	»	26
4. Ambivalenza e inconscio	»	30
5. Il sorriso della ragione	»	33
<b>2. Che cos'è lo "humor"? Verso un modello teorico generale</b>	»	41
1. Complessità del problema e approcci metodologici	»	41
1.1. Primo orientamento	»	43
1.2. Secondo orientamento	»	43
1.3. Terzo orientamento	»	46
1.4. Quarto orientamento	»	46
1.5. Approccio multidisciplinare	»	47
1.6. Verso un modello teorico unitario	»	49
2. L'arbitrio terminologico e la complessa definizione delle forme di derisione	»	51
2.1. Forma e interpretazione	»	51
2.2. Falsi amici	»	54
2.3. Il termine "humor"	»	55
3. Reinterpretazione della teoria di Bergson	»	58
4. Per una revisione della concezione freudiana di humor	»	60
5. La teoria di Pirandello e il concetto di "umorismo"	»	66
6. Da Pirandello a un modello teorico attualizzato	»	71
6.1. La struttura algoritmica della barzelletta	»	71
6.2. La de-programmazione umoristica	»	82
7. Conclusioni	»	85

<b>3. Riordinare il disordine: Dovlatov e la poetica del paradosso</b>	pag. 91
1. “Beh, magari iniziamo da qui...”. Un ibrido mostruoso	» 91
2. “Mi spiace che sia così...”. Lo sfondo etico-filosofico dello humor dovlatoviano	» 96
3. Lontano da dove? L’eco ebraico-orientale	» 115
4. Zen sovietico: l’aforistica dovlatoviana e l’ <i>insight</i> umoristico	» 129
5. “Il sergente ha avuto una lezione”: i maestri della vera lingua	» 139
6. Perduto nel proprio ‘Io’. Il ‘perturbante’ e il gin tonic	» 153
<b>4. Sulla traduzione dell’umorismo letterario: Dovlatov in italiano</b>	» 167
1. A proposito di questo capitolo	» 167
2. Una sintesi sull’evoluzione della traduttologia	» 168
3. Ancora sui meccanismi della comunicazione estetica	» 171
4. Il significato, la forma, la riformulazione	» 173
5. Verso una definizione di traduzione ‘efficace’	» 177
6. Un modello teorico sui processi traduttivi	» 181
7. La traduzione dello humor	» 188
7.1. Le barzellette	» 189
7.2. I testo d’autore	» 191
7.3. In sintesi	» 193
7.4. La resistenza ideologica	» 194
7.5. Su una traduzione americana di Dovlatov: riflessione critica	» 196
8. Dovlatov in italiano: tecniche e strategie	» 199
8.1. I problemi della traslitterazione	» 201
8.2. Strategie di resa degli onimi e dei calambour onomastici	» 203
8.3. Volgarismi, giochi di parole, calambour, poesiole, canoni	» 207
8.4. Citazioni enciclopediche e intertestualità	» 209
8.4.1. Esplicitazione	» 210
8.4.2. Generalizzazione	» 211
8.4.3. Spostamento	» 212
8.5. Nomi reali di personaggi della storia, della politica, dell’arte, della cultura	» 212
8.6. Il lessico del campo di prigionia	» 213
9. Conclusione	» 214
<b>Riferimenti bibliografici</b>	» 215
<b>Indice dei nomi</b>	» 223

## *Presentazione*

Questa non è una prefazione, che esigerebbe una conoscenza adeguata della materia, della quale io mi sento assolutamente sprovvisto, ma una specie di omaggio riconoscente all'autrice, che ha la generosità di citarmi più volte in un lavoro che giustamente procede tutto per la sua strada. Del resto, il riferimento al mio antico libro pirandelliano dei primi anni Ottanta non è affatto casuale, né pretestuoso, perché a quella data l'autrice di questo splendido lavoro era mia allieva. Infatti, nel saggio di Laura Salmon ritrovo i fondamenti per così dire ideologici del mio insegnamento, ispirati alla psicanalisi freudiana, anche se poi via via, a mio avviso, raffinati dall'esperienza e dalla conoscenza di tante altre sollecitazioni letterarie e culturali. In sostanza e in sintesi, l'autrice è per un uso radicale della sollecitazione freudiana legata alla famosa metafora dello Zuidersee, cioè del possibile "prosciugamento" della zona per così dire "umida" dell'inconscio e della finale conquista di quel territorio. A dire il vero io resto piuttosto perplesso di fronte a questa possibile acquisizione, perché in tal modo ne andrebbe della fondamentale scoperta freudiana della zona oscura della mente, alla quale sono affidate prerogative indispensabili, quali le pulsioni profonde e ineliminabili, potenzialmente creative o distruttive. Ho dibattuto abbastanza, a cominciare proprio dai miei primi libri, e soprattutto da quello citato da Laura Salmon, al punto da farne il fondamento, spesso nascosto e mai dimenticato, di tutto il mio lungo cammino di interprete dei testi letterari. E resto assolutamente convinto che, senza il concetto di inconscio e il suo uso giudizioso, non si capisca molto dei motivi di fondo della creatività letteraria e artistica in genere, purché non si voglia prosciugare lo Zuidersee, per il motivo semplice che "all'asciutto" nessuna "scialuppa interpretativa" potrebbe navigare. Quanto al libro di Laura, che ritengo di un'intelligenza e di una preparazione teorica assolutamente fuori

