



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca - 7

Kings and Clowns

Il (non)senso del Tragicomico

a cura di / edited by
ROSSELLA CIOCCA e BIANCA DEL VILLANO



UniorPress

In copertina: *Mosaico con maschere sceniche*. Roma, Musei Capitolini (Archivio Fotografico dei Musei Capitolini). © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 7

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" 2021
ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-229-8

La collana *Quaderni della ricerca* nasce all'interno del dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle *Graduate Conference* organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovra-areale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.

Indice

Introduzione	
BIANCA DEL VILLANO	
<i>Kings and Clowns</i> . Percorsi e ricorsi del tragicomico	11
Sezione 1 - Dal personaggio all'attore	
LORENZO MANGO	
Polonio. Nota su un personaggio di confine	21
ANGELA LEONARDI	
Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in <i>Othello</i>	31
ROBERTO D'AVASCIO	
Attori, monarchi, recite: la crisi della regalità nel <i>Perkin Warbeck</i> di John Ford	45
STEFANO MANFERLOTTI	
Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi	63
CLAUDIO VICENTINI	
Che cosa fanno David Garrick attore tragico e Joe Grimaldi re dei clown	81
Sezione 2 - Parole d'attore, parole d'autore	
PAOLO SOMMAIOLO	
La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffale Viviani	97
IRMA CARANNANTE	
"Il teatro era in ritardo". Eugène Ionesco e l'exasperazione della commedia tradizionale	113
ANNAMARIA SAPIENZA	
"Drammaticità comica" nell'opera di Dario Fo	125

CLAUDIA CORTI	
Funamboli nel caos. Le tragicommedie di Tom Stoppard tra “science drama” e “crime drama”	139
Sezione 3 - Percorsi intertestuali	
PAOLA DI GENNARO	
Eredità del <i>fool</i> nel <i>Jesus-novel</i> contemporaneo: <i>The Second Coming</i>	157
AUGUSTO GUARINO	
Nuove tragicommedie. Riscrivere il “Chisciotte” nella contemporaneità: il caso di Salman Rushdie	175
ROSSELLA CIOCCA	
La tragicommedia di <i>Animal</i> : picaro contemporaneo	183
ANTONELLA PIAZZA	
<i>Active Wisdom: Wise Children</i> di Angela Carter	199
GIUSEPPE DE RISO	
Il risvolto triste della comicità. Contaminazioni parodiche e inversioni intertestuali in <i>Quichotte</i> di Salman Rushdie	217
AURELIANA NATALE	
Una terra di re e di clown che si agitano sulla scena del mondo: il racconto tragicomico della Brexit	235
MARIA LAUDANDO	
William Kentridge rilegge Laurence Sterne. Sulle tracce incerte di un naso (s)cortese	253
CURATRICI	271

C. MARIA LAUDANDO

**William Kentridge rilegge Laurence Sterne.
Sulle tracce incerte di un naso (s)cortese**

Abstract

Nella performance-lezione ‘dall’assurdo’ a corredo dei lavori preliminari alla sua superba produzione dell’opera di Dmitri Shostakovich, *Il Naso*, William Kentridge mette in scena una lettura creativa e critica delle sue fonti letterarie e artistiche traducendo, in un gioco sapiente di re-citazione dal vivo e installazione ‘autorale’, l’alto tasso di performatività e riflessività che caratterizza l’impianto umoristico e le implicazioni traduttive del suo modello sterniano e cervantino. Il presente saggio si concentra principalmente sulla sezione che l’artista sudafricano dedica alla novella sui nasi nel *Tristram Shandy* come esemplare chiave di volta per l’eccentrica punteggiatura e impaginazione di un funambolico processo narrativo-traduttivo-interpretativo precariamente fondato sull’interrogazione degli ‘umori compartecipi’ di narratore e lettore.

Parole chiave: William Kentridge, Laurence Sterne, umorismo, auto-riflessività, performance autoriale.

No, questo io non lo capisco, non riesco proprio a capirlo! Ma ciò che è più strano e incomprensibile è come gli autori possano scegliere soggetti del genere. Lo ammetto, è inconcepibile, è proprio... no, no, mi rifiuto di capire.

In primo luogo, non portano nessun utile alla patria, in secondo luogo... ma anche in secondo luogo non c’è utile. Semplicemente non so cosa...

E comunque, nonostante tutto, anche se certo si può ammettere e questo e quello e quell’altro, può anche essere che ... ma sì, diciamoce, dove non succedono fatti assurdi? ... Eppure, a pensarci meglio, questa storia ha qualcosa di vero. Di’ quel che vuoi, ma cose simili a questo mondo succedono, di rado, ma succedono.

Nikolaj Gogol, *Il naso*

I. Avantesto

In occasione dell’inaugurazione della sua mostra *Streets of the City and Other Tapestries / Strade della città (e altri arazzi)* al Museo di Capodimonte (Napoli, 14 novembre 2009 – 11 aprile 2010), l’artista sudafricano William Kentridge

si esibì in una memorabile performance al Madre, il Museo partenopeo di arte contemporanea a Palazzo Donna Regina, nel format già collaudato di una “lezione dall’assurdo” a pendant dell’omonima installazione video, *I am not me, the horse is not mine*, che l’artista presentava contemporaneamente in quella stessa sede.¹ L’assolo era stato già presentato alla XVI Mostra di Arte Biennale di Sydney nel giugno 2008 e rientrava in una serie di lavori preliminari alla superba produzione che Kentridge avrebbe allestito dell’opera di Dmitri Shostakovich, *Il Naso*, al Metropolitan di New York nel marzo 2010.² Il titolo che accomuna l’esibizione e l’installazione – *I am not me, the horse is not mine* – risale a un proverbio popolare tra i contadini russi per negare qualunque forma di colpevolezza e, come spiega lo stesso Kentridge, vuole alludere alla greve atmosfera surreale delle purghe staliniane che già incombeva minacciosa quando l’opera del compositore russo fu presentata per la prima volta a cavallo degli anni Trenta del Novecento. Il proverbio nella sua duplice assurda negazione appare nella trascrizione del processo a uno degli ultimi dirigenti bolscevichi di spicco, Nikolaj Bucharin, già stretto collaboratore di Stalin, nel suo disperato tentativo di ricusare l’accusa di tradimento nel corso di uno dei tanti interrogatori-farsa subiti da parte del Comitato Centrale del Partito Comunista. Sin