del comune, non posso che rallegrarmi di essere stato un suo insegnante e l'essere stato scelto per questa modesta presentazione del suo libro mi riempie di orgoglio.

Nel suo breve e densissimo lavoro, l'autrice mostra una competenza generale sull'argomento davvero eccezionale; tutta la prima delle quattro parti in cui si organizza il testo, è una vera cavalcata senza soste e senza affanni attraverso una bibliografia immensa (soprattutto in russo, inglese e italiano). Anch'io sono convinto che "senza biologia non ci sarebbe letteratura", ma aggiungerei, con un po' d'ingenuità, che non ci sarebbe proprio nulla, perché un mondo senza la coscienza umana semplicemente non sarebbe, o resterebbe imprigionato nell'incoscienza totale. Ma, dopo avere letto il libro, senza troppa fatica poiché la scrittura è limpida e priva di compiacenze intellettuali, le cose da dire sarebbero molte, a cominciare dallo spessore delle citazioni, che in tutto il volume ammontano a qualcosa come 120 nomi di autori.

Mi limiterò solo a qualche osservazione senza pretese, cominciando con la considerazione che il rifiuto del sistema binario, tipico delle scienze cosiddette esatte, viene giustamente scavalcato dal richiamo opportuno all'inconscio psicanalitico, soltanto che – ed è proprio questo il punto di dissenso rispetto all'impostazione dell'autrice – la soluzione del problema viene in questo modo rinviata a un ancora ambiguo concetto di "ruolo conoscitivo". Laura Salmon sa quanto a me ripugni l'uso di questo termine, escamotage tipico del pensiero idealistico, che introduce definizioni tipicamente razionali anche nel campo dell'invenzione artistica: "Quanto più la letteratura è davvero soggettiva, tanto più efficacemente può assolvere al suo ruolo conoscitivo". Se davvero il problema è di ordine razionale, inevitabilmente si va verso la conoscibilità, magari rinviata a data incerta o irraggiungibile, dell'opera d'arte (è il motivo, ad esempio, per cui ripugnò al razionalissimo Settecento il capolavoro di Dante). Ma in merito a questo dissenso, ammirato dalla grande competenza dell'autrice, non sono in grado di confrontarmi. Specificamente, piuttosto, nel capitolo di questo libro dedicato al concetto di humour, m'interessa il riferimento ad autori come Bergson, Freud e Pirandello. Di quest'ultimo in particolare l'autrice valorizza giustamente il sempre sottovalutato saggio sull'umorismo, che in realtà rappresenta un punto di riferimento ineludibile sull'argomento. Giustamente, Laura Salmon colloca l'autore dei *Sei personaggi* tra i maggiori rappresentanti della letteratura serio-comica, proprio perché l'umorismo rappresenta sul piano dell'invenzione il grande contributo dello scrittore a una delle conquiste decisive del Novecento.

Sono davvero grato a Laura di essersi rivolta, per queste poche righe, al suo storico "maestro" che, ai tempi, in piena euforia idealistica, variamente

corretta con elementi marxiani, introduceva il serio-comico pirandelliano come creativa novità dell'epoca moderna, ricorrendo anche all'aiuto di autori come Freud, Kafka, Dostoevski, oltre ai nostrani Svevo, Tozzi, Gadda e altri della "nevrotica famiglia". Certo non posso aggiungere nulla sull'autore principale dell'attenzione critica dell'autrice, cioè sull'umorista Sergej Dovlatov, sul quale il lettore troverà davvero molto in questo libro.

*Elio Gioanola*



# 1. Letteratura, scienza e scienza della letteratura

You can only find truth with logic if you have already found truth without it.

G.K. Chesterton

Those who see any difference between soul and body have neither.

O. Wilde

Depuis la molesse d'une éponge mouillée jusqu'à la dureté d'une pierre ponce, il y a des nuances infinies. Voilà l'homme.

H. de Balzac

## 1. L'approccio funzionale al testo artistico

Secondo la rappresentazione del triangolo semiotico che raffigura il processo comunicativo, qualunque *testo* o *messaggio* è un artefatto (o prodotto) verbale, generato da un *mittente* (autore) e recepito da un *destinatario* (ricevente). Ciò riguarda i testi di qualunque tipologia, compresi i cosiddetti testi *artistici*, la cui analisi è l'oggetto della "semiotica dell'interpretazione" (cfr. Corti 1990, Eco 1993, Lotman 1993, Uspenskij 1995).

A partire dall'epoca del formalismo e fino a tempi recenti, gli orientamenti scientifici più noti hanno prestato particolare attenzione a uno dei tre elementi del triangolo semiotico (testo, mittente, destinatario), trascurando in generale sia gli altri elementi, sia i meccanismi della loro correlazione, ossia perdendo di vista la complessità del processo comunicativo e delle facoltà psico-mentali per mezzo delle quali si realizza. Per esempio, il movimento formalista e quello strutturalista hanno rivolto la propria attenzione quasi esclusivamente al testo. Altri ancora, come per esempio le correnti psicoanalitiche, si sono concentrati sulla biografia e sull'evoluzione personale del mittente, ovvero hanno prediletto l'analisi della personalità dell'autore. Dal canto suo, l'ermeneutica ha considerato come elemento essenziale dell'analisi letteraria la ricezione del destinatario (lettore-interprete): nel ricevente si è rinvenuto l'anello principale della comunicazione artistica<sup>1</sup>.

L'essenza dell'approccio funzionale è costituita dall'interconnessione di tutti gli elementi del processo comunicativo: in particolare, partendo

1. Portato all'estremo dal postmodernismo, questo approccio ha condotto all'annullamento del concetto stesso di interpretazione e alla fondata critica di Umberto Eco (1995), che ha posto un limite alla "deriva postmodernista".

dall'interazione di tutti i componenti della comunicazione artistica, i funzionalisti perseguono lo scopo di chiarire i meccanismi che permettono l'innesco dell'"effetto estetico". Si tratta di meccanismi a catena che presuppongono la creazione da parte del mittente di un mezzo espressivo – il *testo* – in grado di stimolare nel destinatario un certo "effetto estetico". Questo effetto prevede che la ricezione del testo da parte del cervello del destinatario corrisponda a un cambiamento particolare a livello sia psico-emozionale, sia cognitivo.

Il testo, in tal modo, è visto come un *input* che provoca una *reazione* ben precisa, cioè come una sorta di nuovo programma, in grado di rafforzare o (molto più raramente) di rimodellare il sistema psichico che lo riceve.

L'approccio funzionale ha un vantaggio evidente: sin dal principio, considera il processo della comunicazione artistica in termini complessivi, utilizzando tutti i dati forniti da tutti gli studi possibili, indipendentemente dal loro orientamento.

Secondo i fondamenti di una generale teoria funzionale della comunicazione:

- a) ogni comunicazione è un processo stimolo/risposta;
- b) la ricezione del destinatario si realizza per mezzo dell'interpretazione, ovvero grazie all'insieme delle operazioni mentali che presuppongono l'interazione parallela di un gran numero di sistemi indipendenti: motivazionale, emozionale, mnestico, cognitivo, computazionale (statistico-combinatorio) (cfr. Dennett 1991, 239);
- c) l'interpretazione influisce sulla categorizzazione della realtà, ovvero sulla struttura di pensiero già acquisita dal soggetto (la struttura cambia oppure si rinforza);
- d) il processo di interpretazione, con il contributo della motivazione (intenzionalità) del mittente e del destinatario, si può realizzare parallelamente sia a livello conscio (*esplicito*), sia a livello inconscio (*implicito*) (cfr. Freeman 2000, cap. 2)<sup>2</sup>.