¹ Nel catalogo bilingue della mostra sugli arazzi, l’artista si riferisce alla sua esibizione nei termini programmatici di “Il Naso: lezione dall’assurdo” / “The Nose: lesson from the absurd”, in *William Kentridge. Streets of the City (and Other Tapestries) / William Kentridge. Strade della città (e altri razzi)*, Milano, Mondadori Electa, 2009, 28 e 32. Desidero esprimere i miei più vivi ringraziamenti alla dott.ssa Maria De Vivo e alla Galleria Lia Rumma di Napoli per avermi invitata a quella indimenticabile performance e avermi fornito una registrazione dell’evento di cui mi sono già occupata altrove (C.M. Laudando, “Cultural Mobility in Kentridge’s *Streets of the City*”, in *Regenerating Community, Territory, Voices. Memory and Vision: Proceedings of the 25th AIA Conference*, a cura di L. Di Michele et alii, I, Napoli, Liguori, 2012, 257-64; Ead., “Shandean Resonances in William Kentridge’s ‘Lesson from the Absurd’”, *The Shandean*, 25, 2014, 25-40). Per questo volume si è scelto di privilegiare l’impianto squisitamente umoristico e gli aspetti traduttivi della performance autoriale che l’artista sudafricano dedica al modello sterniano.

² Come è noto, Kentridge vanta anche una cospicua produzione teatrale che ha contribuito a consolidare il suo ruolo di protagonista sulla scena artistica e culturale internazionale. Con il mondo dell’opera si era già cimentato, in collaborazione con la Handspring Puppet Company, per la produzione de *Il ritorno d’Ulisse*, messo in scena la prima volta a Bruxelles nel 1998 e ispirato all’opera di Claudio Monteverdi *Il ritorno d’Ulisse in patria*. Nel 2006 aveva curato la regia e le scenografie de *Il Flauto Magico*, presentato in anteprima al Teatro de La Monnaie a Bruxelles ad apertura della stagione teatrale dell’Opera di Bruxelles. Anche in questo caso, l’artista aveva presentato alla Galleria Lia Rumma di Napoli una mostra sui lavori preliminari al suo grandioso allestimento dell’opera mozartiana, *Preparing the Flute* (15 novembre – 31 dicembre 2005), che nel corso del 2006 andò in scena anche al Teatro San Carlo di Napoli.

dal titolo del suo assolo Kentridge stabilisce un legame, a prima vista piuttosto peregrino, tra la mostra partenopea, ispirata principalmente alla cartografia sette e ottocentesca della città e del Regno di Napoli e la sua imminente produzione del *Naso*.³ In realtà – in perfetta aderenza alla sua spiccata inclinazione a sperimentare incessantemente tra media e linguaggi diversi come il disegno, l’incisione, l’animazione, il cinema, il teatro e l’opera lirica –, l’impianto strutturale e tematico del suo monologo non solo rivela che l’inatteso protagonista degli imponenti arazzi, dei disegni e delle incisioni in mostra nelle sale regali di Capodimonte è la coppia singolare e antieroica di un Naso a cavalcioni di un Cavallo di ronzinantesca memoria, ma traccia una sorta di genealogia di scrittori dell’assurdo da Cervantes a Gogol fino alle avanguardie moderniste transitando per l’arte traduttiva e funambolica di Sterne.

Va da sé che il contesto drammatico dell’opera di Shostakovich alla vigilia della repressione staliniana degli anni Trenta sia di interesse primario e cogente per l’artista sudafricano da sempre attento agli apparati coercitivi del potere e all’ottundimento morale che ne deriva, per la sua diretta testimonianza dell’apartheid prima e poi del difficile processo di riconciliazione in corso nel suo paese. Ma la sua performance-lezione abbraccia un arco diacronico molto più ampio dalla prima modernità alle correnti del modernismo russo e si dispiega come esplorazione ricreativa di una sintassi/poetica dell’assurdo che funge da comune denominatore a tutta una costellazione di lavori dell’artista gravitanti intorno al progetto centrale del suo *Naso*. Nell’esibizione dal vivo è come se Kentridge ci facesse sbirciare all’interno del suo laboratorio, mettendo in scena il suo peculiare approccio dialogico – “a reactive and interpretative/conversational mode”, per usare la felice espressione di una delle sue studiose più autorevoli, Carolyn Christov-Bakargiev⁴ – alle fonti letterarie e

³ L’idea della mostra partenopea nacque dalla stretta collaborazione dell’artista sudafricano con Lia Rumma che si fece parte attiva anche nell’agevolare l’accesso di Kentridge al ricco corredo di mappe storiche custodite nella “Sezione Manoscritti e Rari” nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Un paio di anni dopo nel 2012 Kentridge realizzò i due splendidi mosaici sotterranei e la statua equestre in superficie del cosiddetto “Cavaliere di Toledo” per l’omonima Stazione metropolitana a Napoli, celebrata come una delle più belle al mondo. In occasione della sua quinta mostra personale presso la Galleria (6 maggio – 10 ottobre 2014), l’artista tenne anche una conferenza inaugurale nella basilica di San Giovanni Maggiore dal titolo eloquente di *Walking Tour of the Studio* su invito del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell’Università di Napoli L’Orientale (5 maggio 2014).

⁴ C. Christov-Bakargiev, “On Tears and Tearing. The Art of William Kentridge”, in *William Kentridge: Five Themes*, a cura di M. Rosenthal, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2009, 111.

artistiche che alimentano la sua complessa esplorazione inter- e multimediale. Se il punto di partenza ineludibile per il lavoro preliminare all'opera di Shostakovich è naturalmente il racconto omonimo di Nikolaj Gogol, Kentridge risale al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne e al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes come precursori di una tendenza dell'assurdo (“a sober strand of absurdism”) e di un impiego per così dire strategico dell'impossibile e del fantastico “as a central narrative device”,⁵ per poi proiettarsi a piene mani nella straripante energia esplosiva e utopica dell'avanguardia russa e della sua tragica fine. La dialettica tra le istanze di rinnovamento dei linguaggi dell'arte e la violenza legalizzata degli apparati di stato in quei decenni cruciali del primo Novecento costituisce l'asse portante della ricerca formale che Kentridge conduce nel corso di diversi anni per la messinscena dell'opera e su questi aspetti esiste peraltro una consolidata bibliografia. Le pagine che seguono si concentrano piuttosto sulla significativa sezione del monologo che l'artista dedica a Sterne (e in margine a Cervantes) per illustrare, da un lato, l'impianto umoristico e tragi-comico del suo Naso equestre e, dall'altro, la dimensione performativa e traduttiva delle strategie autoriali che vi sono implicate.⁶

2. Paratesto

Il primo elemento che colpisce il pubblico dal vivo è l'insistita ambiguità di Kentridge nella doppia veste di artista e di critico, di conferenziere-studio e di intrattenitore-performer. La parte testuale del suo monologo è intessuta ad arte di citazioni dirette dalle sue fonti letterarie alternate a parafrasi, commenti e divagazioni in prima persona dell'artista che puntano a sottolineare e a capitalizzare l'effetto comico di straniamento già presente nei testi originali. La controparte visiva e per così dire coreografica dello spettacolo umoristicamente disvela poi i punti di giuntura, le operazioni di montaggio e smontaggio

⁵ Ivi, 32.

⁶ Della performance-lezione è stata pubblicata una trascrizione nella rivista *October* (W. Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, *October*, 134, 2010, 28-51). Se il nome di Cervantes è comparso, sia pure in modo occasionale, in relazione al processo creativo di Kentridge (M. Gough, “Kentridge's Nose”, *October*, 134, 2010, 16), quello di Sterne è stato quasi del tutto ignorato, a parte il mio articolo del 2014. Uno dei pochi riferimenti espliciti in rete si trova nell'intervista di Fábio Prikladnicki, “William Kentridge fala sobre arte, mercado e Machado de Assis” (*Zero Hora*, 10 March 2013), in cui l'artista puntualizza come la sua lettura del romanziere settecentesco sia stata influenzata dalla conoscenza cruciale e preliminare di scrittori ‘proto-modernisti’ come Svevo e Machado de Assis (<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/03/william-kentridge-fala-sobre-arte-mercado-e-machado-de-assis-4069576.html>, ultimo accesso 30 settembre 2021).

sottese a questa ‘sua’ storia parallela di autore-lettore-traduttore alla ricerca di un naso che non ne vuole proprio sapere di tornare al suo posto. Lo spazio scenico è infatti allestito per ospitare un inedito gioco di sdoppiamenti e/o raddoppiamenti autoriali perché la parete principale alle spalle del palcoscenico è attrezzata come la schermata di uno studio su cui in determinati momenti appaiono una o più proiezioni dell’artista che si muovono in inquietante autonomia dalla sua persona dal vivo. La didascalia che apre la trascrizione della performance-lezione richiama opportunamente l’attenzione su questo spazio e sui pochi essenziali attrezzi del mestiere presenti, come un fascio di fogli, una scala mobile e la proiezione di uno studio vuoto che sono parte integrante del processo creativo di Kentridge.⁷ L’artista è introdotto con la sigla “WK” nel ruolo di un docente (“lecturer”) negli attimi immediatamente precedenti la conferenza, che cammina avanti e indietro sul palco e si guarda ai lati prima di occupare il centro della scena e cominciare la sua relazione:

Stage: approximately 6m wide by 3m deep.

A blank projection surface behind the stage.

A ladder on wheels.

A glass of water on the ladder.

A sheaf of lecture notes on the ladder.

The lecturer (WK) paces back and forth across the stage.

He looks into the wings stage right and left.

Projection of blank studio wall.

House lights off.

Title I AM NOT ME, THE HORSE IS NOT MINE appears onscreen.

*WK steps into the center of the stage.*⁸

Attraverso questi elementari espedienti multimediali e la sua sapiente presenza scenica Kentridge traduce in una singolare prova umoristica la spiccata

⁷ Alla base della complessa sperimentazione di Kentridge sin dagli esordi si pongono di solito pochi attrezzi anche obsoleti, come un foglio, un pezzo di carboncino e una telecamera Bolex 16 mm, perché i suoi lavori esigono sempre una rigorosa e paziente esecuzione manuale e una fase molto lunga di esplorazione creativa all’interno dello spazio mentale e teatrale insieme del suo studio (cfr. L. Maltz-Leca, *William Kentridge: Process as Metaphor & Other Doubtful Enterprises*, Berkeley, California U.P., 2018). La presenza della scala mobile richiama alla mente quel passo introduttivo nel *Tale swiftiano* (1704) in cui il garrulo pennivendolo a nome dei Moderni parla delle tre macchine oratorie utili a sovrastare l’uditorio per assicurarsi di essere ascoltati: “the pulpit, the ladder, the stage itinerant” / “il pulpito, la scala patibolare, il palco da saltimbanchi” nell’edizione italiana di J. Swift, *Favola della botte*, a cura di G. Celati, Torino, Einaudi, 1990 [1704], 42.

⁸ W. Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 29.

controparte metanarrativa dei suoi predecessori ed è interessante notare come proprio la sezione dedicata al *Tristram Shandy* sia quella maggiormente marcata da una straniante e spudorata auto-riflessività attraverso la proiezione di più *alter ego* del “WK” in azione sul palco.