In particolare, la teoria funzionale della comunicazione artistica prende in considerazione tutti gli elementi più complessi, dalle motivazioni iniziali dell'autore alle cause per cui le reazioni (risposte) possono variare (destinatari diversi recepiscono in maniera differente un dato testo in un dato mo-

2. Le neuroscienze utilizzano i più neutrali termini *implicito/esplicito* per evitare i concetti ambivalenti della psicoanalisi (conscio/inconscio). Qui e in seguito questi termini vengono utilizzati per definire ciò che accade nella mente umana a livello subliminale, inconscio (implicito), oppure con la partecipazione della coscienza (livello esplicito). Come è noto (cfr. Schacter 2007, 29-67), la memoria umana stessa si divide in tipologie diverse, alcune delle quali agiscono solo a livello implicito (si veda oltre alla n. 4).

mento storico-sociale all'interno di culture diverse). Di conseguenza, dal punto di vista dell'approccio funzionale, il "testo artistico" viene definito in modo sintetico come:

*Input linguistico per mezzo del quale il sistema intelligente di partenza (il cervello dell'autore) provoca una particolare reazione psico-emozionale e cognitiva nel sistema intelligente ricevente (il cervello del lettore).*

Sulla base di questo postulato, è possibile isolare i diversi casi di relazione esistente tra l'intenzione dell'autore, da un lato, e la motivazione e la risposta del ricevente dall'altro:

1. l'intenzione cosciente dell'autore è dominante: lo scrittore cerca consapevolmente di creare un testo in grado di innescare nel lettore una certa risposta stabilita a priori. Il testo, in questo caso, è in massima parte *monologico* e si avvicina alla forma del trattato. Tutti gli artifici stilistici sono indirizzati alla realizzazione del progetto cosciente dell'autore e alla risposta più prevedibile. È in atto un processo di "automatizzazione del pensiero" (nell'accezione di J.M. Lotman) secondo uno schema binario (giusto/sbagliato);
2. l'intenzione cosciente dell'autore è debole: l'autore si abbandona al suo stato psico-emozionale senza aspirare consapevolmente a una risposta cognitiva del ricevente. Lo scrittore è mosso non dal proprio progetto ideologico, ma da una *pulsione*, cioè dalla motivazione a esprimere uno stato interiore: si tratta di una sorta di impulso all'auto-espressione. La consapevolezza dell'autore si svela solo *post factum*<sup>3</sup>. Il ruolo del lettore è massimamente importante;
3. si ha un progetto cosciente (punto 1), ma anche l'interferenza dell'inconscio (punto 2), che si oppone al progetto. Nel lettore viene innescata una reazione ambivalente;
4. in mancanza di un progetto monologico, la condizione psico-cognitiva dell'autore innesca l'espressione *polifonica* dello stato interiore di ambivalenza: il testo innesca nel lettore un massiccio processo di "de-automatizzazione" (nell'accezione di Lotman), ossia (in termini più attuali) di *riprogrammazione*. Avviene un cambiamento nello schema rigido del sistema ricevente. È il tipico caso della polifonia dostoevskiana (cfr. Bachtin 2002) e dell'"umorismo" pirandelliano (cfr. Gioanola 1983).

Dunque, l'interazione di tutte le intenzioni dei comunicanti, comprese quelle implicite, è un fattore centrale nell'analisi della comunicazione

3. Per esempio, Freud (1980, 254-255) ha dimostrato che il meccanismo che si trova all'origine di un nome, per quanto "casualmente" inventato e fittizio, in realtà corrisponde sempre a motivazioni inconscie. È possibile tradurle nel linguaggio della coscienza per mezzo della psicoanalisi.

creativa. Qualunque testo o atto comunicativo presuppone da parte del ricevente l'inferenza di ciò che l'autore aveva intenzione di trasmettere. Questo processo di inferenza avviene al tempo stesso sia a livello conscio, sia a livello inconscio: ciò che l'autore ha trasmesso inconsciamente viene recepito prevalentemente dall'inconscio del lettore. In questo caso si parla di comunicazione *subliminale*<sup>4</sup>. Questo fatto ha un ruolo importantissimo, in quanto, mediante l'assistenza della coscienza, autore e lettore possono manipolare in modo radicale qualunque testo affinché l'interpretazione corrisponda a una visione del mondo consapevole<sup>5</sup>.

Come scrive Raymond Gibbs (1999, 4-5) nel suo libro sull'intenzione letteraria:

Il recupero delle intenzioni comunicative è parte essenziale dei processi cognitivi che operano nella comprensione di qualunque tipo di azione umana.