Ma procediamo con ordine. WK racconta la sua stravagante avventura filologico-interpretativa partendo dai punti salienti della storia di Gogol: prima la scoperta esterrefatta di un naso nel panino della colazione da parte di un povero barbiere, poi lo stupore del protagonista, il fin troppo compiaciuto assessore di collegio Kovalëv, che si sveglia improvvisamente senza naso, quindi il confronto tra l’incredulo assessore e il suo presunto naso che rinnega invece qualunque tipo di appartenenza sulla base di una sua propria uniforme di grado maggiore. Il dialogo tra i due è una delle citazioni più lunghe ed esilaranti dello spettacolo e dà il la all’artista per enucleare i temi chiave che fanno del racconto gogoliano un capolavoro dell’assurdo: da un lato, “the terror of hierarchy”, riconducibile al lato oscuro e normativo del potere, all’assurdità tragi-comica di qualunque asserzione o classificazione gerarchica auto-fondativa, e dall’altro “this division of the self”, la frammentazione e l’incoerenza dell’Io di cui facciamo esperienza ogni giorno nei sobbalzi e tentennamenti, spesso inconsapevoli, di inclinazioni e pulsioni opposte.⁹

WK riprende quindi la sua recitazione della storia sottolineando, attraverso un’attenta modulazione del suo tono di voce e nelle minime variazioni, quasi impercettibili, delle posture del suo corpo, il grado crescente di ridicolo a cui l’assessore di collegio si espone nei suoi goffi quanto imperiosi tentativi di trovare un interlocutore per il suo caso (l’inutile corsa in commissariato, la difficoltà di mettere un annuncio nei giornali), fino all’arresto del naso, alle voci che continuano a circolare sul suo conto e all’insperato ripristino della normalità. Quando la storia sembra risolta e finita, ecco che viene sconfessata dall’intrusione dell’autore gogoliano che rimescola per così dire le carte del finale con le sue disarmanti riflessioni sulla gratuità e inintelligibilità di una storia simile. Nella battuta incisiva di Kentridge: “The story ends here, but the author himself is not quite finished with us”.¹⁰

⁹ “And there are two themes that emerge from the story. One is the terror of hierarchy. The sense in Russia, of that era—and of the later era—that if you are of a lower rank, you are in complete fear of someone above you. And if you are of a higher rank, there is a murderous contempt of anyone below. But the other theme of the story is of course this division of the self; what are our limits? How coherent are we in ourselves? This is not such a fanciful division as it sounds. Very often one does find oneself split into two different parts” (W. Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 31).

¹⁰ Ivi, 31.

3. *Intermezzo con digressione*

Tenendo conto dell'articolazione complessiva dello spettacolo la 'lezione' sterniana occupa una posizione strategica come anello di giunzione tra la recitazione animata di questa disarmante chiusura metanarrativa del racconto di Gogol, di cui si è appena detto,¹¹ e il riferimento di Kentridge al modello cervantino che offre un analogo snodo inter- e meta-testuale, esemplare dell'intricato palinsesto narrativo del *Don Chisciotte*, vale a dire la nota del presunto autore originale della storia (lo storico morisco Cide Hamete Benengeli), che il traduttore/secondo narratore confessa di aver trovata a margine dell'incredibile avventura del cavaliere errante nella caverna di Montesinos – una nota che, come è risaputo, insinua ironicamente il dubbio che la narrazione/traduzione dell'episodio (e di tutta la storia) sia apocrifia.¹²

Sterne non solo viene introdotto da WK tra Gogol e Cervantes ma tutte le occorrenze del suo nome sono errate o forse volutamente equivoche: senza la vocale finale "Stern" assume un significato di austerità che confligge con la consumata ironia delle sue maschere autoriali, Tristram e Yorick, entrambe programmaticamente avverse a ogni imposizione di gravità e ambiguamente "in bilico tra l'ammiccamento e la provocazione, l'effusione e la contraffazione, il sorriso e la smorfia".¹³ Se l'errore sul nome dell'autore settecentesco può essere tanto accidentale quanto deliberato,¹⁴ non sembra lasciare adito a dubbi che l'andamento non linea-

¹¹ Il passo in questione è riportato in epigrafe al presente saggio nella nuova traduzione in italiano di F. Legittimo (N. Gogol, *Il naso*, in *Racconti di Pietroburgo*, trad. e cura di F. Legittimo, Venezia, Marsilio, 2001 [1836], 96).

¹² Si veda, tra tanti altri, il saggio di G. Poggi sui capitoli cruciali, 22-24, della Seconda Parte del romanzo: G. Poggi, "La rottura dell'incantesimo (*Quijote* II, 22-24)", in *Cervantes e l'Italia: il Don Chisciotte del 1615*, a cura di F. Gambin, Roma, AISPI Edizioni, 2018, 33-42. Alle implicazioni umoristiche della complessa struttura a più livelli del romanzo è dedicato un capitolo "Cervantes, o l'ingegno" nel saggio di G. Alfano sull'umorismo letterario: G. Alfano, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli xiv-xx)*, Roma, Carocci, 2016, 71-91. Nella sua opera pionieristica su *Rabelais e la cultura popolare*, Bachtin individua in Sterne un momento di transizione tra il mondo carnevalesco di Rabelais e Cervantes e il ripiegamento interiore del grottesco nella sensibilità (proto)romantica.

¹³ C.M. Laudando, "La sottile alchimia di Tristram e Yorick: Laurence Sterne e le sue maschere di autore-performer e chierico-arlecchino", in *Maschere d'autore. La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, a cura di M. Stanco, Bologna, Il Mulino, 2017, 243.

¹⁴ In un punto successivo della performance, Kentridge deliberatamente corregge un errore in cui è incappato in precedenza improvvisando una gustosa reprimenda ai danni del suo lato più ozioso e smemorato: "Of course, it's not that at all, you fool, it's not Persephone in the labyrinth

re ma in avanti e all'indietro della sua stessa lezione (“... goes both forwards and backwards”) sia un omaggio all'inconfondibile metodo digressivo-progressivo del *Tristram Shandy*. Così, prima di risalire dal racconto di Gogol a quest'ultimo romanzo, WK fa una sortita in avanti all'anno di composizione dell'opera di Shostakovich, il 1928, ne sottolinea il dirompente carattere modernista e cita la stroncatura che ne seguì sulla *Pravda* da parte della critica organica al regime:

In Shostakovich, the real and absurd division of the self resonated with the fragmentation of Dada, and with the rupture of the 1917 revolution. The serious lightness of Gogol gets caught up in the storm of twentieth-century modernism. “MUDDLE, NOT MUSIC” was the judgment of *Pravda* on Shostakovich's music. Performances of the opera were stopped. Shostakovich was lucky to escape with his life — never mind his nose.¹⁵

Per inciso, l'anti-romanzo di Sterne è stato invocato a più riprese nella rivoluzione narrativa modernista (basti pensare alla sua influenza su James Joyce o ai saggi e romanzi di Virginia Woolf o ancora al valore paradigmatico che assunse nel formalismo russo),¹⁶ mentre la stessa stroncatura reazionaria a caratteri cubitali dalla *Pravda*, “MUDDLE, NOT MUSIC”, richiama alla mente un analogo capo di imputazione al disordine del *Tristram Shandy* espresso da E.M. Forster – anche se nei toni molto più giocosi e obliqui dell'ironia – all'in-

with a string and a lion, it's Daedalus [...]. Fool, what did you go to school for? I'm a poltroon, an idiot, a fool. I hate myself, I hate myself!” (W. Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 42). D'altronde l'errore è rivendicato come parte integrante del processo creativo che può aprire a inattese scoperte. Si pensi al ruolo che l'artista attribuisce agli errori ed equivoci traduttivi (l'ambito della “mistranslation”) nelle sue Norton Lectures del 2012 (W. Kentridge, *Six Drawing Lessons*, Harvard U.P., Cambridge (MA)-London, 2014). Su quest'aspetto cruciale si segnala, tra gli altri, lo studio già citato di L. Maltz-Leca e il saggio di C. Christov-Bakargiev, “On Defectibility as a Resource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short”, in *William Kentridge*, Exhibition catalogue, Skira, Milano, 2004.

¹⁵ W. Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 33-34.

¹⁶ Sulla rivalutazione di Sterne nelle diverse avanguardie che si intrecciano sulla scena internazionale del primo Novecento esiste una consolidata bibliografia, a partire ovviamente dal saggio seminale di V. Shklovsky nella sua *Teoria della prosa* del 1925. Qui mi limito a segnalare il volume a cura di D. Pierce e P. de Voogd, *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, Rodopi, 1996, che abbraccia significativamente anche il postmodernismo. Un intrigante rapporto tra il testo di Sterne e l'erranza surreale del Dadaismo è suggerito dall'articolo di A. Sbrilli, “La presenza del *Tristram Shandy* sulle soglie del Dada”, *Storia dell'arte*, 118, n. s. 18, 2007, 116: “Anche se non dichiarato, questo libro occupa uno spazio nella biblioteca portatile e invisibile del Dada”.

terno di una delle sue Clark Lectures del 1927: “Obviously a god is hidden in *Tristram Shandy*, his name is Muddle, and some readers cannot accept it.”¹⁷

4. *L'entrata in scena con tanto di naso*

Ma l'elemento più significativo della sezione shandiana è, come si è già detto, la sua coincidenza con la svolta auto-riflessiva della performance a livello scenico e teatrale attraverso la proiezione – sullo schermo fittizio della parete dello studio – di un altro William Kentrige, contrassegnato come “WK¹⁷” nella trascrizione, alle spalle dell'artista dal vivo (Fig. 1). Così viene allestita l'entrata in scena del naso del *Tristram Shandy*:

Enter WK¹ stage left pushing a chair. WK stops, aware of a pressure behind him. WK¹ moves the chair, sits. WK does not turn round. WK continues, haltingly waiting for WK¹ to settle.

But the story goes backwards too. In 1781 Laurence Stern publishes his novel *Tristram Shandy*, and in this novel is set another book — a book within a book. And in this book within the book, is another story of a man who loses his nose. A man with a remarkable nose travels from Frankfurt to Strasbourg, and there in Strasbourg he loses his nose. This is fifty years before Gogol: 230 years ago, the absurd is alive and well.

This is the story

Fifty years before Gogol wrote

*This is the story of a man who loses his nose. A man with a remarkable nose travels to Strasbourg, and there he loses his nose. The traveler's nose appears on the head of an abbess, the abbess of Quedlinburg nunnery.*¹⁸

A parte i due errori materiali sul romanzo (oltre alla maliziosa amputazione della vocale finale nel nome dell'autore, l'uscita del romanzo è qui posposta di circa venti anni),¹⁹ Kentrige, da consumato performer qual è, presenta

¹⁷ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin, 1990 [1927], 100.

¹⁸ W. Kentrige, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 34.

¹⁹ Al 1781 risale una delle prime ristampe integrali del romanzo per i tipi di Harrison and Co. (Londra), ma come è noto, la prima pubblicazione avvenne in modo seriale tra il 1759, anno di lancio dei primi due libri, e il 1767 in cui fu pubblicato il nono. Al 1761 risale la pubblicazione del terzo e del quarto libro che si apre con il frammento sui nasi. La serialità è un elemento chiave della strategia autoriale di Sterne su cui è tornata di recente la critica, a partire soprattutto dallo

L'*exemplum* sterniano restituendo a piene mani gli aspetti paratestuali, umorali e performativi del suo precursore settecentesco, dalle esitazioni della punteggiatura (lo spazio lasciato alle pause, i famigerati puntini sospensivi) al tema squisitamente metanarrativo del "book-within-the-book", alla ripetizione dei due brevi enunciati narrativi (la prima occorrenza in tondo mentre la seconda in corsivo) in cui comprime la novella sterniana sui nasi: "This is the story of a man who loses his nose", probabilmente facendo il verso alla concisa definizione che il narratore del *Tristram Shandy* aveva dato del saggio di Locke sull'intelletto umano alle richieste impazienti di un critico pedante.²⁰ La novella in questione è un frammento narrativo fittizio interpolato ad arte da Sterne ad apertura del quarto libro del suo romanzo in quanto paradigmatico della materia cruciale dei nasi e come tale già più volte annunciato e reclamizzato negli ultimi capitoli del libro precedente. La storia ruota intorno allo scalpore suscitato nella città di Strasburgo dall'arrivo di uno straniero in sella a un mulo per le incredibili dimensioni del suo naso. Nella lettura autorevole di Marcus Walsh, la storia della città alsaziana ossessionata da quale sia la vera natura dell'abnorme protuberanza del 'gentile' forestiero (torna più volte nel frammento l'appellativo di "courteous") è ricondotta nell'alveo del "learned wit" e della satira scribleriana come parodia del dibattito metafisico sulla dottrina della transustanziazione e sulla controversa esegesi dei passi biblici all'indomani della Riforma.²¹ Il discutibile naso dello straniero evocherebbe il topos di matrice protestante del 'naso di cera' come impostura interpretativa, "as an image of the text shaped and twisted by the willful and self-interested

studio di T. Keymer, *Sterne, the Moderns and the Novel*, Oxford, Oxford U.P., 2002, per inquadrare il romanzo nel vivace e controverso contesto della narrativa settecentesca a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento (si veda al riguardo anche il mio saggio già citato del 2017: C. M. Laudando, "La sottile alchimia di Tristram e Yorick").