I più noti neuroscienziati (ad esempio, Gazzaniga 1999, Damasio 2000, Dennett 2007) affermano che il sistema della nostra coscienza possiede un'importante funzione di difesa: quando entrano nuovi dati, la coscienza agisce in modo che "i conti tornino", creando una coerenza ideologica forzata con i dati già accumulati nella memoria esplicita. A livello subliminale, invece, avvengono processi diversi di elaborazione dei dati: l'inconscio integra i dati in entrata (ad esempio un testo linguistico) con gli altri dati già contenuti nella memoria implicita. Di conseguenza, tutto ciò che "passa" aggirando la censura della coscienza è in grado di riprogrammare il sistema di categorizzazione.

La capacità dell'autore di *attivare* nella psiche del destinatario non solo le *nozioni* (come avviene trasmettendo le informazioni, ovvero in forma trattatistica), ma anche i *sentimenti*, rappresenta l'eccezionale vantaggio comunicativo del testo artistico. Quindi, se le sensazioni si attivano in maniera efficace (a livello di percezione e di emozioni), si realizza parallelamente

4. Ciò è stato dimostrato attraverso diversi esperimenti sul 'priming': un'azione o un'informazione non registrati dalla coscienza possono comunque essere conservati nella memoria implicita e comparire nei pensieri e nelle azioni di un soggetto. È noto a tutti che, a volte, per mezzo di una 'traduzione' dalla memoria implicita a quella esplicita, possiamo risalire al luogo in cui abbiamo dimenticato gli occhiali o il cappello.

5. In tal senso, è opportuno distinguere l'opera artistica sia dalla letteratura scientifica, sia dai prodotti commerciali: l'opera artistica può essere concepita come risultato di una pulsione conscia e inconscia, e non come esito di un progetto indirizzato a un fine pragmatico (per esempio, informare, persuadere, celebrare, vendere, vincere un premio, ecc.). Una simile e puramente convenzionale differenza tra 'arte' e 'creatività' è applicabile a qualunque campo (non esclusivamente letterario). La creatività è una componente dell'arte, si può trovare in qualunque produzione (dalla moda al design automobilistico), ma non tutta la creatività sfocia nell'arte.

anche la condizione per ristrutturare il sistema cognitivo del ricevente (cioè le sue conoscenze): proprio in questo consiste la funzione conoscitiva subliminale del testo artistico.

Un analogo meccanismo di azione dell'arte è stato magistralmente descritto da Lev Tolstoj. Tanto nella saggistica quanto nei romanzi brevi, il grande scrittore è riuscito con straordinaria precisione e chiarezza a sviscerare in cosa consista l'essenza della comunicazione artistica e a descrivere tale meccanismo in modo così avanguardistico che ancora oggi colpisce per la sua lungimiranza. Per quanto le opinioni sull'arte dell'«ultimo» Tolstoj fossero legate all'intenzione consapevole di affermare una teoria rigidamente manichea (binaria), la sua intuizione sul funzionamento del testo artistico non ha nulla da invidiare alle più recenti teorie. Ciò che Tolstoj scrive sulla musica nella *Sonata a Kreutzer* riassume perfettamente l'essenza del processo funzionale stimolo/risposta:

– Suonavano la *Sonata a Kreutzer* di Beethoven. Lo conoscete il primo *presto*? Lo conoscete?! – gridò. – Uh! È una cosa spaventosa quella sonata. Proprio quella parte. E in generale è una cosa spaventosa la musica. Ma che roba è? Non riesco a capire. Cos'è la musica? Che effetto fa? E perché fa quell'effetto? Dicono che la musica costituisca una forma di elevazione dell'anima: è assurdo, falso! Ha un effetto terribile, lo dico per esperienza, ma certo non eleva lo spirito! Non eleva l'anima né la deprime, ma la eccita. Come dirvi? La musica mi costringe a dimenticare me stesso, la mia situazione reale, mi trasporta in un'altra condizione che non è la mia: sotto l'effetto della musica mi sembra di sentire ciò che propriamente non sento, di comprendere ciò che non comprendo, mi sembra di potere ciò che non posso. Questo lo spiego col fatto che la musica agisce come lo sbadiglio, come il riso: non ho sonno, ma sbadiglio se guardo uno che sbadiglia, non c'è niente da ridere, ma rido se sento uno che ride.

Quella, la musica, mi trasporta subito, direttamente nella condizione interiore in cui si trovava colui che l'ha scritta. Mi fondo interiormente con lui, mi trasporto da una condizione all'altra, ma perché lo faccio non lo so. E certo quello che ha scritto, diciamo, la *Sonata a Kreutzer*, Beethoven, certo lui sapeva perché si trovava in quella condizione: è stata la sua condizione a portarlo a determinate azioni, perciò quella condizione aveva per lui un senso, mentre per me non ne ha affatto. Per questo la musica eccita soltanto, ma senza un esito. Se suonano una marcia militare, i soldati marciano a tempo di musica: è stato raggiunto un esito; se suonano una danza, io ballo e di nuovo la musica ha un esito; se si canta una messa, io partecipo, qui pure c'è un esito, mentre là è eccitazione pura e manca ciò che deve farsi dell'eccitazione raggiunta. È per questo che a volte la musica agisce in modo così spaventoso, così terribile. In Cina la musica è una questione di Stato. Ed è così che dev'essere. Si può forse ammettere che chiunque possa ipnotizzare una o più persone per far di loro quel che vuole? E soprattutto che questo ipnotizzatore sia il primo immorale che capita!

E invece questo strumento spaventoso va a capitare in mano al primo che passa. Questa *Sonata a Kreutzer*, per esempio, il *presto* iniziale: si può forse suonare

questo *presto* in un salotto tra signore in décolleté? Suonarlo e poi applaudire, e dopo c'è il gelato, e dopo ancora si parla dell'ultimo pettegolezzo. Queste cose si possono suonare solo in determinate, importanti e significative circostanze, e quando sia necessario compiere determinate e importanti azioni che corrispondano a questa musica. Suonare e fare ciò a cui predispone questa musica. Altrimenti l'eccitazione fuori luogo e fuori tempo di un'energia e di un sentimento che non trovano sfogo non può non agire in modo deleterio. Su di me, almeno, questa cosa ha agito in modo terribile; è stato come se in me si aprissero dei sentimenti e delle possibilità, così mi sembrava, del tutto nuovi, che fino a quel momento mi erano sconosciuti. Ecco come stavano le cose, tutto era completamente diverso da come avevo pensato e vissuto prima, come se qualcosa mi parlasse dentro. Cosa fosse questa cosa nuova che avevo scoperto non riuscivo a rendermene conto, ma la coscienza di questa nuova condizione mi rendeva molto felice. Quelle stesse persone, tra cui anche mia moglie e lui, mi si presentavano sotto una luce del tutto diversa (Tolstoj 2006, 67-69).

Come spesso accade, la letteratura anticipa la scienza<sup>6</sup>. E, come spesso accade, persino in presenza di un'ideologia autoriale apertamente monologica, se l'autore è spinto da una pulsione psico-emozionale profonda, non può soffocare il potenziale dell'inconscio.

L'arte agisce con efficacia quando realizza la funzione più alta della comunicazione umana: suscitare in una persona altra una condizione psico-emozionale affine a quella del mittente.

Come ha scritto Pirandello nel suo saggio sull'umorismo (cfr. cap. 2), l'analisi psicologica del testo artistico è un requisito indispensabile per la valutazione estetica del testo stesso:

Io non posso intenderne [di un testo poetico, *L.S.*] la bellezza, se non intendo il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quello stato d'animo che il poeta voleva suscitare, nella quale consiste appunto la bellezza estetica (Pirandello 1995, 176).

In ultima analisi, il postulato principale della teoria funzionale consiste in questo: il testo funziona solo nell'interazione tra motivazioni e interpretazioni, e funziona in modo tanto più potente quanto più la reazione del ri-

6. Così è sempre stato. La tragedia greca racchiudeva in sé un modello dei meccanismi psichici (ad esempio, il complesso di Edipo) che sarebbero divenuti oggetto della psicoanalisi, mentre il sottosuolo dostoevskiano anticipava di mezzo secolo l'inconscio freudiano; Proust, dal canto suo, ha anticipato la moderna neurofisiologia analizzando con precisione eccezionale la complessità della memoria sensoriale (non esiste alcun importante fisiologo della memoria che non l'abbia citato almeno una volta); Emily Dickinson ha intuito la possente sinergia dell'attività cerebrale molti anni prima della comparsa della risonanza magnetica funzionale.

cevente corrisponde al potenziale dell'input (ovvero, del testo). Il testo, per dirla in metafora, funziona come una miccia: se trova la scintilla necessaria provoca un'esplosione (cfr. Lotman 1993); se si tratta di un'esplosione nucleare oppure di un petardo, dipende da come è posizionata la miccia. In altre parole, dipende dall'interazione con il sistema ricevente, con la sua capacità di decodificare i segnali e di reagire. Chiaramente, la condizione del sistema ricevente nel preciso momento di contatto con l'input non è per nulla secondaria.