²⁰ "It is a history-book, Sir, [...] of what passes in a man's own mind" (L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. The Text*, a cura di J. New and M. New, Gainesville, Florida U.P., 1978, I, 98). Il rapporto del romanzo con il saggio di Locke costituisce uno degli aspetti maggiormente dibattuti all'interno della critica sterniana e il passo in questione è spesso interpretato come una definizione ironica e obliqua del romanzo stesso. Tra tanti altri si veda il saggio classico di J. Traugott, *Tristram Shandy's World: Sterne's Philosophical Rhetoric*, Berkeley e Los Angeles, California U.P., 1954, e una delle sue riletture più radicali in H. Keenleyside, "The First-Person Form of Life. Locke, Sterne, and the Autobiographical Animal", *Critical Inquiry*, 39.1, 2012, 116-141.

²¹ M. Walsh, "Goodness Nose: Sterne's Slawkenbergius, the Real Presence, and the Shapeable Text", *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 17.1, 1994, 55-63.

interpreter”.²² La *vexata quaestio* della lettura come atto delicato di interpretazione è messa in evidenza anche in un saggio più recente sulla ‘materia’ intertestuale del frammento shandiano, in relazione alla complessa operazione di traduzione/adattamento della prorompente energia carnevalesca dell’opera rabelaisiana al gusto più raffinato della cultura della “politeness” emergente nei decenni centrali del Settecento. Da tale prospettiva, la storia di cotanto naso rappresenterebbe “a figure of bodily, material, verbal, and sexual wit”.²³

Per inciso, il riferimento a Rabelais è suggerito in Sterne dallo stesso forestiero quando più volte rivendica di essere stato al “Promontory of Noses”, evocando una delle giocose spiegazioni avanzata per il naso gigantesco di frate Gianni nel capitolo XL del primo libro dell’opera rabelaisiana che nella traduzione di Urquhart-Le Motteux recita: “Because (said Ponocrates) he came with the first to the faire of noses, and therefore made choice of the fairest and the greatest”,²⁴ giocando sulla duplice accezione di “fair” e sul significato

²² Ivi, 56. Della transustanziazione Swift aveva già offerto una parodia provocatoria come atto strategico di impostura da parte dell’avidio Peter nel suo *Tale of a Tub*.

²³ S. Regan, “Translating Rabelais: Sterne, Motteux, and the Culture of Politeness”, *Translation and Literature*, 10.2, 2001, 185. Sui molteplici e fitti rimandi intertestuali della Novella di Slawkenbergius si veda anche lo specifico ed esteso apparato nel volume delle Note al romanzo sterniano a cura di M. New, R.A. Davies e W.G. Day (L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. The Notes*, a cura di M. New, R.A. Davies and W.G. Day, Gainesville, Florida U.P., 1984, 289-300). D’altronde il processo della lettura con le sue imprevedibili e tragicomiche implicazioni tanto nella sfera privata che pubblica è probabilmente il fil rouge stesso della scrittura sterniana e della sua peculiare qualità umoristica, declinato non solo nella caratterizzazione ossessivo-compulsiva dei due fratelli Shandy come eccentrici lettori, ma anche per così dire messo in scena, o forse più propriamente “en abyme” nell’interpolazione di diversi frammenti più o meno fittizi dibattuti sia all’interno di Shandy Hall sia nella conversazione parallela tra il narratore e la figura della lettrice e/o del lettore continuamente evocata/convocata sulla pagina del romanzo.

²⁴ F. Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, I, trad. di T. Urquhart e P. Le Motteux (1653-1694), London, David Nutt, 1900, 138. I cinque libri dell’opera originale furono pubblicati tra il 1532 e il 1564. La traduzione in inglese dei primi due libri per mano di T. Urquhart uscì nel 1653, quella del terzo libro uscì postuma nel 1693, insieme a una nuova edizione dei primi due a cura di Le Motteux. La traduzione da parte di quest’ultimo del quarto e quinto libro seguì nel 1708. Il capitolo in questione maliziosamente si intitolava “Why Monks are the Out-casts of the World and wherefore some have bigger Noses than others?” (136). Al “Promontorio dei Nasi” è ispirata una delle litografie che il compianto John Baldessari compose per un’edizione speciale a tiratura limitata del *Tristram Shandy* nel 1988 per la Arion Press. Le due parti del titolo che in diversa combinazione identificano la litografia: “Nude Women Perched on a Rock (The Promontory of Noses)”, oppure “Nose Promontory (with Two Women)”, alludono chiara-

traslato dell'espressione che equivale a dire che con quel naso il frate ci era nato, punto.

E del resto, un naso prominente accomuna la stessa silhouette di Kentridge e Sterne. La divisa da lavoro con cui l'artista sudafricano si presenta puntualmente in scena è rigorosamente composta da una camicia bianca che ricade penzoloni su pantaloni neri e dagli occhiali inforcati sul 'promontorio' del suo naso. Dal canto suo, il naso spicca nel famoso ritratto di Sterne in abito talare e posa malinconica per mano di Reynolds (1760) come nella caricatura ossuta di Stern(e) e la Morte di Thomas Patch (1765). Come suggerisce Regan, l'arrivo a Strasburgo dello straniero nasuto che corre sulla bocca di tutti potrebbe ben evocare la clamorosa entrata in scena come autore (e di una linea grottesca e sentimentale a un tempo) dello stesso Sterne "in the public world of fashionable London" nel 1760 dopo il successo inatteso dei primi due libri del romanzo.²⁵



Fig. 1: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*. Performance. Museo Madre, Napoli, 14 novembre 2009. Photocredit Danilo Donzelli. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli.

mente al sottotesto erotico presente in Sterne che l'artista americano traduce nel suo peculiare linguaggio visivo.