Questo sarà il postulato-chiave dell'analisi che segue; solo da questa prospettiva sarà possibile formulare gli opportuni quesiti sui meccanismi dell'umorismo. Ma prima di dirigerci senza indugi verso il tema principale di questo lavoro, è utile evidenziare al lettore la necessità di far luce su una serie di altre questioni preliminari, come la funzione conoscitiva della scienza e della letteratura, ossia sul ruolo della psiche dei comunicanti nel "gioco finzionale" e nella "ricerca della verità".

La teoria funzionale della comunicazione umana dimostra che, contrariamente ai pregiudizi e ai falsi postulati, scienza e arte non sono attività antitetice, ma una manifestazione unitaria dell'intelletto umano.

## **2. L'errore di Cartesio: postulati vecchi e nuovi**

La vertiginosa complessità dei problemi che riguardano le reazioni dell'intelletto umano agli stimoli della comunicazione richiede un approccio radicalmente multidisciplinare; l'essenza della multidisciplinarietà consiste nell'essere pronti ad avere a che fare con postulati, dati e teorie offerti da discipline completamente diverse tra loro e, di conseguenza, nell'essere pronti a congedarsi (possibilmente senza troppo dispiacere) dall'isolamento scientifico del tradizionale approccio storico-descrittivo caratteristico delle cosiddette scienze "umane".

Solo un'ampia gamma di conoscenze e ipotesi diverse, ma reciprocamente correlate è in grado fornire la chiave per spiegare fenomeni che spesso, senza ragione, sono aprioristicamente e tendenziosamente definiti "impermeabili alla spiegazione razionale". Tra questi figura l'umorismo testuale, ovvero un fenomeno della comunicazione umana di difficile definizione, il quale, grazie alle facoltà specifiche del cervello umano, suscita precise, talvolta profonde reazioni cognitive e psico-emozionali.

Come ha dimostrato in modo convincente la Scuola di Palo Alto (in particolare i suoi fondatori, Gregory Bateson e Paul Watzlawick), gli esseri umani sono tutti inevitabilmente governati da schemi mentali di pensiero e di giudizio senza i quali i processi di comunicazione e interpretazione non potrebbero verificarsi. L'arte è uno dei modi più raffinati e rapidi per ripro-

grammare questi schemi rigidi, consci e inconsci, durante il processo di trasmissione delle informazioni. Nonostante si tratti di un fenomeno strettamente cognitivo, il passaggio da una condizione caratterizzata da precisi schemi mentali a una condizione nuova comporta nell'individuo (a differenza del computer) una reazione psico-emozionale legata a un sentimento di *piacere/dispiacere*. Tale reazione rappresenta ciò che può essere definito l'‘effetto artistico’ del testo (un effetto, peraltro, non necessariamente e univocamente ‘positivo’).

Questo postulato suscita ancora oggi disagio e ostilità in molti studiosi di letteratura, in quanto presuppone un'evidente conseguenza logica: la comunicazione artistica, compresa quella letteraria, ha un legame immediato con i meccanismi di funzionamento del cervello umano. In altre parole, come già a metà degli anni Trenta si era espresso Boris Jarcho (1995) nella sua teoria sulla “scienza esatta della letteratura”, senza biologia non ci sarebbe letteratura. Un letterato può rifiutare questo fatto appellandosi alla propria autorità, ma non ad argomentazioni scientifiche. In tal senso, per indagare i meccanismi di azione della letteratura è indispensabile ampliare lo strumentario scientifico, così com'è indispensabile, soprattutto, superare il tradizionale pregiudizio che impone di dividere la conoscenza in ‘scienze dell'uomo’ (le cosiddette scienze ‘umanistiche’) e in ‘scienze della natura’ (le cosiddette scienze ‘naturali’ ed ‘esatte’)<sup>7</sup>.