²⁵ S. Regan, 189-190. Cfr. P. Briggs, "Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760", *The Age of Johnson: A Scholarly Annual*, 4, 1991, 251-280.

5. *L'omissione*

Una volta 'tradotto' sul palcoscenico della performance-lezione di Kentridge, il naso shandiano è però affrancato dalla matrice rabelaisiana per essere proiettato sull'asse Cervantes-Gogol-Shostakovich in una condizione di assoluta mobilità fisica e autonomia. Le citazioni dell'artista sudafricano si focalizzano, infatti, su alcune immagini grottesche in cui il naso appare come febbrile visitazione notturna nei pensieri della badessa del monastero di Quedlinburgo e poi di tutti gli altri ordini religiosi di Strasburgo, ma si tralascia il dettaglio del testo originale che sia "Queen Mab", la fata-levatrice dei sogni, a moltiplicare il naso dello straniero "into as many noses of different cuts and fashions, as there were heads in Strasburg to hold them".²⁶ Kentridge omette questo riferimento per concentrarsi sull'immagine 'letteralmente' assurda di un Naso in fuga irreversibile dal suo proprietario quasi a voler trasporre la novella di Slawkenbergius in una storia di perdita, frammentazione e ossessione proto-modernista.

6. *Colpi di scena*

L'effetto destabilizzante è parallelamente accentuato, come si è già detto, nel gioco di *Doppelgänger* di "WK" che contrassegnano le didascalie interne alla sezione su Sterne allo scopo di inscenare e amplificare l'equivoco status autoriale del frammento stesso. Come nel caso di Gogol, anche Sterne qui è presentato come un autore incerto o, meglio, diviso "between himself as the author of the story and as a reader of it, denying authorship. He is not himself, or at any rate is other or more than himself".²⁷ Questa chiave di svolta interpretativa è magistralmente puntellata sul palco tra l'improvvisa uscita di schermo/scena di WK¹ e il suo rientro con gli stessi strumenti di "WK" in

²⁶ L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 301. Non si può non menzionare, almeno in nota, la brillante e maliziosa descrizione che ne fa Mercuzio in *Romeo and Juliet* (I.4) come una fatina che di notte assiste il parto dei sogni a cavalcioni dei nasi degli uomini per coprire di ridicolo il presunto amore di Romeo per Rosalina. Altrove ho discusso questo dettaglio fiabesco del frammento di Slawkenbergius in relazione all'omonima pantomima *Queen Mab* che debuttò al Drury Lane il 26 dicembre 1750 (C.M. Laudando, "Shandean Resonances in William Kentridge's 'Lesson from the Absurd'", 30-31). Il mondo della pantomima è rilevante tanto per Sterne e i suoi rapporti con la cultura teatrale del tempo (in particolar modo con Garrick che cominciò con pantomime e arlecchinate e poi ne prese le distanze per proporsi come erede della tradizione nativa di Shakespeare) che Kentridge (si pensi al suo apprendistato presso la famosa École Jacques Lecoq a Parigi nel 1981).

²⁷ W. Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", 34.

persona: “*WK¹ enters pushing a ladder on wheels, identical to the ladder on stage. WK turns, sees ladder. WK¹ writes notes in a black notebook. The book is identical to the black notebook held by WK*”.²⁸ Il raddoppiamento della figura autoriale e dei suoi attrezzi del mestiere scandisce la rivelazione che il frammento/capitolo è attribuito da Sterne a un autore fittizio:

And Stern invents another author called Hafen Slawkenbergius, who is the author of a chapter inside *Tristram Shandy*, in which the story is told of the man who loses his nose. Slawkenbergius is described as the greatest expert on noses in the world, and he has written a ten-volume treatise on noses — which Stern assures us is one of the great repositories of knowledge, not only of noses, but of all human understanding. And there is one chapter in which he recounts the story which I told you, of the man who travels from Strasbourg to Frankfurt (chapter ten of volume nine of this treatise within the novel).²⁹

Ma Sterne non si accontenta di ricorrere all’espedito della fonte fittizia e per provarne l’autenticità riporta il presunto testo originale in latino sul verso e la traduzione in inglese sul recto, creando una sorta di impaginazione ‘a dittico’ che Kentridge naturalmente non manca di trasporre nella relativa didascalia attraverso la proiezione nello studio di un secondo alter ego, WK²:

WK² enters stage left, moves to ladder, sits on a step of the ladder. WK² writes notes in a black notebook. WK climbs the ladder and addresses WK¹, WK², and the audience.

But in order to prove that it is an authentic document and not just Stern’s invention, Stern quotes the book at length, in the Latin in which Slawkenbergius wrote it.³⁰

La linea immaginativa dell’assurdo che Kentridge traccia a ridosso del Naso gogoliano si declina nella sezione sterniana soprattutto nelle forme tipiche dell’umorismo letterario tutte caratterizzate da un alto tasso di performatività: “appello al lettore; richiesta di compartecipazione; postura conversativa; testo ‘a quattr’occhi’; riflessività; potenziale interminabilità”.³¹ Si tratta di forme focalizzate “sulla scrittura se non addirittura sulla tecnologia tipografica”

²⁸ Ivi, 35.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ G. Alfano, *L’umorismo letterario*, 243.

che per un verso “implicano l’orientamento verso il lettore”, ma contemporaneamente sono intrinsecamente autoriflessive, come spiega ancora Alfano:

[...] le forme della presenza, o compresenza, umoristica, [...] appaiono centrate su sé stesse, sulla propria forma, entro cui soltanto si danno le coordinate perché possa avvenire quel tipo specifico di comunicazione. Il rapporto “a tu per tu” si configura tutto dentro il perimetro testuale, che è innanzitutto il perimetro dell’effettivo supporto materiale di quel testo: carta, fascicolo, libro rilegato o, semmai, schermo elettronico.³²

Nello spettacolo dal vivo questa dimensione dialogica e riflessiva insieme dell’umorismo sterniano è resa attraverso il doppio dialogo che WK conduce sul palco, da un lato, con il pubblico in sala, e allo stesso tempo con le proiezioni di WK¹ e WK² nello studio alle sue spalle. Per non parlare dell’ombra del corpo di WK che in determinati momenti a seconda di come si muove aggiunge un’ulteriore e inquietante proiezione dal vivo.³³ Non è un caso che ci siano ben quattro figure dell’artista in scena quando Kentridge recita il suo secondo estratto dal frammento di Sterne e che la scelta testuale dell’artista sia caduta sul vivace alterco tra il locandiere e la moglie (Fig. 2):

Dolus inest, anime mi, ait hospes—nasus est falsus.

’Tis an imposture, my dear, said the master of the inn—’tis a false nose.

Verus est, respondit uxor.

’Tis a true nose, said his wife.

Ex abiete factus est, ait ille, terebinthinum olet.

’Tis made of fir-tree, said he, I smell the turpentine.

Carbunculus inest, ait uxor.

There’s a pimple on it, said she.

Mortuus est nasus, respondit hospes.

’Tis a dead nose, replied the innkeeper.

³² Ivi, 243-244.

³³ La visibilità dell’ombra è un elemento chiave nelle riflessioni che Pirandello dedica all’umorismo nel saggio omonimo del 1908 (poi rivisto e ampliato nel 1920) in cui Sterne è naturalmente citato come autore emblematico: nella scrittura umoristica la riflessione accompagna la creazione come l’ombra il corpo, si tratta di un fenomeno per così dire di sdoppiamento nell’atto stesso della concezione, che offre una sostanziale affinità con il processo di sdoppiamento inscenato da Kentridge. Non si può poi non menzionare il caso di Vitangelo Moscarda, il protagonista del romanzo di Pirandello *Uno, nessuno e centomila* (1926), che sprofonda in una crisi identitaria a partire dall’inatteso appunto che la moglie avanza un bel giorno sul suo naso.

Vivus est, ait illa, et si ipsa vivam tangam.

'Tis a live nose, and if I am alive myself, said the innkeeper's wife, I will touch it.³⁴

L'artista sudafricano si rivela quindi particolarmente sensibile al complicato processo narrativo, interpretativo e traduttivo impaginato da Sterne attraverso una serie di deleghe autoriali: dal narratore-protagonista in prima persona (Tristram) al narratore fittizio (il narratore-filosofo tedesco Slawkenbergius) al traduttore che in realtà nel romanzo viene identificato a bella posta con il lettore più eccentrico e ostinato del romanzo, Walter Shandy, il padre di Tristram, che predilige proprio quella novella perché esemplare della bontà di entrambe le sue 'erudite' teorie sui nasi e sui nomi. Naturalmente si tratta di un'auto-traduzione da parte di Sterne (l'ipotesi più probabile è che abbia prima composto il racconto e poi lo abbia in parte tradotto in latino), ma il fatto che si addebiti la responsabilità della traduzione al suo personaggio più irritabile e "self-interested" in una predeterminata interpretazione dell'assurda materia dei nasi mette 'umoristicamente' in guardia noi lettori da qualunque chiave di lettura univoca o affrettata.



Fig. 2: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*. Performance. Museo Madre, Napoli, 14 novembre 2009. Photocredit Danilo Donzelli. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli.

³⁴ W. Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", 35-36.

7. *Annotazione a margine. Fuori testo*

Si è fatto cenno che una sezione della performance-lezione dall'assurdo di Kentridge è dedicata all'opera di Cervantes da cui l'artista trae ispirazione per dotare il suo 'cavalier' Naso di un destriero dai caratteri comicamente ronzinanteschi. Rileggendo per questo saggio, nella traduzione inglese di Le Motteux, l'incontro tra il cavaliere 'dalla trista figura' e il cavaliere 'dagli specchi', non è potuto passare inosservato a chi scrive il naso posticcio che sfoggia Tommaso Zeziale per fingersi scudiero del Cavaliere dagli Specchi e non farsi riconoscere da Sancio. Val la pena riportare la scena comica dell'agnizione tra i due scudieri quando l'uno mostra all'altro il naso di pasta del travestimento:

Sancho seeing his face now shorn of its deformity, exclaimed, "*The nose! where is the nose?*"

"Here it is," said the other, taking from his right-hand pocket a *pasteboard nose*, formed and painted in the manner already described; and Sancho, now looking earnestly at him, made another exclamation.

"Blessed Virgin, defend me!" cried he, "is not this Tom Cecial my neighbour?"³⁵

Il naso di pasta come già il naso di cera appartengono di diritto al repertorio equivoco, 'misto' degli scrittori umoristi che sempre giocano a confondere le tracce, sul filo del sottile equilibrio tra rispecchiamento e smentita, tra originale e traduzione, tra autentico e apocrifo. Nella felice immagine di Alfano, il piano di lavoro dell'umorista è "sul bordo dell'ambiguità, affacciato verso il lettore, a volte per attrarlo verso l'abisso centrale, a volte per scherzare con lui dei pericoli che si corrono a trafficare con le parole".³⁶

³⁵ M. de Cervantes, *Adventures of Don Quixote de la Mancha*, trad. di P. Le Motteux, London, F. Warne, 1800, 312, corsivo mio. Così recita la grottesca descrizione che aveva atterrito Sancio: "[...] the first thing that presented itself to the eyes of Sancho Panza was the Squire of the Wood's nose, which was so large that it almost overshadowed his whole body. Its magnitude was indeed extraordinary; it was moreover a hawk-nose, full of warts and carbuncles, of the colour of a mulberry, and hanging two fingers' breadth below his mouth. The size, the colour, the carbuncles, and the crookedness, produced such a countenance of horror, that Sancho, at sight thereof, began to tremble from head to foot, and he resolved within himself to take two hundred cuffs before he would be provoked to attack such a hobgoblin" (1800: 309-310). Sull'influenza cruciale del modello cervantino nel Settecento inglese si veda, tra gli altri, S. Staves ("Don Quixote in Eighteenth-Century England Author", *Comparative Literature*, 24. 3, 1972, 193-215) e R. Paulson (*Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimora e Londra, Johns Hopkins U.P., 1988).

³⁶ G. Alfano, *L'umorismo letterario*, 287.