Simili pregiudizi, ancora ampiamente diffusi nel mondo accademico, si fondano sul preconconcetto ideologico secondo cui la maggior parte dei meccanismi che riguardano l'intelletto umano sono avvolti nel mistero. Tutto ciò che tradizionalmente si riteneva conseguenza di un'“ispirazione” venuta da chissà dove (ovvero della discesa dello *spirito* sull'intelletto umano) è stato tenuto ben distante da indagini sistematiche, ordinate, argomentate. Non di rado e senza alcuna prova si è dichiarato a gran voce che spiegare il “mistero” dell'opera artistica non è possibile.

Un esempio può essere un articolo sulla traduzione italiana di *Regime speciale. Appunti di un sorvegliante* di Sergej Dovlatov. La recensione, apparsa sul quotidiano “La Repubblica”, è stata scritta dal noto critico letterario Alfredo Giuliani (2003). Nel lungo articolo (dal titolo discutibile *Dovlatov: una vita comica*), commentando la mia ipotesi sui meccanismi dell'umorismo (illustrata in forma divulgativa nella postfazione a *Regime*

7. Questa suddivisione, tra l'altro, sembra completamente incoerente: l'economia è ritenuta una scienza ‘umana’, ma l'econometria è una branca della matematica. La linguistica è ritenuta a volte ‘umana’ a volte ‘formale’, ma la linguistica computazionale è senza dubbio una branca dell'informatica. L'etologia (che studia il comportamento animale) è vista come una scienza ‘naturale’, mentre l'antropologia (che studia il comportamento umano) è ‘umana’ ecc. Evidentemente, da un punto di vista epistemologico, simili suddivisioni creano più problemi di quanti ne possano risolvere.

*Speciale*), il critico non solo affermava che l'umorismo “non te lo puoi dare e non si sa da dove viene” (ivi, 37), ma anche che “i tentativi di definirne la natura” sono “inani” (ivi)<sup>8</sup>.

Di solito, chi così strenuamente si oppone all'aspirazione a indagare scientificamente i “misteri” umani ricorre a sentenze inappellabili al posto delle argomentazioni. In realtà, la rigidità di simili posizioni e la loro natura tautologica (secondo lo schema: “Non si può perché non si può”) è spiegata da due pregiudizi interconnessi, profondamente ideologici, talvolta persino fideistici.

Il primo pregiudizio può essere definito “dualismo metafisico” e corrisponde al postulato di Cartesio secondo cui, nella realtà del mondo, esistono due diverse sostanze: la *res cogitans* (“la cosa pensante”) e la *res extensa* (“la cosa estesa”). La sostanza pensante riguarderebbe lo spirito e caratterizzerebbe l'essere umano, distinguendolo da tutti gli altri esseri viventi. Predicando la separazione tra intelletto e materia, il dualismo scientifico giunge alla conclusione che sia possibile servirsi delle leggi della fisica e della biologia solo se applicate alla *res extensa*, lasciando i problemi che riguardano il pensiero, i sentimenti, l'arte e persino il linguaggio nella sfera “spirituale”<sup>9</sup>.

Il secondo pregiudizio, che da tempi più antichi permea l'intera cultura umana e che è diventato il principale fondamento del dualismo, può essere definito “antropocentrico”. L'antropocentrismo si riduce alla credenza generale che l'uomo sia una creazione trascendente ad opera di una divinità. Si è radicato nell'epoca dei culti monoteistici, quando è diventato un dogma delle Sacre Scritture: l'uomo è presentato come un essere diverso da tutti gli altri nell'universo. La sua diversità non è determinata da caratteristiche fisiche, materiali (animali), ma da “uno spirito” (o “anima”), ovvero da qualcosa che è emerso in modo ugualmente trascendente, in accordo col progetto della creazione e impermeabile alle leggi universali della fisica e della biologia. Proprio questa visione del mondo ha permesso il trionfo della contrapposizione dualistica dei principi, ontologicamente diversi, di spirito e materia.

Secondo il postulato dell'antropocentrismo, tutto ciò che riguarda gli esseri viventi e il corpo umano viene indagato dalle scienze ‘empiriche’, mentre tutto ciò che riguarda i prodotti dell'intelletto o non viene indagato per niente, o viene indagato dalle scienze ‘umanistiche’. Tale distinzione, utile per l'organizzazione del lavoro accademico, non può essere conside-

8. Su questa molto interessante recensione di Giuliani si tornerà nel cap. 4.

9. Secondo il dualismo, all'intelletto è negata per principio la chiave per accedere a se stesso. Tale congettura è confutata non solo da un gran numero di teorie, coerenti tra loro, sull'intelligenza umana e sulla psicologia, ma anche da svariati dati empirici.